

 <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 2012**

**AGRÉGATION INTERNE**

**CAERPA**

**LETTRES MODERNES**

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

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

## SOMMAIRE

<b>1.</b>	<b>Sommaire.....</b>	<b>p. 2</b>
<b>2.</b>	<b>Présentation du concours.....</b>	<b>p. 4</b>
<b>3.</b>	<b>Réglementation.....</b>	<b>p. 9</b>
<b>4.</b>	<b>Arrêté de nomination.....</b>	<b>p. 10</b>
<b>5.</b>	<b>Bilans d’admissibilité et d’admission.....</b>	<b>p. 13</b>
<b>6.</b>	<b>Épreuves écrites</b>	
	<b>6.1. Composition à partir d’un ou plusieurs textes d’auteurs</b>	
	<b>6. 1. 1. Libellé du sujet.....</b>	<b>p. 18</b>
	<b>6. 1. 2. Réflexions et éléments de corrigé.....</b>	<b>p. 26</b>
	<b>6. 2. Composition française sur œuvres au programme</b>	
	<b>6. 2. 1. Libellé du sujet.....</b>	<b>p. 57</b>
	<b>6. 2. 3. Réflexions et éléments de corrigé.....</b>	<b>p. 59</b>
<b>7.</b>	<b>Épreuves orales</b>	
	<b>7.1. Leçon portant sur un programme d’auteurs de langue française</b>	
	<b>7.1. 1. Leçon : œuvres littéraires.....</b>	<b>p. 79</b>
	<b>7. 1. 2. Leçon : cinéma.....</b>	<b>p. 90</b>
	<b>7. 2. Explication de texte et grammaire</b>	
	<b>7. 2. 1. Explication de texte.....</b>	<b>p. 99</b>
	<b>7. 2. 1. Grammaire.....</b>	<b>p.110</b>
	<b>7. 3. Commentaire.....</b>	<b>p.119</b>

## **PRÉSENTATION DU CONCOURS**

## REMARQUES GÉNÉRALES

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

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

### **Intérêt du concours**

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

### **Quelques chiffres-clés**

En 2012, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. On note la confirmation du rajeunissement des candidatures (un admis sur deux a entre 30 et 35 ans) et d'une forte sélectivité : 1290 candidats sont présents aux épreuves écrites pour 102 places, soit un ratio de 8% !

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

Enfin, il convient de rappeler les principes inhérents à tout concours. Celui-ci a pour fonction première de classer les candidats et il est plus rigoureux de le faire sur un empan de notes largement ouvert plutôt que sur quelques points. Si cette année les notes sont montées à 20, il importe de savoir qu'elles sont également descendues à 01. Les professeurs ne doivent pas y voir une injustice ou une erreur, mais un principe de notation ayant pour principale fonction une classification aisée des candidats.

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2007-2012)**

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Inscrits agrégation	1 710	1 924	1692	2041	2589	1984
Inscrits CAERPA	240	238	222	248	342	275
Total Inscrits	1 950	2 162	1 914	2 303	2980	2259
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1 124	1 244	1 124	1214	1101	1290
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	121	158	148	145	124	162
Total candidats ayant composé	1 245	1 392	1 272	1369	1225	1452

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ,  
ADMISSIONS (2007-2012)**

		2007	2008	2009	2010	2011	2012
Agrégation	Postes	<b>100</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>102</b>
	Admissibles	240	244	240	242	237	231
	Admis	<b>100</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>106</b>	<b>102</b>
CAERPA	Postes	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>12</b>
	Admissibles	15	11	15	17	16	20
	Admis	3	8	6	12	11	12
	Total Admis	<b>103</b>	<b>114</b>	<b>112</b>	<b>118</b>	<b>117</b>	<b>114</b>

**TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE, ADMISSION (2007-2012),  
MOYENNES /20**

		2007	2008	2009	2010	2011	2012
admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>08,90</b>	<b>09,30</b>	<b>09,50</b>	<b>9,50</b>	<b>9,50</b>	<b>9,60</b>
	Moyenne des admissibles	<b>10,67</b>	<b>10,90</b>	<b>11,41</b>	<b>11,26</b>	<b>11,36</b>	<b>11,43</b>
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>09,55</b>	<b>09,83</b>	<b>10,03</b>	<b>11,10</b>	<b>10,28</b>	<b>10,30</b>
	Moyenne Leçon	8,90 (11,37)	09,57 (11,88)	09,66 (12,25)	08,85 (11,08)	09,52 (11,75)	9,47 (11,70)
	Moyenne Explication grammair	07,95 (10,32)	08,57 (10,24)	08,84 (11,02)	08,77 (10,83)	8,81 (10,58)	8,51 (10,58)
	Moyenne commentaire	07,43 (10,13)	07,52 (09,40)	07,46 (09,05)	08,21 (9,81)	8,86 (11,09)	8,38 (10,77)
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>11,08</b>	<b>11,10</b>	<b>11,41</b>	<b>11,40</b>	<b>11,60</b>	<b>11,59</b>

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2007-2012),  
MOYENNES /20**

		2007	2008	2009	2010	2011	2012
admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>08,60</b>	<b>09,30</b>	<b>08,70</b>	<b>9,40</b>	<b>9,40</b>	<b>9</b>
	Moyenne des admissibles	<b>10,06</b>	<b>11,35</b>	<b>10,45</b>	<b>11,02</b>	<b>11,45</b>	<b>10,23</b>
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>09,45</b>	<b>10,05</b>	<b>09,18</b>	<b>9,84</b>	<b>10,25</b>	<b>8,98</b>
	Moyenne Leçon	08,07 (08,67)	10,27 (11,50)	09,07 (12,83)	08,29 (9,58)	10,59 (11,41)	8,21 (9,25)
	Moyenne Explication grammaire	07,41 (09,63)	08,87 (09,21)	07,63 (09,27)	09,21 (09,41)	08,32 (9,10)	8,25 (10,17)
	Moyenne commentaire	06,57 (10)	09,55 (11)	06,33 (07,83)	09,06 (10,67)	09,06 (09,73)	8,11 (8,83)
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>11,18</b>	<b>11,17</b>	<b>10,54</b>	<b>10,57</b>	<b>11,02</b>	<b>9,99</b>

### Organisation des épreuves

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

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

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

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

### **Remerciements**

L'organisation du concours a bénéficié en 2012 du soutien que lui ont apporté les services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris ainsi que les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements.

Les épreuves orales d'admission se sont déroulées dans d'excellentes conditions matérielles au lycée Buffon de Paris. Que M. le Proviseur du lycée Buffon et Madame l'Intendante reçoivent l'expression de notre gratitude et de notre reconnaissance.

**Jean EHRSAM, IGEN**



# RÉGLEMENTATION

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

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

## **Épreuves écrites d'admissibilité**

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

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 8

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

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

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 12

## **Épreuves orales d'admission**

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

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 6

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

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

Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 8

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

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

Durée de la préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 30 minutes

Coefficient 6

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

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

Le ministre de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative

- Vu l'arrêté du 4 mai 2011 autorisant au titre de l'année 2012 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;
- Vu l'arrêté du 4 mai 2011 autorisant au titre de l'année 2012 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER-agrégation) ;
- Vu l'arrêté du 7 juin 2011, modifié par l'arrêté du 15 septembre 2011, désignant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER-agrégation ouverts au titre de la session 2012 ;
- Vu les propositions du président de jury,

## ARRETE

Article 1 : Le jury du concours interne de recrutement de professeurs agrégés et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, section lettres modernes est constitué comme suit pour la session 2012 :

### Président

M. Jean EHRSAM  
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

### Vice-Président

M. Jean-Louis CHISS  
Professeur des universités

Académie de PARIS

### Secrétaire Général

M. Marc ROBERT  
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

### Membres du jury

M. Christian BELIN  
Professeur des universités

Académie de MONTPELLIER

Mme Sandrine BERTHELOT  
Professeur de chaire supérieure

Académie de VERSAILLES

M. Olivier BERTRAND  
Maître de conférences des universités

Académie de GRENOBLE

M. Pierre BEYLOT  
Professeur des universités

Académie de BORDEAUX

Mme Marie BOMMIER-NEKROUF  
Professeur de chaire supérieure

Académie de LILLE

Mme Marianne BOUCHARDON  
Maître de conférences des universités

Académie de ROUEN

M. Emmanuel BOUJU  
Professeur des universités

Académie de RENNES

M. Frédéric CALAS  
Professeur des universités

Académie de CLERMONT-FERRAND

Mme GENEVIEVE CHANSON  
EC.R professeur agrégé

Académie de VERSAILLES

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

Académie de DIJON

M. Jean CLEDER  
Maître de conférences des universités

Académie de RENNES

Mme Mathilde CORTEY-LEMAIRE Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
Mme Anne DEFRANCE Maître de conférences des universités	Académie de BORDEAUX
M. Pascal DETHURENS Professeur des universités	Académie de STRASBOURG
Mme Catherine DOROSZCZUK Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Isabelle DURAND-LE-GUERN Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
M. Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Corinne FRANCOIS-DENEVE Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Jean-Michel GOUVARD Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
M. Michel GRAMAIN Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de NANTES
Mme Jeanne-Antide HUYNH Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Danièle JAMES-RAOUL Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
Mme Nathalie KOBLE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Romain LANCREY-JAVAL Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Sabine LARDON Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Françoise LAURENT Professeur des universités	Académie de CLERMONT-FERRAND
M. Olivier LEPLATRE Professeur des universités	Académie de LYON
Mme Mathilde LEVEQUE Maître de conférences des universités	Académie de CRETEIL
Mme Catherine MAGNIEN-SIMONIN Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
Mme Dominique MASSONNAUD Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. Frédéric NAU Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Isabelle PECHEYRAND Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de BORDEAUX
M. Julien PIAT Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. Patrick QUILLIER Professeur des universités	Académie de NICE
M. Frédéric RAIMBAULT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de PARIS
M. Jean-Christophe SAMPIERI Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Françoise SAVINE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de VERSAILLES
M. Pierre-Olivier TOULZA Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMAN Professeur agrégé	Académie de LILLE
Mme Virginie WALBRON Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES

Mme Anne-Gaëlle WEBER  
Maître de conférences des universités

Académie de LILLE

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

Académie de NANCY-METZ

M. Philippe ZARD  
Maître de conférences des universités

Académie de VERSAILLES

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

Paris, le 12 janvier 2012

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



Philippe SANTANA

## Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1984  
Nombre de candidats non éliminés : 1219 Soit : 61.44 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 231 Soit : 18.95 % des non éliminés.

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0142.01 (soit une moyenne de : 07.10 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0228.57 (soit une moyenne de : 11.43 / 20)

### Rappel

Nombre de postes : 102

Barre d'admissibilité : 0192.00 (soit un total de : 09.60 / 20)

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

## Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 275  
Nombre de candidats non éliminés : 153 Soit : 55.64 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 20 Soit : 13.07 % des non éliminés.

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0117.99 (soit une moyenne de : 05.90 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0204.60 (soit une moyenne de : 10.23 / 20)

### Rappel

Nombre de postes : 12

Barre d'admissibilité : 0180.00 (soit un total de : 09.00 / 20)

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

## Bilan de l'admission

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 231  
Nombre de candidats non éliminés : 226 Soit : 97.84 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 102 Soit : 45.13 % des non éliminés.  
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0  
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 403.39 (soit une moyenne de : 10.09 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0463.63 (soit une moyenne de : 11.59 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 175.15 (soit une moyenne de : 08.76 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0219.44 (soit une moyenne de : 10.97 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Rappel

Nombre de postes : 102  
Barre de la liste principale : 0412.00 (soit un total de : 10.30 / 20 )  
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20 )

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

## Bilan de l'admission

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 20  
Nombre de candidats non éliminés : 19 Soit : 95.00 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 12 Soit : 63.16 % des non éliminés.  
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0  
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 369.33 (soit une moyenne de : 09.24 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0399.51 (soit une moyenne de : 09.99 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 163.86 (soit une moyenne de : 08.19 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0189.85 (soit une moyenne de : 09.49 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

### Rappel

Nombre de postes : 12  
Barre de la liste principale : 0359.04 (soit un total de : 08.98 / 20 )  
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20 )

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



## **RAPPORT DES ÉPREUVES ÉCRITES**

**SESSION 2012**

---

**AGRÉGATION  
CONCOURS INTERNE  
ET CAER**

**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 (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.*

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

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

**NB : 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.**

Dans une classe de Première, vous étudiez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du XVIIIe siècle à nos jours ».

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

Extrait 1 : BEAUMARCHAIS (1732-1799) *Le Barbier de Séville*, liste des personnages et scène première (1775).

Extrait 2 : BEAUMARCHAIS (1732-1799), *Le Mariage de Figaro*, liste des personnages et scène première (1784).

Extrait 3 : BEAUMARCHAIS (1732-1799) *La Mère coupable*, liste des personnages, et scènes 1 et 2 (1792)<sup>1</sup>.

## EXTRAIT 1

LE BARBIER DE SEVILLE  
OU LA PRECAUTION INUTILE  
Comédie en quatre actes en prose

### PERSONNAGES

[LE COMTE ALMAVIVA, grand d'Espagne, amant inconnu de Rosine.

BARTHOLO, médecin, tuteur de Rosine.

ROSINE, jeune personne d'extraction noble, et pupille de Bartholo.

FIGARO, barbier de Séville.

DON BAZILE, organiste, maître à chanter de Rosine.

LA JEUNESSE, vieux domestique de Bartholo.

L'EVEILLE, autre valet de Bartholo, garçon niais et endormi.

UN NOTAIRE.

UN ALCADE, homme de justice.

PLUSIEURS ALGUAZILS ET VALETS avec des flambeaux.]

*(Les habits des acteurs doivent être dans l'ancien costume espagnol.)*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Les dates sont celles des premières représentations.

<sup>2</sup> Dans les deux éditions établies, l'une par René Pomeau (Garnier-Flammarion, 1965) et l'autre par Pierre Larthomas (La Pléiade, Gallimard, 1988), les indications substantielles données par l'auteur sur les costumes des personnages du *Barbier de Séville* sont intégrées à, ou suivent immédiatement, la liste des personnages. C'est l'édition de Pierre Larthomas qui a été choisie pour ce sujet.

LE COMTE ALMAVIVA, grand d'Espagne, amant inconnu de Rosine, paraît au premier acte en veste et culotte de satin ; il est enveloppé d'un grand manteau brun, ou cape espagnole ; chapeau noir rabattu, avec un ruban de couleur autour de la forme. Au deuxième acte : habit uniforme de cavalier avec des moustaches et des bottines. Au troisième, habillé en bachelier ; cheveux ronds, grande fraise au cou ; veste, culotte, bas et manteau d'abbé. Au quatrième acte, il est vêtu superbement à l'espagnole avec un riche manteau ; par-dessus tout, le large manteau brun dont il se tient enveloppé.

BARTHOLO, médecin, tuteur de Rosine : habit noir, court, boutonné ; grande perruque ; fraise et manchettes relevées ; une ceinture noire ; et quand il veut sortir de chez lui, un long manteau écarlate.

ROSINE, jeune personne d'extraction noble, et pupille de Bartholo ; habillée à l'espagnole.

FIGARO, barbier de Séville : en habit de majo espagnol. La tête couverte d'une rescille, ou filet ; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme ; un fichu de soie, attaché fort lâche à son cou ; gilet et haut de chausse de satin, avec des boutons et boutonnières frangées d'argent ; une grande ceinture de soie ; les jarrettières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe ; veste de couleur tranchante, à grands revers de la couleur du gilet ; bas blancs et souliers gris.

DON BAZILE, organiste, maître à chanter de Rosine : chapeau noir rabattu, soutanelle et long manteau, sans fraise ni manchettes.

LA JEUNESSE, vieux domestique de Bartholo.

L'EVEILLE, autre valet de Bartholo, garçon niais et endormi. Tous deux habillés en galiciens ; tous les cheveux dans la queue ; gilet couleur de chamois ; large ceinture de peau avec une boucle ; culotte bleue et veste de même, dont les manches, ouvertes aux épaules pour le passage des bras, sont pendantes par derrière.

UN NOTAIRE.

UN ALCADE, homme de justice, avec une longue baguette blanche à la main.

PLUSIEURS AGUAZILS ET VALETS avec des flambeaux.

*La scène est à Séville, dans la rue et sous les fenêtres de Rosine, au premier acte, et le reste de la pièce dans la maison du docteur Bartholo.*

#### ACTE PREMIER

*Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées.*

#### SCENE PREMIERE

*LE COMTE, seul, en grand manteau brun et chapeau rabattu. Il tire sa montre en se promenant.*

Le jour est moins avancé que je ne croyais. L'heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N'importe ; il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l'instant de la voir. Si quelque aimable de la cour pouvait me deviner à cent lieues de Madrid, arrêté tous les matins sous les fenêtres d'une femme à qui je n'ai jamais parlé, il me prendrait pour un Espagnol du temps d'Isabelle. Pourquoi non ? Chacun court après le bonheur. Il est pour moi dans le cœur de Rosine. Mais quoi ! suivre une femme à Séville, quand Madrid et la cour offrent de toutes parts des plaisirs si faciles ? Et c'est cela même que je fuis. Je suis las des conquêtes que l'intérêt, la convenance ou la vanité nous présentent sans cesse. Il est si doux d'être aimé pour soi-même ; et si je pouvais m'assurer sous ce déguisement... Au diable l'importun !

## EXTRAIT 2

LA FOLLE JOURNÉE  
OU LE MARIAGE DE FIGARO  
Comédie en cinq actes, en prose

### PERSONNAGES<sup>3</sup>

LE COMTE ALMAVIVA, grand corrégidor d'Andalousie  
LA COMTESSE, sa femme  
FIGARO, valet de chambre du comte, et concierge du château  
SUZANNE, première camariste de la comtesse, et fiancée de Figaro  
MARCELINE, femme de charge  
ANTONIO, jardinier du château, oncle de Suzanne et père de Fanchette  
FANCHETTE, fille d'Antonio  
CHERUBIN, premier page du comte  
BARTHOLO, médecin de Séville  
BAZILE, maître de clavecin de la comtesse  
DON GUSMAN BRID'OISON, lieutenant du siège  
DOUBLE-MAIN, greffier, secrétaire de don Gusman  
UN HUISSIER-AUDIENCIER  
GRIPPE-SOLEIL, jeune pastoureau  
UNE JEUNE BERGERE  
PEDRILLE, piqueur du comte

TROUPE DE VALETS	personnages muets
TROUPE DE PAYSANNES	personnages muets
TROUPE DE PAYSANS	personnages muets

*La scène est au château d'Agua-Frescas, à trois lieues de Séville.*

### ACTE PREMIER

*Le théâtre représente une chambre à demi démeublée ; un grand fauteuil de malade est au milieu.  
Figaro, avec une toise, mesure le plancher. Suzanne attache à sa tête, devant une glace, le petit  
bouquet de fleurs d'orange appelé chapeau de la mariée.*

#### SCÈNE PREMIÈRE

FIGARO, SUZANNE

FIGARO : Dix-neuf pieds sur vingt-six.

SUZANNE : Tiens, Figaro, voilà mon petit chapeau ; le trouves-tu mieux ainsi ?

FIGARO *lui prend les mains* : Sans comparaison, ma charmante. Oh ! que ce joli bouquet virginal, élevé sur la tête d'une belle fille, est doux, le matin des noces, à l'œil amoureux d'un époux !...

SUZANNE *se retire* : Que mesures-tu donc là, mon fils ?

FIGARO : Je regarde, ma petite Suzanne, si ce beau lit que Monseigneur nous donne aura bonne grâce ici.

---

<sup>3</sup> Dans les deux éditions établies, l'une par René Pomeau (Garnier-Flammarion, 1965) et l'autre par Pierre Larthomas (La Pléiade, Gallimard, 1988), les indications substantielles données par l'auteur sur les personnages du *Mariage de Figaro* s'intitulent : CARACTERES ET HABILLEMENTS DE LA PIÈCE et PLACEMENT DES ACTEURS. Elles font explicitement référence aux comédiens des premières représentations, ceux-là mêmes qui sont cités dans la liste des personnages. Dans les deux éditions, ces indications ne sont pas intégrées à la liste des personnages mais à la préface (édition de Pierre Larthomas) ou suivent immédiatement celles-ci (édition de René Pomeau). Par conséquent, elles n'ont pas été reproduites pour ce sujet.

SUZANNE : Dans cette chambre ?

FIGARO : Il nous la cède.

SUZANNE : Et moi je n'en veux point.

FIGARO : Pourquoi ?

SUZANNE : Je n'en veux point.

FIGARO : Mais encore ?

SUZANNE : Elle me déplaît.

FIGARO : On dit une raison.

SUZANNE : Si je n'en veux pas dire ?

FIGARO : Oh ! quand elles sont sûres de nous !

SUZANNE : Prouver que j'ai raison serait accorder que je puis avoir tort. Es-tu mon serviteur, ou non ?

FIGARO : Tu prends de l'humeur contre la chambre du château la plus commode, et qui tient le milieu des deux appartements. La nuit, si Madame est incommodée, elle sonnera de son côté ; zeste ! en deux pas tu es chez elle. Monseigneur veut-il quelque chose ? il n'a qu'à tinter du sien ; crac ! en trois sauts me voilà rendu.

SUZANNE : Fort bien ! mais quand il aura « tinté » le matin pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste ! en deux pas, il est à ma porte, et crac ! en trois sauts...

FIGARO : Qu'entendez-vous par ces paroles ?

SUZANNE : Il faudrait m'écouter tranquillement.

FIGARO : Eh qu'est-ce qu'il y a ? bon Dieu !

SUZANNE : Il y a, mon ami, que las de courtiser les beautés des environs, M. le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues, auxquelles il espère que ce logement ne nuira pas. Et c'est ce que le loyal Bazile, honnête agent de ses plaisirs et mon noble maître à chanter, me répète chaque jour en me donnant leçon.

FIGARO : Bazile ! ô mon mignon ! si jamais volée de bois vert appliquée sur une échine a dûment redressé la moelle épinière à quelqu'un...

SUZANNE : Tu croyais, bon garçon ! que cette dot qu'on me donne était pour les beaux yeux de ton mérite ?

FIGARO : J'avais assez fait pour l'espérer.

SUZANNE : Que les gens d'esprit sont bêtes !

FIGARO : On le dit.

SUZANNE : Mais c'est qu'on ne veut pas le croire !

FIGARO : On a tort.

SUZANNE : Apprends qu'il la destine à obtenir de moi, secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... Tu sais s'il était triste !

FIGARO : Je le sais tellement que, si monsieur le comte, en se mariant, n'eût pas aboli ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousée dans ses domaines.

SUZANNE : Eh bien ! s'il l'a détruit, il s'en repent ; et c'est de ta fiancée qu'il veut le racheter en secret aujourd'hui.

FIGARO, *se frottant la tête* : Ma tête s'amollit de surprise ; et mon front fertilisé...

SUZANNE : Ne le frotte donc pas !

FIGARO : Quel danger ?

SUZANNE *riant* : S'il y venait un petit bouton... Des gens superstitieux...

FIGARO : Tu ris, friponne ! Ah ! s'il y avait moyen d'attraper ce grand trompeur, de le faire donner dans un bon piège, et d'empocher son or !

SUZANNE : De l'intrigue et de l'argent ; te voilà dans ta sphère.

FIGARO : Ce n'est pas la honte qui me retient.

SUZANNE : La crainte ?

FIGARO : Ce n'est rien d'entreprendre une chose dangereuse, mais d'échapper au péril en la menant à bien : car, d'entrer chez quelqu'un la nuit, de lui souffler sa femme et d'y recevoir cent coups de fouet pour la peine, il n'est rien plus aisé ; mille sots coquins l'ont fait. Mais...

*On sonne de l'intérieur.*

SUZANNE : Voilà Madame éveillée ; elle m'a bien recommandé d'être la première à lui parler le matin de mes noces.

FIGARO : Y a-t-il encore quelque chose là-dessous ?

SUZANNE : Le berger dit que cela porte bonheur aux épouses délaissées. Adieu, mon petit Fi, Fi, Figaro. Rêve à notre affaire.

FIGARO : Pour m'ouvrir l'esprit, donne un petit baiser.

SUZANNE : A mon amant aujourd'hui ? Je t'en souhaite ! Et qu'en dirait demain mon mari ?

*Figaro l'embrasse.*

SUZANNE : Hé bien ! Hé bien !

FIGARO : C'est que tu n'as pas d'idée de mon amour.

SUZANNE, *se défrisant* : Quand cesserez-vous, importun, de m'en parler du matin au soir ?

FIGARO, *mystérieusement* : Quand je pourrai te le prouver du soir jusqu'au matin.

*On sonne une seconde fois.*

SUZANNE, *de loin, les doigts unis sur sa bouche* : Voilà votre baiser, monsieur ; je n'ai plus rien à vous.

FIGARO *court après elle* : Oh ! mais ce n'est pas ainsi que vous l'avez reçu...

### EXTRAIT 3

L'AUTRE TARTUFFE  
OU LA MERE COUPABLE  
*Drame en cinq actes et en prose*

#### PERSONNAGES

LE COMTE ALMAVIVA, grand seigneur espagnol, d'une fierté noble, et sans orgueil.

LA COMTESSE ALMAVIVA, très malheureuse, et d'une angélique piété.

LE CHEVALIER LEON, leur fils ; jeune homme épris de la liberté, comme toutes les âmes ardentes et neuves.

FLORESTINE, pupille et filleule du comte Almayviva ; jeune personne d'une grande sensibilité.

M. BEGEARSS, Irlandais, major d'infanterie espagnole, ancien secrétaire des ambassades du comte ; homme très profond et grand machinateur d'intrigues, fomentant le trouble avec art.

FIGARO, valet de chambre, chirurgien et homme de confiance du comte ; homme formé par l'expérience du monde et des événements.

SUZANNE, première camariste de la comtesse ; épouse de Figaro ; excellente femme, attachée à sa maîtresse et revenue des illusions du jeune âge.

M. FAL, notaire du comte ; homme exact et très honnête.

GUILLAUME, valet allemand de M. Begearss ; homme trop simple pour un tel maître.

*La scène est à Paris, dans l'hôtel occupé par la famille du comte, et se passe à la fin de 1790.*

#### ACTE PREMIER

*Le théâtre représente un salon fort orné.*

#### SCENE PREMIERE

SUZANNE, *seule, tenant des fleurs obscures dont elle fait un bouquet.*

Que madame s'éveille et sonne, mon triste ouvrage est achevé (*Elle s'assied avec abandon*). A peine il est neuf heures, et je me sens déjà d'une fatigue... Son dernier ordre, en la couchant, m'a gâté ma nuit tout entière... « Demain, Suzanne, au point du jour, fais apporter beaucoup de fleurs, et garnis-en mes cabinets. » Au portier : « Que, de la journée, il n'entre personne pour moi ». « Tu me formeras un bouquet de fleurs noires et rouge foncé, un seul œillet blanc au milieu... » Le voilà. Pauvre maîtresse !

elle pleurerait !... Pour qui ce mélange d'apprêts ?... Eeh ! si nous étions en Espagne, ce serait aujourd'hui la fête de son fils Léon... (*avec mystère*) et d'un autre homme qui n'est plus ! (*Elle regarde les fleurs.*) Les couleurs du sang et du deuil ! (*Elle soupire.*) Ce cœur blessé ne guérira jamais ! Attachons-le d'un crêpe noir, puisque c'est là sa triste fantaisie.  
*Elle attache le bouquet.*

*Scène II*

*SUZANNE, FIGARO regardant avec mystère.  
Cette scène doit marcher chaudement.*

SUZANNE : Entre donc, Figaro ! tu prends l'air d'un amant en bonne fortune chez ta femme !  
FIGARO : Peut-on vous parler librement ?  
SUZANNE : Oui, si la porte reste ouverte.  
FIGARO : Et pourquoi cette précaution ?  
SUZANNE : C'est que l'homme dont il s'agit peut entrer d'un moment à l'autre.  
FIGARO, *appuyant* : Honoré-Tartuffe-Bégearss ?  
SUZANNE : Et c'est un rendez-vous donné. Ne t'accoutume donc pas à charger son nom d'épithètes ; cela peut se redire et nuire à tes projets.  
FIGARO : Il s'appelle Honoré !  
SUZANNE : Mais non pas Tartuffe.  
FIGARO : Morbleu !  
SUZANNE : Tu as le ton bien soucieux !  
FIGARO : Furieux. (*Elle se lève.*) Est-ce là notre convention ? M'aidez-vous franchement, Suzanne, à prévenir un grand désordre ? Serais-tu dupe encore de ce très méchant homme ?  
SUZANNE : Non ; mais je crois qu'il se méfie de moi : il ne me dit plus rien. J'ai peur, en vérité, qu'il ne nous croie raccommodés.  
FIGARO : Feignons toujours d'être brouillés.  
SUZANNE : Mais qu'as-tu donc appris qui te donne une telle humeur ?  
FIGARO : Recordons-nous d'abord sur les principes. Depuis que nous sommes à Paris, et que M. Almaviva... (Il faut bien lui donner son nom, puisqu'il ne souffre plus qu'on l'appelle *Monseigneur*...)  
SUZANNE, *avec humeur* : C'est beau ! Et Madame sort sans livrée ! Nous avons l'air de tout le monde !  
FIGARO : Depuis, dis-je, qu'il a perdu, par une querelle de jeu, son libertin de fils aîné, tu sais comment tout a changé pour nous ! comme l'humeur du comte est devenue sombre et terrible !  
SUZANNE : Tu n'es pas mal bourru non plus !  
FIGARO : Comme son autre fils paraît lui devenir odieux !  
SUZANNE : Que trop !  
FIGARO : Comme Madame est malheureuse !  
SUZANNE : C'est un grand crime qu'il commet !  
FIGARO : Comme il redouble de tendresse pour sa pupille Florestine ! Comme il fait surtout des efforts pour dénaturer sa fortune !  
SUZANNE : Sais-tu, mon pauvre Figaro, que tu commences à radoter ? Si je sais tout cela, qu'est-il besoin de me le dire ?  
FIGARO : Encore faut-il bien s'expliquer pour s'assurer que l'on s'entend. N'est-il pas avéré pour nous que cet astucieux irlandais, le fléau de cette famille, après avoir chiffré, comme secrétaire, quelques ambassades auprès du comte, s'est emparé de leurs secrets à tous ? que ce profond machinateur a su les entraîner de l'indolente Espagne en ce pays remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille, et envahir les biens d'une maison qui se délabre ?  
SUZANNE : Enfin, moi ! que puis-je à cela ?  
FIGARO : Ne jamais le perdre de vue ; me mettre au cours de ses démarches...  
SUZANNE : Mais je te rends tout ce qu'il dit.

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



FIGARO : Oh ! ce qu'il dit... n'est que ce qu'il veut dire ! Mais saisir, en parlant, les mots qui lui échappent, le moindre geste, un mouvement : c'est là qu'est le secret de l'âme ! Il se trame ici quelque horreur ! Il faut qu'il s'en croie assuré, car je lui trouve un air... plus faux, plus perfide et plus fat ; cet air des sots de ce pays, triomphant avant le succès ! Ne peux-tu être aussi perfide que lui ? l'amadouer, le bercer d'espoir ? quoi qu'il demande, ne pas le refuser ?...

SUZANNE : C'est beaucoup !

FIGARO : Tout est bien et tout marche au but, si j'en suis promptement instruit.

SUZANNE : Et si j'en instruis ma maîtresse ?

FIGARO : Il n'est pas temps encore ; ils sont tous subjugués par lui. On ne te croirait pas ; tu nous perdrais sans les sauver. Suis-le partout, comme son ombre... et moi, je l'épie au dehors...

SUZANNE : Mon ami, je t'ai dit qu'il se défie de moi ; et s'il nous surprenait ensemble... Le voilà qui descend... Ferme !... Ayons l'air de quereller bien fort.

*Elle pose le bouquet sur la table.*

FIGARO, *élevant la voix* : Moi, je ne le veux pas ! Que je t'y prenne une autre fois !...

SUZANNE, *élevant la voix* : Certes !... Oui, je te crains beaucoup !

FIGARO, *feignant de lui donner un soufflet* : Ah ! tu me crains !... Tiens, insolente !

SUZANNE, *feignant de l'avoir reçu* : Des coups à moi... chez ma maîtresse !

# COMPOSITION A PARTIR D'UN OU DE PLUSIEURS TEXTES D'AUTEURS DE LANGUE FRANÇAISE DU PROGRAMME DES LYCEES

Rapport présenté par Isabelle PÉCHEYRAN-ROSSI

« Que s'est-il passé au théâtre entre l'âge d'or du classicisme et la bataille d'*Hernani*? Un inventaire superficiel de l'histoire littéraire ne laisse apercevoir que ceci : deux génies de la comédie, un projet ambitieux, mais voué à l'échec et l'interminable décadence du classicisme. Marivaux et Beaumarchais paraissent isolés par leur réussite même, par leur singularité qui interdit de les rattacher trop nettement à quelque mouvement que ce soit ; le projet ambitieux, moral, esthétique, et pour tout dire, philosophique qui se perd dans les sables est celui de Diderot, l'invention du drame (...) Mais si, détournant le regard et le portant vers l'histoire du théâtre et l'esthétique dramatique, on considère la place du spectacle dans la vie sociale et intellectuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, le contraste est frappant. »<sup>1</sup>

Extrait 1 : BEAUMARCHAIS (1732-1799), *Le Barbier de Séville*, liste des personnages et scène première (1775).

Extrait 2 : BEAUMARCHAIS (1732-1799), *Le Mariage de Figaro*, liste des personnages et scène première (1784).

Extrait 3 : BEAUMARCHAIS (1732-1799), *La Mère coupable*, liste des personnages, et scènes 1 et 2 (1792).

## BILAN DE L'ÉPREUVE

Un rapport de jury doit d'abord servir à ceux qui préparent le concours pour la session suivante, et à ceux qui ont échoué à celle-ci et qui souhaitent remettre leur ouvrage sur le métier. L'exercice a donc cela de complexe qu'il porte sur un sujet qui, bien entendu, ne sera pas celui de l'an prochain et doit aider cependant à le préparer... c'est dire qu'il a l'obligation d'être à la fois exemplaire et singulier. C'est pourquoi, au delà de son seul traitement, il doit permettre d'éclairer quelques traits d'une démarche transférable et rappeler, une fois de plus, quelques évidences de préparation et de présentation trop vite oubliées.

Rappelons donc quelques-unes de ces évidences :

**Le sujet est un sujet de didactique** : Une dissertation de didactique n'a pas grande chose à voir avec de la pédagogie fiction. Il ne s'agit ni d'inventer des élèves, ni de rêver des cours.

---

<sup>1</sup> In Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, Paris 1998, p.1.

Le travail n'est pas tant d'imaginer ce que l'on pourrait faire « en situation » que de mettre en œuvre le discours qui va permettre aux textes et à leur analyse experte de faire sens pour une classe. Ce n'est pas la même chose. Les formules du type :

- *nous demanderons aux élèves d'aller chercher des informations sur la vie de Beaumarchais*
- *nous regarderons une captation en coupant le son pour mettre en valeur la mise en scène*
- *nous mettrons en voix les textes*

n'ont donc pas lieu d'être. D'autant que, on le voit, elles sont interchangeable, on pourrait aussi bien aller chercher des informations sur la vie d'un moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle, ou d'un romancier naturaliste, mettre en voix un poème d'Aragon ou regarder la captation de n'importe quelle représentation théâtrale. Elles ne disent rien, par conséquent, du traitement particulier d'un sujet, c'est à dire d'un corpus envisagé sous un angle problématique défini. Elles ne sauraient témoigner des compétences attendues, qui sont d'abord des **compétences de lecture et d'interprétation**. La composition de didactique suppose en effet, comme toute composition, un point de vue qui peut être aussi un risque. L'habitude trop souvent prise de mettre à plat les textes et les œuvres pour les faire tenir, en morceaux, dans des visées de caractérisation, de description, d'analyse très statique, ne permet pas au candidat d'attester de ses compétences de lecture. Un projet didactique n'est pas la mise en pièce d'un corpus par catégories, c'est aussi un parcours de lecture. Il doit aller d'un point à un autre et produire davantage, in fine, qu'il n'avait à offrir au départ. Trop de conclusions servent seulement à dire que l'on a fait ce que l'on avait dit que l'on ferait... et ne signalent aucune avancée de la réflexion.

**Ce sujet s'inscrit dans un cadre** et singulièrement cette année dans un cadre défini au préalable : l'objet d'étude de la classe de 1<sup>ère</sup> « le texte théâtral et sa représentation, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours ». C'était là, certes, une évidence, et certaines années il a fallu que les candidats trouvent eux-mêmes le cadre didactique institutionnel le plus approprié au traitement du sujet, mais cette évidence a été trop souvent mal utilisée par les candidats et en a visiblement gêné certains, comme si, en l'absence de documents iconographiques, il n'était pas possible de traiter l'objet d'étude. La question de la représentation se réduit alors à la scène, à la mise en jeu, au spectacle. Les copies analysent peu les objets, le choix des espaces et du décor, les costumes, le choix du monologue ou du dialogue. Les propositions les plus intéressantes, mais elles sont **rare**s, étudient l'ensemble de ces éléments **ainsi que le** rythme. La présentation des personnages, les didascalies internes sont assez peu exploitées.

Il fallait pourtant bien le faire, en évitant toute allusion à des captations imaginaires (certaines, rares mais précisément évoquées ont pu, elles, être utiles à l'analyse des candidats). Et cette contrainte, qui était une aide à la compréhension du sujet, en orientait clairement le traitement didactique : **comment le corpus proposé était-il une réponse singulière à la dialectique du texte et de la représentation au théâtre ?** En quoi devait-il permettre d'envisager la place de la représentation dans une écriture et dans une œuvre, dans une époque et une théorie ? Il fallait par conséquent accepter de lire le texte comme proposition d'un imaginaire, ou d'une conception de la représentation. Pour peu que l'on veuille bien le faire, et admettre que la représentation est dans le texte -même si toutes les représentations sont des « dehors » du texte-, le corpus prenait sens et donnait son sens à l'objet d'étude puisqu'il contenait un important texte didascalique présentant d'importantes évolutions. Bien entendu la plupart des candidats l'ont vu, ou senti, mais bien peu ont su en tirer parti. Remarquant le texte didascalique, ils le paraphrasent, ou comprennent, par exemple, la psychologie des personnages à son aune, mais ne s'interrogent pas sur son

existence même ni sur ce qu'elle révèle d'une pensée et d'une esthétique. Sans doute l'observation fine des formes, si elle est nourrie d'une culture suffisante, doit permettre de faire face à tous les corpus, ou presque, mais seulement si l'on veut bien comprendre par observation fine un « au-delà » du descriptif qui n'a pas été le souci de tous les candidats. Si l'on a à l'esprit -et on doit avoir à l'esprit- ce qu'est une didascalie et quels sont l'origine et le sens du mot *didaskalos*<sup>1</sup>, on doit lier de façon indissoluble le texte didascalique de Beaumarchais à la question de la représentation. En l'absence d'image, la représentation ne peut être autre chose qu'un discours. Et l'on est surpris, par exemple, que l'expression constante chez Beaumarchais « le théâtre représente » ne fasse jamais sens pour les candidats. Ce n'est pourtant pas ainsi que s'expriment Molière, Racine ou Marivaux.

Le sujet, inscrit dans le cadre des instructions pour la classe de Première, invitait à prendre en compte **l'ensemble des connaissances supposées construites par les élèves** : la scène d'exposition et le monologue ont été abordés et travaillés, au collège et en classe de seconde, le théâtre classique, les genres de la comédie et de la tragédie font explicitement partie des programmes de lycée. Dès lors, ce que le candidat doit faire s'éclairer de lui-même ; il ne s'agira pas, fort de l'évidence que tout est toujours à refaire, de considérer la notion de scène d'exposition comme un objectif à construire, ou de paraphraser patiemment l'ensemble des « informations » contenues dans les textes ; il s'agit de prendre appui sur ce que l'on sait d'une scène d'exposition pour lire celles que l'on a sous les yeux et pour les interroger à la lumière de ces connaissances, il s'agit de s'interroger sur la construction de nouveaux savoirs et de nouveaux savoir-faire permise par le corpus. Ou pour le dire autrement : **en quoi le corpus proposé permet-il d'accroître l'expertise des élèves ?** Cette seconde question contribue, comme celle posée par l'objet d'étude, à orienter la problématique et à lui donner une part essentielle de son efficacité didactique, elle invite en effet à travailler le corpus en partant de ce que l'on sait et que l'on peut reconnaître, pour aller vers du nouveau, de « l'inédit » - ou comme on peut le lire dans une copie, aller du « connu vers l'inconnu générique » - dans l'expérience littéraire. C'est là tout de même, un des plaisirs de la dissertation de didactique : permettre de réenvisager l'expertise sous l'angle de la découverte et de la reconstruction. On souhaiterait parfois trouver plus souvent dans les copies, quelques traces de cet enthousiasme, assurément indispensable aux professeurs.

**Le corpus proposé, enfin, était une trilogie.** Et ce choix aussi devait permettre de progresser dans l'élaboration d'une problématique. Car cette trilogie singulière invitait à prendre en compte une triple évolution : celle des personnages dans leur histoire, celle de l'écriture d'un dramaturge, celle de l'évolution du théâtre dans une époque charnière de son histoire. Cette triple évolution, sans doute, n'était pas aisée à tenir et à construire didactiquement, mais c'est bien de celle-ci qu'il fallait rendre compte, et sur celle-ci qu'il fallait s'appuyer pour construire une problématique solide. Celle-ci, il faut le redire, n'a pas vocation à la complexité ; on reste parfois surpris et un peu inquiet devant des introductions interminables qui peinent pourtant à cerner l'enjeu de la lecture et de la réflexion. On veille en revanche à être précis. Une problématique n'est pas un exercice à trous, dans lequel on pourrait remplacer le nom de l'auteur d'une année par celui d'un autre. On évitera d'écrire par exemple : « Comment Beaumarchais exploite-t-il les enjeux de son temps ? », ce qui vaudrait aussi bien pour Chateaubriand, René Char ou Laclos... De même, on évitera les problématiques si larges qu'elles paraissent engager le genre tout entier, voire le travail de l'écriture en son intégralité : « Comment évolue la comédie ? » ou encore « De quelle manière la réalité est-elle représentée ? »

---

<sup>1</sup> Enseignement, notice, instructions sur la manière de jouer les pièces.

**Des expressions simples et judicieuses ont servi en revanche des problématiques claires et engageantes.** On a proposé par exemple de conduire une analyse en « trois points qui permettront de voir le genre dramatique, son inscription dans l'histoire du théâtre, son déploiement dans une trilogie », ou encore de chercher « en quoi l'évolution de la comédie vers le drame modifie les personnages, leurs relations, l'espace et le temps ». Certains choix, comme certaines expressions, permettent d'aller plus loin ou de préciser l'espace de la lecture comme un espace d'interrogation et de remise en question, qui autorise justement la mise en travail des notions, la mise en jeu du reconnu. On peut citer par exemple les fragments de propositions suivantes : « comment se singularisent la dramatisation de l'inquiétude et le lancement de l'intrigue ? » ou encore comment « saisir la porosité des codes et des genres du théâtre ». Cette dernière expression d'ailleurs était déjà celle du rapport de la session 2011 sur cette même composition de didactique. On y insistait, s'agissant cette fois du Naturalisme, sur la « porosité du roman et du théâtre ». Sous des formes différentes sans doute, mais plus proches que les candidats n'ont su le voir, cette même porosité était à l'œuvre dans le corpus proposé cette année. Trop rares pourtant ont été les copies dans lesquelles cette porosité - pourtant remarquable dans les didascalies de *La Mère Coupable* - a été vue et analysée. Plus rares encore sont les candidats qui ont su interroger le paradoxe de la démarche dramaturgique et, sans doute, le risque qu'elle court de se retourner contre elle-même. Beaucoup de copies ont proposé en prolongement la lecture de *Ruy Blas*. Cette proposition est pertinente et il y avait matière à la défendre de telle sorte qu'elle aide à la compréhension du corpus. La filiation complexe et plus ou moins stabilisée entre drame bourgeois et drame romantique, l'irruption, non de la crise familiale et vertueuse, mais de la violence politique, la notion de « couleur locale » que l'on pouvait utiliser en travaillant l'anachronisme pour l'Espagne du *Barbier*, les traces du mélodrame dans l'œuvre de Hugo... sont quelques-uns des éléments éclairants d'une brève comparaison qui permettent de mieux comprendre les aspects aporétiques de la voie choisie par les défenseurs de la comédie larmoyante.

**Une telle approche suppose aussi, bien entendu, des connaissances** qui ne sont pas encore suffisamment partagées. Il peut être simple pourtant de prendre davantage appui sur le programme des classes de lycée et collège afin de circonscrire le champ certes large des connaissances nécessaires. Le programme de la classe de première est en ce sens parfaitement clair et il faut redire qu'il n'est pas raisonnable de penser que l'on puisse traiter l'objet d'étude « le texte théâtral et sa représentation » sans quelques connaissances claires des moments les plus importants de l'histoire du théâtre. Le XVIII<sup>e</sup> siècle en est un. Le candidat, professeur de lettres, gagne à ne pas se laisser aveugler par une histoire littéraire qui ne serait que celle des grandes œuvres. Comme on ne fait pas une Histoire juste avec seulement quelques grandes dates. L'esthétique qui se construit, se pense, se défait, se transforme, au travers des vicissitudes du drame bourgeois est particulièrement importante, et ce quels que puissent être par ailleurs les échecs ou la difficile postérité des œuvres considérées. Un candidat à l'agrégation doit avoir dans sa bibliographie les écrits de Diderot sur le théâtre, et au moins des traces de son dialogue avec les grands acteurs de son temps. Il doit avoir un peu plus qu'une idée de l'évolution de l'espace scénique, de ses causes et de ses conséquences, et sa connaissance de l'histoire du genre ne peut sauter sans vergogne du théâtre grec à la comédie classique et de la comédie classique au drame romantique, sans s'arrêter un peu à d'autres passages et à d'autres ruptures. Au-delà de la connaissance des œuvres, qui ne saurait être complète pour chacune d'elle, et singulièrement ici pour *La Mère Coupable*, les bonnes copies sont celles qui ont su saisir l'évolution du théâtre et de l'histoire dans le titre d'abord, mais aussi dans les préoccupations dramatiques et l'écriture du texte. La notion de culpabilité, le rôle féminin mentionné par sa place dans la famille, Le passage du château au salon, le caractère romanesque de l'intrigue telle qu'elle apparaît dans la scène deux... autant

d'éléments qui ouvrent l'œuvre à l'histoire du genre et le genre à l'histoire du temps. Cette centration sur la famille dont il n'y a nulle trace sous cette forme dans l'histoire classique pouvait porter les candidats vers une réflexion plus profonde et plus aboutie. Elle suggère aussi, sans doute, que quelques connaissances historiques ne sont pas inutiles aux littéraires.

C'est en ce point sans doute qu'il faut poser la question **des lectures et des références**. Les copies sont, sur ce terrain, très inégales. Les références les plus fréquentes sont faites à Anne Ubersfeld et à la notion de « texte troué », les références aux écrits théoriques de Diderot, et en particulier à la pantomime sont rares. Le nombre de copies mentionnant l'ouvrage de Pierre Frantz explicitement consacré à cet art du visuel que défend le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, est anecdotique. Le faisceau désigne l'écueil : la référence est presque toujours utilisée de manière très générale ; c'est, finalement, sur l'une des caractéristiques génériques les plus remarquables du texte théâtral que les candidats s'arrêtent, délaissant l'élaboration d'une esthétique singulière qui caractériserait pourtant avec précision le texte qu'ils ont sous les yeux. La référence à Anne Ubersfeld, par exemple, permet trop souvent de seulement authentifier un discours sur l'incomplétude du texte théâtral ouvrant -au mieux- la voie à la question de la représentation. Soit. Mais outre que, si c'est nécessaire, ce n'est pas suffisant, la référence bibliographique, dans une dissertation de didactique comme dans toute dissertation, n'a pas vocation à être un argument d'autorité, signant en quelque sorte la validité d'un développement ou exhibant un savoir. Elle participe d'un travail de compréhension, d'interprétation, et de mise en question (au sens propre) du corpus proposé. Si l'on veut travailler sur les notions proposées par Anne Ubersfeld, il serait intéressant de se demander, par exemple, en quoi un texte théâtral très fourni en didascalies est plus ou moins « troué » qu'un texte classique. Le désir de parvenir à une complétude du texte qui tiendrait à lui seul -et donc sans elle- la gageure de la représentation, n'est pas un impensé de l'histoire du théâtre et de l'écriture dramatique.

D'autres références essentielles sont soit peu mentionnées dans les copies, soit peu utilisées. C'est le cas des ouvrages de Pierre Larthomas et de Jacques Scherer (cités dans le cadre du corrigé). Leur lecture et leur connaissance, pourtant, permettent de circuler avec plus d'aisance dans les œuvres, les textes et leur langage. On est assez surpris de lire, sous la plume de professeurs, finalement assez peu de véritables références littéraires : les références à Molière faute d'une connaissance précise du langage dramatique, et en l'absence d'une familiarité réelle avec ses comédies, ne permettent pas assez de saisir la singularité de l'écriture de Beaumarchais ; Marivaux, qui offrait à la réflexion ses valets à marier, ses déguisements, ses joies et sa finesse, ses lieux non-lieux et ses personnages tout de langage, n'est presque jamais utilisé ; le théâtre de Diderot est à peu près inconnu ; parfois même celui de Beaumarchais semble tout entier contenu dans le seul monologue de Figaro.

Le corrigé proposé par ce rapport va évidemment plus loin et plus précisément dans la connaissance du corpus et son analyse qu'il n'était possible de le faire dans le temps limité de l'épreuve. On voudra bien considérer qu'il s'agit là d'un travail destiné à enrichir les connaissances et les références des futurs candidats. On doit rappeler que l'essentiel -qui n'est pas mince- tient en la capacité de ceux-ci, dans le temps contraint qui est le leur, d'explicitier avec fermeté les enjeux du corpus, d'envisager de façon dynamique le parcours de lecture et le parcours didactique, d'en proposer une mise en œuvre dûment justifiée. La succession de lectures analytiques plus ou moins adroites n'en tient pas lieu. Il est préférable, le temps manquant, de délaisser certains détails de l'analyse pour se concentrer sur le sens du projet et la portée des textes. Cela suppose donc, outre la réflexion déjà abordée sur la problématique, la construction d'un plan signifiant. Cette année encore plusieurs possibilités s'ouvriraient aux candidats et il ne saurait y avoir de plan unique. La question s'est d'ailleurs explicitement **posée** à nombre d'entre eux de déterminer s'il fallait ou non respecter l'ordre de la trilogie.

Les réponses ont été diverses. Sans doute le respect de la chronologie permettait de traiter sans trop de difficulté les évolutions du corpus, et que ce respect conduise l'ensemble du devoir ou simplement une partie, il paraissait à un moment ou à un autre nécessaire. Mais le corpus offrait aussi des jeux d'écho et de reprises, des traces de la filiation et des signes du renouvellement distribués de façon différente. Les monologues du *Barbier* et de *La Mère Coupable* pouvaient être travaillés ensemble, la première scène du *Mariage* et la deuxième de *la Mère Coupable* se lisent inévitablement en parallèle, les gestes de Figaro et ceux de Suzanne dans les premières scènes de ces deux œuvres relèvent aussi bien de la pantomime. Les didascalies initiales du *Barbier* offrent un singulier contraste avec la tradition classique, mais aussi avec celle de *la Mère Coupable* etc.

C'est ainsi qu'un candidat, à l'instar d'un certain nombre d'autres, a proposé une construction d'ensemble qui permette de faire d'abord le point sur l'évolution : « du connu vers l'inconnu générique », y compris à l'interne, en examinant la distribution des trois pièces. Puis a engagé une comparaison des ouvertures et, donc, des monologues dans le *Barbier* et la *Mère coupable*, suivie d'une lecture spécifique de l'ouverture du *Mariage* envisagée comme un entre-deux et intitulée « la gaieté en équilibre », pour finir par le « roman de la famille Almaviva ». D'autres encore ont choisi de commencer par le *Mariage* en faisant rayonner la réflexion en amont et en aval à partir de l'analyse de cette œuvre en tout point centrale. Le choix de la chronologie ne pouvait d'ailleurs pas se tenir correctement sans un effort de va et vient entre les points d'évolution, et les jeux de similitude ou de parallélisme, imposant, de fait, une organisation des lectures et des séances qui permette de les mettre en scène.

Nous avons brièvement envisagé un prolongement au travers de la lecture de *Ruy Blas*. Les prolongements, qu'il s'agisse de lectures à venir, ou de propositions d'évaluation, attestent bien entendu d'une compétence didactique qui consiste à penser l'ensemble d'un processus d'apprentissage, mais ils doivent continuer d'éclairer un corpus et participent aussi, en ce sens, de la compétence interprétative. Il ne sert à rien de proposer des prolongements qui n'éclairent pas la compréhension des textes pas plus qu'il n'est utile de suggérer des évaluations trop générales. Inutile donc de conseiller la lecture de Genet ou de Beckett au seul titre de la « modernité ». On apprécie à sa juste valeur, en revanche, les propositions qui, à la suite d'un travail problématisé, permettent de poursuivre la réflexion. On a lu ainsi que l'on pouvait demander aux élèves « d'écrire à un metteur en scène pour le convaincre de jouer les trois pièces à la suite », de « changer le monologue du Barbier en dialogue »... On aurait pu transformer les premières lignes de *La Mère Coupable*, didascalies comprises, en une page de roman... D'autres prolongements étaient possibles. Suggérons la comparaison avec des scènes d'exposition classiques, celles des *Fourberies* ou de *l'École des femmes*, encore faut-il s'en souvenir avec un peu de précision. De même la comparaison du couple Figaro/Suzanne et Arlequin/Lisette (dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*) pouvait être riche de sens et entrain naturellement dans le nouveau cadre institutionnel des programmes qui accroît le nombre de lectures cursives possibles. Rappelons que la référence à une captation ou à une mise en scène doit être exacte et précise. On a pu se réjouir, à cet égard que quelques candidats -trop rares sans doute- aient pu se souvenir de la scène du film *Amadeus* dans laquelle Mozart joue devant le souverain les premiers gestes de Figaro dans le *Mariage*, la théâtralité du geste et la force subversive d'une intimité exhibée y apparaissent avec force. Mais on pouvait suggérer d'aborder efficacement la « dramaturgie du quatrième mur » par l'observation et l'analyse de documents iconographiques qui révèlent l'évolution des lieux théâtraux, du proscenium, de la place des spectateurs. La pantomime peut être efficacement abordée par cet angle-là : l'absence de parole qu'elle suppose initialement n'est-elle pas l'un des signes les plus nets de la distance apparemment prise par l'acteur par rapport au spectateur ?

# PROPOSITION DE CORRIGÉ

## 1 - PARTICULARITES DU CORPUS ET PREMIERE ANALYSE

Le corpus propose trois extraits d'œuvres différentes, mais toutes du même auteur, reliées par le souci visible de construire **une trilogie**, c'est à dire, fait exceptionnel au théâtre, d'introduire dans l'écriture dramatique, le passage du temps et le retour des personnages, notions essentiellement romanesques. Dans le même temps, deux de ces œuvres au moins sont particulièrement célèbres, succès jamais démentis au point d'avoir été réécrites en livret d'opéra. Chacune tient seule et tire de ses ressources internes sa force théâtrale. Seule, sans doute, *La Mère coupable*, beaucoup moins connue et peu jouée, peine à trouver sa place dans l'image que nous avons de l'œuvre de Beaumarchais, dramaturge éclectique dont l'arbre du *Mariage* cache en partie la forêt.

Le traitement du sujet doit donc permettre d'appréhender ce qui dans la trilogie fait lien et constitue de fait **les marques d'une œuvre**, mais aussi ce qui distingue chacun des trois extraits, et permet de travailler **l'évolution d'une écriture** et, au-delà, **les évolutions du théâtre**. Il y a là une complexité singulière puisque la part d'analyse qui doit s'attacher à la cohérence et à la singularité de l'œuvre est à penser sur trois extraits, eux-mêmes renvoyant à la **cohérence interne des œuvres dont ils sont issus et à leur singularité par comparaison**.

## 2 - COHERENCE DE L'ŒUVRE/RENOUVELLEMENT DU GENRE

L'examen rapide du corpus fait apparaître des **points de convergence** forts :

### 2-1 : Les titres, toujours doubles

On notera en effet que, conformément à un usage fréquent — mais non systématique — de Molière ou Marivaux, les titres des œuvres de Beaumarchais sont toujours doubles : *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile* ; *Le Mariage de Figaro ou la folle journée* ; *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*<sup>1</sup>. On remarque cependant que si les doublets des deux comédies fonctionnent de la même manière (ils suivent le titre principal et désignent l'ensemble de la fable, voire son sens), le dernier se distingue en cela qu'il précède le titre principal et désigne à la fois un autre personnage (Tartuffe-Honoré) et une autre intrigue<sup>2</sup>.

### 2-2 : La liste des personnages

On note aussi la présence d'une liste des personnages accompagnée d'indications détaillées à l'exception (la note l'explique) de celles du *Mariage*.

La liste des personnages nous ramène partiellement aux formes classiques déjà connues, on y indique le nom des personnages, leur statut social, leur(s) lien(s). De même, l'on constate

---

<sup>1</sup> On connaît forcément : *Tartuffe ou l'imposteur* ; *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Ou encore, de Marivaux, *La fausse suivante ou le fourbe puni*, *Le prince travesti ou l'illustre aventurier*.

<sup>2</sup> Une pièce méconnue de Marivaux, probablement sa première, et probablement jamais jouée, s'intitule *Le père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe*...



que se côtoient, conformément à la tradition classique des personnages de milieu social différent avec, ici, la coexistence d'un univers aristocratique avec un monde populaire. Les listes sont longues, elles suggèrent un monde assez foisonnant autour des personnages principaux, ce qui n'est pas dans la tradition de Marivaux, davantage dans celle de Molière.

Certaines indications de la liste des personnages relèvent du caractère et non du statut ou du lien, ce qui n'arrive jamais chez Marivaux et très rarement chez Molière. On note, dès *Le Barbier*, l'expression « garçon niais et endormi » (la contradiction entre le nom du personnage et son bref portrait relève des habitudes de la parade). Mais l'on n'oubliera pas que Molière indique pour Agnès « jeune fille innocente ». C'est, bien entendu dans *La Mère coupable* que ce mode de présentation des personnages se fait systématique. Il faudra l'analyser précisément.

### **2-3 : Les indications didascaliques de costumes et de lieux**

Leur précision est tout à fait nouvelle et caractéristique des intentions de Beaumarchais. Les costumes « à l'espagnol » sont détaillés par l'auteur, non sans quelques incohérences — si l'on en croit les spécialistes des costumes espagnols — lisibles déjà dans les costumes « galiciens » des deux valets de Bartholo. Plusieurs remarques doivent ici être faites : le souci de la couleur locale, la volonté de maîtriser un aspect devenu essentiel de la représentation, le souci du visuel qui caractérise une partie de l'art dramatique de l'époque. Mais il faut ajouter que les costumes choisis par Beaumarchais tout à la fois installent et représentent l'atmosphère de la pièce. Les éléments du décor jouent largement le même rôle, participant, donc, du même discours. Les indications de lieux sont bien plus précises que dans la tradition classique. Chez Molière comme chez Marivaux dominant les seules mentions du type « la scène est à Paris/à Naples » et, à la rigueur « dans une place de ville » ou « dans le palais du prince ». On pénètre ici, en fait, et peu à peu, dans l'intimité des personnages. Comme les deux « amis » de *L'école des femmes*, le Comte, bientôt rejoint par Figaro, est dans la rue, « une rue de Séville ». Mais on progresse un peu dans sa description : « toutes les croisées sont grillées », si bien que l'espace donne aussi le temps, le lieu, l'heure. Le début du *Mariage* offre la description du lieu la plus précise, et sans doute la plus riche tant elle joue, par rapport à la fable, une fonction à la fois symbolique et métonymique. C'est le château d'Agua-Frescas (où l'on vit, sans doute, d'amour et d'eau fraîche) et la chambre où l'on mettra le lit des noces. Le salon de *la Mère coupable* invite encore à d'autres remarques. Non décrit, et simplement précisé par la mention « fort orné » il est un « type » : celui du salon bourgeois, que suggérait déjà la date « à la fin de 1790 » et que Diderot a largement contribué à construire en le décrivant toujours avec précision.

### **2-4 : Des premières scènes et, donc, des expositions**

Beaumarchais, reste, sur ce point, un auteur classique dont la conception de l'exposition permet une présentation presque complète des données de l'intrigue en deux à trois scènes.<sup>1</sup> Outre celles données ou suggérées par les didascalies initiales, le discours des personnages prend en charge un nombre conséquent d'informations. Le monologue du *Barbier* précise et éclaire la situation du Comte. La première scène du *Mariage* permet également une mise en

---

<sup>1</sup> Relire sur ce point (et sur d'autres) : Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950 et particulièrement le chapitre II « L'exposition » : « Une exposition complète (...) doit instruire le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages »

place rapide et efficace (dite « en action ») des principales données de la fable. Suzanne et Figaro vont se marier, le Comte courtise « les beautés des environs » et la Comtesse est « une épouse délaissée », voilà pour la situation qui précède le lever de rideau, mais Suzanne donne à Figaro deux informations de taille : le Comte s'apprête à faire valoir ses droits sur la fiancée et Bazile, maître à chanter, lui prête la main... Bien entendu dans une pièce aussi riche en péripéties que le *Mariage*, d'autres données se découvriront plus tard et les mises en scène de Figaro lui échapperont en partie, c'est là la part « romanesque » de l'écriture de Beaumarchais. Sa pièce n'est pas un simple développement de données de base, et son mouvement même, à partir de celles-ci, en crée de nouvelles. C'est aussi l'une des clés de son talent ici pleinement déployé.

L'exposition de *la Mère coupable* n'échappe pas davantage à ce souci de la complétude. D'autant que l'extrait donne ici, non la première, mais les deux premières scènes. Un monologue d'abord, qui met en place l'atmosphère, triste et endeuillée, ainsi que les causes (encore mystérieuses) de cette atmosphère « *ce serait aujourd'hui la fête de son fils Léon... et d'un autre homme qui n'est plus !* » dit Suzanne. Le propos et les gestes suggèrent davantage, cependant, un état qu'une situation et le lecteur, comme le spectateur ne peuvent guère conjecturer, de ce monologue, une intrigue reconnaissable. La deuxième scène, un dialogue, est sur ce point plus classique. Les deux personnages ont des informations et des sentiments parfois différents, ils les échangent, et cet échange informe le lecteur et le spectateur des données principales de l'intrigue : le glissement social des personnages, le chagrin du Comte et de la Comtesse, les fils, la pupille, les dangers qui pèsent sur la fortune. Sans doute, une part de ces échanges pourrait paraître légèrement artificielle et l'exclamation de Suzanne exprime ce risque, toujours constant dans l'esprit des dramaturges : « Si je sais tout cela, qu'est-il besoin de me le dire ? » On entend presque le Molière des *Fourberies* jouant, dans la première scène, de ce que le jeune maître, stupéfait, mais qui sait tout, cherche l'approbation d'un domestique que cet interrogatoire dénué de sens rend peu loquace.

Mais Figaro a réponse à tout et la question de Suzanne lui permet d'être encore plus clair : « *encore faut-il bien s'expliquer pour s'assurer que l'on s'entend* ». Cette deuxième scène introduit un personnage essentiel et nouveau, mentionné dans le titre et faisant explicitement référence au théâtre de Molière « l'autre Tartuffe », Honoré Bégearss. Cette mention donne le ton, comme la réplique de Figaro qui explique son comportement et les dangers qu'il représente. Cette part de l'intrigue est classique, il s'agit de protéger la maisonnée contre le personnage malveillant, la mission suppose des complices et des stratagèmes, la fin de la scène les met d'emblée en œuvre. On peut penser, dès lors, que la fable tissera ensemble l'intrigue romanesque de la filiation et celle plus classique du complot familial. Mais il faut lire la pièce intégralement, ou la voir, pour comprendre qu'Honoré Bégearss n'est pas Tartuffe, plus dangereux et moins baroque, c'est un coquin vénal, qu'on imaginerait finalement plus à l'aise chez Balzac que chez Molière.

## 2-5 : Deux formes privilégiées

Ces deux formes sont **le monologue** pour les scènes premières du *Barbier* et de *La Mère coupable* et **le dialogue** pour la scène première du *Mariage* et la scène deux de *La Mère coupable*.

L'exposition, chez les classiques, doit être « en action » et l'on a le souci de s'émanciper peu à peu des longs récits inauguraux. C'est dans cette filiation que s'installe Beaumarchais et son texte joue pleinement de l'illusion théâtrale. Pour les deux dialogues, c'est une évidence. Mais cela est vrai aussi du monologue du Comte quoiqu'en général il s'agisse évidemment d'une forme jugée plus statique. La convention est évidemment totale, et il faut admettre que

le Comte se parle à voix haute : ceci accepté, le propos est vif et bref. Ce n'est pas un récit, il est soutenu par la pression qu'exerce sur le personnage le caractère inédit de la situation : il est tôt, le Comte n'est pas certain de voir l'objet de son amour, il serait préférable en revanche qu'il ne soit pas vu... et un bref dialogue avec lui-même, presque surpris de s'être mis ainsi dans une posture amoureuse hétérodoxe, permet à la fois de justifier le monologue et d'éclairer la situation. Plus difficile sans doute est le monologue de Suzanne, justement parce qu'il met en scène un état dont on ne peut d'abord imaginer quelles actions il justifiera, mais aussi parce que l'on ne peut pas y reconnaître un topos de comédie. Il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas non plus un récit, qu'il se justifie par le déchirement de Suzanne contrainte d'agir comme la Comtesse le lui a commandé et souffrant de le faire comme de comprendre ce qui l'explique. C'est ce déchirement qui met Suzanne dans un dialogue avec elle-même. Point n'est besoin sans doute, et quelles que puissent être les maladroites de *La Mère coupable*, de rappeler combien Beaumarchais sait écrire des monologues... La brièveté des répliques, la spontanéité des propos, la vivacité des sentiments ressentis ou échangés sont aussi le point commun des dialogues et des monologues et constituent une part de l'art du dramaturge.

## 2-6 : Le retour des personnages centraux

Un point essentiel de ces trois expositions tient au retour des personnages centraux. Ce retour n'est pas dans la tradition classique, il distingue assez radicalement la trilogie de Beaumarchais du théâtre de ses prédécesseurs proches. Le retour des personnages porte sur les principaux : le Comte Almaviva, dont le statut aristocratique se précise dans le *Mariage*, Figaro devenu son valet, Rosine devenue la Comtesse (mais le nom de Rosine n'apparaît pas dans la liste des personnages et l'on pourrait s'imaginer, après tout, que la Comtesse est une autre), mais aussi Bartholo et Bazile dont les métiers et les fonctions n'ont pas changé. Sans doute Bartholo n'est plus tuteur et son lien avec Rosine est désormais coupé, ce qui renforce l'hypothèse que Rosine est la Comtesse. Suzanne, en revanche, est un personnage nouveau, elle vient de l'univers de la Comtesse : elle ne le quittera pas. Le retour des personnages entraîne ici, par le changement de fonction de Figaro et le changement de statut matrimonial du Comte et de la Comtesse, le passage du temps. Il ne s'agit donc pas seulement de conter d'autres aventures des mêmes personnages, mais la suite de leur histoire. Singulière différence. Elle a pour conséquence que les personnages du *Mariage* sont plus vieux que ceux du *Barbier*, elle permet de supposer que les liens qui les unissaient, l'énergie conquérante qui était la leur (que l'on se souvienne du Comte, déguisé sous une fenêtre) se sont modifiés. Ce passage est évidemment plus romanesque que théâtral et ce point est encore plus net avec *La Mère coupable*. Les personnages centraux sont toujours là, mais le déplacement spatial a fait disparaître le petit monde de Séville, et la Révolution tout ce qui tenait à leur statut social. Il n'est donc plus question ni de Bartholo, ni de Bazil. Ont aussi disparu aussi les bergères, les pastoureaux, les alcades et les alguazils... La mention du temps est plus vive encore : il a passé sur le couple et l'un et l'autre ont des enfants. Il a passé sur Figaro et Suzanne désormais mariés et dont on mentionne « l'expérience ». Il a passé, et sans doute douloureusement : le rideau qui se lève sur *La Mère Coupable* se lève peut-être sur un crépuscule.

## 2-7 : L'importance du couple Figaro/Suzanne

Ce couple tient la première scène du *Mariage* et la seconde de *La Mère coupable*. Il faut mentionner cette importance à plusieurs titres. Dans le *Barbier*, Figaro, personnage issu du

peuple, occupe sa place. Il intervient dans la scène 2 et s'il tient le titre, ce n'est pas là rupture. Marivaux, déjà, pouvait intituler ses comédies du nom d'Arlequin. Dès le *Mariage*, la situation est autre. Non seulement Figaro est encore héros éponyme, mais l'intrigue (la folle journée) est la sienne, le mariage est le sien. Depuis quand consacre-t-on une pièce de théâtre au mariage des domestiques ? Et imagine-t-on que la suite du *Jeu de l'amour et du hasard* s'intitule *Les noces d'Arlequin* ? Et voit-on Lisette en fiancée ? On le sait, cette place de Figaro, valet de la tradition quittant le contrepoint comique, énergique et populaire qu'il était, quittant sa place tout à la fois, d'adjuvant et de révélateur, est une des ruptures opérées par l'œuvre de Beaumarchais et une des raisons de sa difficulté à la faire jouer. De la même manière Figaro et Suzanne ouvrent *La Mère coupable*. Non seulement les valets se marient, mais encore vieillissent-ils, encore continuent-ils d'agir et de juger. Mais cette posture au fond, est plus classique, car c'est la famille Almaviva, et non leur amour à tous les deux qu'il s'agit cette fois de sauver.

## 2-8 : Traces de la filiation classique, signes d'un renouvellement

Ces points de convergence qui sont liés à la forme de l'écriture théâtrale en général et à la cohérence du projet dramatique de Beaumarchais, vont, bien entendu, de pair avec une forte hétérogénéité du texte, ne serait-ce qu'en raison de la double présence du texte de la fable et du texte didascalique. Il faut y ajouter l'analyse des scènes dialoguées et mettre en évidence la cohérence stylistique du discours dramatique de Beaumarchais, sa vivacité, ses alternances de dialogue et de monologue, son peu de goût pour un théâtre délibératif et les tirades qui l'accompagnent.

Au-delà de la cohérence de l'œuvre, cette première analyse permet de mettre en lumière les **traces de la filiation classique** — autrement dit les liens que l'œuvre de Beaumarchais entretient avec les comédies qui l'ont précédée — et **les signes d'un renouvellement**. Ce dernier point pourrait paraître plus fragile : le théâtre ne « saute » pas de Marivaux à Beaumarchais et les « comédies espagnoles » sont nourries de l'écriture de sous-genres (comme celui de la parade) qui les ont précédées comme de tentatives dramaturgiques diversifiées. Cependant, et au plan didactique, les connaissances qu'ont les élèves des comédies classiques (et en ce sens la référence au cadre officiel — le programme de Seconde — donne la dimension des prérequis) doivent leur permettre d'opposer très simplement l'écriture didascalique des trois extraits du corpus, dans ce qu'elles ont de commun, à celle de Molière ou de Marivaux. De la même manière, au-delà de la communauté des univers aristocratiques et du rôle dévolu aux domestiques, leur émancipation et la constitution de leur caractère apparaissent avec netteté. Cette approche ne peut être manquée par les candidats.

Les signes d'un renouvellement touchent le texte et, donc, **la conception de la représentation**, sinon la représentation elle-même. Et cela est vrai pour les trois extraits — ou les trois œuvres. La précision des didascalies suggère à la fois une mise en scène et une idée de celle-ci. Sans doute, et cela le distingue singulièrement de Molière, comme de Marivaux, Beaumarchais n'est pas un directeur de troupes et il n'entretient pas avec les comédiens les mêmes relations que Marivaux<sup>1</sup>. Sans doute est-il contraint de consigner de façon précise ce qu'il envisage de la représentation pour faire exister ce qu'il envisage. Cela mérite d'être rappelé, mais n'est pas suffisant. Il faudra s'interroger sur la formule, constante chez Beaumarchais, « le théâtre représente ». Et non plus « la scène EST à Paris/dans le palais du prince » comme on le trouve chez les dramaturges classiques. La scène — au sens de « ce

---

<sup>1</sup> Dont il faut peut-être rappeler qu'il fut l'auteur attitré des Comédiens Italiens.

qui se déroule » — *n'est pas*, à proprement parler. C'est le théâtre qui compte, le théâtre, c'est-à-dire l'espace de la représentation. Représentant, il figure ; figurant, il demande au spectateur *d'entrer dans* et de *reconnaître*. Cette importance accordée au visuel plus qu'au langage, ou plus qu'au seul langage, est un aspect essentiel de la réflexion des auteurs du Siècle des Lumières<sup>1</sup>, et si l'on peut penser que cette importance, en se figeant dans le « tableau » (pris en son sens le plus étroit) et la « pantomime », qui nourrissent de façon très explicite la première scène de *La Mère coupable*, a conduit à perdre le mouvement même qui fait le théâtre, sans doute doit-on en voir le versant éclairé dans les premières scènes des comédies espagnoles, c'est-à-dire **ce que dit ce qui se voit**, ou comment l'on sait « ce qui se déroule » en l'absence de tout langage.

### 3 - ÉVOLUTION/RETROACTION

La nature et la constitution du corpus exigent que l'on en travaille l'évolution : **évolution interne de la trilogie** qui conduit à travailler les signes du passage du temps chez les personnages et dans le monde qui les entoure, **évolution de l'écriture de Beaumarchais** qui le conduit des comédies au drame<sup>2</sup> et permet de saisir concrètement une évolution plus générale de l'écriture dramatique et de la représentation. D'emblée, en effet, et dans cette perspective, le troisième extrait se distingue des précédents par le genre auquel il appartient, le « drame », là où les deux autres s'annonçaient comme des « comédies ». Cette singularité invite à une considération particulière qui nous paraît être un des enjeux essentiels du sujet.

#### 3-1 : Drame/drame bourgeois

Le terme « drame » pour désigner le genre auquel appartient *la Mère coupable* est toujours celui choisi par Beaumarchais, qui l'a déjà utilisé pour *Eugénie* et *Les Deux amis*. L'on sait par ailleurs qu'il a écrit un texte théorique en préface à *Eugénie* qu'il intitule *Essai sur le genre dramatique sérieux*, et dans lequel il se place explicitement en disciple de Diderot.

L'usage du mot « drame » pour désigner, non plus le théâtre (sens qui se maintient dans les adjectifs ou les dérivés), mais un genre particulier distinct de la tragédie et de la comédie, apparaît bien dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et se fixe brièvement grâce à ces deux auteurs, mais aussi grâce à l'œuvre théorique de Louis Sébastien Mercier, plus tardive. Il est attesté en 1762 dans le dictionnaire de l'Académie. Genre intermédiaire, qui prendra tantôt le nom de « comédie larmoyante », de « tragédie domestique » ou encore de « tragédie bourgeoise », le drame de cette époque mérite bien, cependant, le nom de drame bourgeois, qui lui a été assigné et que Beaumarchais n'utilise pas. Le « drame bourgeois », en effet, n'est pas un théâtre total au sens où l'entend, par exemple, Hugo lorsqu'il écrit que « le drame est la poésie complète », il n'est pas davantage une façon de renouer avec la liberté d'un théâtre protéiforme, qui fut celui de Shakespeare ou des dramaturges espagnols du Siècle d'or. De portée plus restreinte et de facture moins noble, il s'inscrit profondément dans l'existence

---

<sup>1</sup> « Pierre angulaire de la théorie nouvelle du drame, la notion de « tableau » caractérise les poétiques du théâtre de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fois plus philosophiques et plus pragmatiques que rhétoriques ; elle correspond, pour Diderot, par exemple, qui en fut le principal théoricien, à une revendication, une exigence théâtrale. Le tableau regroupe l'ensemble des exigences visuelles — proprement esthétiques — du spectateur attentif et lassé qu'est le philosophe vers 1750 » in *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pierre Frantz, PUF, Paris, 1998

<sup>2</sup> Bien entendu, on le sait, cette logique « chronologique » est fautive, puisque Beaumarchais a d'abord écrit des drames...

nouvelle d'une classe sociale en voie d'être dominante et à laquelle on cherche à proposer le tableau de ses préoccupations, de ses inquiétudes, de ses vertus et de sa morale.

L'un des intérêts paradoxaux de *La Mère coupable* est d'ailleurs de proposer un drame bourgeois qui se noue... chez des aristocrates. C'est l'une des raisons sans doute pour lesquelles on parvient difficilement à la lire autrement que comme une chute, chute dont la première scène est une surprenante anamorphose. Beaumarchais accordait pourtant, on le sait, une importance singulière à ses drames<sup>1</sup> et affirme, dans la préface de *La Mère coupable* « Peut-être ai-je attendu trop tard pour achever cet ouvrage terrible qui me consumait la poitrine et devait être écrit dans la force de l'âge. Il m'a tourmenté bien longtemps ! Mes deux comédies espagnoles ne furent faites que pour le préparer. »

S'il s'élabore en cette deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une réflexion sur le genre théâtral qui ne laissera intacts ni le texte ni la scène, on considère en général que les œuvres communément rangées sous cette bannière (à l'exception, maintes fois répétée, de Sedaine) n'ont jamais atteint une force dramatique suffisante pour occuper durablement le théâtre et trouver durablement leur public. Les liens étroits du drame bourgeois avec le mélodrame et ceux du mélodrame avec le drame romantique constituant par ailleurs, et comme malgré tout, le signe indubitable du rôle central joué par le genre dans l'évolution « à secousses » du théâtre français et de sa longue émancipation du classicisme.

Les préoccupations du drame bourgeois touchent en effet l'ensemble de l'art dramatique, du texte à sa représentation et renouvellent certains aspects de la conception de la mimésis dont on trouvera la trace et la préoccupation bien au-delà de ses théoriciens. On cherche le réalisme de l'espace scénique (qui justifie la présence récurrente du « salon bourgeois »), la représentation de personnages non héroïques et susceptibles, croit-on, d'offrir au public une identification plus facile. On travaille également à l'espace théâtral, et singulièrement Beaumarchais qui inscrit dans son texte comme dans les ajouts ou dans les préfaces, des préoccupations qui sont celles d'un metteur en scène — dont la fonction n'existe pas encore — et lisibles dans l'ensemble du texte didascalique.

C'est d'ailleurs en ce point qu'il nous faut retourner notre proposition et considérer que si le troisième extrait nous fait bien entrer dans un nouveau monde dramatique, il ne doit pas pour autant masquer ce qui, dans les comédies, marquait déjà un renouvellement du classicisme. C'est ainsi par exemple, que l'on doit lire la profusion et la précision des indications de costume du *Barbier* comme la préoccupation de la « couleur locale » et la recherche d'une vérité historique — d'ailleurs et comme volontairement non convaincante — ou même la constitution du lieu très singulier qu'est « la chambre à demi démeublée » du *Mariage*, déjà très éloignée des indications minimales de Molière ou de Marivaux (voir supra).

### 3-2 : Drame/roman

Inversement, la deuxième scène de *La Mère coupable* fait exploser le tableau qu'avait construit la première et emprunte davantage à Molière qu'à Diderot, tout en s'organisant dans une filiation double (de la fable et de l'écriture) avec les personnages et la scène du *Mariage*.

---

<sup>1</sup> Voir, bien sûr, l'ouvrage de Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, PUF, 1994. Qui commence ainsi : « Il est coutume de considérer les deux premières œuvres de Beaumarchais : *Eugénie*, *Les Deux Amis*, comme des tentatives malheureuses dans le genre dramatique sérieux, et *La Mère coupable*, qui appartient aussi à ce genre, comme une œuvre de vieillesse manifestant la décadence des facultés créatrices. La critique, en revanche, a amplement étudié le *Barbier* et le *Mariage de Figaro*, auxquels l'auteur doit sa célébrité. On a peut-être un peu trop vite voué aux gémonies une partie de l'œuvre de Beaumarchais à laquelle il donnait une grande importance. »

Si l'on osait la caricature, l'on pourrait dire que la première scène de *La Mère coupable* est l'exposition du drame, et la seconde celle du troisième volet d'une longue comédie<sup>1</sup>.

On n'oubliera pas, enfin, que la fable elle-même — quoique les complots, les conflits, les créanciers, les profiteurs et les Tartuffes, ne datent pas de 1750 ni au théâtre ni ailleurs — s'organise selon une conception qui doit assez à la mode du temps, et singulièrement à des trames romanesques complexes et « à rebondissements » comme le tressage de l'intime et du familial avec les inquiétudes économiques, les machinations et les traîtrises. De là des intrigues multiples et plus ou moins enchevêtrées, des péripéties inattendues, des quiproquos et des scènes de reconnaissance... dont la complexité culminera avec les ressorts stéréotypés du mélodrame. Cet aspect, certes, est peu visible dans les extraits de notre corpus, mais il y apparaît cependant et l'on doit attendre des candidats une bonne connaissance de l'intrigue du *Mariage* qui mêle déjà certains de ses éléments. Bien entendu ces efforts sont encore timides et certes on est loin de la richesse du théâtre élisabéthain comme de la multiplicité des actions que prônait Hugo et dont sans doute *Lorenzaccio* représente l'un des sommets. Au moins Beaumarchais et cette fois, singulièrement, dans *Le Mariage*, l'a-t-il tenté avec bonheur.

Ce que le drame doit au « romanesque » sinon au roman, on peut sans doute dire que probablement, il le lui rend<sup>2</sup>. En ce sens, les didascalies de *La Mère coupable* doivent être abordées dans ce qu'elles ont de radicalement singulier, tout s'y déroulant, en somme comme si le théâtre pouvait « représenter » une intériorité. S'il y a lieu de trouver là dans l'intention moralisatrice, le partage ou la filiation de Beaumarchais et de Diderot, il faut ajouter qu'en contaminant ainsi le texte didascalique lui-même, les éléments qui déterminent le caractère et le sentiment, suggèrent la présence d'un auteur/narrateur que l'on n'avait pas l'habitude de voir là ! Suggérant aussi que l'âme et la vertu se disent dans des situations, il semble ôter aux comédiens la part d'interprétation qui leur revient. À moins que, et ceci ne contredit pas cela, il n'y ait précisément dans le Beaumarchais qui écrit la liste des personnages de *La Mère coupable*, le désir d'un metteur en scène de donner à ses comédiens le souffle qu'il a voulu transmettre à ses personnages. On songe — malgré le saut dans le temps — à Jovet figurant pour ses jeunes élèves l'âme d'Elvire telle qu'il souhaite l'entendre dans leur jeu.

#### 4 - PROBLEMATIQUE

On voit, à ce point de notre réflexion, que le corpus impose de tenir le semblable et le singulier dans l'économie de la trilogie et dans le travail dramatique de Beaumarchais au sein de l'histoire du théâtre. Cette double tension doit également faire la place aux liens entre texte et représentation et prendre appui sur eux. Les candidats devaient donc, sous des formes qui pouvaient être variées, répondre aux questions suivantes :

- **À quoi peut-on voir que la trilogie de Beaumarchais constitue un ensemble cohérent sur le triple plan de la fable, de l'écriture et de la représentation ?**
- **À quoi peut-on voir que la trilogie de Beaumarchais dessine l'évolution de l'écriture du dramaturge et ses conséquences possibles sur sa conception de la scène ?**
- **Comment la trilogie de Beaumarchais renouvelle-t-elle la comédie tout en assumant la filiation classique ?**

---

<sup>1</sup> C'est aussi, après tout, ce que suggère Beaumarchais lui-même lorsqu'il écrit dans la préface de *La Mère coupable* : « les hommes de lettres (...) pourront y démêler une intrigue de comédie fondue dans le pathétique d'un drame »

<sup>2</sup> Encore une fois, c'est l'auteur lui-même dans sa préface qui parle du « roman de la famille Almaviva »

- **De quelle manière la trilogie de Beaumarchais peut-elle constituer un espace scénique et dramatique qui trouvera sa propre descendance dans d'autres formes ?**

## 5 – LE CADRE OFFICIEL

Le libellé du sujet précise les modalités d'étude du corpus :

« Dans une classe de Première, vous étudierez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'objet d'étude "le texte théâtral et sa représentation, du XVIIe siècle à nos jours" »

En l'absence de tout document iconographique, le corpus doit cependant bien permettre de répondre aux objectifs ainsi définis dans le texte officiel :

« L'objectif est de faire découvrir des œuvres théâtrales qui renouvellent les formes classiques étudiées en Seconde, mais aussi de sensibiliser les élèves à l'art de la mise en scène notamment dans sa capacité à enrichir l'interprétation. La réalisation scénique déterminant profondément l'écriture des textes dramatiques et permettant d'en faire jouer pleinement les effets, on s'attache à faire percevoir aux élèves les interactions entre texte et représentation. »

Comme tous les objets d'étude, celui-ci s'appuie en priorité sur l'étude d'une œuvre intégrale. Le groupement de textes de notre corpus pourra donc se considérer comme une propédeutique ou une ouverture à l'étude d'une œuvre intégrale qui pourrait être, bien sûr l'une des trois proposées.

On pourra considérer, comme nous l'avons déjà signalé dans les premières lignes de cet ensemble, que les syntagmes « **renouvellent les formes classiques** » et « **interactions entre texte et représentation** » offraient aux candidats des points d'appui efficaces pour l'analyse d'une écriture dramatique qui exhibe et construit ce souci de la représentation dans le matériau textuel lui-même, comme aucun texte classique (jusques et y compris celui de Marivaux bien sûr) ne le fait.

Pour entrer rapidement dans le corpus, les élèves doivent :

- avoir une connaissance minimale de l'hétérogénéité du texte théâtral,
- **identifier** le texte didascalique,
- **identifier** la scène d'exposition, en comprendre la fonction essentielle,
- avoir lu une ou plusieurs comédies de Molière,
- connaître les règles essentielles du théâtre classique.

L'ensemble de ces éléments se construit entre le collègue et la classe de seconde. La notion d'exposition en particulier se complexifie en lycée, mais est abordée dès le collège. Le terme de « didascalie » est connu, le nom de Molière l'est aussi et au moins une de ses comédies a été lue et travaillée.

C'est en classe de seconde que le classicisme a été travaillé à travers la tragédie et la comédie :

### **La tragédie et la comédie au XVIIe siècle : le classicisme**

L'objectif est de faire connaître les caractéristiques du genre théâtral et les effets propres au tragique ou au comique. Il s'agit aussi de faire percevoir les grands traits de l'esthétique classique et de donner des repères dans l'histoire du genre.

#### **Corpus :**

- Une tragédie ou une comédie classique, au choix du professeur.



- Un ou deux groupements de textes permettant d'élargir et de structurer la culture littéraire des élèves, en les incitant à problématiser leur réflexion en relation avec l'objet d'étude concerné. On peut ainsi, en fonction du projet, intégrer à ces groupements des textes et des documents appartenant à d'autres genres ou à d'autres époques, jusqu'à nos jours. Ces ouvertures permettent de mieux faire percevoir les spécificités et la diversité du siècle ou de situer le genre dans une histoire plus longue.
- En relation avec les langues et cultures de l'Antiquité, un choix de textes et de documents permettant de découvrir les œuvres du théâtre grec et latin. On étudie quelques personnages types de la comédie, quelques figures historiques ou légendaires qui ont inspiré la tragédie.

## 6 - MISE EN ŒUVRE DIDACTIQUE

Cette mise en œuvre propose, en cinq séances, une lecture qui respecte l'évolution chronologique. Par conséquent, on lira successivement les œuvres en faisant l'hypothèse que suivre l'évolution de la « famille Almaviva » permet de révéler peu à peu les constantes et l'évolution de l'art dramatique de Beaumarchais. Il apparaît, par ailleurs, que l'intrigue du *Barbier* appartient davantage aux topoï de la comédie que l'on peut supposer connus par les élèves, que celle du *Mariage*. Le Comte est un libertin, il aime sans s'être fait connaître une jeune fille prisonnière d'un barbon qui, l'ayant élevée, croit pouvoir en faire sa femme. C'est un Dom Juan moins inquiétant qui jouerait dans *l'École des Femmes*... On doit pouvoir ainsi, et successivement, aller du classicisme au renouvellement, puis de la singularité au classicisme, et enfin de la rupture à la permanence ou aux traces de l'art classique. Il faut alterner les séances de lecture détaillée et les séances de bilan. La séance 3 constituera le premier bilan. La séance 5, le second, sous la forme d'un commentaire composé à construire ou rédiger. Pour chaque séance de lecture, les procédés d'analyse doivent être similaires : étude du titre, étude des didascalies initiales (personnages/lieux/objets/gestes et mouvements), étude des scènes et de leur écriture. En l'absence de document iconographique, la question de la représentation devra se comprendre ainsi : comment le texte prend-il en charge le représenté ?

**Séance 1 : 2 heures, *Le Barbier de Séville* : une comédie classique « couleur locale ».**

**Séance 2 : 2 heures, *Le Mariage de Figaro* : la filiation renouvelée.**

**Séance 3 : 1 heure bilan intermédiaire. De la filiation classique au renouvellement du genre : conception de l'écriture théâtrale et de la représentation.**

**Séance 4 : 2 heures, *La Mère coupable* ou le roman de la famille Almaviva : un autre théâtre ?**

**Séance 5 : La scène I, 2 de *La Mère coupable* : vers le commentaire composé.**

**Séance 1 : lecture de l'extrait 1 - *Le Barbier de Séville* : une comédie classique « couleur locale »**

### *Une scène d'exposition classique*

On laissera volontairement de côté, dans un premier temps, les longues didascalies décrivant les costumes des personnages.

La scène d'exposition répond aux règles classiques : les informations doivent être données rapidement, de façon complète, en action, en respectant l'illusion théâtrale.

Il faut bien entendu distinguer les informations dont bénéficie le lecteur et celles dont bénéficie le spectateur. Cette distinction peut permettre ou non d'organiser un plan.

### **Les personnages**

La lecture de la liste des personnages propose une petite énigme que la connaissance de la comédie classique peut aider à résoudre. Au plan didactique, le premier temps de la séance peut donc permettre de réactiver les acquis et les connaissances des élèves. Des œuvres précises peuvent être mobilisées ici. On pensera en particulier aux *Fourberies de Scapin* et à *l'École des Femmes*.

Les personnages tels qu'ils apparaissent dans la liste mettent en contact un univers aristocratique et un univers bourgeois. Le peuple, au travers des domestiques, mais aussi du « barbier » est également présent. Ces contacts sont classiques mêmes si, en règle générale les dramaturges font plutôt le choix d'un univers bourgeois OU aristocratique, en contact avec le monde des domestiques. L'univers populaire est donc ici élargi à la présence du barbier. Personnage à tout faire, qui rase les barbes et arrache les dents, mais qui n'est certes pas un domestique. L'on ne peut savoir encore qu'il se mettra au service d'Almaviva et y demeurera, mais l'on sait déjà qu'il a le rôle-titre et, par conséquent une place centrale. Il est le seul à ne pas appartenir à la maison de Bartholo et sa fonction lui donne une liberté.

La maison de Bartholo enferme plusieurs personnages, deux domestiques, l'un vieux, l'autre niais, dont on doute qu'ils puissent jouer autre chose que les utilités et assurer des moments comiques. Don Bazile, dont le nom laisse à penser qu'il est un peu plus qu'un valet, appartient à la maison de Bartholo tout en étant le plus souvent auprès de Rosine : qui servira-t-il ? Rosine est la pupille de Bartholo, mais elle est aimée d'un homme qui est un grand d'Espagne. Les topoï de la comédie sont ici transparents. L'intrigue, par conséquent, se laisse en grande partie imaginer : il faudra qu'Almaviva gagne le cœur de Rosine et l'arrache à son tuteur. Il faudra qu'il soit aidé. Il ne peut sans doute l'être efficacement que par le seul personnage libre, par conséquent le barbier.

Différente est la situation du spectateur si l'on imagine qu'il ne sait rien. Le monologue lui permet de comprendre qu'Almaviva est un grand d'Espagne. L'homme est loin de son territoire habituel, il est amoureux et à la recherche de l'amour, sa situation convient mal à son statut, elle justifie donc pour une part le déguisement, l'heure matinale, le souci de se dissimuler. L'absence de liberté de la jeune femme est une autre raison, sans doute, à la dissimulation du Comte et au mystère relatif de sa situation. La configuration n'est pas neuve et l'intrigue tout entière semble tenir dans ces informations, il ne manque plus guère que ce fameux barbier... qui arrivera dès la scène 2. La maison de Bartholo n'est pas encore connue.

### **La situation et les lieux**

On l'a vu, la situation — intrigue amoureuse et nécessaire dissimulation — dessine une intrigue classique de comédie. Un nombre conséquent de candidats ont interprété le costume du comte (un déguisement) comme le signe du « théâtre dans le théâtre » et ont construit pour certains une part de leur travail sur cette isotopie. Ils pouvaient alors considérer que la gifle jouée de la Mère Coupable ou ce que l'on sait des jeux du Mariage allaient également en ce sens. Il n'y a là ni scandale ni grossière erreur. La voie pourtant est peu fructueuse. Outre que jeux, déguisements, tromperies, quiproquos entretenus et complots sont au cœur d'une majorité des comédies classiques — ce qui ne pouvait rendre longtemps justice à la singularité de Beaumarchais, mais eût été intéressant à creuser en termes de filiation — l'expression « théâtre dans le théâtre » suggère tout de même que les jeux de mise en abyme mettent véritablement en question les liens de la réalité et de la représentation, du vrai et du songe, du

réel et de l'illusion. Or il n'y a pas apparence que le comte ait, sous son chapeau, quoi que ce soit d'un personnage baroque.

En revanche, les lieux annoncés, la rue et la maison, participent de la situation dramatique. La maison est ce qui reste de la place forte que l'amant conquérant doit vaincre. La topographie est classique, si l'on veut, elle est même presque ancestrale, l'extérieur est le lieu où l'amant, le soupirant, le chevalier, circule et se tient. L'intérieur, objet de toutes ses convoitises, est celui où se cache la belle (ce qu'indique avec clarté le début du monologue du Comte). Bien sûr, l'amant n'est pas un jeune prince et la belle ne déroulera pas ses longs cheveux du haut de la plus haute tour. En chutant sur les pavés des villes, et se tenant aux balcons, la recherche n'a pas perdu en péripéties. Les belles, en revanche, s'échappent plus facilement et Bartholo n'enfermera pas mieux Rosine qu'Arnolphe n'avait gardé Agnès. Le lieu, enfin, n'est pas simple situation, il parle et il parle du temps : « toutes les croisées sont grillées », il est tôt. Cette heure du jour est également signalée par la « montre » que le Comte tire, et par son propos « le jour est moins avancé que je ne le croyais ». C'est l'occasion, au plan didactique, de montrer aux élèves l'évolution du texte didascalique et d'ouvrir la lecture du monologue. On pourra commencer par celui-ci.

### **L'art du monologue**

Le monologue du Comte joue pleinement de l'illusion théâtrale : le personnage se parle à lui-même. Une rapide analyse permet de le montrer. Le Comte se construit brièvement en personnage et emprunte un regard extérieur à lui-même « si quelque aimable de la cour pouvait... ». Une fois construit, le personnage peut se dédoubler et le Comte amoureux parle avec le grand d'Espagne : « mais quoi ! » s'exclame le second, et le premier lui répond « et c'est cela même que je fuis ». Comme tous les monologues de théâtre, celui-ci est aussi, ne fût-ce qu'en partie, un dialogue avec soi-même. Ces éléments doivent être posés avec netteté parce qu'ils permettront de caractériser plus finement le monologue de Suzanne dans *La Mère coupable*.

L'évolution des didascalies que l'on aura notée dans la mention des lieux doit permettre d'ouvrir une nouvelle voie de l'analyse : il s'agira de montrer que cette exposition classique se distingue malgré tout par un usage différent de l'écriture théâtrale qui suggère des préoccupations nouvelles.

### ***Le discours du visuel***

**Il s'agit ici d'exposer une réflexion sur la place accordée à « ce qui se voit » comme signe de « ce qui se passe »**

On montrera aisément la différence entre le lieu des *Fourberies* par exemple, « la scène est à Naples » et celui du *Barbier* « la scène est à Séville ». Séville, en effet, à la différence de Naples, est déclinée dans le costume qui assure la « couleur locale ». Cette déclinaison (voir notre introduction) est une des marques du renouvellement de l'écriture et de la conception du théâtre en cette partie du siècle. Séville, pour Beaumarchais, n'est pas seulement prétexte à une délocalisation ludique ou pragmatique (il fallait bien que la galère des *Fourberies* navigue dans quelque eau). On peut aussi songer au peu de cas que fait Marivaux dans *l'Île des esclaves* de la « couleur locale », et au choix qu'il laisse aux metteurs en scène pour habiller les personnages. L'île défie le temps et le lieu, et Athènes, qui représente le temps auquel elle renvoie, ne fait pas signe. Tout se passe comme si le lieu de Marivaux était davantage un « topos » qu'un « locus », lieu d'une expérimentation, prétexte à la mise en scène d'une réflexion sociale et philosophique.

Dans le même temps, l'on peut se demander en quoi la déclinaison très précise du lieu dans le costume a des conséquences sur la fable. Et l'on pourra faire l'hypothèse, finalement, et à rebours, que Séville, même identifiée de plusieurs manières, ne joue guère plus que Naples sur l'intrigue<sup>1</sup>. C'est en quoi, entre autres, la couleur locale de ce théâtre reste essentiellement pittoresque et, bien sûr distinguera radicalement cette tentative de celle du drame romantique.

### **L'étude des costumes**

Elle permettra de mettre en valeur l'ensemble de leur signification. C'est ainsi qu'il faut lire l'insistance sur le « manteau » (cinq occurrences) qui renvoie au vêtement d'un temps et d'un lieu, mais aussi à la nécessité de l'intrigue — puisqu'il s'agit de s'y dissimuler — et qui joue, enfin, le rôle de marqueur social : les valets n'en portent pas. Il y a donc un « discours des costumes », signe d'une conception renouvelée de la mimesis. Le costume situe, spatialement, historiquement et socialement, et il participe à l'écriture et à la représentation de la fable. On « s'enveloppe » dans les manteaux, et l'on se dissimule derrière les « chapeaux noirs rabattus ».

On ne peut être certain que la croyance dans ce discours du visuel soit spécifique à Beaumarchais. L'on peut même être certain qu'il n'est pas d'homme de théâtre qui ne se soucie de ce qui se voit. Reste qu'ici ce souci se lit dans le corps même du texte et que cela, au moins, est nouveau. Reste aussi que l'histoire du théâtre montre bien que l'on ne construit pas les mêmes images, de siècle en siècle. La part du discours et de la vraisemblance dans la représentation, les mouvements des corps ou leur hiératisme, les expressions des visages ou le choix des masques : le théâtre se soucie de ce qui se voit, mais cela ne le conduit pas à montrer toujours la même chose. Que la situation du Comte soit compréhensible aussi dans sa dissimulation et son habit, qu'elle soit en partie lisible dans l'heure précoce des « croisées grillées » dit une confiance particulière dont on peut penser qu'elle trouve une de ses formes de prédilection dans la pantomime. Poser cela dès *le Barbier* permettra d'y revenir avec plus de clarté dans l'extrait 2, et surtout l'extrait 3.

### **Quelle représentation<sup>2</sup> ?**

On pourra ici s'interroger sur ce qui reste dans un certain nombre de mises en scène des indications si précises de Beaumarchais. En quoi la rue de Séville est-elle sévillane ? Les croisées sont-elles grillées ? Et les costumes sont-ils ceux que le dramaturge a si soigneusement décrits<sup>3</sup> ? La question paraît simpliste, elle est cependant essentielle, elle permet ou elle oblige à disjoindre la question de la représentation (telle qu'elle est pensée par l'auteur et lisible dans le corps du texte) de la réalité de la représentation telle qu'elle est construite par la mise en scène. Et cette disjonction est singulièrement importante en ce qui concerne les lieux et les costumes. Les mises en scène contemporaines de Marivaux, par exemple, sont fréquentes. Leur succès tient sans doute à la modernité du texte, mais aussi à

---

<sup>1</sup> L'on pourrait se souvenir ici que malgré tout, Bartholo est bien heureux d'être andalou, et ne manque sans doute pas d'avoir lu *L'Ecole des Femmes*. C'est ce que laisse penser l'une de ses répliques « Nous ne sommes pas ici en France, où l'on donne toujours raison aux femmes ; (...) »

<sup>2</sup> « La soumission de la représentation au « costume » vise alors à rendre sensible la séparation de la scène et de la salle, de la fiction et de la réalité, la dénegation de la présence du spectateur qui est devenue nécessaire à la *mimesis* » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 98

<sup>3</sup> « Dans quelle mesure les représentations du XVIIème siècle ont-elles répondu à ces exigences du costume ? Dans quelle mesure y trouvait-on cet effort d'adaptation de tous les éléments de la représentation aux exigences de la « couleur locale » » Ibid, p.99

son a-chronisme (nous l'avons dit brièvement pour *L'île des Esclaves*) : est-il si facile de le faire pour le texte de Beaumarchais<sup>1</sup> ?

## **Séance 2 : *Le Mariage de Figaro* - la filiation renouvelée. Une comédie encore classique ?**

On examinera ici en quoi le *Mariage* décline dans l'écriture comme dans les topoï de la fable un certain nombre des caractéristiques des comédies classiques. Mais on montrera aussi pourquoi et comment la pièce est une suite du *Barbier* et permet d'avancer dans la compréhension du discours dramaturgique propre à Beaumarchais et au théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut commencer par l'un ou l'autre de ces aspects. Dans le premier cas, l'on comparera *Le Mariage de Figaro* à ce que l'on sait de la comédie classique, dans le second on le placera dans la filiation du *Barbier*. L'on peut commencer par l'un ou l'autre, mais sans doute est-il plus efficace de placer d'emblée les élèves dans la logique de la trilogie. D'autre part cela permet une analyse « en miroir » de la scène précédente. On part, cette fois de la singularité de Beaumarchais pour aller vers la filiation.

### ***Une suite du Barbier ?***

#### **Le titre**

Le titre du *Mariage* renvoie au titre du *Barbier* de deux façons, au moins : La construction du titre est la même : un titre double, un personnage et tout ou partie du sens de la fable. C'est le mariage (le terme en français désigne le contrat et la cérémonie) qui constitue la folle journée. Il s'agit du même personnage, Figaro, qui, pour être passé au service d'Almaviva n'en garde pas moins le rôle-titre.

#### **Le retour des personnages et leur évolution ; rapide examen de la liste des personnages**

Presque tous les personnages du *Barbier* se retrouvent dans le *Mariage* : Almaviva lui-même bien sûr, ainsi que Figaro, mais aussi Rosine devenue la Comtesse mais aussi Bartholo et Bazile, ces deux derniers avec la fonction qui était déjà la leur. Marceline était déjà présente dans le *Barbier*, mais pas dans la liste des personnages. Les personnages nouveaux sont Suzanne, dont la fonction est liée au statut nouveau de Rosine/la Comtesse, et le monde du château.

Alors que l'on avait laissé Figaro barbier, habillé en majo (c'est-à-dire en « élégant » et libre de sa condition) on le retrouve valet et concierge, c'est-à-dire établi. Cet établissement correspond sans aucun doute à un vieillissement, peut-il correspondre aussi à une restriction de liberté ? D'autant que Figaro, libre et bondissant, s'apprête à se marier.

Almaviva est toujours Grand d'Espagne, premier officier de Justice, et toujours aussi loin de Madrid, il vit à quelques « lieues de Séville ».

---

<sup>1</sup> L'approche des problématiques de mise en scène et du rapport entre mise en scène et texte didascalique pourra être faite à partir du sens de *didaskalos* en grec et pour le théâtre grec. On doit souligner que la mise en scène fut souvent l'affaire de l'auteur, et/ou de l'auteur directeur de troupes (c'est le modèle de Molière) avant de devenir progressivement une fonction autonome qui suppose aussi que soit pensée la notion même de mise en scène. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, de grands acteurs ont joué en ce domaine un rôle essentiel : on pensera à Lekain, Talma, et à la pertinence de madame Riccoboni....

Le monde du château a remplacé celui de la ville, en même temps que le monde aristocratique d'Almaviva et ses règles ont succédé au monde bourgeois de Bartholo. Que deviennent les personnages dans ces nouvelles conditions d'espace et de temps ?

### Les informations données dans la première scène

Figaro, fort de sa position et de son mariage qui s'avance, voit l'avenir en rose et ses petits arrangements avec joie. « Monseigneur » lui « donne » ce « beau lit » et lui « cède » la chambre. « La chambre la plus commode » affirme-t-il. Suzanne, qu'aucun passé n'aveugle, doit lui ouvrir les yeux : « M. Le Comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues, auxquelles il espère que ce logement ne nuira pas ». Il s'agit bien d'exercer comme elle le lui rappelle « un ancien droit du seigneur ». De cela, il apparaît clairement dans la première scène que Figaro n'avait aucune idée. D'où lui vient cette naïveté ? Du passé, et de la confiance. Il a aidé Almaviva en son temps, et n'imagine pas qu'il puisse surgir ingratitude ni mensonge de cette ancienne complicité. Il croit à l'abolition de l'ancien droit qu'avait prononcé le Comte et s'imagine que son aide inlassable est récompensée. « Tu croyais, bon garçon ! que cette dot qu'on me donne était pour les beaux yeux de ton mérite ? » C'est à cause de l'aventure du *Barbier*, en somme, que Figaro court joyeusement à son mariage sans voir surgir les signes d'un asservissement. Sans doute l'on peut arguer que, dans le *Barbier* déjà, mais pas dans notre extrait, Figaro retrouvant Almaviva retrouvait son « ancien maître » et l'on peut fort bien lire ou voir le *Mariage* sans connaître le *Barbier*. Il n'en demeure pas moins que le dramaturge a écrit un passé au couple du maître et du valet, que ce passé doit être purgé ou reconnu, et que le héros, hors de toute détermination sociale, peut être indifféremment l'un ou l'autre selon que le monde et ses règles pèsent sur leurs liens. Le *Mariage* est moins riche s'il n'est pas la suite du *Barbier*, s'il n'ajoute pas à la trahison structurelle et stéréotypée (le mari trompe sa femme, le libertin court toujours quelque objet nouveau, le maître ne saurait respecter son valet), celle liée au passage du temps (et Figaro le répète à loisir dans l'ensemble de la pièce). C'est aussi que, contrairement à ce qui se passe dans les comédies classiques, ici chacun sort de son cadre : Figaro se marie de façon presque autonome — c'est du moins ce qu'il imagine — Beaumarchais aurait conçu Suzanne dès le *Barbier* et la comédie aurait permis deux unions parallèles. Les déguisements du marivaudage interrogent l'ordre social, mais c'est de Lisette qu'Arlequin tombe amoureux, quoiqu'il imagine, et sans « faute d'orthographe ». Almaviva ici sort du cadre en libertin, mais Figaro en sortira aussi, en homme libre. La confrontation, on le sait, était assez audacieuse pour que la censure s'efforce de la faire taire.

Les autres personnages aussi ont vieilli. Rosine est désormais une épouse délaissée. La catégorie existe, mais en règle générale elle ne se confond pas avec celle des jeunes filles enlevées par amour. En faisant passer le temps sur Rosine et sur l'amour du Comte, Beaumarchais rompt avec les stéréotypes du théâtre, mais propose une vision du monde mélancolique dont sa comédie ne se relèvera pas tout à fait. Il est plus difficile, après lui, de croire à la restauration du monde, de l'ordre, et de l'amour que proposait jusque-là le théâtre. Il est plus difficile aussi et sans doute, d'y croire dans le monde qui est devenu celui de Beaumarchais. Le temps est aussi ce qui fait de la comédie un drame potentiel. Dans le *Mariage*, on le sait, il ne fait qu'affleurer, mais il est là, dans le monologue de Figaro (que beaucoup de candidats connaissent), dans le chagrin de Rosine, dans la naïveté irrésistible de Chérubin. Car le drame, c'est aussi le mouvement. C'est la rupture avec la suspension du temps et le resserrement de l'intrigue qui permet à la comédie classique de raconter une crise dont chacun se remet, non sans avoir appris davantage.

### Ce que disent les lieux

Séville, dans *Le Mariage de Figaro* est à « quelques lieues ». En déplaçant son petit monde à la campagne, Beaumarchais l'a mis au château. Il l'a enfermé (répondant ainsi à la règle classique du lieu unique), mais il lui a aussi ôté de la vraisemblance. Le château « d'Aguas Frescas » semble bien un château où l'on vit d'amour et... d'eau fraîche, et la liste des personnages qui fait la place aux bergères et aux pastoureaux vient renforcer ce sentiment. La « couleur locale » est donc ici peu matérialisée, donnant à la pièce cette force a-chronique qui est celle de toutes les grandes comédies.<sup>1</sup>

Il faut, en revanche, s'arrêter plus longtemps sur la didascalie initiale de l'acte premier. Son analyse révèle assez simplement ce que nous appelons le « discours » du visuel. C'est un mariage qui s'annonce, le bouquet le dit, ou le montre. Ce mariage est le commencement d'une intimité que dit aussi « la chambre à demi démeublée ». Le spectateur découvre le comédien dans un geste, mais un geste qui n'est pas entièrement compréhensible, un geste « personnel » en somme, et dans une situation intime où il se trouve comme invité. Sans doute peut-on voir ici une des traces de cette « dramaturgie du quatrième mur » dont le concept se construit au XVIIIe siècle et qui sépare le spectateur de la scène, et c'est pourquoi on y lira aussi, et sur le versant de la réussite, une pantomime, c'est à dire une scène muette. Il est intéressant de comparer ces premières lignes à celle des *Femmes Savantes* ou au *Jeu de l'amour et du hasard*. C'est aussi dans les deux expositions de Molière et de Marivaux un mariage qui s'annonce, mais il s'annonce dans la parole et c'est au cœur d'un échange verbal (et d'un conflit) que le spectateur est convié. Les premières lignes du *Mariage* contraignent fortement le jeu et la plupart des mises en scène le respectent. D'autant que l'opéra de Mozart l'a inscrit dans la musique de telle sorte qu'il ne parvient plus guère à s'en déprendre. Mais il faut aller plus loin. Le lieu que « le théâtre représente » est un lieu unique et non un lieu stéréotypé. En ce sens Beaumarchais s'est émancipé depuis le *Barbier*, et la chambre du *Mariage* ne peut être remplacée par aucune autre et ne peut servir à aucune autre fable. Car elle est aussi un signifiant : en construction et non achevée, elle dit le chemin qui reste à parcourir. Tout occupée par la mesure du lit que Figaro y placera, elle dit le désir, l'union des corps que promet le mariage. Située entre la chambre du Comte et celle de la Comtesse, elle est aussi le risque et le piège — comme Suzanne devra l'apprendre à Figaro.

### *La permanence d'un art classique ?*

La singularité de Beaumarchais n'empêche pas la reconnaissance de la filiation classique dans cette première scène. Mais l'on verra que si cette filiation est patente dans l'écriture, elle est sans cesse bousculée par le fonds de la fable.

*Le Mariage* a la longueur des « grandes comédies » : cinq actes qui mettent en contact l'univers aristocratique et celui des domestiques, en les plaçant cette fois en miroir : couple des valets et couple des maîtres. Dans le même temps, la présence de personnages nombreux et assez divers suggère une intrigue plus complexe.

---

<sup>1</sup> On peut une fois de plus citer ici Pierre Frantz « Les règles [classiques] n'ont de sens qu'à arracher au sensible (toujours divers, particulier, individuel) un lieu, un temps, une action pour les promouvoir à l'intelligible, à découper, pour les détacher, un lieu et un temps visibles, mais de cette visibilité essentielle à l'esprit, qui en fait la scène de l'évidence » et il parle plus loin de « transparence du visible » in *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*, p. 3.

À travers la vivacité d'un dialogue classique<sup>1</sup>, l'exposition permet la délivrance presque complète des données premières de la fable. Les deux personnages n'ont pas les mêmes informations : ce que l'un apprend à l'autre, il l'apprend aussi au spectateur. La nature de ces informations renvoie à des topoï de la comédie : les amours de Figaro et de Suzanne risquent fort d'être contrariés, la maison Almaviva est mise en danger par le comportement du Comte qui, non content de délaisser son épouse, trahit son valet et menace la camériste de sa femme. À dire vrai, si la maisonnée menacée de l'intérieur renvoie aisément à Molière, le type même de la « menace » est peu classique... et l'on pourrait arguer que Beaumarchais fait entrer une intrigue bourgeoise dans le château d'un grand d'Espagne. Si, comme on le dit souvent, Almaviva emprunte en partie à Dom Juan, celui-ci combat contre sa femme et ses serviteurs, il ne se dresse finalement contre aucun Commandeur. Et l'on imagine mal Elvire céder au charme juvénile de Chérubin. C'est en quoi, sans doute, *Le Mariage* est une véritable comédie, mais c'est en quoi aussi cette comédie classique est déjà travaillée par ce qui constitue l'un des fonds du drame bourgeois, et qui est davantage la fragilité de la famille que celle de la maison.

Les deux personnages sont un couple d'amoureux, mais un couple de valets. Leur dialogue est donc vif et plus charnel que sentimental. Le jeu final vient également l'inscrire dans le mouvement des corps. Si leur complicité assure la riposte — voire le complot — qui leur permettra d'échapper au piège de la chambre, leurs propos quittent parfois le ton dévolu aux valets en usant par exemple d'un vocabulaire singulier, des termes comme « époux », « matin des noces » ou encore « mon ami » et « ta femme » pourraient aussi bien être prononcées par le Comte ou la Comtesse. L'on sait que Beaumarchais tenait à une certaine grâce de son personnage et ne voulait pas que le comédien le « charge ». L'on sait aussi que cette possibilité que l'un soit l'autre fera précisément le nœud de l'intrigue. C'est du Marivaux si l'on veut, mais en plus risqué... Cependant, et dans cette scène, la vivacité rieuse de Figaro, le risque qui pèse sur lui, l'intention qu'il a de le conjurer par ses seules forces, le recours à la ruse (valeur et soutien des faibles), la prégnance du corps (baiser volé, propos légers), tout contribue à le placer encore dans une filiation reconnaissable.

Le style permet l'alternance de répliques brèves (stichomythie) et plus longues assurant un rythme reconnaissable. On insistera sur les répliques 6 à 16 et sur la fin de la scène.

### **Séance 3 : bilan intermédiaire. De la filiation classique au renouvellement du genre : conception de l'écriture théâtrale et de la représentation.**

La séance doit permettre de constituer un bilan qui montrera :

#### ***La part de la filiation classique dans les deux grandes comédies de Beaumarchais***

- La reconnaissance du jeu des univers sociaux et de leurs stéréotypes
- Les topoï de la comédie
- La conception classique de l'exposition
- La permanence d'une écriture

---

<sup>1</sup> Voir Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, PUF, Paris 1980, et particulièrement le chapitre « Rythme, nombre et tempo ». pp. 308-329.



### *Les signes d'un renouvellement*

- Le discours du visuel
- Liberté de la scène et passage du temps
- Liberté du valet et avènement des domestiques ?

## **Séance 4 : *La Mère coupable*, ou le roman de la famille Almaviva : un autre théâtre ?**

### *Une triple rupture*

On abordera cette quatrième séance par le déplacement assez radical que le titre et la liste des personnages font subir à l'atmosphère de la trilogie et au texte théâtral de Beaumarchais.

#### Le titre

La pièce est un drame, c'est ainsi que son auteur la nomme. Le titre est certes double, comme les précédents, mais l'on voit bien que, cette fois, *L'autre Tartuffe* et *La mère coupable* ne peuvent pas désigner le même personnage, pas plus peut-être qu'ils ne désignent la même intrigue. Ils semblent renvoyer à deux scènes différentes ou à deux fables distinctes ; en fait, ils ne désignent même pas le même théâtre. Si « le Tartuffe » fait directement référence à Molière et fait obligatoirement surgir dans l'esprit des lecteurs, et des spectateurs, l'hypocrisie d'un personnage qui entre dans la maisonnée par l'ascendant qu'il exerce et la menace dans la totalité de ses fondements, le groupe « la mère coupable » est résolument marqué par l'idéologie dramatique du temps et ce que Beaumarchais doit à Diderot<sup>1</sup>. Car le drame bourgeois, chez le philosophe, est d'abord un drame familial, on le sait, un tableau familial et moral, où l'avènement de la famille se fait à l'intérieur de la question de la vertu, mais d'une vertu repensée justement par l'amour filial. La « mère » donc désigne la famille (la mère est en elle-même un personnage bourgeois, qui porte, aime et nourrit, là où l'aristocratie d'Ancien Régime avait pris soin de distinguer le lait et le sang), mais la culpabilité renvoie à la faute et à la vertu, à une conception en effet intériorisée du Bien et du Mal qui annonce la psychologie moderne<sup>2</sup>. Cette fois, c'est avec la comédie classique que la rupture est complète. Il n'y a pas véritablement de sentiment de la culpabilité chez Molière. Les méchants sont confondus et renvoyés, et ceux qui les avaient crus et suivis sont dessillés. De retour parmi le bon sens des leurs, et renonçant à mettre en danger le juste ordonnancement du monde, ils en acceptent de nouveau les règles sans exprimer davantage de chagrin. Et vogue la galère... La comédie balaye, le drame installe. C'est en cela aussi qu'il a besoin du temps. Si l'on s'en tenait d'ailleurs à cette analyse, le lien entre le Tartuffe et la culpabilité de la mère pourrait orienter le lecteur ou le spectateur vers une lecture erronée, que la liste des personnages vient d'emblée interdire : la Comtesse n'est pas caractérisée par sa culpabilité et celui que l'on pressent comme le Tartuffe n'est pas défini par une hypocrisie d'ordre religieux à laquelle « l'angélique piété » de la Comtesse pourrait se laisser prendre.

---

<sup>1</sup> On doit connaître les titres des pièces de Diderot, *Le Fils naturel* (1757) ou *le Père de famille* (1758), qu'il appelait « comédies » mais que nous considérons comme des drames bourgeois.

<sup>2</sup> La bourgeoisie, en ce sens, c'est le triomphe de « l'intérieur », de l'âme et du salon.

### La liste des personnages

Que sont devenus, donc, les personnages de la trilogie puisque la Comtesse est devenue mère ? Car, à l'exception des personnages eux-mêmes, que reconnaît-on finalement dans cette liste ? Si la fonction des personnages, leur rang et leur lien sont à peu près maintenus, plus aucune marque de leur costume et, donc, de leur apparence, mais une définition de chacun à la fois psychologique et morale et le signe du passage du temps. C'est d'ailleurs s'agissant de Suzanne et de Figaro que cette mention est la plus nette, la première est « revenue des illusions du jeune âge » et Figaro est « formé par l'expérience du monde et des événements ». On lit aussi, dans cette liste, le souci de Beaumarchais, de donner à ses personnages sens moral et noblesse d'âme. Les commentaires sont mélioratifs et l'ensemble doit surprendre à plus d'un titre. Dans l'économie de la trilogie, *La Mère coupable* apparaît, au travers de sa mélancolie même, si lisible dans la liste des personnages, l'espace d'une douceur douloureuse et en danger. Le temps, s'il a adouci les mœurs, a-t-il fortifié les âmes ? Le Comte « d'une fierté noble et sans orgueil » peut éventuellement prétendre à davantage de sagesse, mais sans doute à moins de grandeur, la Comtesse en revanche est « très malheureuse » et Suzanne est « revenue des illusions du jeune âge » : c'est payer cher la sagesse, même si c'est la payer banalement. Nous l'avons dit, lorsque le temps bondissant et suspendu de la comédie reprend son cours c'est pour glisser vers une maturité dont on peine à trouver la joie. Figaro pourtant semble avoir retrouvé tous ses talents et gagné encore en « expérience ». C'est à lui, décidément, que l'auteur donne tout.

Il faut relier ces éléments avec la mention de la date par Beaumarchais, ce qui n'était pas le cas dans les deux comédies précédentes. L'on est à « la fin de 1790 », il n'est pas possible d'ignorer que la Révolution est passée par là et que le règne bondissant et arrogant des grands vacille, d'autant que cette fois la scène est à Paris. Le couple des valets insiste d'ailleurs, pour les déplorer, sur ce déplacement et cette chute. Il faudrait alors lire avec un peu d'inquiétude, à cette aune-là, le « sans orgueil » qui accompagne la caractérisation d'Almaviva. Depuis quand les « grands » sont-ils « sans orgueil »<sup>1</sup> ? Et cette perte n'en annonce-t-elle pas d'autres ? Si les grands s'avisent de n'avoir plus d'orgueil, et si seule leur fierté est « noble » n'est-ce pas le règne des marchands qui s'annonce ? La victoire de Monsieur Dimanche sur Dom Juan ?

Le rideau, nous l'avons dit, se lève peut-être sur un crépuscule. Pourtant, 1790 pourrait être aussi un commencement, et ce commencement Beaumarchais a pris soin de l'installer dans la caractérisation des deux enfants « Léon » et « Florestine ». La mention est particulièrement explicite pour le premier « jeune homme épris de liberté comme toutes les âmes ardentes et neuves ». C'est à sa jeunesse, sans doute, que Léon doit son ardeur, et Figaro, après tout, ne manquait pas de goût pour la liberté, mais il manifeste aussi, dans la vaste redistribution opérée par le temps, « une grande sensibilité ». Vient enfin Bégearss, à la caractérisation surprenante, irlandais et major d'infanterie espagnole, le voilà presque « interlope », dangereux sans conteste, « machinateur d'intrigues » et « fomentant le trouble ». Mais on peinerait à trouver en lui les audaces baroques d'un Tartuffe : nulle trace d'une référence à Dieu, fût-ce pour s'en servir. Il faut lire avec soin les mots « machinateur » et « artisan » : l'homme fabrique, le coquin dépouille et si la chute est dessinée, il ne sera pas pour autant un adversaire léger, c'est ce que fait craindre sa « profondeur »,

---

<sup>1</sup> Sans doute une étude lexicale des mots « fierté » et « orgueil » serait-elle ici intéressante avec les élèves.

## Le texte et son statut

**Mais ce n'est pas seulement l'atmosphère de la trilogie que la liste des personnages bouscule, c'est le texte lui-même et son statut générique qu'elle fait vaciller.** L'écriture de la liste des personnages donne en effet à l'écriture dramatique un aspect romanesque. Les mentions d'ordre psychologique, fussent-elles largement morales, ne dessinent pas seulement des personnages, elles construisent un point de vue, suggérant finalement une instance narrative. Si l'on ajoute à cela la mention du temps écoulé, le vacillement générique paraît plus net encore (voir notre introduction). La question se pose alors de savoir en quoi le « manque » traditionnel du texte théâtral est ici ou non comblé, c'est-à-dire quelle latitude conservent un metteur en scène et des comédiens devant la liste des personnages. Quels sont, ici, les jeux possibles? Quels sont les espaces interprétatifs? Et sont-ils moins grands qu'ailleurs? Après tout, rien n'empêche jamais un metteur en scène de « trahir » un dramaturge, ni même de « trahir » un genre (et de faire d'une comédie une tragédie). Tant que le point de vue de la représentation tient, c'est-à-dire fait sens d'un bout à l'autre, il est toujours possible qu'il fasse un autre sens que le sens initial, lui-même toujours supposé. La distance est même constante, si la trahison revendiquée l'est moins. Mais il nous manque ici la tradition dramatique. C'est elle, bien souvent, qu'une mise en scène novatrice vient bousculer<sup>1</sup>, plus qu'un texte dont l'interprétation précisément dépend de ses interprètes, et l'on a pu considérer que la trahison de la tradition permettait finalement de retrouver le sens originel, c'est ainsi que l'on ne cesse de « dépoussiérer les classiques »...<sup>2</sup> La Comédie française, par exemple, avait fixé une tradition pour Molière avant de la découdre peu à peu ou de la voir atteinte par les théâtres « périphériques », elle ne l'a jamais fixée vraiment pour le drame bourgeois. C'est le mélodrame sans doute, sur les théâtres des boulevards, qui a le plus sûrement fixé en stéréotypes les images que le drame bourgeois avait commencé de construire<sup>3</sup>. Que signifie alors jouer une femme « très malheureuse et d'une angélique pitié »? Il ne s'agit certes pas d'un « emploi » (ce qu'ont été longtemps la soubrette, la jeune première, le valet, etc.) Et s'il s'agit d'un stéréotype, quelle tradition l'a conservé jusqu'à nous? S'est-elle renouvelée ou perdue? La question est donc difficile, en particulier dans le contexte de ce devoir, mais plus généralement aussi on le comprend, car la pièce est peu jouée, et quand elle l'est aujourd'hui, c'est le plus souvent réduite, avec l'ensemble de la trilogie. À moins que ce petit nombre de représentations ne soit précisément une réponse à la question qui précède et ne suggère un enfermement peu supportable de la matière dramatique<sup>4</sup>.

Ce changement d'atmosphère, et ses conséquences sur l'écriture semblent se retrouver dans la première scène de la pièce que constitue le monologue de Suzanne et qui se lit très différemment du monologue du Comte dans *Le Barbier*.

---

<sup>1</sup> C'est au XVIII<sup>ème</sup> siècle et avec la Révolution que « des spectateurs d'origines sociales diverses se mêlent dans un même lieu. » in Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Nathan Université, lettres sup, Paris, 2000, p. 125. Ce serait, pour Bernard Dort entre autres, une des causes de l'avènement progressif du metteur en scène et de la représentation comme aventure unique.

<sup>2</sup> Il y a une histoire indispensable de la réception (et non de l'intention) à faire ou à refaire ici, au travers de ses discours : comment la dialectique de la tradition et de la trahison s'organise-t-elle? Comment la trahison devient-elle renouvellement? Comment le renouvellement devient-il un nouveau, voire une « renaissance »? C'est à dire : comment cette dialectique s'inscrit-elle dans le discours des professionnels et dans le discours critique?

<sup>3</sup> La suite de *La Mère coupable* n'est pas avare des postures et du langage mélodramatique, la Comtesse s'évanouit, « les convulsions de la douleur [la] font glisser à terre », on pleure, on lit des lettres écrites avec le sang, on fait des « gestes terribles »...

<sup>4</sup> Il y a, chez Hugo, de nobles traces pourtant de ces postures, et le drame romantique ne les craint pas. Que l'on se souvienne de la mort de Ruy Blas et de cette admirable didascalie : « *Ruy Blas, qui allait mourir, se réveille à son nom prononcé par la Reine* »

## *Le monologue de Suzanne ou l'installation du drame : le tableau-stase*<sup>1</sup>

### Les objets et le lieu

L'on retrouve la manière de Beaumarchais dans l'expression « le théâtre représente », et le lieu « un salon fort orné » situe bien la fable dans le décor parisien de 1790 renvoyant au topos du salon bourgeois que l'on trouve décliné chez Diderot. Suzanne, dans ce salon, est mentionnée comme « tenant des fleurs obscures dont elle fait un bouquet. » La didascalie est peu commune. Dans *le Mariage*, Suzanne aussi tient des fleurs, mais l'on sait lesquelles : « un petit bouquet de fleurs d'oranger ». Ici, bien sûr, l'on est passé du mariage au deuil et cela vient corroborer la première rupture mentionnée plus haut, il n'en demeure pas moins que des « fleurs obscures » (même avec la note « de couleur sombre ») ne sont pas une espèce. Par conséquent la didascalie vient dire une connotation et seulement une connotation, et laisse entière la question du réel dénoté, ce qui contraint à poser la question suivante : si je suis metteur en scène, que dois-je choisir, des roses rouge-sang ou des chrysanthèmes<sup>2</sup> ? La distance du dénoté au connoté est particulièrement lisible dans le monologue lui-même lorsque Suzanne commence « un bouquet de fleurs noires et rouge foncé » (où l'on tient sur la seule connotation de la couleur) et continue par « un seul œillet blanc au milieu » (où la fleur réelle accompagne la vertu symbolique de sa couleur)

### Le discours et le geste

Le lexique de Suzanne vient renforcer l'effet produit par la mention de « l'obscurité » des fleurs. En attestent le « triste ouvrage » et la « triste fantaisie », la « pauvre maitresse », le « cœur blessé », le « crêpe noir ». Le deuil est d'ailleurs explicite : « les couleurs du sang et du deuil », « un autre homme qui n'est plus ». Cette sombre atmosphère est bien celle qui correspond à l'âme de l'absente que la liste des personnages nous indiquait comme « très malheureuse » : Madame la Comtesse, dont l'avenir tout entier est pris dans le chagrin « ce cœur blessé, ne guérira jamais », et qui s'abîme dans les larmes. Mais Suzanne y prend part, car son discours exprime aussi la peine que produisent sur elle les blessures de la Comtesse, elle dit sa « fatigue » et sa nuit « gâtée ». L'échange, toujours possible, entre la Comtesse et la camériste, échange classique dont Marivaux a si admirablement usé et dont le *Mariage* avait fait ses armes, est toujours à l'œuvre ici, et l'on sait déjà qu'il faudra à la sagesse (revenue des illusions) de Suzanne toute l'énergie populaire qui l'anime encore pour ne pas sombrer avec la Comtesse et parvenir à la sauver. Mais dans le monologue, véritablement dramatique, cette énergie n'apparaît pas. Prise dans les entrelacs du genre, elle est désemparée et la pantomime glissée sous le discours le dit avec assurance :

Elle s'assied avec abandon/elle regarde les fleurs/elle soupire.

L'on pouvait imaginer une véritable pantomime. Suzanne, sans un mot, attachant le sombre bouquet, le contemplant épuisée, et s'asseyant pour mieux soupirer. Mais Beaumarchais ne l'a pas écrit ainsi. Le langage ici dit le geste et le geste dit le langage.

---

<sup>1</sup> « Placé en général au début d'un drame, ou au début d'un acte, le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action ». Et plus loin : « En général lorsque le rideau se lève, on découvre les personnages s'adonnant à leur activité coutumière ou professionnelle. » in Pierre Frantz, *op. cit.*, pp. 157-158. L'on se souviendra qu'il en allait déjà ainsi dans la première scène du *Mariage*.

<sup>2</sup> La question n'est pas si anodine. Le théâtre est un art concret, on ne fait pas semblant de boire, on ne choisit pas des fleurs au hasard.

Suzanne est fatiguée, et Suzanne « s'assied avec abandon », Suzanne fait « un bouquet de fleurs obscures » et Suzanne dit « un bouquet de fleurs noires », et même elle ajoute « les couleurs du sang et du deuil ». Le texte et la scène sont saturés d'un signe univoque, et l'on doit bien entendu se demander si cette saturation renforce l'atmosphère ou en étouffe la théâtralité. Que l'on compare avec le geste inaugural du *Mariage*. Il n'a d'abord aucun sens. Il s'accompagne de nombres, il a besoin de la question de Suzanne pour être compris, et à peine compris, il jette la scène dans l'intrigue : Figaro es-tu bien sûr que ce sera là ton lit ? Le cœur blessé de la Comtesse peut inaugurer, certes, toutes les fables, et l'on imagine bien que *La Mère coupable* puisse être l'histoire d'une guérison, mais le monologue n'en dit rien, et le seul mystère qu'il énonce, « un autre homme qui n'est plus », ne jette une faible lumière que sur le passé. *La Mère coupable*, ce serait alors l'histoire du passé de la Comtesse, mais un passé que nous ignorons, un passé de l'entre-deux, et dont il ne peut plus rester de traces que dans les âmes ou dans les secrets de famille : c'est là, sans doute, l'un des ressorts du drame bourgeois, c'est aussi, et très sûrement, une voie romanesque. Le deuil, ici, comme le monologue qui l'exprime, est un état d'âme plus qu'une situation.

### **Bilan intermédiaire**

À l'issue de cette première lecture, on doit être parvenu à identifier une triple rupture : rupture de genre, de ton et d'atmosphère, rupture d'écriture et rupture de « scène », au sens où le théâtre ici montre une « sensibilité » qui ne se déploie pas traditionnellement sur sa scène. On identifie ainsi le passage d'un texte et d'une scène qui désignent l'extériorité et insistent sur « ce qui se voit » à un texte et une scène qui disent « l'intériorité », intérieur de la famille bien sûr qui voit ici son acte de naissance didascalique « dans l'hôtel occupé par la famille Almaviva », intériorité des âmes que le dramaturge ouvre au lecteur et, peut-être au spectateur. Par un paradoxe que Diderot a théorisé — mais qui n'est pas celui du comédien —, l'intériorité doit trouver à se montrer dans la pantomime, à s'exhiber dans le geste. La parole est comme marquée d'une suspicion morale. Loin des astuces de la rhétorique et des vaines constructions de l'argumentation, la pantomime dit plus sûrement, avec toutes les ressources d'une sensibilité désormais résolument picturale (c'est l'esthétique du tableau), la vérité d'une âme. Mais sans doute la voie choisie par Beaumarchais était-elle risquée ici : « l'image et le texte, disait Bernard Dort, ne font pas naturellement bon ménage »<sup>1</sup>.

### ***Le dialogue des valets : un retour vers la comédie ?***

Si le monologue de Suzanne donne la mesure de l'atmosphère et de l'écriture du drame bourgeois, la deuxième scène rompt avec ce ton initial pour engager un échange dont la vivacité et le fond nous ramènent vers la comédie. C'est peut-être cette scène qui fait véritablement le pendant à la première scène du *Mariage*. On y retrouve ce qui fait l'univers théâtral de Beaumarchais et le renouvellement de la tradition classique, l'on y trouve aussi le troisième et dernier volet de la trilogie non sous forme de rupture cette fois, mais dans la continuité avec les deux pièces précédentes.

L'arrivée de Figaro réveille le théâtre comme l'indique la didascalie : « la scène doit marcher chaudement ». Au mystère énoncé par Suzanne, mais qui ne semblait pas pouvoir

---

<sup>1</sup> Cité par Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 258. Mais aussi : « Le sacre douteux des boulevards remet en cause l'insertion de la pantomime dans l'ensemble des projets de réforme du théâtre. Du coup la gestuelle de type pantomime est dénoncée comme exagérée lorsqu'elle accompagne un dialogue » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 133. La dénonciation, ancienne, est déjà chez Marmontel, et Pierre Larthomas s'en explique dans *Le Langage dramatique*.

porter la fable, répond celui du regard de Figaro plus sûrement théâtral. Beaumarchais a choisi ici une situation dont les schèmes classiques permettent une exposition efficace et complète. Les deux personnages sont contraints à la méfiance et au complot, ils disposent d'informations différentes dont l'échange indispensable permet, à travers la double énonciation de renseigner le spectateur, leur désaccord apparent ajoutant à la nécessité de la transmission et à la vivacité de la scène.

Ces éléments sont aisés à montrer et permettent d'assurer la compréhension de l'intrigue. Ils éclairent en particulier le drame familial : la mort d'un fils, le rejet d'un autre, le rôle de la pupille, la détresse du Comte, le chagrin de la Comtesse. Trame romanesque qui promet reconnaissances et rebondissements, trame du drame bourgeois qui court droit ici à certains des stéréotypes du mélodrame. On y apprend aussi la menace qui pèse sur la maisonnée, c'est-à-dire l'ascendant qu'un hypocrite dangereux, portraituré comme un escroc, a pris sur chacun et les visées qu'il a sur la maison : « épouser la pupille », « envahir les biens d'une maison qui se délabre ». Ce sont les deux longues répliques de Figaro qui donnent ici le fond du personnage et l'on est loin du puzzle comique, progressivement agencé par Molière dans l'acte I du *Tartuffe*.

La scène, par ailleurs, répond à celle du *Mariage* : le couple essentiel s'y trouve de nouveau au centre, et l'intimité du lien qui les unit se mêle aux nécessités de l'intrigue. D'emblée on sait que Figaro est « chez sa femme » comme l'on savait qu'il était au début du *Mariage* dans « le matin des noces ». L'incompréhension qui apparaissait dès le début du *Mariage* par le refus de Suzanne « et moi je n'en veux point », revient ici dans la brève mésentente que clôt finalement Figaro en disant « recordons nous d'abord sur les principes ». En somme le mari et la femme, personnages de comédie, semblent se quereller comme les amants se querellaient du temps de leurs épousailles, sur le même ton vif et hardi et en y mêlant leur corps comme le montre le jeu final « des coups, à moi, chez ma maîtresse ». C'est presque un motif de farce que Beaumarchais insère dans sa scène de comédie, elle-même « fondue » dans les ressorts pathétiques et l'escroquerie que raconte le drame. Le mari qui frappe sa femme... On peut faire l'hypothèse que le talent de Beaumarchais, ici, s'amuse, et que dans le même jeu d'intertextualité, mais interne à l'œuvre, la « précaution » que réclame Suzanne à Figaro (il faut que la porte reste ouverte) pourrait être aussi inutile que celle du *Barbier*.

Que la porte reste ouverte... l'écho est net avec le *Mariage* : Suzanne est l'objet. Là où elle se tient, Figaro peut se tenir aussi, mais sans certitude d'y être tout à fait chez lui. On sait pourquoi dans le *Mariage*, on l'entend ici dès la première réplique « tu prends l'air d'un amant en bonne fortune chez sa femme », c'est qu'un autre homme a loisir d'entrer — et même « d'un moment à l'autre » — cette fois ce n'est plus le Comte, c'est Bégearss, le danger est différent, sans doute ce n'est pas Figaro qu'il guette, et même l'intrusion est souhaitée, elle est un aspect du complot qui doit permettre de démasquer le méchant. Le motif pourtant est le même, il tient en trois mots : la chambre<sup>1</sup>, la porte et l'appât, et tous renvoient à Suzanne comme si elle pouvait être, en somme, à la fois Dorine et Elmire. Décidément, Beaumarchais s'amuse. Il semble qu'il ait lancé en l'air le miroir du *Mariage* et qu'il joue des fragments que le temps lui a renvoyés dans lesquels apparaît encore tout l'univers de la comédie classique, et singulièrement l'œuvre de Molière.

C'est dans le *Mariage* que Suzanne qualifie l'univers dans lequel se déploient le mieux les talents de Figaro : « de l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère ». Pourtant ce pourrait aussi être ici, car c'est bien l'intrigue que Figaro met en lumière en démasquant Bégearss, et c'est bien après l'argent que l'escroc en a. Menacer « les biens d'une maison qui se délabre »

---

<sup>1</sup> Bien entendu ici il s'agit du salon, mais Suzanne en fait son lieu par sa réplique initiale « en bonne fortune chez sa femme ».

en profitant de ce « pays remué de fond en comble », n'est-ce pas faire entrer dans un monde qui disparaît, dans un monde qui a déjà disparu, des inquiétudes économiques modernes qui furent souvent celles de l'auteur lui-même, mais qui ne furent jamais celles des *Almaviva* ? Et dans sa sphère, Figaro l'est, ici, au moins autant qu'au début du *Mariage* où il semblait bien craindre de ne pas parvenir. Les craintes qu'il exprime n'empêchent pas qu'il fomente sa riposte avec art et donne à Suzanne des instructions dans lesquelles elle prend plus que sa part.

Car, dans un ultime écho, cette fois comme inversé, la fin de la scène résonne comme la fin de la première scène du *Mariage*. Suzanne et Figaro vont être dérangés, non par un coup de sonnette, mais par l'arrivée, attendue, de l'escroc ; et Suzanne et Figaro, enfin, s'entendent. Délaissant la brève querelle qui les occupait, ils en jouent une en trompe-l'œil, révélant la vérité de leur accord dans le jeu qui semble les désaccorder. À la fin de la première scène du *Mariage*, Figaro rejoignant le corps de sa fiancée, courait vers un baiser volé. Ici, sans doute, c'est une gifle mimée qui les rassemble. Mais le baiser volé est aussi un jeu, la fuite de la fiancée devant l'ardeur du valet est aussi un jeu, chacun y tient son rôle que disent les accordailles et non le délien. La gifle, que l'on pourrait trouver moins gaie, pousse les personnages vers d'autres rôles et l'on songe à Martine et à Sganarelle qu'il ne faut certes pas empêcher de se battre. Comme le baiser volé et mal rendu, la gifle jouée dit que Figaro et Suzanne ont une existence ensemble, subitement rendue à la vivacité de la comédie.

C'est, au moins, une interprétation. Car l'on peut aussi l'inverser et faire la part dans l'ensemble de cette deuxième scène de toutes les répliques qui expriment, au contraire, la perte, le regret et le vieillissement, qui montrent les signes de l'inquiétude et de la colère, qui suggèrent l'impuissance et la crainte de l'échec.

## **Séance 5 – Vers le commentaire composé**

Cette dernière séance doit pouvoir donner lieu à la constitution et à la rédaction d'un commentaire composé qui peut, ou non, constituer une cinquième séance. Le commentaire peut s'organiser en fonction des indications données **ci-dessous** :

### ***Une exposition classique***

- Lieux époque situation personnages
- Un dialogue à valeur informative
- Une exposition « en action »

### ***L'univers de Beaumarchais : permanence du style et des motifs***

- Vivacité des échanges et des désaccords
- La chambre, la porte et l'appât ou les formes de Suzanne
- De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère

### ***Le dernier volet : un monde qui a vieilli***

- Du déplacement au déclassement
- De la mauvaise humeur à la gifle
- De l'inquiétude à l'impuissance

## 7 - Conclusion

Profondément enracinées dans leur filiation classique, mais interprétant et réinterprétant sans cesse le matériau textuel et les topoï des œuvres qui les ont précédées, écrites avec une grâce et une légèreté de style qui a peu d'égal, les deux grandes comédies de Beaumarchais font partie de ces œuvres dont le génie traverse les âges, échappant au classement ; et le *Mariage* surtout, bondissant de mise en scène en mise en scène, tantôt « joyeux tohu-bohu », tantôt « combatif et engagé », résistant à tout, comme les œuvres de Molière, mieux dit-on parfois... Puis vint *la Mère coupable*. Partagerait-on aujourd'hui le sévère jugement de René Pomeau pour qui « Beaumarchais n'avait pas tort d'annoncer que sa Mère coupable ouvrirait une voie nouvelle : ce fut celle, hélas ! du mélodrame » ou l'optimisme de Béatrice Didier pour qui « on peut donc espérer que le XXI<sup>e</sup> siècle apportera à son tour ses interprétations d'une pièce qui est susceptible de révéler des sens multiples » ? L'interprétation, là encore, dépend des interprètes...

Mais notre corpus, fragmentaire, peut nous rendre à la fois plus modestes et plus libres. Au moins est-il permis au travers des évolutions sensibles que nous avons mises en évidence, de voir combien le texte didascalique et la scène sont en dialogue et en tension l'un avec l'autre. Parce qu'ici ce texte s'avise de prendre en charge le « visuel » pour mieux en construire l'importance et le sens, parce que là, portant à son comble le désir de montrer, il se retourne contre lui-même et souhaitant montrer l'âme et le temps passé, qui ne se voient ni l'un ni l'autre, il devient romanesque. Si nous ne pouvons imaginer, au seul vu des deux premières scènes de *La Mère coupable* et à la mesure de nos jugements actuels, ce que serait ou ne serait pas une représentation réussie de ce temps qui a passé, de ce deuil qui s'installe, de ces mouvements qui s'animent encore, mais dans des corps débarrassés de leur fougue et de leur légèreté atemporelle, au moins pouvons nous être sensibles, comme le fut Charles Péguy<sup>1</sup>, à ce passage du temps, à cette mélancolie qui saisit dès les premiers mots et les premières images de *La Mère Coupable*.

---

<sup>1</sup> Voir notamment *Victor-Marie, comte Hugo*.



**SESSION 2012**

---

**AGRÉGATION  
CONCOURS INTERNE  
ET CAER**

**Section : LETTRES MODERNES**

**COMPOSITION FRANÇAISE**

Durée : 7 heures

---

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

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

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

**NB : 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.**

« L'expérience par procuration que fait le lecteur de la Fable n'en est pas moins une expérience authentique : La Fontaine en a conscience, lui qui, dans la lignée des idéaux galants, bâtit à son tour une Arcadie grâce aux prestiges de la parole poétique. Tout le problème des rapports entre mensonge et vérité qu'il évoque souvent renvoie en fait à cette double réalité : le monde de la Fable est l'*analogon*<sup>1</sup> du nôtre, mais rendu plus lisible par la cristallisation des phénomènes en des figures allégoriques à la fois complexes et si semblables à l'homme, et surtout rendu plus euphorique par l'euphémisation d'une réalité souvent amère ou trop cynique ».

Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, collection « Esthétique », SEDES, 1996, p. 47.

Commentez et éventuellement discutez ces propos en vous appuyant sur des exemples précis et variés.

---

<sup>1</sup> L'analogue.

## COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Virginie WALBRON

### Eléments statistiques

Sur les 2259 inscrits aux deux concours de l'Agrégation interne et du CAERPA cette année, on a compté 1378 présents à l'épreuve unique de composition française. La moyenne des présents s'élève à 6,26 et celle des admissibles à 11,20. Les candidats ont eu dans l'ensemble matière à composer mais le sujet proposé s'est révélé discriminant en ce que la densité et la richesse de la citation, ainsi que la présence de notions comme « une Arcadie », ou d'expressions comme « cristallisations des phénomènes », ou même « figures allégoriques » ont permis de distinguer ceux des candidats qui, maîtrisant au mieux ces notions, ont d'emblée analysé le sujet avec clarté et fermeté là où d'autres évitaient manifestement d'entrer dans trop de précisions quand ils ne versaient pas dans l'interprétation aberrante, en rattachant par exemple la notion de « cristallisation » à Stendhal. De même la connaissance du programme, le recueil de *Fables* de 1668, soit les six premiers livres et l'ensemble des textes qui les précèdent, s'est révélée très inégale et l'on regrette que certains se contentent des textes les plus connus, quitte à citer des fables des livres suivants, plutôt que de proposer quelques analyses personnelles qu'une lecture attentive du corpus permettait aisément de constituer en amont.

### Rappels utiles

La lecture des copies de cette session, si elle manifeste un investissement réel dans la préparation du concours, confirme néanmoins les maladrotes déjà perçues chez les candidats des années antérieures dans l'élaboration de leur devoir. C'est pourquoi il paraît utile de rappeler les exigences fondamentales de l'exercice.

On commencera par deux remarques:

- (1) La première concerne **la nature de l'épreuve**. La composition française n'est ni un devoir d'histoire littéraire, ni un devoir d'histoire. Si la connaissance du contexte historique comme celle de la biographie des auteurs est utile, ni l'une ni l'autre ne peuvent servir d'armature au devoir et le raisonnement mené dans la copie doit passer par une relation directe avec le texte et son analyse littéraire. Ainsi le traitement du sujet de cette année en restreignant la réception des *Fables* aux contemporains de La Fontaine, voire parfois à la seule personne du Dauphin, ne répondait pas aux exigences de l'exercice.
- (2) La seconde concerne **la connaissance du programme**. Le corpus de cette année comprenait non seulement les six premiers livres de l'édition de 1668 mais l'ensemble des textes préfaciels contenus dans l'édition de Jean Charles Darmon, à savoir la dédicace *A Monseigneur le Dauphin*, la PREFACE, *La Vie d'Esoppe le Phrygien* et le poème liminaire « A Monseigneur le Dauphin ». Quelques remarques s'imposent à propos de ces textes: non seulement ils représentent un ensemble quantitativement conséquent, mais ils participent pleinement de l'oeuvre étudiée dans la mesure où celle-ci est l'aboutissement

d'un projet dont La Fontaine rend compte dans ces pages, projet de refondation du genre de la fable dont il souhaite qu'elle renoue avec son origine poétique. Les liens qu'entretiennent les textes liminaires et le premier recueil sont nombreux; on peut citer par exemple la présence dans *La Vie d'Esope le Phrygien*, de fables qui seront ensuite versifiées par La Fontaine dans le recueil, on peut souligner la présence même d'Esope fabuliste comme personnage des fables, dans la fable 20 du livre II: « Le Testament expliqué par Esope »; on peut également noter que plusieurs fables reviendront, comme le font ces textes, sur la pratique de la fable, les intentions et la manière du fabuliste. De trop nombreuses copies ont tout simplement ignoré cette partie du corpus, d'autant plus importante pour traiter le sujet que la citation d'Emmanuel Bury suggérait la maîtrise de son projet par La Fontaine.

Pour ce qui est de la bonne conduite de la composition française, outre la relecture des conseils de méthode prodigués dans les rapports antérieurs<sup>1</sup>, on se concentrera sur les points suivants:

### **Lecture du sujet et problématisation**

Une analyse précise du sujet est indispensable en préalable à la formulation d'une problématique qui engage toute la copie. S'il est maladroite de consacrer trop de pages à l'introduction, on ne saurait se contenter de quelques vagues remarques liminaires. La première qualité d'une copie est de manifester la capacité du candidat à s'adapter au sujet qu'il va traiter. La citation proposée cette année était à la fois longue et dense; elle s'inscrivait certes dans une question littéraire traditionnelle, concernant la représentation du réel dans la fiction, mais pour interroger de manière fine l'altération esthétique que La Fontaine lui fait subir. Pour caractériser cette altération, la citation prenait appui sur l'expérience du lecteur, amené à reconnaître, sous les traits de la poésie, les lignes de son propre monde, et amené également à profiter positivement des déplacements opérés par le double recours à l'allégorie et à la poésie. S'il était bien évidemment hors de propos de remettre en question cette relation d'analogie entre le monde de l'oeuvre et le réel, il convenait en revanche de questionner le principe de cette relation et d'en discuter le caractère euphémisant pointé par Emmanuel Bury. Dès lors l'étude précise du fonctionnement allégorique à l'oeuvre dans les *Fables* s'avérait indispensable. Il convenait de le faire sans jamais perdre de vue l'expérience de lecture que le critique envisageait d'emblée. La capacité des candidats à tenir ensemble les termes du sujet a nettement différencié les copies.

### **Rédaction du développement**

- L'énoncé du sujet invitait clairement à la discussion des propos d'Emmanuel Bury. Trop de copies se sont contenté d'illustrer maladroitement les propos du critique, souvent au prix d'un découpage mécanique, et malheureux, de la citation, dont les tronçons fournissaient dès lors un plan aussi pauvre qu'inopérant.

On a ainsi trouvé :

1. Une poésie entre imitation et création
2. Un monde entre mensonge et vérité
3. Un monde à prendre avec le sourire

---

<sup>1</sup> En particulier les recommandations déclinées dans le rapport de l'épreuve de composition française de 2008 ; [ [ftp://trf.education.gouv.fr/pub/edutel/siac/siac2/jury/2008/agreg\\_int/lettremod08.pdf](http://trf.education.gouv.fr/pub/edutel/siac/siac2/jury/2008/agreg_int/lettremod08.pdf) ].

Ou :

1. Le paysage des *Fables*, reflet de l'honnête homme
2. Un miroir euphorique de notre monde
3. Une expérience esthétique inédite pour le lecteur

Elaborées à la suite d'une lecture superficielle de la citation, de telles propositions relèvent d'une incapacité à questionner le point de vue soumis à la réflexion. Elles ont donné lieu à des exposés successifs et plats, au terme desquels aucune véritable réflexion n'avait été construite. Faut-il rappeler que l'élaboration d'un point de vue personnel et nuancé, servi par la progression méthodique d'une démonstration, fait tout l'intérêt et toute l'intelligence de la composition française?

- Le traitement des exemples est un autre point qui fait difficulté. Si les candidats manifestent une assez bonne connaissance du recueil au programme, ainsi qu'une connaissance non négligeable des différents textes critiques disponibles sur La Fontaine, l'exploitation d'exemples précis dans le cours d'un raisonnement reste un exercice délicat pour un trop grand nombre. On insistera donc sur le fait qu'outre la lecture de l'appareil critique, une bonne préparation suppose l'appropriation personnelle des oeuvres au programme et que tout candidat motivé devrait constituer son propre répertoire d'exemples, ce qui lui éviterait de tomber dans les lieux communs du discours critique, en l'occurrence par exemple la complexité de la première fable du recueil, « La Cigale et le Fourmi », et lui permettrait de faire preuve d'un esprit authentiquement critique, parce que personnel. Les exemples font pleinement partie de l'argumentation, ils manifestent à la fois la connaissance précise de l'oeuvre et la capacité du candidat de passer du discours théorique à l'analyse textuelle; de la qualité du traitement des exemples naissent la vigueur et la force de conviction d'un raisonnement.

### **Composition et rédaction du devoir**

Une composition française ne peut être rédigée dans les formes et sur le ton de la conversation. Il convient de structurer nettement le propos; d'abord en indiquant dès la fin de l'introduction et à la suite de la problématique le mouvement de la démonstration; ensuite en ménageant régulièrement, au sein des différentes parties et entre chacune d'elles, des transitions qui relancent l'interrogation et soulignent sa progression. Les parties du devoir doivent en toute logique être de longueur sensiblement égale, trop de copies se réduisent à mesure comme peau de chagrin, avouant par là la faiblesse du raisonnement tenu. La conclusion doit être l'aboutissement naturel de la réflexion et proposer, de manière claire et rigoureuse, une synthèse des réponses apportées aux questions soulevées par la problématique, comme le fait la conclusion suivante, relevée dans une copie: « En conclusion, nous pouvons souscrire à cette caractérisation des *Fables* de La Fontaine et de leur lecture, à condition de bien préciser que le mouvement qui semble nous sortir du monde réel est aussi celui qui nous fait y entrer: expérience équivoque, ambivalente, rétroactive, qui pointe notre mécanique même, celle de l'être humain qui cherche à vivre dans ce monde: dans l'euphorie de la dysphorie, la quête du sens butant sur le constat amer de la mort brutale, dans un plaisir sensuel livré par la fable. Poèmes, ces récits sont d'abord l'expérience de « la longue hésitation entre le son et le sens » que décrit Paul Valéry pour tenter de définir la poésie; ils installent un dialogue philosophique, moraliste, entre l'homme et l'homme, ils questionnent, dans les charmes du chant qui sont aussi ceux qui nous donnent, dès l'enfance, le goût de les mémoriser. Cette expérience de lecture, unique et authentique, est l'expérience en mouvement, appelant à la lecture multiple de notre quête de nous-même, entre mensonge et vérité, dans un monde « souvent amer ou trop cynique ».

Enfin, on ne peut qu'insister sur l'importance de la présentation de la copie, tant en ce qui concerne

la graphie et le respect des codes de présentation des titres qu'en ce qui relève de la maîtrise de la langue et de la syntaxe. Ces éléments d'appréciation d'un devoir ne sont nullement négligeables, ils témoignent à la fois d'une maîtrise personnelle et de l'attention portée à autrui. Il reste que cette année encore, d'excellentes copies ont traité le sujet avec la rigueur et le dynamisme d'une pensée personnelle, certes nourrie de réflexions critiques, mais toujours revivifiée au contact de l'oeuvre, dans laquelle les meilleurs candidats ont su faire leur chemin et se montrer des lecteurs avisés, attentifs aux paradoxes de la pensée de La Fontaine comme aux prestiges de la poésie. De telles réussites témoignent non seulement du sérieux d'un grand nombre de candidats mais aussi de leur enthousiasme face aux textes et de leur capacité à le faire partager, ce qui est une belle confirmation de la vitalité de la littérature.

## PROPOSITION DE CORRIGE

« L'expérience par procuration que fait le lecteur de la Fable n'en est pas moins une expérience authentique : La Fontaine en a conscience, lui qui, dans la lignée des idéaux galants, bâtit à son tour une Arcadie grâce aux prestiges de la parole poétique. Tout le problème des rapports entre mensonge et vérité qu'il évoque souvent renvoie en fait à cette double réalité : le monde de la fable est l'*analogon*<sup>1</sup> du nôtre, mais rendu plus lisible par la cristallisation des phénomènes en des figures allégoriques à la fois complexes et si semblables à l'homme, et surtout rendu plus euphorique par l'euphémisation d'une réalité souvent amère ou trop cynique »

Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, SEDES, 1996.

Commentez et éventuellement discutez ce propos en vous appuyant sur des exemples précis et variés.

## CONTEXTE DE LA CITATION

La citation est extraite du deuxième chapitre de l'essai intitulé « L'humanisme de La Fontaine », chapitre dans lequel E. Bury évoque les grands modèles fictifs, les « univers de fiction » selon les mots de T. Pavel qui régissent l'écriture du fabuliste : des Anciens (Virgile, Horace, Ovide, Térence) qui n'excluent pas des Modernes, au nom d'un humanisme très éclectique. Quant à l'allégorisme, Bury rappelle combien il était d'usage à l'époque, notamment dans la référence au Parnasse que La Fontaine utilise lui aussi en y ajoutant une touche galante. Cela donnera lieu dans le *Songe de Vaux*, à un brillant exercice de style qui signe une « esthétique de la grâce » privilégiant le style moyen, loin de l'épopée comme du prosaïsme. E. Bury précise alors que cette esthétique n'est pas pour autant sans relation avec la vie réelle par rapport à laquelle elle prend une valeur éthique.

## ANALYSE DU SUJET

Ce point de vue part de la position du lecteur des *Fables* avec l'idée qu'il vit par sa lecture une expérience qui lui parle du réel : expérience authentique en ce qu'elle lui permet d'éclairer des vérités. Il exprime une vision traditionnelle de l'univers des *Fables* comme transposition maîtrisée de la réalité dans une forme allégorique.

---

<sup>1</sup> l'analogie

**1ère phrase :** elle évoque la conscience qu'a le fabuliste de tourner son lecteur vers lui-même pour « une expérience authentique », au moment de construire un univers littéraire accordé aux « idéaux galants » du temps, tels que peut les incarner *L'Astrée*. La Fontaine y a lui-même sacrifié dans ses *Contes* (1663-1664) et a souhaité l'inscrire dans *Le Songe de Vaux*. C'est peut-être sa pente naturelle, un penchant auquel il rêve de s'abandonner, mais qu'il cherche à combattre par l'héroïcomique par exemple (on le verra). La mention d'une Arcadie signale le passage de la réalité au mythe. Réalité historique chez Polybe, cette région montagneuse du Péloponnèse est devenue dans *Les Bucoliques* de Virgile et *Les Fastes* d'Ovide, une terre idyllique où des bergers poètes et joueurs de flûte côtoient le dieu Pan et vivent en harmonie avec la nature et les bêtes. Passant du régime de l'histoire à celui de la littérature, l'Arcadie s'est constituée en mythe qui associe à l'évocation d'un Âge d'Or de l'humanité un espace de paroles, de musique et de chants, marqué par l'hédonisme d'une société sans hiérarchie où les ordres humain, animal et divin se côtoient librement à l'image du joyeux pêle-mêle que nous offrent les fables. Toutes les ressources de la versification et de la prosodie sont alors appelées à magnifier cette représentation idéalisée.

**2ème phrase :** la citation propose une phrase plus longue pour préciser le fonctionnement de ce rapport entre l'univers instauré par la poésie des fables et le réel. L'un est « mensonge », fiction, et l'autre « vérité », réalité, opposition qui recouvre l'essence de la fable, un apologue censé délivrer une vérité morale et que La Fontaine décrit exactement ainsi en V 10 :

« Quand je songe à cette fable  
Dont le récit est menteur  
Et le sens est véritable »

L'un est « l'analogon » de l'autre, c'est-à-dire la mise en image, la représentation selon une identité de structure, destinée à le rendre plus compréhensible « plus lisible » et plus supportable, « plus euphorique », car la réalité est rude aux yeux des moralistes du Grand Siècle, l'homme leur apparaît ignoble du fait de ses appétits et son amour de soi. Cet éclaircissement et cet adoucissement passent par les moyens de l'esthétique : l'allégorie qui imite en stylisant et de ce fait, modère ce que le réel a de trop dur ou d'inacceptable.

L'expérience du lecteur est ainsi authentique en ce qu'elle passe par le mensonge poétique (le détour analogique, l'euphémisation, les formes des idéaux galants) pour atteindre la vérité (se reconnaître, éprouver le réel amer et cynique et s'en consoler).

## PROBLEMATIQUE

C'est la relation entre les deux mondes, monde de la littérature et monde réel, qu'il convient d'interroger dans les *Fables*. Cette relation est-elle d'analogie, d'identité de structure et de parallélisme ou est-elle d'ordre poétique, supposant un détour voire un biais ? Face à l'irréel du lieu arcadien, quelle réalité l'univers des fables offre-t-il au regard du lecteur, par quel type de distance les artifices de la poésie font-ils accepter non l'illusion, mais la désillusion au lecteur ? L'univers poétique construit dans les six premiers livres des *Fables* offre-t-il dans la poétique de l'apologue qu'il fonde l'image adoucie et néanmoins vraie du monde réel, ou exige t-il du lecteur d'envisager de manière plus déroutante le mensonge qu'il se plaît à exhiber ? Les choix de représentation mis en œuvre dans le recueil de 1668 ne semblent pas aussi limpides et univoques que l'affirme Bury ; la représentation de notre condition n'est pas systématiquement embellie dans les fables, elle paraît plutôt marquée par la variabilité et la déstabilisation du lecteur, face à un texte au sens mouvant qui déjoue constamment ses attentes et semble sortir du cadre qu'il s'est lui-même fixé.

## PROPOSITION DE PLAN

### 1. La prestigieuse Arcadie des Fables

Marc Fumaroli a évoqué les différents visages de l'Arcadie pour La Fontaine, y compris celle de son enfance champenoise, « l'Arcadie d'un poète-né »<sup>1</sup>.

#### 1. a. L'acte de refondation du genre

##### Le choix de la poésie

Le recueil de 1668 répond à une caractéristique particulière puisqu'il est la réalisation par La Fontaine du désir de mettre en vers les fables anciennes, en particulier celles de source ésopique. Le texte de la PRÉFACE va justifier le statut poétique qu'il prête à un genre rhétorique, didactique et prosaïque. Pour La Fontaine, il ne s'agit pas d'ajouter un ornement poétique à un genre essentiellement moral, mais bien plutôt de rendre la fable à la poésie à laquelle elle appartient par essence. Le songe de Socrate rapporté par La Fontaine en donne un exemple illustre en faisant du plaisir esthétique de la poésie, proche de celui de la musique, le vecteur de la vérité. À sa suite l'exemple de Phèdre, d'Avienus puis des auteurs de la Renaissance a encouragé La Fontaine à « habiller des livrées des Muses » la prose des fables. Le poète en vient ensuite à l'exécution de son projet. Se jugeant incapable d'imiter « l'élégance » et « l'extrême brièveté » de Phèdre qui rime en latin la prose grecque d'Ésope, il s'en est remis au conseil de Quintilien qui dans son *Institution oratoire* (VI, 3) rapproche la gaieté de la qualité d'urbanité. Il « égayera » donc son ouvrage de façon à plaire à ses contemporains ; suit la phrase célèbre : « je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ». Il s'agit donc d'une certaine qualité de diversité et de convenance poétique, d'un souci d'adapter la parole poétique aux innombrables sujets qu'elle sera à même de traiter pour faire œuvre utile. La suite de la PRÉFACE établit l'apologue comme un genre supérieur : « exemple fabuleux et qui s'insinue avec d'autant plus de familiarité et d'effet, qu'il est plus commun et plus familier ». Si La Fontaine rappelle l'utilité pédagogique (p. 40), il souligne l'efficacité didactique d'un genre propre à instruire sans lasser et désigne les fables comme des « badineries », aptes à nous représenter : « Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint » (p. 41), donnant aux enfants des connaissances indispensables sur la nature humaine et confirmant les adultes dans leurs expériences.

##### Un univers fabuleux

Le recueil de 1668 est donc un monde analogue au monde réel, en ce qu'il donne à voir une société en réduction, dans laquelle les rapports de force, les situations, les discours évoquent et rappellent ceux qui nous occupent quotidiennement. Dans la fable 1 du livre V, La Fontaine lui-même définit son recueil en ces termes :

« Une ample comédie à cent actes divers,  
Et dont la scène est l'Univers,  
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle ».

---

<sup>1</sup> Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, Éditions de Fallois, 1997.



Mais ce monde chatoyant, aux multiples acteurs, est avant tout un bestiaire : sur les 124 fables du premier recueil, la plupart ont des animaux pour protagonistes. Ce pays porte l'empreinte du merveilleux ; il relève « du temps où les bêtes parlaient » (IV, 1), et déploie tout l'appareil mythique de la *fable*, au sens que rappelle Starobinski dans *Le Remède dans le mal*, c'est-à-dire la « libre utilisation des motifs mythologiques »<sup>1</sup>. Grand pourvoyeur d'images, le monde gréco-romain est abondamment utilisé par La Fontaine et l'on retrouve dans les fables tout le personnel de la mythologie, tels *Phébus et Borée*, se disputant la faveur de faire se découvrir un passant (VI, 3). Jupiter, Mercure, Iris, dieux et demi-dieux composent avec les figures du Parnasse, mais aussi avec les bêtes, les hommes et les végétaux un monde poétique, c'est-à-dire créé de toute pièce, différent par nature du monde réel. Ce monde est néanmoins, à l'image du nôtre, marqué par la cohérence ; les figures qui s'y présentent adoptent des caractères constants : ainsi de la fourmi en laquelle on découvre la même donneuse de leçon dans la fable liminaire du livre I, *La Cigale et la Fourmi* et dans *La Mouche et la Fourmi* (IV 3), ou du lièvre tout aussi peureux dans *Le Lièvre et les Grenouilles* (II, 14) et dans *Les Oreilles du Lièvre* (V, 4). C'est qu'un grand principe anime la création de La Fontaine, celui de la transposition allégorique, dans laquelle il voit le fondement du genre qu'il entend pratiquer : la fable. Alors même que les six premiers livres ne manquent pas d'acteurs humains, c'est à la parole des animaux que le poète accorde la première importance, les rendant acteurs privilégiés de cette « comédie aux cent actes divers » qu'il offre au lecteur. Certes peu vraisemblables acteurs, ces héros animaux n'en seront pas moins de vrais personnages, évoluant dans des milieux particuliers : « Le long d'un clair ruisseau buvait une Colombe » (II 12), ayant des traits de caractère spécifiques :

« Capitaine Renard allait de compagnie  
Avec son ami Bouc des plus hauts encornés.  
Celui-ci ne voyait pas plus loin que son nez;  
L'autre était passé maître en fait de tromperie. » (III, 5)

La Fontaine choisit donc pour la fable un personnel coloré et vivant, plein de fantaisie comme *L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel* (II, 10) ou *Le Serpent et la Lime* (V, 16), quand ce n'est pas *La Fortune et l'Enfant* (V, 11) ou *Le Pot de terre et le Pot de fer* (V, 2). Les *Fables* captent ainsi le public mondain auquel elles s'adressent d'abord.

### 1. b. La parole poétique ou l'art d'agrèer

#### **L'esthétique mondaine**

Pour La Fontaine, il ne s'agit pas seulement d'imiter les Anciens, mais de les adapter au goût du temps. S'inscrivant dans le goût de l'esthétique mondaine du temps, La Fontaine s'adonne ainsi à une forme d'euphorie textuelle dans un jeu sur les genres, les styles, les tonalités. La même fable peut convoquer des styles divers. La fable liminaire du livre II, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, se présente comme un exercice à la fois brillant et fantaisiste où le fabuliste s'essaie d'abord au style élevé, empruntant un passage de *l'Enéide*, avant de s'essayer à la pastorale en style humble dans une joyeuse juxtaposition où sa bonne volonté n'a d'égale que son aisance à donner à son propos des accents appropriés. Cette aptitude aux changements de ton, « baissions d'un ton » peut-on lire au vers 39, Emmanuel Bury y voit l'un des traits du tempérament de La Fontaine, *ingenium* porté à la diversité.

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, chapitre VI « fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », nrf essais Gallimard, p. 233.

### **Le « naturel »**

Le plaisir du lecteur passe également par le naturel qui émane de l'art de La Fontaine. Certes il s'agit d'imiter la nature, selon une tradition de l'apologue qui emprunte aux animaux des traits censés rappeler les hommes. La Fontaine a effectivement recours à une typologie emblématique issue d'une part du bestiaire ésopique et d'autre part de la tradition de la physiognomonie comparée, remise au goût du jour. Mais cet artifice se teinte chez lui d'un « naturel » qui n'est pas simple imitation de la nature. Quelques-unes de ses caractéristiques tiennent bien des prestiges de la parole poétique, en ce qu'elle est aussi une magie de l'évocation. Au début de *La Belette entrée dans un grenier* (III, 17), la malencontreuse intrusion de l'animal dans un grenier par un trou est rendue visible par le choix de l'alexandrin :

« Damoiselle Belette, au corps long et flouet,  
Entra dans un grenier par un trou fort étret »

tandis que l'octosyllabe qui suit précise son caractère chétif :

« Elle sortait de maladie. »

On peut songer à la grande économie de moyens par laquelle sont caractérisés les héros des fables : dans *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion* (I, 6), le lion, conformément à la tradition, se révèle d'un égoïsme et d'une cruauté infaillibles, refusant le moindre partage : alors que ses trois comparses se partagent le premier vers, sans caractérisation autre qu'un lien de parenté : « La Génisse, la Chèvre et leur sœur la Brebis », le Lion trône seul au vers suivant, deux fois caractérisé, par un adjectif antéposé et un groupe nominal en apposition : « Avec un fier Lion, seigneur du voisinage ». Si le vers 4 affirme qu'il s'agit dans cette micro-société de partager solidairement « le gain et le dommage », la présentation des acteurs a déjà ruiné cette possibilité. Aussi lorsqu'il est question de partager en quatre la proie qui se présente, le geste du Lion qui « par ses ongles compta », s'il permet l'évocation pittoresque de la scène, réalise en même temps le programme des deux premiers vers puisque ces ongles ne peuvent être que des griffes, équivalent physique des propos du lion qui s'attribue toutes les parts et menace de mort qui tenterait d'y trouver à redire. On voit comment peuvent s'unir l'évocation animale et l'évocation humaine, dans l'espace du vers, dans le choix d'un mot, qui suffisent à indiquer le fonctionnement du procédé allégorique de la fable.

### ***1. c. La lecture allégorique des Fables***

#### **La « gaieté » des fables**

C'est qu'il s'agit bien entendu de traduire le mensonge de la fiction, du détour animalier, en vérité humaine. De montrer de manière plaisante les travers de nos comportements, en adoucissant les traits de la réalité par la gaieté du poème. La nature de la fable, forme souple, favorise la fantaisie animalière par laquelle La Fontaine capte son lecteur : richesse et diversité du bestiaire, associations inattendues, formes diverses que prennent les récits. Loin de la sécheresse des modèles antiques, le poète fait jouer toutes les ressources de son inventivité. *L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ* (IV, 22) constitue une réussite exemplaire de cette gaieté de la fable. Empruntant à diverses sources, dont Ésope et Aulu-Gelle (*Nuits Attiques*), La Fontaine compose un poème où les mondes humain et animal se mêlent sans se confondre. Le début du récit évoque avec le printemps cette loi universelle du désir qui suggère un rapprochement avec Lucrèce dans l'hymne à Vénus du *De Natura Rerum*. L'Alouette n'échappe pas à ce mouvement universel et la poésie se fait familière

pour évoquer ce consentement à l'ordre des choses, approuvé par le poète :

« Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore  
À la hâte ; le tout alla du mieux qu'il put. »

C'est ensuite sur un mode très enjoué que les oisillons doués de parole rapportent à leur mère les paroles du paysan tandis que la mère les rassure :

« Cependant soyez gais ; voilà de quoi manger. »

C'est inscrire dans l'apologue et le devoir de gaieté et la modestie érigée comme qualité première de ce genre nouveau qu'est la fable de La Fontaine. L'Alouette garde constamment la sérénité d'une figure maternelle; certes, elle a des soucis d'oiseau, mais parle en mère, en parallèle avec les préoccupations du paysan, soucieux lui aussi de ses enfants. Si les deux figures se répondent, l'Alouette possède d'emblée la sagesse que le paysan tarde à comprendre. Ainsi deux mondes parallèles cohabitent et partagent un même langage. La poésie donne à lire la vie palpitante de la nature, le lyrisme s'allie à l'humour pour délivrer une leçon de sagesse universelle que l'animation du récit met presque au second plan, en nous emportant dans l'effervescence de l'évocation : en témoigne la rapidité avec laquelle se clôt le récit :

« Et les petits, en même temps,  
Voletants, se culebutants,  
Délogèrent tous sans trompette. »

La vivacité du rythme brise la binarité fréquente de l'octosyllabe, les accents soulignent la juxtaposition des compléments circonstanciels dont le sémantisme concentre l'agitation fébrile qui anime cette scène de genre ; allitérations et assonances appuient l'expressivité de l'évocation. Quant au dernier complément circonstanciel, il laisse le lecteur sur une tonalité comique car les oisillons pépient et il humanise le monde animal par la reprise du cliché « sans tambour ni trompette ». Ainsi la fable animalière a-t-elle haussé l'Alouette, figure du fabuliste, au rang de modèle, invitant le lecteur à décrypter par ce biais les comportements humains.

### **L'âme de la fable**

L'expression de la moralité est le moment où s'explique l'analogie entre le récit animalier et la réalité humaine dont le fabuliste peint les travers. Alors que dans la tradition ésope elle adopte un tour impersonnel, La Fontaine innove en multipliant les relations qui peuvent exister entre la fable elle-même, le « corps », et la moralité, « l'âme » qui font de l'apologue une allégorie réjouissante : la moralité suit le récit (I, 3 ; I, 8 ; IV, 13), le précède (III, 7 ; IV, 5), voire est absente (II, 17 ; IV, 3 ; VI, 20). La moralité prend par ailleurs des formes très diverses : celle d'un proverbe :

« En toute chose il faut considérer la fin » (III, 5)

de la remarque d'un personnage :

« Il n'est, je le vois bien, si poltron sur la terre  
Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi » (II, 14)

d'une réflexion du fabuliste :

« En ce monde il se faut l'un l'autre secourir.  
Si ton voisin vient à mourir

C'est sur toi que le fardeau tombe. » (VI, 16)

voire d'un proverbe en dialecte picard :

« Biaux chires leups, n'écoutez mie  
Mère tenchent chen fieux qui crie » (IV, 16)

Le procédé allégorique est inscrit au sein du recueil par l'image du miroir; à l'homme pétri d'amour-propre, la fable tend le miroir des « sottises d'autrui », en l'espèce de celles des animaux. La fable 10 du livre I, *L'Homme et son image*, peut se lire comme une allégorie du fonctionnement allégorique des fables : sous les traits d'une scène vive, rapide et colorée dans laquelle un Narcisse mondain tente vainement d'échapper à l'inévitable désillusion que lui oppose son reflet, l'allégorie joue à plusieurs plans : réflexion sur les ravages de l'amour-propre, hommage à l'œuvre de l'ami La Rochefoucauld, mais encore regard amusé sur le pouvoir des fables à nous renvoyer notre image, par le canal du livre, par la communication seconde propre à la littérature. En dépliant le sens de l'allégorie, La Fontaine rend compte du jeu complexe par lequel elle nous renvoie à nous-mêmes.

→ Comme Patrick Dandrey a pu le souligner, les principes définis par La Fontaine irriguent le recueil de 1668 des ressources de « la fable animalière » et de celles « du conte familial » pour créer « le modèle de l'apologue poétique, associant dans le cours net, limpide et pourtant irisé de la narration, le double jeu du chiffre et du déchiffrement, la pure délectation de l'image s'y confondant avec la profitable méditation du sens »<sup>1</sup>. Il convient donc de souligner la littérarité du monde ainsi créé qui ne saurait se réduire à une transposition traductible du réel rendant transparente sa vérité. Le fonctionnement même de l'allégorie opacifie notre monde en y introduisant un double sens. Loin de correspondre à un simple cryptage du réel qu'il conviendrait de décoder, la fable apparaît plutôt comme une figuration originale de la duplicité du réel.

## 2. Les ruses de la fable

### 2. a. Hétérogénéité de la fable

#### **Des fables de genres très variés**

L'univers analogique des fables n'est pas uniforme et univoque, tout comme le recueil de 1668 n'a rien d'homogène. Le lecteur est d'emblée frappé par la grande diversité des genres auxquels peuvent se rattacher les 124 fables. Cela peut aller de l'épigramme : *Les Médecins* (V, 12), *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (VI, 17), à l'épître galante *Le Lion amoureux* (IV, 1) en passant par le conte : *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* (I, 17) ou *La jeune Veuve* (VI, 21). Dans chacun des cas, la fable s'approprie les données génériques qui l'inspirent et en tire profit. Le cas de *La Jeune Veuve* en est une brillante illustration. Le thème traditionnel de l'inconstance féminine s'y allie à une méditation sur le Temps, sur la loi générale de l'oubli nécessaire. Le récit s'y déploie selon une chronologie qui correspond à la leçon de la fable sans rien sacrifier des codes d'écriture du conte. La précision psychologique des portraits est remarquable : c'est d'abord l'annonce du double portrait de « la veuve d'une journée » et de celle « d'une année » que la saynète va particulariser sous les traits d' « une jeune beauté ». C'est ensuite le père : « La belle avait un père, homme prudent et sage ». Le recours au discours direct fait vivre les personnages en opposant au pathétique appuyé de la déploration de la jeune femme la modération paternelle. La leçon est pleine

---

<sup>1</sup> Patrick Dandrey, *La fabrique des Fables, essai sur la poétique de La Fontaine*, Klincksieck, 1991, p 70.

de malice qui dénonce l'illusion au sein même de la sincérité, les soupirs vrais étant aussi illusoire que les faux ; des formules denses ponctuent le récit et soulignent le commentaire allègre du fabuliste : « Le mari fait seul le voyage », « Le deuil enfin sert de parure ». La métaphore du vol parcourt le poème, de l'évocation des « ailes du Temps » jusqu'au colombier où revient à son tour « Toute la bande des Amours », c'est-à-dire au moment propice, ce tour déjà audible dans les « atours » de la belle. La chute revient plaisamment sur l'héroïne et son appétit de vivre en lui laissant le dernier mot impatient :

« Où donc est le jeune mari  
Que vous m'avez promis? » dit-elle.»

La fable a ainsi joué, de façon particulièrement vive, de toutes les ressources de la poésie alliées aux stéréotypes du conte pour illustrer une morale qui pourrait être austère, mais se teinte d'indulgence : *La Jeune Veuve* met en tension une lucidité sans complaisance à l'égard de notre frivolité et un regard empli de bienveillance sur la beauté et la grâce de la jeunesse.

### **L'autonomie d'une forme-sens**

Chaque fable constitue de fait à elle seule un monde en réduction, « œuvre d'art humble et fière, qui contient l'univers » pour reprendre les mots forts de Leo Spitzer quand il voit dans chaque fable « un organisme animé »<sup>1</sup>. La dernière fable du livre I, *Le Chêne et le Roseau*, est une des très rares fables des douze livres à mettre en scène des végétaux. Si la source directe en est l'apologue ésopeque *Le Roseau et l'Olivier*, et si les notes indiquent la double référence pour le vers final des *Géorgiques* et du songe de Nabuchodonosor dans le *Livre de Daniel*, La Fontaine imprime sa marque propre à ce récit dont il modifie non seulement la forme, mais la portée. L'apologue d'Ésope concluait à l'intérêt de céder à la force plutôt que de se poser en rival des plus puissants ; la Fontaine ajoute l'idée de la vanité des signes de puissance, dans l'horizon chrétien de la dénonciation des puissances d'établissement ; ce qui justifie l'importance du discours direct dans la fable, l'ampleur accordée aux paroles à la fois protectrices et méprisantes du chêne : le lecteur est brusquement projeté par le premier vers dans l'irréalité d'un univers où la parole épouse l'éthos des acteurs et tient lieu de récit. Dans ce monde de la littérature, le roseau figure pour le chêne l'étranger dont le vers 16 suffit à dire le mystère irréductible :

« Mais vous naissez le plus souvent  
Sur les humides bords des royaumes du vent. »

La modestie du roseau s'exprime quant à elle dans une langue moins chargée d'images, mais authentique ; finalement, ce qui, dans les paroles du chêne, relevait d'une fausse attention à l'autre et en vérité de la pure fatuité, se retourne contre lui-même. C'est avec la même noblesse que celle du vers 16 que les deux derniers vers inscrivent la chute du héros immodeste dans l'univers enchanté de Virgile :

« Celui de qui la tête au ciel était voisine,  
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts. »

À ces divers titres, *Le Chêne et le Roseau* se singularise comme un monde autonome où la parole poétique anime la nature, devient l'unique caractérisation des acteurs tout en se figurant elle-même, dans l'opposition de deux tendances de la poésie, poésie épique, élevée, et poésie familière, aux

---

<sup>1</sup> Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, tel Gallimard, 1970, p 197.

accents simples. Chaque fable joue à sa manière des rapports entre mensonge et vérité, mais sans que cela aille toujours au même dévoilement du réel, le discours de l'allégorie n'est donc pas univoque.

## 2. b. Les ambiguïtés de l'allégorie

### Variabilité des signes

L'allégorie, par le détour qu'elle suppose chez La Fontaine, infléchit le sens des figures animalières dont les critères définitoires se nuancent, voire se retournent au gré des fictions successives. Le roi des animaux peut être vieux et renversé (III, 14), ou amoureux et d'une insigne faiblesse (IV, 1). La figure du Loup présente des nuances significatives dans le premier recueil. L'animal apparaît dans 7 fables et une fable double (IV, 15 et 16). Il peut être représenté comme le mal absolu, dont l'ingratitude, dans *Le Loup et la Cigogne*, n'a d'égale que la sauvagerie brute, dans *Le Loup et l'Agneau*. La fable 13 du livre III met en avant le caractère déterminé de la figure du loup dans l'imaginaire des fables : alors même que les loups ont fait la paix avec les brebis, et ont donné leurs petits pour preuve de leur bonne foi, ces derniers :

« Se virent loups parfaits et friands de tuerie »

et le carnage reprend de plus belle dans la bergerie. Mais il arrive aussi que le loup s'essaie à changer de nature, et connaisse l'échec, dans *Le Loup devenu Berger* (III, 3) où, s'étant habillé en berger, il se révèle incapable d'imiter la voix du pasteur et dans *Le Cheval et le Loup* (V, 8) où, obligé de ruser pour attaquer une proie inhabituelle, il échoue à se faire passer pour médecin et conclut piteusement lui-même :

« C'est bien fait, dit le Loup en soi-même fort triste ;  
Chacun à son métier doit toujours s'attacher.  
Tu veux faire ici l'arboriste,  
Et ne fus jamais que boucher. »

### De cruelles vérités

Les récits les plus enjoués du premier recueil ne sacrifient rien à la peinture d'une réalité cruelle aux faibles. L'univers stylisé des *Fables* durcit les traits humains. La cruauté comme loi de nature est à l'œuvre partout, dans les recoins des scènes et des caractères ; c'est l'éternelle dévoration. L'univers des Fables résonne d'antagonismes puissants, c'est le monde des petits, le Moucheron (II, 9), le Rat (II, 11) sacrifiés aux grands, le Lion (II, 9) le tout rendu plus amer, plus cynique encore par le caractère allègre et souple de la fable. Dans *La Grenouille et le Rat* (IV, 11), le caractère enjoué du récit n'enlève rien à la cruauté implacable du réel comme le suggère la conclusion lorsque la Grenouille, devenue le prédateur improbable du Rat en tentant de le noyer « au fond de l'eau » devient avec sa victime la proie du Milan qui a vu la scène « d'en haut ». C'est qu'être habile ne suffit pas :

« La ruse la mieux ourdie  
Peut nuire à son inventeur;  
Et souvent la perfidie  
Retourne sur son auteur. »

Il faut être plus habile que le plus habile dans un univers où tout est incertain, où la réalité est

double et exige d'en déchiffrer les double sens comme sait le faire le Coq « adroit et matois » (II, 15) qui, de ses deux qualités complémentaires, tire une « double joie » à l'annonce de la paix proposée par le Renard, joie de façade et joie d'intelligence qui lui permet d'éviter le piège et de rire de sa peur :

« Car c'est double plaisir de tromper le trompeur ».

Ici comme ailleurs dans le riche bestiaire de La Fontaine, le poète se livre à une fine observation de la nature, et le réalisme qui préside à l'évocation du monde animal participe de la possibilité d'appliquer la leçon de la fable au réel, afin d'en percer les dangers, loin de l'idéalisme des utopies galantes.

### **La duplicité du réel**

La fable double *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau – Le Loup, la Mère et l'Enfant* (IV, 15 et 16) offre enfin, à l'issue de ce parcours, un raccourci efficace sur la relation de l'allégorie au réel et sur la nature de l'expérience qu'elle procure au lecteur. La première fiction se situe dans le monde animal et voit le Loup échouer à pénétrer la demeure où la Bique a laissé seul son Chevreau alors même qu'il donne le « mot du guet » prescrit par la mère. La seconde mêle de façon plus inventive la figure animale et le monde réel en l'espèce d'une société paysanne où l'on n'hésite pas à tuer la bête. Mais si le personnage de la fiction y est sacrifié sans pitié : « Il y périt » annonce d'emblée le fabuliste, l'utilisation de la figure du Loup dans le récit brouille et magnifie les liens de la fable poème avec le monde réel dont elle est censée traduire les lignes de force en le rendant « lisible ». Il est d'abord le héros du bestiaire traditionnel « Messer Loup » qui attend son heure à la porte d'un villageois. Il est ensuite un objet de discours dans les menaces d'une mère à son enfant « de le donner au Loup » avant que la tendresse maternelle n'inverse le signe en promettant de le tuer « s'il vient ». Il devient alors un acteur de la scène de genre et réclame son dû à la mère avant de finir, pied droit et tête coupés, trophée cloué sur la porte du seigneur du village tandis que la morale populaire le récupère dans le dicton picard qui clôt la fable. C'est non seulement, on le voit, la figuration analogique comme moteur de la fable qui intéresse cette forme double, mais encore au sein même du monde réel, le statut du discours, depuis la parole maternelle et la légende enfantine jusqu'à la sagesse des nations, plaisamment détournée vers le régionalisme. Comme une duplicité à multiples niveaux, qui aurait force de loi. Et tout cela pris dans le chatolement de la parole poétique et sous le regard du fabuliste qui ne cesse de réfléchir au double jeu qu'il orchestre.

## ***2. c. Une réflexion esthétique constante***

### **Les fables liminaires**

La Fontaine revient régulièrement dans le premier recueil sur l'élaboration de son esthétique, notamment dans les premières fables des six livres qui peuvent se lire comme autant d'arts poétiques : II, 1 ; III, 1 ; IV, 21 ; V, 10 ; VI, 1 et 2. Dans ces fables réflexives, le monde de la fable est renvoyé à la figuration allégorique et à son caractère fascinant. *Contre ceux qui ont le goût difficile* (II, 1) dont nous avons déjà souligné l'importance, commence par la revendication de la fiction :

« Le mensonge et les vers de tout temps sont amis. »

et l'affirmation de la nature merveilleuse du monde des fables :

« Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau  
J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau.  
J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes  
Sont devenus chez moi créatures parlantes.  
Qui ne prendrait ceci pour un enchantement? »

En intégrant l'avis des censeurs sur la faiblesse de la rime « priant - amant », La Fontaine souligne avec humour les multiples impératifs poétiques auxquels la fable compte se plier, impératifs qu'il est néanmoins le seul à devoir justifier pour mieux relever le défi de plaire. La fable liminaire du livre V, *Le Bûcheron et Mercure*, se présente d'abord comme une réflexion du fabuliste sur son propre univers, auquel il renvoie le lecteur par des allusions aux fables des livres précédents (I, 3 ; I, 10 ; IV, 3), après avoir précisé qu'en l'absence de « bras d'Hercule » et par manque de force donc, il cherche à « tourner le vice en ridicule ». Ce prologue est suivi de la fable proprement dite dans laquelle la sincérité est hissée au rang des vertus cardinales et la cognée de bois du Bûcheron, aussi modeste soit-elle, proposée au lecteur comme figuration de la lyre d'Orphée. C'est dire quelle tâche essentielle La Fontaine assigne à la parole poétique chargée de sonder le réel, de débusquer les mensonges et les faux semblants.

### **Le commentaire du fabuliste**

La parole du poète est engagée dans le discours de la fable. Le fabuliste prend parti, soutient la Fortune contre l'opinion générale : « Pour moi j'approuve son propos » (V, 11) ou soutient l'homme contre l'animal avant de donner à entendre leur débat dans les premiers vers du *Petit Poisson et le Pêcheur* (V, 3) :

« Petit poisson deviendra grand  
Pourvu que Dieu lui prête vie ;  
Mais le lâcher en attendant,  
Je tiens pour moi que c'est folie. »

Il peut défendre son choix dans un commentaire détaché du poème dans *Le Loup plaidant contre le Renard* (II, 3). Dans la fable double *La Mort et le Malheureux - La Mort et le Bûcheron* (I, 15 et 16) La Fontaine livre au lecteur la version ésopeque après avoir justifié en un paragraphe, qui fait transition, la substitution dans sa propre réécriture du mot de Mécène au trait d'esprit du personnage ésopeque. Si celle-ci est donnée par le poète comme justification de la présence du texte d'Ésope à la suite du sien, l'examen des deux fables montre de multiples différences qui complexifient la portée de la morale. En soulignant la maîtrise qu'il exerce sur l'invention poétique, La Fontaine donne à voir la multiplicité des nuances que le principe d'analogie peut introduire entre le monde réel et le monde littéraire, ici doublement souligné par la forme double de la fable et par la riche intertextualité du propos, de Sénèque à Montaigne.

→ Ces différentes caractéristiques des rapports établis par La Fontaine entre mensonge et vérité signalent combien le procédé allégorique est non seulement interrogé, mais démonté, voire dévoyé par le regard et la réflexion du fabuliste : la « morale » n'a pas seulement pour visée l'édification du dauphin, elle vise à susciter une distance réflexive chez le « lecteur agile ». Contre l'implicite de la citation d'Emmanuel Bury, de mondes parallèles et étanches, le recueil invite à une intelligence constante du passage d'un monde à l'autre. Car le lecteur qui entre dans le monde allégorique des fables entre en littérature, appelé non seulement à se reconnaître dans les figures allégoriques, mais encore à lire, c'est-à-dire à composer, dans le dédale des signes, quelques passages au sens, et cela par la circularité autant que par la linéarité, disons en tous sens.



### 3) De l'œil du Maître à l'œil du labyrinthe : un art de lire

#### 3. a. La Fontaine en maître de l'illusion

##### La figure du fabuliste

Clairement rattachée à la poétique de La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien* constitue le troisième seuil du recueil et apparaît comme une fable en prose, à la fois narrative et métadiscursive. Elle peut se lire comme un autre modèle de la relation entre la fable et le monde réel. Si ce récit représente un passage obligé, La Fontaine le singularise de façon remarquable. Il commence par placer son projet dans la double filiation d'Homère et d'Ésope, entre l'enfance de l'humanité où goûter les joies du merveilleux, et la difformité grimaçante sous laquelle découvrir la vérité. C'est de la conjonction improbable, burlesque, de ces deux univers, que naîtra le monde de la fable. Au rythme du récit de l'affranchissement progressif d'Ésope, les petites fables dont il est le héros relient son talent aux manifestations de cruauté de ses maîtres ; le lecteur suit les déboires d'Ésope en société, face aux ravages des passions, à l'image des déboires de La Fontaine en son temps. Son exceptionnelle sagesse affranchit peu à peu Ésope de la condition servile et sa réponse à Crésus introduit la figuration du fabuliste en Cigale : « Grand roi, je ressemble à cette Cigale : je n'ai que la voix » (p. 56), ce que répètent tous les textes liminaires et que confirme la première fable du livre I, *La Cigale et la Fourmi*. Pour « satisfaire aux mânes d'Ésope » dont la vie est allée au martyre, ne manque plus que le vers. Les fables présentées dans *La Vie d'Ésope* sont reprises dans le recueil (*Les Loups et les Brebis*, III, 13, *La Grenouille et le Rat*, IV, 11) tandis qu'Ésope en personne délivre la véritable sagesse dans *Le Testament expliqué par Ésope* (II, 20).

Erigé en figure fabuleuse, le poète joue à loisir des rapports entre mensonge et vérité, non seulement dans l'idée de la traduction de l'une par l'autre, mais à des fins plus fines sinon plus complexes. D'une façon plus littéraire que l'apologue d'Ésope, qui du mensonge qu'est la fable fait surgir la vérité, la poésie de La Fontaine relève de l'art de l'illusionniste, qui laisse inexplicé le passage d'un objet à un autre, et fait de cet entre-deux muet le centre névralgique de la fascination.

##### Le miroir qu'est la fable

Art du passage du réel à l'image, la fable est aussi son propre miroir. Dans *Le Renard et les Raisins* (III, 11), la proximité physique et sensuelle des raisins est soulignée aux vers 3 et 4 avant que par un déni de réalité le Renard n'y renonce. En saluant la réaction du renard :

« Fit-il pas mieux que de se plaindre? »

La Fontaine affirme la supériorité de l'illusion sur le réel. En dépit du titre unique qui la précède, la fable *Le Coq et la Perle* (I, 20) se présente comme un diptyque composé de deux sizains d'heptasyllabes :

« Un jour un Coq détourna  
Une perle qu'il donna  
Au beau premier lapidaire.  
« Je la crois fine, dit-il;  
Mais le moindre grain de mil  
Serait bien mieux mon affaire. »

Un ignorant hérita  
D'un manuscrit qu'il porta  
Chez son voisin le libraire.

« Je crois, dit-il, qu'il est bon;  
Mais le moindre ducaton  
Serait bien mieux mon affaire. »

La complexité des interférences entre le bestiaire et le monde humain, l'absence de moralité, tout livre ici le lecteur au règne de l'artifice d'autant que les jeux de miroirs, renforcés par la présence d'un blanc entre les deux histoires, sont nombreux, depuis la disposition des rimes jusqu'à l'identité des vers 6 et 12. Chaque partie devient comme une « sous-fable » ; « construction originale, l'accouplement rhétorique et métrique les ajuste comme deux parodies réciproques en miroir »<sup>1</sup>. Sont ainsi éventuellement rendus visibles, non plus les identités structurelles entre la fable et le réel, mais les reflets que la poésie diffuse en tous sens, avec tout ce que cela suppose de « séduction captivante » et de « distanciation ironique »<sup>2</sup> de la part du lecteur, invité à une réjouissante errance dans un recueil où les fables s'associent, dialoguent entre elles (allusion à I, 2 dans les vers 14-15 de II, 16), font signe, au gré d'une poétique devenue elle-même euphorique.

### 3. b. *L'œil mouvant du labyrinthe*

#### **Feux d'artifice(s)**

C'est qu'à l'image de celui du jardin de Versailles, conçu par Le Nôtre, le recueil de 1668 s'offre comme un labyrinthe dont le centre échappe toujours, tant sont diverses les perspectives adoptées par La Fontaine pour délivrer la leçon de la fable, elle-même d'une infinie nuance. Le vers de « Pâté d'anguille » : « Diversité c'est ma devise », est comme le sésame du vertige promis au lecteur des *Fables*. Parce que la poésie y relève en effet d'un jeu étourdissant avec les genres et les styles, comme si le monde de la fable, encore mieux sans doute que le monde réel, pouvait tout accueillir, se moquant de ce qui au premier abord peut apparaître comme une incompatibilité, à savoir l'impératif de brièveté lié à la portée morale de la fable et « la contrainte de la poésie » (PRÉFACE, p. 37). En témoigne par exemple la complexité des formes et des registres à l'œuvre dans le recueil. Le style burlesque fait irruption ici et là, dans les conseils d'Hercule au Chartier embourbé (VI, 18) ou dans la périphrase « un fort beau roussin d'Arcadie » par laquelle le Prince désigne au Charlatan l'âne qu'il doit instruire (VI, 19). Dans *Le Loup devenu Berger* (III, 3), ce sont les idéaux galants convoqués et malmenés qui servent le propos du moraliste : la pastorale y est caricaturée par la figure de Guillot, avatar populaire de Céladon<sup>3</sup>, figure dédoublée de surcroît dans deux hémistiches parallèles en une version originale « Guillot le vrai Guillot » et sa contrefaçon « Guillot le sycophante ». À vouloir trop bien imiter la figure idéale du berger, pour « faire un nouveau personnage », le loup est non seulement défait, mais trahi par la surenchère des artifices :

« Le pauvre Loup, dans cet esclandre,  
Empêché par son hoqueton,  
Ne put ni fuir ni se défendre. »

Dans *La Goutte et l'Araignée* (III, 8), on retrouve le style héroïcomique au service de la morale : l'élévation des deux protagonistes au rang de filles de l'Enfer, justifie qu'elles aient refusé de s'en remettre au hasard, les « bûchettes », pour décider de leur demeure ; mais le malheur de chacune

---

<sup>1</sup> Benoît de Cornulier « Sur quelques fables plus ou moins métriques », *Lectures de La Fontaine*, PUR, 2011, p.36.

<sup>2</sup> Patrick Dandrey, *op. cit.*, p.61.

<sup>3</sup> Voir *Le Berger et la Mer*, IV 2, vers 12-13 :

« Celui qui s'était vu Coridon ou Tircis  
Fut Pierrot, et rien davantage. »

dans un logis mal adapté réintroduit le hasard comme une loi positive ; et La Fontaine de conclure :

« L'une et l'autre trouva de la sorte son conte »

renvoyant avec humour les deux héroïnes à une médiocrité qui est tout à la fois celle du statut social et celle de la fable. La satire de l'enflure donne naissance à des fables aussi différentes que *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Boeuf* (I, 3) et *La Montagne qui accouche* (V, 10), cette dernière véritable fête pour l'esprit tant elle joue des dissonances de la parodie. Pour se moquer de l'enflure épique du mauvais poète, La Fontaine y a recours à la réécriture d'une allégorie ancienne ; la montagne accouchant d'une souris donne lieu à commentaire de la part du poète qui ne manque pas de ménager une chute remarquable en l'espèce d'un vers dissyllabique :

« C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ?  
Du vent. »

D'où l'on pourrait proposer de voir dans l'hétérométrie pratiquée par La Fontaine et qualifiée de « vers libres » au XVIIe siècle, tout comme dans la souplesse du passage fréquent de vers pairs à vers impairs, l'invitation à une libre circulation dans les méandres de la fable dont ni le centre, ni la moralité ne sont forcément arrêtés.

### **Le principe d'incertitude**

Il est comme la loi générale du monde des fables. L'incertitude naît de la réversibilité des signes : les petits et les faibles sont des victimes désignées, mais ils peuvent s'avérer fort utiles (I, 11 ; I,12), voire abattre les plus forts dans *Le Lion et le Moucheron* (II, 9) pour une leçon finalement très ambiguë, entre :

« On a toujours besoin d'un plus petit que soi »

et

« Les plus à craindre sont souvent les plus petits. »

La méfiance qu'inspire l'usage de la parole, portée à son comble dans un univers où le discours fourbe est l'arme de tous les appétits (I, 10 ; III, 6 ; IV, 11 parmi tant d'autres), peut aussi inverser son signe : car parler peut sauver lorsqu'il s'agit pour le héros du *Cygne et le Cuisinier* (III, 12) d'échapper au massacre :

« Il allait l'égorger, puis le mettre en potage.  
L'oiseau, prêt à mourir, se plaint en son ramage. »

Voilà plaisamment retourné le topos du chant du cygne dans la réaction du cuisinier :

« Quoi? Je mettrais, dit-il, un tel chanteur en soupe! »

et La Fontaine de conclure que :

« Le doux parler ne nuit de rien ».

C'est dire quelle lecture fine exige le fonctionnement allégorique de la fable poème. Ne pourrait-on dire que le lecteur y pratique authentiquement l'expérience de la lecture en ce qu'elle aiguise une intelligence des signes qui ne peut que servir une intelligence du monde? Car au fond, rien de moins

mensonger que le monde de la fable, qui nous donne à comprendre, de mille manières et chacun à notre manière, pour mieux nous en accommoder, les innombrables modulations de notre condition.

### 3. c. *Penser avec les fables*

#### Une connivence éclairée

Vladimir Jankélévitch a distingué la valeur de vérité de l'ironie qui fait du détour un processus d'éclaircissement. Il précise : « l'ironie ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*. C'est-à-dire « interprétée ». L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense »<sup>1</sup>. Le premier recueil des *Fables* relève d'une ambition semblable. C'est d'abord comme un art de la connivence que La Fontaine y établit la relation à ses lecteurs. Dans *Le Meunier, son Fils et l'Âne* (III, 1), il utilise d'abord le détour par les trouvailles des contemporains dans l'écriture de la fable avant d'imaginer un dialogue au cours duquel Racan demande conseil à Malherbe au moment de choisir une situation ; or la réponse de ce dernier tient en un récit « lu dans quelque endroit », autant dire une fable anonyme dont au bout du compte le narrateur est le seul La Fontaine. Si la figure du fabuliste se fait discrète, La Fontaine n'en affirme pas moins la valeur et l'efficacité d'une fable confiée comme à un ami. C'est dans l'art de la conversation et la connivence des esprits éclairés que La Fontaine s'adresse à son lecteur, jusqu'à l'invitation finale à poursuivre d'autres lectures par l'allusion aux *Amours de Psyché et de Cupidon* qui clôt le recueil de 1668 (VI, Epilogue). Les *Fables* nous indiquent ce dialogue de la littérature avec elle-même, qui fait de nos lectures autant de promenades dans la bibliothèque.

#### Lire « à livre ouvert »

Comment aborder le monde des fables ? Quelle distance maintenir, du même au même, de notre monde à son image, pour l'apprécier ? La composition du recueil, par son caractère foisonnant et désordonné, invite à une libre circulation, à la recherche des perspectives générales comme des motifs mineurs qui les font ressortir. Comparant la logique et l'ordre des *Fables* à ceux d'un jardin à la française, Patrick Dandrey conclut ainsi : « La somme de cet ensemble d'aperçus et de perspectives ne peut s'opérer qu'à terme, une fois terminée la circulation qui, par étymologie et par définition, ramène le promeneur à son point de départ : l'allégorie esthétique et morale qui organise l'espace ne doit pas s'imposer à lui, mais se déduire de son parcours. Ou plutôt s'infuser et se diffuser en lui, à son insu même »<sup>2</sup>. C'est donc sans idée préconçue que le lecteur peut apprécier, soupeser les différentes perspectives, tant morales qu'esthétiques, qui s'offrent à lui. Apprécier par exemple les ambiguïtés du point de vue du fabuliste dans *La Femme noyée* (III, 16), plus proche du fait divers que des transpositions allégoriques et qui souligne de façon caricaturale l'esprit de contradiction que l'on reconnaît aux femmes ; c'est que la fable travaille les stéréotypes (*La Chatte métamorphosée en Femme*, II, 18) et joue des artifices pour épingle le naturel en nous offrant néanmoins le plaisir de l'épicurisme de La Fontaine derrière les images convenues des défauts féminins. Apprécier les différents niveaux de lecture d'une fable comme *Conseil tenu par les Rats* (II, 2) où la verve rabelaisienne sert la satire religieuse, à moins qu'elle ne rende plus amère par la caricature du Chat et du Doyen des Rats, par la peinture de la servilité et la dérobaude des approbateurs, l'arrière-plan politique qu'a souligné René Jasinski<sup>3</sup>. Apprécier l'image de la royauté que La Fontaine inscrit au vers 4 des *Membres et l'Estomac* (III, 2) :

---

<sup>1</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1964. Collection Champs, p. 61.

<sup>2</sup> Patrick Dandrey, « La fable de La Fontaine : la fabrique d'une « forme-sens », *L'information littéraire*, n°5, nov-déc 1996.

<sup>3</sup> René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, Nizet, 1966, p. 319.

« Messer Gaster en est l'image »

et après avoir vu se déployer l'allégorie et sa lecture, s'interroger sur sa portée : s'agit-il de rappeler au Dauphin et au Roi les besoins vitaux de la nation ? Ou d'interroger le principe de la monarchie ? Ou celui de la responsabilité en matière d'autorité politique ?

Il conviendra de lire par soi-même, et de reconnaître la fable, ce mensonge qui dit la vérité<sup>1</sup>. Dans le *Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre* (IV, 12), le lecteur est sollicité d'emblée pour tirer lui-même la morale de l'histoire tandis que la fable 10 du livre IV, *Le Chameau et les Bâtons flottants*, utilise une double image pour analyser le phénomène de la perception et insister sur la nécessité d'un esprit critique dans la lecture de la fable. Chaque lecture et chaque relecture des fables en approfondit et en nuance la compréhension et le plaisir.

### **La force des apparences**

Le lecteur aura donc conscience avant tout d'avoir affaire au monde des images, vertueuses en ce qu'elles l'éclairent sur lui-même, mais trompeuses parce que séductrices. Qu'il se méfie des reflets et n'aille pas lâcher la proie pour l'ombre, à l'imitation du Chien (VI, 17). Qu'il n'ait pas une trop belle vue de lui-même comme le Hibou qui peint une si belle image de sa progéniture à l'Aigle que ce dernier la dévore sans l'identifier (V, 18). Ce qu'il convient de comprendre dès lors, dans ce jeu de miroir où la proie n'est pas que l'Alouette (VI, 15), c'est la puissance réflexive de l'image qui nous parle de ses pouvoirs. Le peintre animalier qu'est aussi La Fontaine excelle à décrire plumages et fourrures pour exhiber cette force des apparences dont Jean Rousset fait le propre du baroque et à laquelle le fabuliste nous livre, en toute intelligence.

### **Pour conclure**

L'expérience du lecteur ne consiste-t-elle pas dès lors à trouver le trésor des fables ? à renoncer aux idoles (IV, 8), tant esthétiques que sociales, pour accéder plus modestement et par la médiation réjouissante de la littérature à la compréhension du vivant ? On rappellera la proposition de Marc Fumaroli d'établir un parallèle entre l'œil du maître et celui du lecteur, qui doit savoir lui aussi, pénétrer le sens caché du texte (à propos de *L'œil du Maître* (IV, 21), proposition rappelée dans les notes de l'édition au programme, p. 458). L'expérience du lecteur est donc, on le voit, celle d'un nécessaire détour, d'une ironie salutaire, celle-là même qui caractérise La Fontaine, celle « qui désespère avec humour et badine amèrement sur sa propre détresse »<sup>2</sup>. Ni refuge dans l'utopie galante, ni plongée dans le rigorisme des moralistes, elle suppose une participation active à l'élucidation de l'apologue qui devient, au-delà de la compréhension des analogies, une interrogation et une élaboration du sens. La fable *Le Testament expliqué par Ésope* (II, 20) en fait la démonstration ludique en nous montrant comment Ésope réalise le souhait du père défunt : que ses filles paient leur mère. En contrariant la nature de la coquette, de la biberonne et de la ménagère, en les amenant ainsi à se défaire de leur héritage, Ésope permet qu'elles fassent de bons mariages et remboursent leur mère. Nouvel Ésope après la Fontaine, le lecteur fera lui aussi de sa lecture le détour fécond par lequel la poésie l'invite comme l'écrit Bonnefoy à « lever les yeux de son livre »<sup>3</sup> et à vivre.

---

<sup>1</sup> Voir *Le Dépositaire infidèle* (IX, 1)

<sup>2</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 136.

<sup>3</sup> Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1988.

## **RAPPORT DES ÉPREUVES ORALES**

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

**Rapport présenté par Danièle JAMES-RAOUL**

L'épreuve de la leçon se prépare en 6 h ; l'exposé dure 40 mn au plus et est suivi de 10 mn d'entretien avec le jury. Son coefficient est de 6.

La moyenne des leçons consacrées aux auteurs du programme de littérature française et à l'œuvre cinématographique au programme, pour tous(es) les candidat(e)s, du concours privé aussi bien que du concours public, s'établit à 9/20 (chiffre arrondi). Les résultats dans cette épreuve s'établissent plus précisément comme suit.

Pour les candidat(e)s du privé :

20 admissibles, 19 présents.

Moyenne des présents : 08,21/20.

Écart type des présents : 01,47/20.

12 admis.

Moyenne des admis : 09,25/20.

Écart type des admis : 01,58.

Pour les candidat(e)s du public :

231 admissibles, 226 présents.

Moyenne des présents : 09,47/20.

Écart type des présents : 01,62/20.

102 admis.

Moyenne des admis : 11,70/20.

Écart type des admis : 01,65.

### **ŒUVRES LITTÉRAIRES**

L'épreuve de la leçon se singularise au sein des épreuves orales, non pas par son coefficient — les différentes épreuves possèdent des coefficients très similaires —, mais par sa longue durée, puisqu'au terme des six heures de préparation, la performance nécessite de mobiliser son énergie encore pendant environ cinquante minutes, quarante pour l'exposé et dix pour l'entretien avec le jury. C'est donc une véritable épreuve d'endurance qui demande, comme telle, un entraînement, et ce d'autant plus expressément que la leçon n'est pas un exercice en vigueur dans les collèges et lycées ; les candidat(e)s n'ont donc pas avec cette épreuve la familiarité qu'ils ou qu'elles peuvent avoir avec l'explication de textes. Le présent rapport sur la leçon, établi à partir des remarques transmises par les membres du jury, est destiné à expliquer les attentes du jury et à faciliter l'abord de cette épreuve pour les futur(e)s candidat(e)s, à leur servir de guide dans leur préparation à venir. Il s'inscrit dans la continuité des rapports établis par les jurys des années précédentes, dont la lecture est également vivement recommandée.

## 1. Quelques chiffres et résultats

La moyenne globale de l'épreuve, de 9,33/20, reste stable par rapport à celle de l'année passée et, à quelques dixièmes près, elle est similaire pour les leçons et pour les études littéraires : l'écart enregistré lors des précédentes sessions entre les deux types d'exercices proposés a donc été résorbé, ce qui est une source de satisfaction pour le jury. Cette année, la moyenne ne diffère guère selon les auteurs : elle est de 9,8/20 sur Charles d'Orléans, de 9,6/20 sur Rabelais et à peine un peu plus faible sur les trois autres auteurs, de 9,2/20 pour Lagarce, 9,1/20 pour Maupassant et 9/20 pour La Fontaine.

Le jury a utilisé toute la gamme des notes : la note la plus basse est de 2/20 (une fois) et la note la plus haute est ainsi de 20/20 (deux fois). Plus précisément, environ 40% des notes sont supérieures ou égales à 10/20. Les notes inférieures ou égales à 04/20 représentent 9% de l'ensemble. À l'autre bout de l'échelle, les très bonnes prestations constituent un noyau non négligeable de cet ensemble, ce qui mérite d'être souligné, puisqu'environ 14% ont obtenu au moins 15/20 : 7 leçons notées 15/20, 8 notées 16/20, 6 notées 17/20, 2 notées 18/20, 4 notées 19/20 et 2 notées 20/20. Comme on le voit, les examinateurs n'ont pas boudé leur plaisir, n'hésitant pas à attribuer la meilleure note pour une leçon et une étude littéraire exceptionnelles par le traitement du sujet, la finesse des analyses et l'intelligence du texte, l'étendue des connaissances, la sûreté de la performance orale.

La réussite à cette épreuve repose toujours sur une bonne connaissance des œuvres au programme, une lecture attentive et personnelle du texte soumis à l'étude, alliées à une problématisation correcte du sujet posé.

## 2. Sujets proposés

### CHARLES D'ORLEANS, *Poésies*

**Leçons.** L'esthétique de la ballade — La forme « ballade » — La ballade (deux fois) — Le dialogue — Parole et écriture — L'allégorie — L'espace lyrique — Lieux et espaces — L'espace (deux fois) — L'espace et le temps — Fortune (deux fois) — Mélancolie — Mélancolie et Nonchaloir — Les âges de la vie — Le temps — Jeunesse et Vieillesse — La dame (trois fois) — Le Couple — Les yeux et le cœur (deux fois) — L'amour — Amour et amour — Rapports de force et service amoureux — L'itinéraire amoureux — Le corps confiné — Le corps — L'évocation poétique du corps.

**Études littéraires.** *La Retenue d'Amours* et la *Lettre de retenue*, p. 1-16 (deux fois) — *Le Songe en complainte* (v. 118-550) — *La Departie d'Amours en ballades*, p. 108-118 (deux fois) — Ballades CXVII à CXXIII, p. 178-187 (les pièces de Charles d'Orléans exclusivement).

### FRANÇOIS RABELAIS, *Le Quart Livre*

**Leçons.** À quel(s) genre(s) littéraire(s) appartient le *Quart Livre* ? — Le *Quart Livre*, un livre de quête(s) ? — Le *Quart Livre*, des paroles (dé)gelées ? — Le *Quart Livre*, un livre de la « médiocrité » ? — Le *Quart Livre*, un livre de combats — La première personne — Les éléments descriptifs — L'apologue — L'allégorie — Les mots — La parole — Les listes — Récit et savoir — Voyage et itinéraire — La mer — *Passetemps* et passer le temps — Formes et figures du courage — Monstres et monstrueux — Les monstres — Le monstrueux — Le rire (deux fois) — Le rire et le comique — Le corps — Se nourrir — Boire et manger — « Et tout pour la tripe ! » — Médecine et santé — La mort — Panurge et Frère Jan — Le personnage de Pantagruel.

**Études littéraires.** « Prologue de l'Authent » (deux fois) — Chap. V-VIII [L'épisode de Dindenault] — Chap. XVIII-XXIII [L'épisode de la tempête] — Chap. XVIII-XXIV (deux



fois) [L'épisode de la tempête] — Chap. XXXV-XLII [L'épisode des andouilles] — Chap. LVII-LXII [L'épisode de Messere Gaster].

### JEAN DE LA FONTAINE, *Fables*, Livres I à VI

**Leçons.** La Fontaine moraliste — La Fontaine moraliste et conteur — Le fabuliste — La fable — La feinte — « Une ample comédie à cent actes divers » (deux fois) — La gaieté (trois fois) — L'art du croquis — La théâtralité — L'esprit satirique — Récit et discours — Les fables doubles (deux fois) — Le corps et l'âme de la fable — « Tout au monde est mêlé d'amertume et de charmes » (III, 1, v. 21) — La poésie — La mythologie — « Du temps que les bêtes parlaient » — Nature et naturel (deux fois) — Anthropomorphisme et zoomorphisme — Hommes et animaux — L'homme et l'animal — Le chat — Le loup — Le lion — L'âne (deux fois) — Le bouc-émissaire — Les figures du pouvoir — L'espace — Les figures féminines.

**Études littéraires.** *La Vie d'Ésope le Phrygien*, p. 45-60 — Livre I (deux fois) — Livre VI.

### GUY DE MAUPASSANT, *Contes du jour et de la nuit, La Maison Tellier, Une partie de campagne et autres nouvelles*

**Leçons.** Le narrateur — Une narration objective ? — L'art de la nouvelle — Histoires brèves — La description (trois fois) — Décrire, raconter — « Toutes les bouches demandèrent presque ensemble : "Racontez" » — Les récits emboîtés — L'oralité — Dire, taire, entendre — L'incipit — La clause romanesque — L'effet final — Les contes et nouvelles de Maupassant : des fables ? — Maupassant, un moraliste ? — Maupassant styliste ? — Les nouvelles de *La Maison Tellier* : « ça n'est pas tous les jours fête » — La parole des personnages — La conversation — Intrigue — Le fait divers — Le temps — Le rire dans *La Maison Tellier* — Ville et campagne — Paris et la campagne — La nature — Civilisation et sauvagerie — Décors et paysages — Les bêtes — Les couleurs — La mort — Le plaisir — Le souvenir — L'aveu — L'eau — La sensualité — Hommes et femmes — La féminité — Le corps (deux fois) — Le pessimisme — Le cynisme — La mort.

**Études littéraires.** *La Maison Tellier et autres nouvelles* : « La Maison Tellier », p. 31-62 — « Histoire d'une fille de ferme », p. 79-101 (trois fois) — « En famille », p. 102-131 (deux fois) — « La femme de Paul », p. 164-184 (trois fois).

### JEAN-LUC LAGARCE, *Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*

**Leçons.** Dit et non-dit — Dire, ne pas dire — Dire ou ne pas dire ? — Parole et réticence — « Parler de loin ou bien se taire » — Parole et écriture dramatique — Mentir — Conversations — Le récit (deux fois) — Reprise, Ajustement, Précision ? — Le comique — Humour et comique — L'humour — Les présentations — Maisons et lieux — L'espace — Mémoire et oubli — La fin et l'oubli — En finir — Passé, présent, futur — La crise du personnage — Qui êtes-vous ? — Louis dans *Juste la fin du monde* — La famille — Les autres — Les enfants — La fratrie dans *Juste la fin du monde* — Les duos — Partir, revenir (deux fois) — Le retour — Les retrouvailles — L'absence — L'affrontement — La brisure — Le ressassement.

**Études littéraires.** Deuxième partie et épilogue de *Juste la fin du monde*, p. 61-78 (deux fois).

Comme on le voit, les sujets sont de plusieurs types.

— Les sujets thématiques ou notionnels sont les plus fréquents.

Les sujets thématiques (à un ou deux termes) portent sur un motif ou un thème (ou deux, plus rarement trois), référant à une réalité textuelle ou historique et contextuelle précise. Ex. : « Le corps », « Les âges de la vie », « L'espace et le temps », « Les yeux et le cœur », « L'absence », « La mer », « L'eau », « Les figures du pouvoir », « Parole et réticence »,

« Partir, revenir », etc. Si la recontextualisation est absolument nécessaire pour ne pas passer à côté de l'intérêt du sujet et ne pas se contenter d'une lecture naïve qui frise parfois l'ignorance, il est néanmoins indispensable d'offrir une leçon littéraire qui analyse le texte et ne se borne pas non plus à un traitement historique désincarné, loin de la réalité textuelle. Afin d'élaborer une problématisation de ce type de sujet, il convient de se demander au préalable si le traitement du motif ou du thème est traditionnel ou original, novateur, destiné à servir de modèle ou non, comment il sert la poétique ou l'esthétique en jeu, comment il fédère d'autres thèmes ou est consubstantiel à un genre donné, à un type d'histoire, comment il est mis en œuvre dans d'autres formes d'écriture contemporaines ou non.

Les sujets notionnels (à un ou deux termes) mettent en jeu une notion littéraire (ou deux). Ex. : « La ballade », « L'espace lyrique », « Le dialogue », « L'apologue », « L'allégorie », « Le rire et le comique », « La gaieté », « Décrire, raconter », « L'incipit », « Le narrateur », etc. De tels sujets sous-entendent la connaissance des définitions en jeu, mais aussi leur relativisation, voire leur contestation face à l'œuvre étudiée. La difficulté est de problématiser ces notions en montrant comment celles-ci sont des espaces de création originale porteuse de littérarité. Attention à ne pas sombrer dans les anachronismes, en particulier pour les œuvres les plus anciennes, dans le maniement de certaines notions qui ont pu être forgées par la critique à l'époque contemporaine et qui sont nécessairement à adapter au corpus d'étude.

Dans les sujets mettant en jeu plusieurs termes, c'est l'articulation entre les différents termes qui est primordiale et qui doit rester au centre de la problématique : s'agit-il d'une tension entre des termes qui s'opposent, d'un équilibre savamment préservé, d'un rapport de complémentarité ou encore de nuance ? Bien évidemment, un plan qui séparerait les différents termes du sujet est à éviter, puisque justement la problématique sera de faire jouer les deux termes l'un par rapport à l'autre, en convoquant éventuellement des notions proches ou concurrentes qui permettent de mieux cerner leur contenu spécifique.

— Les sujets qui portent sur un personnage particulier ou des personnages (ensemble d'individualités ou encore ensemble plus ou moins précis à déterminer selon le point de vue) sont tout autant traditionnels. Ex. : « La dame », « Panurge et Frère Jan », « Le personnage de Pantagruel », « Le chat », « Le loup », « La famille », « Les enfants », « Les autres », etc. Il s'agit de saisir le rôle narratif d'un personnage littéraire (adjuvant, opposant, double, contrepoint), être de papier qui intervient, avec une épaisseur psychologique plus ou moins marquée (sur laquelle il est déconseillé de trop s'attarder, mais qu'il ne faut pas non plus passer sous silence), dans un système aux côtés d'autres personnages, dont il se démarque ou s'inspire plus ou moins librement (penser aux modèles, aux types, aux pastiches ou aux parodies) pour faire sens et produire un effet. Cette année, sur le texte médiéval de Charles d'Orléans, certains sujets pouvaient être amphibologiques et questionner aussi bien des personnages allégoriques que des motifs, comme « Fortune » ou « Jeunesse et Vieillesse », par exemple.

— Les sujets sont parfois constitués par des questions explicites. Ex. : « *Le Quart Livre*, des paroles (dé)gelées ? », « Maupassant, un moraliste ? », « Dire ou ne pas dire ? », « Reprise, Ajustement, Précision ? », etc. L'interrogation au cœur du sujet oriente la problématique, est en soi problématique, puisqu'elle met précisément en doute une assertion qui a peut-être libre cours et qu'il s'agit justement de discuter face à la réalité de l'œuvre. Il faut donc se demander ce qui motive une pareille question, voir si ou en quoi cette question est paradoxale.

— Les sujets peuvent enfin être des citations tirées de l'œuvre à étudier ou d'un jugement critique : « Une ample comédie à cent actes divers », « Toutes les bouches demandèrent presque ensemble : "Racontez" », « Parler de loin ou bien se taire ». De tels sujets se rapprochent alors de sujets de dissertation traditionnels par leur méthode.

### 3. Conseils généraux

Le présent rapport voudrait insister sur certains points, d'importance inégale, à suivre ou au contraire à éviter, pour que l'épreuve soit réussie.

Les outils à disposition. Outre les dictionnaires et les ouvrages mis à la disposition des candidat(e)s dans la salle de préparation, il ne faut pas négliger, mais avec discernement, toutes les aides que donnent parfois certaines éditions au programme : bien plus que les notes, les notices ou les introductions qui peuvent parfois être réductrices et induire en erreur, les glossaires doivent être consultés (éventuellement complétés) et les index peuvent être utilisés. Sur certains sujets cette année, ces derniers permettaient d'accéder directement à toutes les occurrences et les leçons s'en trouvaient assurément facilitées : les allégories pour Charles d'Orléans, les personnages cités pour La Fontaine, par exemple.

L'analyse du sujet et la construction de la problématique. Prendre le temps de considérer son sujet, d'en analyser les termes, d'en étudier les implications, les présupposés, les implicites, les variations éventuelles selon les différentes œuvres au programme (les deux pièces de Lagarce méritaient d'être distinguées) est une nécessité. Les termes, même les plus évidents pour un(e) professeur(e) de lettres, doivent être précisément définis, leur polysémie doit être aussi envisagée : des leçons sur « la description », « le narrateur » ont souffert d'une absence de définition initiale ; d'autres, qui portaient sur « l'espace », ont escamoté une partie du sujet, en oubliant de parler qui de l'espace du manuscrit, qui de l'espace littéraire, qui de l'espace scénique, qui des topiques ou autres lieux du récit... ; de même, une leçon sur « les présentations dans les deux pièces de Lagarce » n'a pas mesuré la portée du sujet, ignorant à la fois la tradition de l'exposition théâtrale et les effets de sens ou d'échos de rituels de présentation, qui en disent bien davantage chez ce dramaturge que les formules creuses auxquelles ceux-ci sont empruntés. Une leçon sur « Humour et comique dans les pièces de Lagarce » a été de même manquée, faute d'une définition précise de chacun de ces termes que le sujet invitait pourtant à mettre en tension. Si des rapprochements avec d'autres termes peuvent parfois être éclairants (qu'est-ce qu'une liste par rapport à une énumération ? comment étudier « la description » dans le *Quart livre* sans s'intéresser au rapport que celle-ci entretient avec la fiction et la réalité ?), il ne faut pas non plus remplacer un sujet par un autre (une leçon sur « la mythologie » dans les *Fables* a porté, en définitive, sur la présence de l'Antiquité et la réécriture des Anciens ; une autre sur « la sensualité dans les œuvres de Maupassant » a confondu constamment sensualité et sexualité) ou tendre à donner des valeurs par trop extensives à certains mots : dans une leçon sur « Civilisation et sauvagerie dans les œuvres de Maupassant », la sauvagerie a été progressivement étendue à la barbarie, puis, de façon tout à fait étrange et imprévue, à la vieillesse et à la disgrâce... Les spécificités génériques, contextuelles ou diégétiques demandent évidemment à être prises en compte et une leçon sur « le corps » ne suppose pas le même traitement, c'est-à-dire la même problématique, dans les œuvres de Charles d'Orléans, Rabelais ou Maupassant. Une très bonne leçon sur Lagarce « Dire, taire, entendre », ayant obtenu la note de 18/20, a proposé une problématique autour de la volonté de dire au théâtre, en faisant intervenir double énonciation, forme de la parole, voix... La candidate a organisé son exposé avec beaucoup d'à-propos et de sensibilité autour de la dramatisation de la parole et de la difficulté à distribuer cette parole entre les différents personnages, fait sans doute d'autant plus sensible que, chez Lagarce, rien ne se dit facilement et que pèse la menace du silence, ce qui entraîne aussi une poétique de la parole, qui est souffle de la vie.

L'appoint des connaissances. Outre la bonne connaissance de l'œuvre entière (il fallait penser à utiliser tous les éléments des corpus au programme : par exemple « La vie d'Ésope le Phrygien », la Préface et l'Épître de dédicace pour La Fontaine ; la Dédicace, le « Prologue de l'Auteur », voire la brève déclaration ou la première édition pour le *Quart livre*), celle de l'histoire littéraire et des notions aidant à l'analyse textuelle est supposée acquise et le jury

attend qu'elle soit mobilisée à bon escient pour permettre de recontextualiser les sujets : il était donc impossible d'ignorer, entre autres, pour cette session 2012, des notions comme celles de « l'amour courtois » chez Charles d'Orléans, de la médiocrité chez Rabelais, de la gaieté chez La Fontaine, de méconnaître les caractéristiques génériques esthétiques et thématiques de la ballade, de la chronique, du récit de voyage, de la fable, de la nouvelle, variables à travers les époques et selon les auteurs, de faire l'économie des impératifs dramaturgiques de la mise en scène, autant que de certains faits historiques qui ont orienté l'écriture, comme l'emprisonnement de Charles d'Orléans, la mort de son épouse, la disgrâce de Fouquet, la méfiance fréquente vis-à-vis du langage dans la littérature contemporaine. D'autres sciences (notamment l'histoire, l'anthropologie, la psychanalyse) sont donc à convoquer **parfois** en appoints de la lecture proposée, qui est fondamentalement littéraire : par la contextualisation qu'elles apportent, elles peuvent éclairer l'interprétation, la conforter, souligner des faisceaux de convergence, éviter des erreurs. De même, les textes théoriques et critiques peuvent être utilement avancés, à bon escient, c'est-à-dire sans être artificiellement plaqués, pour étayer des interprétations, mais ils ne doivent pas remplacer l'analyse de l'œuvre. Telle leçon sur « la gaieté des *Fables* de La Fontaine » s'est par trop focalisée sur les textes liminaires et a délaissé le corpus des fables comme vivier d'exemples : les finalités de la gaieté ont bien été ainsi précisées, mais non pas les moyens mis en œuvre pour produire celle-ci.

La bonne gestion du temps. L'exposé dure quarante minutes au plus et l'expérience prouve qu'un exposé très rapide en trente minutes, voire moins, souffre de lacunes par rapport aux attentes du jury. Proposer une leçon équilibrée entre les différentes parties est une nécessité : il ne faut pas s'appesantir sur la première partie, ce qui se fait toujours au détriment de la dernière, réduite alors à la portion congrue et expédiée au pas de course, alors même que cette partie finale est censée être l'aboutissement de la réflexion, avec des analyses éventuellement plus complexes ou plus fines, avec en principe une montée en puissance de la démonstration. L'inachèvement, qui se solde par un escamotage de la fin de la leçon, est toujours pénalisé, même quand l'entretien permet de compléter l'exposé lacunaire.

La prestation orale. Indépendamment du stress qui peut habiter le/la candidat(e), l'*actio* ne doit pas être négligée dans cette épreuve : la présentation orale est en effet importante, comme le savent tous(tes) les candidat(e)s qui sont des professeur(e)s en exercice. La maîtrise de la leçon passe donc aussi par la qualité de la performance, notamment la vivacité, le dynamisme et l'aisance à transmettre son exposé. L'élocution doit être nette, l'expression doit être soignée, non seulement correcte, mais claire et précise, et, mieux même, élégante, ce qui ne nuit jamais ; attention à ne pas céder aux familiarités ou aux incorrections de langage (*ça, ben* ou *bah !*, négation omettant *ne* pour ne garder que *pas, par contre* plutôt que *en revanche, baser sur* employé à la place de *fonder sur*, etc.), à ne pas inventer des mots, à respecter les mètres employés (en prononçant correctement les diérèses, les synérèses, en faisant les liaisons, etc.). Il faut avoir à cœur de capter l'attention de son public, voire de le captiver : se détacher de ses notes pour regarder tous les membres du jury, ne pas fuir leur regard, varier les intonations de manière expressive, adopter un débit de parole raisonnable, animer le texte lu, sans céder cependant à l'histrionisme, sont autant de faits qui soulignent la volonté d'établir la communication avec son public, de persuader et de convaincre. Il est indispensable de donner au jury les moyens de suivre facilement la leçon : les citations doivent être précisément référencées (page, numéro de vers, situation typographique du paragraphe, place dans le paragraphe...), de manière à ce que le jury puisse aussi s'y référer et suivre dans le même temps l'exposé, les articulations du plan (les titres et la numérotation retenus pour les parties, les sous-parties, qui montrent nettement la structure à l'œuvre) doivent être indiquées explicitement dans le corps de l'exposé, soutenues par une très légère pause qui permet à l'attention de se ressaisir ; l'appareillage didactique lourd (du type « *Je passe à présent à ma deuxième partie...* ») autant que des pauses longues où le/la candidat(e)

semble donner l'impression de dicter ses propos au jury et d'attendre que celui-ci ait fini d'écrire ce qu'il/elle dit sont à proscrire.

L'entretien. Cette dernière partie de l'exercice, qui intervient à l'issue de l'exposé, est là pour permettre au/à la candidat(e) de rectifier ou d'approfondir sa pensée. Le/La candidat(e) doit ici savoir faire preuve de recul sur son travail et accepter de se faire guider sur d'autres voies que celles qu'il/elle a prises : il/elle doit se montrer réactif(ve) et coopératif(ve), soucieux(se) de composer avec le jury qui attend de sa part une démarche réflexive et ne demande pas qu'on répète ce qui a déjà été dit. Les questions peuvent aussi bien porter sur des points de détail à préciser que sur des points plus importants. La connivence avec le jury n'est pas ici de mise, non plus que les appels à la pitié ou les dérobades de la part de candidat(e)s exténué(e)s...

#### ***4. Spécificités de la leçon***

Le temps de la préparation. Les six heures dévolues à la préparation constituent un laps de temps suffisamment long pour permettre l'épanouissement de la réflexion. Celle-ci doit s'appuyer, dans le cas de la leçon, sur une (nouvelle) relecture rapide de l'œuvre afin que celle-ci soit bien balisée et que toutes les occurrences essentielles y soient repérées, en fait retrouvées. Il serait certes illusoire de penser en effet que six heures pourraient être suffisantes pour combler sa méconnaissance de l'œuvre : une leçon sur « la mort dans le *Quart Livre* » qui ignore l'épisode de Thamous ou une autre portant sur « la description » dans le même ouvrage et oubliant Quaresmeprenant en témoignent. Une fois cette relecture accomplie, il s'agit, non pas de faire un catalogue de toutes ces occurrences, mais de choisir celles qui peuvent aider à construire une réflexion nuancée et riche. Cette lecture exhaustive permet ainsi de hiérarchiser les exemples et de choisir avec pertinence ceux qui, en particulier, pourront faire l'objet de micro-analyses. L'apparat critique des œuvres peut parfois aider, sur certains sujets, à accéder directement à ces passages, mais ce n'est pas toujours le cas. Plus encore que la dissertation, la leçon doit s'appuyer sur le texte et citer celui-ci en abondance, de manière concertée et précise, au fil de la démonstration.

La dynamique de la problématique. À partir d'une analyse précise du sujet, qui permet de repérer ses implicites autant que ses présupposés, il faut construire une problématique qui permette de faire de la leçon une lecture cohérente, personnelle et justifiée de l'œuvre au programme. Il faut agencer ses connaissances, les étayer et démontrer, de manière dynamique, c'est-à-dire dans un questionnement qui s'approfondit au fil de la leçon, l'hypothèse avancée. Il ne s'agit donc pas de proposer des parties (trois le plus souvent) juxtaposées, qui seraient uniquement descriptives, sortes de catalogues de citations et de propos sans liens. Le jury a apprécié tous les efforts de problématisation des sujets et de construction des leçons. Le type de plan idéal demeure en trois parties et en trois sous-parties (deux ou quatre sont aussi acceptables, bien sûr, mais témoignent d'une plus grande difficulté à discipliner la matière de sa réflexion et à la mouler dans le cadre académique). Tel candidat, sur le sujet original « Toutes les bouches demandèrent presque ensemble : "racontez" chez Maupassant », a proposé une très bonne prestation, fine et personnelle, organisée rigoureusement à partir de sa lecture des textes : 1. La mise en scène de l'acte de la narration (L'impossible unité. Le plaisir et le désir de l'auditeur. La simultanéité de deux situations) ; 2. L'art de la narration (Le narrateur second. L'attente. La distinction entre conte et nouvelle) ; 3. Entre tradition littéraire et renouvellement (Écoutez. Figurez-vous. Regardez-vous). Un écueil guette parfois les candidat(e)s auquel il faut veiller : manquer la première marche de la réflexion ! Une leçon sur « Boire et manger dans le *Quart Livre* » omet ainsi d'examiner l'aspect concret que revêtaient aussi les termes du sujet et passe immédiatement à une acception allégorique de la nourriture et de la boisson. Il ne faut pas craindre, en première partie, de passer par des passages obligés qui peuvent sembler bien évidents : c'est à partir de ces évidences que l'on

pourra avancer solidement, justement, quitte à s'en écarter ensuite, à les reconsidérer, à les nuancer. Une leçon d'agrégation est un cours problématisé le plus complet possible sur un sujet donné.

L'usage des dictionnaires. Si l'usage des dictionnaires est recommandé pendant la préparation et peut être évidemment très utile, il est en revanche maladroit de commencer une leçon portant sur une notion en en donnant la définition tirée du dictionnaire cité comme tel : « Selon le *Petit Robert/le Littré*, le lyrisme/un monologue est... ». Loin de servir d'argument d'autorité, une telle démarche donne l'impression fâcheuse que le/la candidat(e) n'a pas à sa disposition ces notions essentielles... Il semble bien plus élégant et profitable, à partir de la définition/des définitions proposées ou des différents sens mentionnés en langue, de donner au jury sa propre définition fondée sur la substance définitoire fournie par le dictionnaire et de l'intégrer dans une approche personnelle de l'œuvre ou encore de la mettre en regard du projet que pourrait avoir suivi l'auteur.

## 5. *Spécificités de l'étude littéraire*

La leçon peut céder la place à « l'étude littéraire », en nombre limité à environ 10-25 % du nombre global des sujets proposés dans cette épreuve orale (nombre variable selon les années, selon les textes, en fait). Les conseils généraux énoncés précédemment pour la leçon demeurent valables pour cet exercice. Il s'agit d'analyser un passage dont la longueur tourne le plus souvent autour de 10-30 pages (le format des éditions intervient, bien évidemment), 300-500 vers pour un texte poétique, un ou deux actes pour une pièce de théâtre, mais cette donnée est éminemment adaptable, si l'unité du passage et sa densité le requièrent. Les textes au programme ne se prêtent pas toujours aisément à cet exercice. Si certains romans ou certaines pièces de théâtre classique peuvent, à vrai dire, être aisément considérées comme une suite de séquences dont chacune se prêterait à une étude littéraire, des recueils ou des textes plus lisses dans leur narration ou leur agencement, leur présentation semblent plus rétifs à un *découpage* de ce type.

Rappelons en préalable qu'une étude littéraire n'est pas un simple commentaire littéraire organisé selon la linéarité du passage proposé : certain(e)s candidat(e)s l'ignoraient encore lors de cette session 2012 et ont été déconcertés par ce type de sujet. On peut considérer que l'étude littéraire est, à peu de choses près, un commentaire composé à grande échelle : le choix de la séquence est imposé par son importance et son unité. Partir de ce postulat de base est de bonne méthode, car il met sur la piste des enjeux textuels qu'il s'agit d'identifier : quelle est la spécificité, au sein de l'œuvre considérée, du passage soumis à l'étude, tel est le dessein visé par l'étude littéraire. Dégager la stratégie qui guide son élaboration textuelle, c'est voir ce qui fait l'unité de l'extrait, sa clôture, quelles sont ses intentions de sens ou ses effets de signification dans l'économie générale de l'œuvre. Si l'essentiel du propos doit se concentrer sur le texte donné et non pas sur le reste de l'œuvre, celui-ci ne doit cependant pas être ignoré, car c'est sur ce fond de la totalité que peut et doit s'appréhender de manière spécifique la partie. À partir d'un passage donné, mais pris dans des jeux d'échos multiples qui fondent la cohésion et la cohérence textuelles, l'étude littéraire informe donc l'œuvre tout entière.

S'interroger sur le sujet, la place dans l'œuvre, la forme, la tonalité ou le registre, la structure du passage – autant de questions essentielles auxquelles il faut répondre, de manière à la fois synthétique et analytique, afin de déterminer quelle est la problématique sous-jacente à l'extrait. La préparation doit ensuite faire intervenir une analyse détaillée préalable du texte, qui ne peut, certes, être aussi exhaustive que celle d'une explication et qui vise l'élaboration composée du commentaire : les remarques de détail doivent être notées puis regroupées et synthétisées pour mettre en évidence le projet de lecture retenu. L'organisation de ces remarques se fait selon quelques pôles d'intérêt qui vont porter, de manière cohérente et

progressive, un projet d'interprétation du passage.

Il est nécessaire de réfléchir en premier lieu à ce qui fonde l'unité du passage, quelles sont les bornes choisies qui le délimitent précisément, autrement dit, de définir son sujet : se demander quel titre pourrait être celui du passage est de bonne méthode. Ce titre est d'ailleurs parfois donné, dans le cadre d'un découpage narratif ou dramatique, voire poétique ; parfois non. La place de l'extrait dans l'économie du texte, au plan narratif, dramatique ou encore poétique, constitue un élément important de réflexion pour décider de la valeur et de la portée de l'extrait, pour voir quelle problématique oriente essentiellement la stratégie textuelle spécifique à l'œuvre. La structure du passage (ou son mouvement ou encore son dispositif), au plan interne, doit permettre de mettre en avant la manière dont le sujet est traité, par l'analyse des principes qui guident l'élaboration et qui peuvent converger ou diverger : actantiel, spatial, temporel, thématique, dramatique, rhétorique, etc. Au plan externe, certains épisodes apparaissent placés en série, par la similarité de leur sujet ou de leur visée ; voir en quoi un passage se différencie d'un autre, en quoi il ressemble et appelle ou rappelle un autre permet d'affiner ses impressions premières de lecture. Impossible d'étudier la *Departie d'Amours* sans la mettre en regard de la *Retenue d'Amours* dans le recueil de Charles d'Orléans, sans se demander si ce palimpseste constitue un véritable adieu ou annonce une nouvelle source poétique. Ces phénomènes d'échos sériels sont aussi à apprécier dans une perspective intertextuelle également ; c'est dans ces convergences et ces divergences que s'affirme un grand écrivain, entre stéréotypes et originalité, que se goûte une forme-sens donnée, préservée de l'oubli du temps par sa qualité littéraire. Ainsi une leçon sur l'épisode de la tempête dans le *Quart Livre* de Rabelais ignore l'intertexte biblique, et à sa suite, les enjeux théologiques d'un tel passage.

La forme et la tonalité du passage doivent évidemment ne pas être ignorées. L'on ne saurait trop réaffirmer la nécessité de s'attacher à la chair du texte, à son style ; le jury a encore été désagréablement surpris de voir que, pour certain(e)s candidat(e)s, le texte littéraire proposé est commenté sur le plan du contenu seul, comme si la forme était un étui transparent. Un texte poétique écrit en vers, hétérométriques ou non, suscite nécessairement des analyses de la versification, des jeux de rimes, des phénomènes de rythmes à étudier précisément, dans le détail du texte. Comment parler d'un groupement de fables de La Fontaine sans commenter de tels choix ? Comment aborder la nouveauté et l'originalité d'un poète comme Charles d'Orléans si l'on ne s'intéresse pas à ses choix métriques et esthétiques ? La prose, inversement, serait-elle une absence de forme qui incite, par exemple, à faire l'économie de l'écriture rabelaisienne dans une étude du *Quart Livre* ? À propos de l'emploi de la première personne dans un récit, le jury attend que le/la candidat(e) de fonction de régie, de communication, de fonction testimoniale, etc. Le genre de la nouvelle, récit bref par excellence, entraîne tout aussi nécessairement des considérations sur la variété des registres, tantôt ironiques, tantôt comiques ou même poétiques, sur les phénomènes de polyphonie, sur la part des discours rapportés et des descriptions dans la conduite du récit, sur les commentaires métatextuels, etc. L'étude d'un texte dramatique doit faire intervenir des remarques dramaturgiques sur la mise en scène, le décor, le va-et-vient des personnages, les jeux de scène, les gestes, l'enchaînement des répliques, etc., et ce, quels que soient les partis pris par l'auteur sur ces points précis. Face à des omissions ou à des lacunes dans les analyses qui ne laissent pas de surprendre, le jury a parfois l'impression que les candidat(e)s perdent leur bon sens et leurs réflexes professionnels dans le cadre si particulier du concours.

Les problématiques étudiées sur l'intégralité de l'œuvre doivent aider à structurer la réflexion. Si les remarques sur la forme même sont nécessaires, elles ne doivent pas pour autant être regroupées dans une partie autonome (la troisième par exemple), parce que ce choix va à l'encontre de ce que le commerce avec la littérature nous apprend, à savoir qu'un texte littéraire est une forme-sens.

## 6. *Spécificités de l'exercice portant sur l'œuvre littéraire médiévale*

Qu'il soit ici permis de revenir plus spécifiquement sur l'épreuve portant sur une œuvre littéraire du Moyen Âge de langue française. C'est un usage dans les différents rapports de jury de consacrer un paragraphe à part à cette épreuve. L'absence de familiarité avec ce pan de notre littérature française peu étudié dans le secondaire déconcerte ou angoisse parfois les candidat(e)s. Mais la leçon de littérature médiévale est avant tout une leçon de littérature et tous les conseils généraux donnés précédemment sont valables, ici encore. À ce titre, on redira que le/la candidat(e) doit aborder cette leçon médiévale avec les mêmes exigences, la même méthode que celles qu'il/elle déploie sur les textes littéraires ultérieurs et que la chair du texte médiéval doit être l'objet d'une attention tout aussi particulière : les remarques formelles, stylistiques, de versification (sonorités, rythmes, rimes) sont donc attendues, qui sont à même de montrer la littérarité du texte.

S'il n'existe donc pas de spécificités de la leçon médiévale, il en existe quelques-unes en revanche, inhérentes au texte médiéval et à considérer dans l'exercice.

Les citations doivent être faites dans la langue originale puis, dans un second temps seulement, traduites, sauf quand le sens en est transparent et que la traduction est inutile. Lire le texte en ancien français n'est pas un exercice insurmontable et un peu d'entraînement en cours d'année aidera à ne pas ânonner le jour J. Si la restitution de la prononciation de l'ancien français demeure un exercice périlleux (et fatigant !) d'une portée qui excède cette épreuve du concours, du moins le jury attend-il que les candidat(e)s fassent attention à lire correctement les digrammes *oi* / de [ue] à [œ] selon les siècles, *ue* / [ø] (dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle), *au* / [au], à prononcer à la finale des mots l'abréviation *x* / [us], *z* / [ts] (jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, puis [s] ou [z] en liaison), à faire entendre les consonnes finales (toutes les consonnes jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, puis à la pause, après une ponctuation forte, et en cas de liaison ultérieurement) et aussi les *e* qui ne sont pas encore muets à la finale des mots ou quand ils sont en hiatus. Ainsi le texte médiéval ne sera-t-il que passablement dénaturé, on entendra un peu de sa caractéristique de langue très sonore en comparaison de la nôtre. Surtout, les vers y gagneront leur patron syllabique juste et un peu des effets phoniques qui avaient pu s'y loger. Le jury est toujours très sensible à ces efforts de prononciation que font quelques candidat(e)s dans leur prestation.

Si les candidat(e)s bénéficient de la traduction au programme du texte médiéval et peuvent naturellement citer celle-ci, ils peuvent également oser une version personnelle : leurs efforts sur ce point, même au prix de quelques erreurs ou maladresses, sont toujours favorablement accueillis par le jury et permettent aussi, de surcroît, des commentaires lexicaux particulièrement bienvenus en ce qu'ils peuvent accrocher le commentaire dans les études littéraires.

En général, le texte médiéval originel au programme n'est que la version d'un écrivain revue par un copiste particulier ; c'est pourquoi, quand il existe plusieurs manuscrits, on est confronté à des phénomènes de variance, qui sont une spécificité de la littérature de cette époque. On est ainsi amené à distinguer, comme le propose Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 70-74), l'*œuvre*, qui est un « tout achevé », mais flottant, dynamique, ensemble de variantes et d'invariants, transcendant l'ensemble des manuscrits de façon idéalement synthétique, et le *texte* dont on dispose, leçon particularisée par un ou plusieurs copistes dans un manuscrit bien précis, qui est en quelque sorte une « trace de l'œuvre ». Cette année, le texte proposé était tiré d'un manuscrit autographe de l'auteur et les variantes étaient très peu importantes, mais l'édition au programme avait ceci de particulier que son responsable, Pierre Champion, avait perverti l'ordre de succession originelle des pièces pour opérer des regroupements chronologiques et génériques qu'il importait de prendre en considération.

Certes, face à la littérature médiévale, nous sommes fondamentalement dans un



rapport d'étrangeté, d'altérité, comme Paul Zumthor l'a bien montré dans ses travaux il y a une trentaine d'années. La civilisation et les conditions de vie (se nourrir, se loger, se chauffer, s'habiller, travailler) sont radicalement différentes de celles que nous connaissons aujourd'hui, en particulier dans le monde occidental ; les cadres sociaux, familiaux et féodaux, les modes de pensée, les mentalités guident autrement l'homme de cette époque, en le soumettant de manière étroite à la prégnance du religieux, au respect des autorités dans la vie de tous les jours. Certaines notions, certains concepts de l'analyse littéraire forgés à l'époque moderne ou contemporaine (comme *auteur, narrateur, texte, œuvre*, etc.) doivent ainsi être revisités, nuancés, adaptés ; les conditions de production et de réception de l'œuvre littéraire n'ont rien à voir avec celles que nous connaissons aujourd'hui. Autant de réalités qui justifient amplement une approche toute de prudence scientifique des textes venus du Moyen Âge. Pourtant, les hommes du Moyen Âge, au centre de cette littérature, ne sont pas pour autant ces « grands enfants » qu'envisageaient Gustave Lanson et la critique littéraire au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'homme médiéval, dans sa psychologie – sentiments, réactions ou affects –, et ses facultés intellectuelles – curiosité, perspicacité ou désir de comprendre le monde – témoigne d'une immutabilité certaine de l'être humain en tant que machine sensitive, sentimentale ou réflexive, par-delà les conditions sociales et l'état des connaissances qui, elles, ont été profondément bouleversées. L'altérité envisagée précédemment, qui nous éloigne fondamentalement de cette époque, de ce monde entre deux âges, entre deux périodes bien déterminées (l'Antiquité et la Renaissance), peut ainsi être reconsidérée au plan humain. Entre la permanence psychologique et les mutations sociales, les jeux d'écriture donnent en effet à penser : grâce à quoi cette littérature, dès lors que l'on a procédé aux ajustements nécessaires, sait encore nous parler, peut encore nous plaire, en tout cas ne doit pas rebuter ou être source d'angoisse pour le/la candidat(e). Ainsi, la défiance à observer face à tout ce qui entoure la civilisation médiévale doit-elle être nécessairement mise en balance avec ce qui est encore vrai ou valable aujourd'hui, et qui nourrit sans doute, par-delà les différences particulières, ce qu'on pourrait appeler l'humanisme.

Puissent ainsi les futur(e)s candidat(e)s du concours aborder sereinement et avec plaisir la lecture de ces œuvres d'un passé lointain comme celles qui sont plus proches de nous !

## RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *LOLA MONTÈS*

Rapport présenté par Pierre-Olivier TOULZA

Cette année, l'œuvre au programme était *Lola Montès* (1955) de Max Ophuls, mis à la disposition des candidats en salle de préparation sous la forme d'un DVD intégré dans un coffret comprenant également les films *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952) et *Madame de...* (1953). Pour la session prochaine il s'agira de *Vivement dimanche !* (François Truffaut, 1983). Le choix du dernier film de Max Ophuls confirme que le concours peut proposer à la réflexion des candidats des œuvres exigeantes, mais assez peu consensuelles. Les diverses sorties et rééditions de *Lola Montès* lui ont effé valu des polémiques régulières, concernant essentiellement l'écartèlement du film entre l'« avant-garde » et le cinéma populaire, le rôle de Martine Carol, la théâtralité, le rapport d'Ophuls à l'Allemagne. C'est aussi un film dont l'intérêt ne se limite pas à la seule fable, mais qui révèle sa complexité dès lors que l'on prend en compte son inscription dans un contexte générique (le mélodrame, la biographie de femme scandaleuse), technique (il s'agit de l'un des premiers films français à recourir au nouveau format du cinémascope), historique et culturel (avec ses versions française, allemande et anglaise, c'est une œuvre qui affiche une ambition européenne), et enfin esthétique (avec notamment une utilisation singulière de la couleur, des décors, des mouvements de caméra). En somme, un tel choix encourageait les candidats à dépasser l'histoire de la courtisane pour entrevoir la complexité et l'ambition d'une œuvre dont certains admissibles ont pu relever les contradictions (ainsi, au moment même où Ophuls critique, avec le cirque de *Lola Montès*, la culture américaine, il écrit à son agent qu'il souhaite plus que tout réaliser un nouveau film hollywoodien). Sans chercher à idéaliser le cinéaste ou son héroïne, les meilleurs candidats ont su contextualiser le film et éviter les approches et les interprétations réductrices.

Rappelons que trois ouvrages étaient cette année encore à la disposition des admissibles en salle de préparation : le *Dictionnaire du cinéma* (Jean-Loup Passek, Larousse, 2001), *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (André Gardies et Jean Bessalel, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1992), et également le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont et Michel Marie, Nathan, coll. « Analyse / théorie », 2001). Ces deux derniers ouvrages peuvent être d'une aide précieuse en amont, l'année de la préparation au concours : ils peuvent permettre aux candidats de se familiariser avec des notions théoriques et analytiques indispensables, avec un vocabulaire minimum d'analyse de l'image. Le jour de l'épreuve, leur consultation est recommandée pour les sujets portant, par exemple, sur la narration, le traitement de l'espace et du temps (trois types de sujets particulièrement nombreux cette année) : sans se substituer à la réflexion personnelle des candidats, ces ouvrages permettent de rafraîchir quelques connaissances et d'affiner certains concepts.

## 1. SUJETS DE LEÇONS

Parmi les sujets proposés, plusieurs invitaient les candidats à structurer leur lecture du film à partir d'une analyse des personnages, et notamment de l'héroïne. C'est le cas d'intitulés comme « L'écuyer dans *Lola Montès* », « Lola, un phénomène de foire ? », « Lola, une héroïne ? », « Le corps de Lola », ou encore « *Lola Montès*, portrait de femme ».

Si les films de Max Ophuls trouvent leurs racines dans le théâtre (le cinéaste a été metteur en scène de théâtre et a adapté au cinéma plusieurs pièces, d'Arthur Schnitzler comme d'André-Paul Antoine), ce lien privilégié avec la scène semble culminer avec le dispositif exhibitionniste du cirque de *Lola Montès* : les candidats pouvaient donc légitimement attendre que de nombreuses questions leur suggèrent d'envisager le film dans le rapport qu'il entretient avec les autres arts, et notamment le théâtre : « *Lola Montès*, théâtre ou cinéma ? », « La théâtralité », « *Lola Montès*, film théâtral ? », « Le spectaculaire », « Les spectacles », « Arts et artistes », « Les coulisses », « Un film baroque ? ».

La structure narrative et la temporalité du récit – qui ont retenu l'attention de tous les admirateurs d'Ophuls, à la sortie du film – ont également fait l'objet de nombreux sujets : « Narrateur et narration », « Passé et présent », « Se souvenir ». Thèmes et motifs spécifiques du film étaient soumis à la réflexion des candidats avec des intitulés comme « Monter, descendre », « Haut, bas », « Le mouvement », « La diligence », « Les objets », « Cages et grilles ».

Comme dans les sessions précédentes, plusieurs sujets prenaient enfin la forme de citations endogènes : « La vie, c'est le mouvement », « Lola vous dira toute la vérité », « J'ai peur que ça finisse mal », « La comtesse se souvient-elle du passé ? ».

Avec ces différentes propositions, le jury n'a pas souhaité déstabiliser les admissibles, puisque les sujets se fondaient sur la règle établie par le texte officiel qui pose le cadre réglementaire de l'épreuve de cinéma (*BOEN* n°5 du 4 février 1993) : « les sujets proposés ne rompent pas avec l'usage établi ; ils consisteront dans l'étude de thèmes, de motifs, de personnages, de l'action, de l'espace, du temps, de techniques narratives, de caractéristiques visuelles, sonores ou mixtes ».

## 2. ÉTUDES FILMIQUES

Le jury n'a proposé cette année que trois études filmiques, ce qui ne préjuge en rien des pratiques des sessions à venir. La durée moyenne des extraits était d'environ 5 minutes, la densité des séquences ayant conduit à privilégier des passages relativement brefs :

- L'adieu à Liszt (15 min 12 à 18 min 56)
- Le fil et l'aiguille (65 min 40 à 71 min)
- La visite de l'écuyer (50 min 26 à 56 min 02)

## 3. RESULTATS

Sur 35 prestations, les notes s'échelonnent de 03/20 à 16/20. La moyenne générale s'établit à 09,71. En légère baisse par rapport à la session précédente (10,14/20), cette moyenne est cependant honorable si on la compare à celle des années antérieures, puisqu'elle n'était que de 9,1 en 2010, 9,45 en 2009, ou 8,1 en 2007, par exemple. La note médiane est de 10/20, et on constate deux pôles principaux de répartition des notes : 11 résultats sont compris entre 06 et 09 inclus, et 10 candidats obtiennent des notes juste au-dessus de la moyenne (entre 10 et 13).

Si cinq candidats obtiennent des notes supérieures à 15, le jury attribue à six candidats une note comprise entre 03 et 05.

Cette distribution fait apparaître qu'un nombre important de candidats ne sont pas suffisamment préparés à l'exercice. Le jury a sanctionné une connaissance très superficielle de l'œuvre, ainsi que l'absence de notions élémentaires d'analyse filmique. Certaines lacunes laissent penser que quelques candidats, qui ont pourtant préparé sérieusement le programme durant l'année pour être admissibles, ont fait le choix absurde de négliger l'étude de l'œuvre cinématographique. L'exposé le plus faible (3/20) a révélé un traitement très étroit du sujet qui se limitait à une très rapide typologie ; les rares extraits proposés n'ont pas été analysés ; la réflexion d'Ophuls sur l'art et ses choix cinématographiques n'ont pas été compris. Le candidat ayant eu 16/20, à l'autre bout du spectre, **a présenté** une très bonne analyse du film ; le sujet a été traité avec intelligence et précision en utilisant à bon escient de bonnes connaissances cinématographiques.

#### 4. OBSERVATIONS SUR LES PRESTATIONS DES CANDIDATS

Dans l'ensemble, le jury a jugé les prestations de l'année plutôt décevantes. Les candidats ont pu être déstabilisés par la complexité narrative et formelle de *Lola Montès* : nous avons rappelé au début de ce rapport que le dernier film de Max Ophuls occupait une place singulière dans le cinéma français des années 1950, mais aussi dans la filmographie du cinéaste. Il n'était dès lors guère possible de se contenter d'idées reçues, et de « plaquer » sur le film des étiquettes commodes, mais bien réductrices. Il était certes utile, par exemple, de relier le film au mélodrame, un genre dans lequel Ophuls s'est si souvent illustré, mais il convenait de nuancer le propos. Un candidat qualifie de pathétique la séquence de la sortie de Bavière, mais ne commente pas l'ironie du cinéaste, qui masque par un tuyau de poêle les larmes de son héroïne.

Il ne s'agit bien entendu pas d'attendre des candidats à l'agrégation qu'ils se comportent comme des spécialistes de cinéma, mais le jury peut légitimement exiger des admissibles, comme pour l'étude d'une œuvre littéraire, qu'ils soient à même de « situer l'œuvre dans le contexte historique et dans l'évolution des genres, d'examiner, dans sa facture, le jeu de la forme et du sens, d'apprécier sa portée esthétique, morale, philosophique » (*BOEN* n°5 du 4 février 1993). Deux ou trois visions du film et une lecture superficielle des ouvrages parus sur le film au cours de l'année ne suffisent pas à atteindre cet objectif, et les remarques qui suivent sont moins la liste des principaux défauts notés durant la session 2012 que l'exposé de quelques moyens de les corriger.

Comme le remarquait déjà Renaud Ferreira de Oliveira dans son rapport sur *Le Cercle rouge* l'an dernier, le jury a été étonné de la difficulté des candidats à analyser les termes du sujet qui leur était proposé pour bâtir un plan clair et rigoureux, et donc un exposé pertinent. De façon générale, les membres des commissions regrettent cette année encore un manque de problématisation chez des candidats pourtant aguerris à des exercices écrits qui exigent d'eux des compétences analogues. Dans une leçon sur « La comtesse se souvient-elle du passé ? », par exemple, la candidate explique en introduction que le verbe « se souvenir » fait référence au domaine de l'intime, qui entre en tension avec le dispositif exhibitionniste du cirque. Elle annonce alors une problématique centrée autour de l'« enjeu de la paradoxale mise en scène de l'intime à travers les souvenirs », alors qu'une observation plus attentive de l'intitulé aurait dû orienter la réflexion vers une interrogation sur la structure narrative du film et la construction de la temporalité. Que le terme de « flashback » ne soit jamais prononcé dans une telle leçon découle logiquement d'une attention superficielle accordée à l'énoncé proposé, et confirme qu'une lecture rapide d'un intitulé peut être la source de bien des déconvenues.

Peu de candidats songent à décliner tous les sens possibles des termes du sujet, et proposent dès lors une argumentation forcément lacunaire. Un sujet comme « Cages et grilles » n'a ainsi pas du tout été envisagé sous l'angle des cadrages : il faut bien entendu s'intéresser aux cages et grilles présentes dans la diégèse, mais il est tout aussi nécessaire de se demander si certains choix formels d'Ophüls (ses cadrages, son emploi si singulier du cinémascope) ne tendent pas, dans certaines séquences, à transformer le cadre en véritable prison pour ses personnages. Pour une leçon de cinéma comme de littérature, l'argumentation doit se fonder sur des citations pertinentes et analysées. Imagine-t-on une leçon ou une étude littéraire sur une pièce de Lagarce qui s'échinerait à éviter de citer la moindre réplique de la pièce ? Force est de constater que dans **leur** quasi-totalité **les** leçons les plus faibles n'ont pas retenu **les** mises en garde pourtant notées dans les rapports de jury des années précédentes. En ce qui concerne la question de la citation, les admissibles doivent pourtant pouvoir remédier aux trois défauts principaux constatés par les examinateurs.

Tout d'abord, quelques candidats renoncent purement et simplement à montrer tout extrait du film, ou se contentent d'une ou deux scènes à peine commentées. À l'inverse, une candidate interrogée sur « Monter, descendre » appuie avec aisance sa démonstration sur trois modes de citation : de brèves séquences, des plans arrêtés, des couples de plans qui permettent d'insister sur un effet de montage. Pour introduire chacune de ses citations, la candidate commence par attirer l'attention du jury sur l'objet de son analyse (par exemple, dans une des premières séquences du cirque, le contraste entre la réification de Lola et les mouvements des objets et des autres personnages dans le champ). Après avoir passé un bref extrait, elle en propose une analyse qui ne se réduit jamais à une simple paraphrase, mais qui engage une lecture personnelle, développée à l'aide d'un vocabulaire précis.

Beaucoup de candidats, en revanche, oublient que le commentaire d'une séquence ne saurait chevaucher sa diffusion, mais la suivre : la bande-son de *Lola Montès* est réputée pour sa complexité, et quand un candidat se lance dans des explications savantes pendant la diffusion d'une séquence du cirque, le jury ne sait plus trop s'il doit prêter attention aux propos et aux gesticulations de l'écuyer, ou à l'exposé du candidat. D'autres encore oublient tout simplement d'analyser une longue scène qu'ils projettent pourtant comme dans une leçon sur « Arts et artistes ». Malgré la splendeur des décors et des costumes, un extrait de *Lola Montès* ne saurait avoir une fonction purement décorative dans une leçon d'agrégation, et on attend des candidats qu'ils mobilisent les notions d'analyse filmique avec lesquelles ils auront pu se familiariser durant leur préparation. Il ne s'agit pas de se livrer à de longues digressions techniques, mais d'être capable de décrire et de commenter correctement un plan, une séquence, la construction du récit. Plusieurs ouvrages universitaires permettront aux agrégatifs de maîtriser quelques outils essentiels de l'analyse filmique, en particulier les notions de plan, de cadre, de champ et de hors-champ, de montage (la question des raccords, du montage alterné ou parallèle), de mouvements de caméra, d'angle de prise de vue, d'axe de caméra, de focale, de profondeur de champ. Comme le remarquaient les rapports des années précédentes, l'analyse du son est fréquemment sacrifiée par les candidats, alors même qu'un vocabulaire simple (son *in*, *off* ou *over*) et un minimum d'attention aux bruits, à la musique, aux dialogues devraient suffire à pallier ce défaut.

Enfin, rappelons qu'une bonne maîtrise d'un lecteur DVD est indispensable pour ne pas courir le risque bien inutile de parasiter une prestation par des « problèmes techniques ». Les appareils mis à disposition des candidats durant leur préparation sont d'un modèle courant, et il est recommandé de s'entraîner au maniement de la télécommande avant l'arrivée du jury. Une commission regrette ainsi qu'un candidat ait renoncé à montrer tout extrait du film, car il n'était pas capable de retrouver rapidement une séquence dans le DVD. On ne saurait trop conseiller aux agrégatifs de s'exercer à l'utilisation de la fonction « INDEX » qui permet, sur la plupart des modèles, de repérer aisément des passages d'un film.

Une préparation soutenue durant toute l'année éviterait à certains candidats de perdre leurs moyens dès lors qu'il s'agit de cinéma. Dans une leçon sur « L'écuyer », le candidat ne songe pas aux références à Faust ou à Pygmalion, alors qu'elles auraient été convoquées dès l'introduction d'une leçon de littérature ; pour « La vie, c'est le mouvement », lors de l'entretien, le candidat ne voit pas le rapport entre le motif de l'itinérance – motif figuré par l'image de la diligence qui accompagne et transporte Lola sur les routes d'Europe – et le motif du *Wanderer*, caractéristique de la peinture et de la littérature allemandes. Une leçon réussie nécessite avant tout de mobiliser une solide culture littéraire et artistique. Dans « Lola, une héroïne ? », en revanche, la candidate rapproche avec pertinence la déchéance de la courtisane de celle d'héroïnes qui parcourent l'imaginaire littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle.

Une bonne leçon de cinéma se fonde ensuite sur une excellente connaissance de l'œuvre au programme et de son contexte. Si certaines leçons témoignent d'une préparation efficace, plusieurs prestations laissent les examinateurs songeurs : dans une leçon sur « La vie, c'est le mouvement » – une citation de la réplique la plus célèbre du film, commentée par tous les exégètes de l'œuvre d'Ophuls –, une candidate explique au jury que, dans son souvenir, les paroles de Lola sont en réalité « la vie, c'est le moment »... Dans une leçon portant sur « Lola, phénomène de foire », la candidate ne cite pas la séquence au cours de laquelle Lola, dans une ironie de situation évidente, décline l'offre de l'écuyer, en prétendant ne pas être « un phénomène de foire ». Si une fréquentation régulière de l'œuvre durant l'année de préparation est évidemment indispensable, elle n'est pas suffisante pour réussir l'épreuve. L'édition de référence de *Lola Montès* comprenait les DVD de trois autres films, *La Ronde*, *Le Plaisir* et *Madame de...*. Les examinateurs ont valorisé les candidats qui, à bon escient, ont pu faire référence à ces films ou à d'autres titres de la filmographie ophulsienne. On attend d'un lecteur des *Contes du jour et de la nuit* qu'il ait lu, dans un passé plus ou moins récent, *Bel-Ami* ou *Une vie* ; le jury a été reconnaissant à une candidate interrogée sur « Passé et présent » de rapprocher la structure en flashback du film de celle de *Lettre d'une inconnue*, réalisé par Ophuls sept ans avant *Lola Montès*. Dans une leçon sur « Se souvenir », en revanche, la candidate peine à nommer d'autres films sur la question de la réminiscence. Au bout d'un long moment, elle finit par citer prudemment *Citizen Kane*, mais ajoute qu'elle ne sait si le film est antérieur ou postérieur à *Lola Montès*. On ne saurait évidemment exiger des candidats à l'agrégation interne de Lettres modernes une connaissance exhaustive de l'histoire du cinéma, mais seulement des notions leur permettant de situer efficacement l'œuvre dans un contexte historique, social, culturel et artistique. Dans un film conçu par ses producteurs et son réalisateur pour être avant tout un film populaire, il est difficile d'occulter entièrement toute inscription générique et tout commentaire de l'esthétique spectaculaire du film. Rares ont pourtant été les leçons portant sur le souvenir à faire allusion à la tradition du mélodrame ou au cycle de *biopics* de femme scandaleuse, en vogue en France dans les années 1950. Dans une leçon sur « La comtesse se souvient-elle du passé ? », une candidate rappelle fort heureusement lors de l'entretien que les mélodrames cinématographiques en général, et les mélodrames d'Ophuls en particulier, font un usage abondant des figures de la rétrospection. Autre cas : dans des leçons portant sur la question du spectacle, il semble bien délicat de ne jamais commenter l'emploi singulier de la couleur et du cinémascope, dans ce qui est pourtant le premier film en couleurs du cinéaste, et aussi l'un des premiers films français à recourir à ce format large.

Il n'est pas question pour nous de minimiser la tâche qui est celle des agrégatifs : s'il est indispensable de voir et de revoir le film durant l'année de préparation, il est aussi nécessaire d'utiliser à bon escient les textes critiques publiés à l'occasion du concours. Plusieurs membres du jury s'étonnent cependant que certains candidats reprennent, quel que soit le sujet, une doxa critique récitée à la virgule près. La lecture de ces ouvrages est certes utile,

mais on conseillera aux candidats de ne pas négliger d'autres références bibliographiques : pour un film dont la réception critique fut particulièrement houleuse, la lecture de quelques textes de référence – notamment les articles rédigés par François Truffaut pour défendre le film et son auteur – était indispensable. En tout état de cause, la lecture de ces textes ne saurait se substituer à une réflexion personnelle des candidats, qui doivent s'approprier l'œuvre et les exégèses pour être capables de circuler dans le film en formulant des analyses personnelles et argumentées.

## **5. POUR CONCLURE : UN EXEMPLE DE LEÇON REUSSIE**

### **« MONTER, DESCENDRE »**

La candidate commence par constater que le mouvement est au cœur des enjeux narratifs et diégétiques d'un film qui oscille entre passé et présent, et qui ne cesse de relater les trajets et voyages de Lola. Le récit dans son ensemble semble être organisé selon un mouvement descendant qui épouse celui de la chute de Lola, répondant en cela au programme narratif de nombreux mélodrames (l'universitaire américaine Lea Jacobs a ainsi pu identifier, dans le cinéma américain des années 1930, un cycle de films mettant en scène des *fallen women*, des femmes déchues).

Pour autant, ce mouvement descendant est mis en tension par un mouvement inverse, et la juxtaposition des deux verbes, dans le sujet proposé, met en valeur la complexité et l'unité de ce motif. Il s'agira donc, dans cette leçon, de comprendre comment ce double mouvement constitue un motif qui donne au film une forme d'unité, et détermine son récit ainsi que son esthétique.

### **A. Un motif récurrent et structurant**

#### **a. Des objets**

Cinéaste des destinées féminines malheureuses, Max Ophüls est aussi un metteur en scène qui accorde un rôle déterminant aux objets, qu'il place souvent au premier plan, au point parfois de masquer ses personnages (dans *Lola Montès*, on songe particulièrement à la dernière séquence avec l'étudiant, dans la diligence, où les larmes de la courtisane sont masquées par un tuyau de poêle).

Dans *Lola Montès*, les objets sont fréquemment mis en mouvement. Lancer le mouvement du film comme lancer le spectacle du cirque, c'est avant tout mettre des objets en mouvement, les faire monter et descendre. La candidate montre les premières minutes du film, dans lesquelles elle attire l'attention du jury sur les divers objets qui mettent en jeu ce double motif d'ascension et de descente : la couronne, les quilles des figurantes, les cœurs, les trapèzes, etc. Paradoxalement, le spectacle commence par un lustre qui descend et un rideau qui s'entrouvre, et si les objets montent et descendent, Lola, qui pourtant prétendra que « la vie, c'est le mouvement », est comme statufiée sous le chapiteau.

## **b. Des lieux**

Le cirque, tout d'abord, s'affirme comme un espace structuré de façon verticale. De nombreux escaliers organisent le chapiteau et ses abords : marches menant à la ménagerie, faux escalier permettant à l'écuyer de vanter les « douze perfections » de Lola. Cordes et dispositifs divers permettent l'ascension des personnages : un nain monte ainsi à l'aide d'une corde pour proposer un cigare à Lola. À de nombreuses reprises, comme réifiée, Lola est élevée à l'aide de machineries ou d'élévateurs (on songe au moment où elle surgit d'une trappe). Pour la candidate, le spectacle du cirque ne se contente pas de mettre en scène les splendeurs et misères de Lola ; le dispositif qu'il met en œuvre est déjà révélateur de l'ascension et de la chute de la courtisane.

Dans les flashbacks, on note l'importance du motif de l'escalier, présent dans la plupart des épisodes : escalier qui mène à l'auberge italienne, et que se plaît à filmer longuement Ophuls lors des scènes d'arrivée et de départ ; escalier qui conduit au pont du bateau ; escalier de l'Opéra ; escaliers intérieurs et extérieurs, à Nice, lors de la première rencontre entre Lola et l'écuyer ; escalier de l'auberge et des palais de Munich. Comme dans *Lettre d'une inconnue* et *Madame de...*, ces lieux de passage et de transition permettent à Ophuls de montrer ses personnages en mouvement, toujours tendus vers un lieu à rejoindre, un objectif à atteindre. « La vie, c'est le mouvement », explique Lola à Liszt, peu avant leur rupture : souvent figée dans le cirque comme dans les flashbacks, Lola est aussi fréquemment en déplacement dans des escaliers, seule ou accompagnée. Sa vie, c'est un mouvement d'ascension et de descente, juge la candidate.

## **c. Un motif structurant**

Si le récit est organisé par une structure en flashback, on remarque aussi un système d'échos entre des séquences mettant en jeu des mouvements d'ascension et de descente : l'opposition est très nette, par exemple, entre la descente de l'escalier de l'Opéra parisien et la fuite de Lola, en Écosse, qui débute par une descente d'escaliers, après sa sortie de la chambre conjugale.

Les séquences s'ouvrent et se ferment volontiers sur des déplacements opposés des personnages, souvent accompagnés par d'amples mouvements de grue, comme le prouvent la séquence dite du « fil et de l'aiguille », à Munich, et aussi la séquence de l'Opéra.

Tout se passe ainsi comme si le spectacle du cirque, largement structuré de façon verticale, contaminait les flashbacks, qui eux aussi reprennent ce motif structurant. On rejoint ici la question du point de vue bien problématique de séquences qui ne peuvent être considérées comme étant de simples « réminiscences de Lola ».

## **B. Un motif symbolique**

### **a. Un motif amoureux**

La dialectique du haut et du bas semble régir la vie amoureuse de Lola : si le film privilégie le thème de la rupture amoureuse et de la chute, il n'en va pas de même pour l'épisode de la Bavière, qui accorde une large place à la conquête amoureuse, avant de s'intéresser à la fin de la relation.

La candidate constate dans un second temps que Lola a pu être assimilée par certains commentateurs à une véritable *domina*, semblable à la Vénus à la fourrure décrite par Sacher-Masoch. Son pouvoir de fascination s'exerce souvent par une position de domination, qui peut



s'inverser au cours d'une séquence. Avidée de gloire et de réussite, Lola atteint rarement ses objectifs et descend rapidement de hauteurs bien fragiles. La séquence niçoise, par exemple, débute par une mise en scène du pouvoir de Lola sur l'écuyer. À l'appui de sa démonstration, la candidate montre au jury, au début de cette séquence, un couple de plans mettant en valeur la figure du champ-contrechamp, qui dévoile la position dominante de Lola – avant que la situation ne s'inverse au profit de l'écuyer en cours de scène.

### **b. Un mouvement qui sert de marqueur social**

Le désir d'élévation sociale de Lola est symbolisé par une scène significative, juste avant l'épisode bavarois : la candidate montre au jury la scène de l'ascension de Lola qui la conduit, par paliers, jusqu'aux hauteurs du chapiteau. Elle analyse dans cette séquence le motif de l'ascension à partir d'une étude précise de la bande-son (notamment les répliques *off* de l'écuyer) et surtout des mouvements de caméra et des angles de prise de vue.

Si le film enregistre fréquemment des mouvements d'élévation qui correspondent à des rêves d'évasion ou d'ambition (cf. la course à cheval vers le roi, lors de la parade munichoise, ou encore la montée de Lola enfant sur le pont du bateau, une scène qui se clôt par un panoramique ascendant qui cadre le ciel étoilé), la candidate nuance cette vision quelque peu schématique : plus généralement, cette dialectique haut / bas sert de « marqueur social » : elle montre alors aux membres du jury un plan unique, le travelling vertical qui, dans le théâtre munichois, conduit de la loge royale au poulailler où se trouve l'étudiant.

## **C. Une dialectique qui fonde une esthétique**

### **a. Des registres contrastés**

Plusieurs séquences adoptent une tonalité proche du comique : la séquence du « fil et de l'aiguille », bien sûr, mais aussi la séquence de l'Opéra parisien, où Lola prémédite une déclaration d' « amour ». Ces scènes alternent fréquemment avec des moments qui optent pour un registre plus élevé, que certains commentateurs qualifient de « tragiques ».

La candidate préfère remarquer qu'un cinéaste pourtant réputé pour son aversion du gros plan n'hésite pas à recourir à des effets de dramatisation marqués, notamment au moment de la chute finale de Lola. Elle présente alors ce bref extrait au jury, en portant l'accent sur les choix stylistiques singuliers opérés par le cinéaste : plans courts, cadrages serrés (qui privilégient les gros plans, donc), illustration sonore dramatisante, variété des axes de prise de vue, effet de « caméra subjective » au moment précis de la chute. Sans céder à la facilité, la candidate note à juste titre qu'en toute rigueur, on ne peut parler de caméra subjective *stricto sensu* lors de la chute de Lola : quand Ophüls prend soin de nous montrer, dans le plan précédent, la courtisane qui ferme les yeux, il devient difficile de prétendre que le plan de la chute épouse littéralement son point de vue.

### **b. Une réflexion sur la représentation**

Il s'agit ensuite de revenir sur un motif particulier, celui de l'escalier déjà commenté dans la première partie de cet exposé. On peut d'abord remarquer combien plusieurs escaliers (la candidate montre un plan arrêté de l'escalier du palais de Lola) évoquent déjà la circularité de la piste du cirque. Dans les flashbacks, quand Lola monte et descend des escaliers, elle est déjà en représentation, la plupart du temps admirée par des spectateurs diégétiques : c'est le cas sur le pont du bateau, mais aussi dans l'auberge italienne, quand Liszt lui lance un

compliment lorsqu'elle descend les marches avec grâce. Pour la candidate, il est donc vain d'opposer le cirque et les flashbacks, et la scénographie de l'ensemble du film lui paraît organisée selon une dialectique de la circularité (elle analyse deux plans qui mettent en scène, juste avant l'épisode écossais, un dispositif de plateaux tournants) et de la verticalité. À ce titre, cette réflexion sur l'ascension et la chute, sur « le triomphe et la déchéance », comme l'annonce l'écuyer, se double d'un questionnement sur la représentation qui permet de rapprocher *Lola Montès* de deux films – *Divine* et *La Signora di tutti* – réalisés dans l'entre-deux-guerres par le cinéaste, et qui témoignent des mêmes préoccupations.

### c. Une esthétique baroque

Le cinéma d'Ophuls a souvent été qualifié de « baroque », mais la candidate remarque que cette étiquette bien commode peut avoir tendance à « lisser » les aspérités du film et de son esthétique. Pourtant, selon elle, dans *Lola Montès*, beaucoup de mouvements s'annulent, et disent une forme de vanité de l'existence de la courtisane, et la possible transformation d'un succès en profond échec : pour la candidate, les mouvements contradictoires d'ascension et de chute évoquent un destin capricieux, une véritable roue de la Fortune. Elle explique que pour Lola, la chute peut venir à tout moment, dans le cirque – où elle est condamnée, chaque jour, à reproduire la même ascension et la même chute –, comme dans la vie – à chaque déception correspond un nouvel espoir. Elle rapproche cette annulation du mouvement (en particulier du mouvement de la caméra, des travellings et panoramiques verticaux) d'une esthétique tentée par le modèle de l'image fixe (la promesse de l'écuyer n'est pas vaine, et c'est bien à une série de « tableaux vivants » que nous assistons, y compris dans les flashbacks), qui met en concurrence le mode de représentation du théâtre avec celui de la peinture (cf. le portrait de Lola, en Bavière).

### Pour conclure

Un mouvement de chute peut assez efficacement caractériser la fable de bien des mélodrames, français comme hollywoodiens. La candidate conclut pourtant en expliquant combien le motif qui semble structurer le récit de *Lola Montès* est loin d'avoir des implications uniquement génériques. Le dernier film de Max Ophuls relate autant la déchéance d'une aventurière que les efforts d'une femme qui, chaque soir, sous un chapiteau de cirque, monte au plus haut pour renouveler sa chute de la veille. En cela, le motif qu'il s'agissait d'analyser fonde une esthétique que l'on peut légitimement qualifier de *baroque*.

Lors de l'entretien, le jury demande à la candidate de préciser l'analyse de la séquence de la chute de Lola (analyse ébauchée dans la troisième partie de l'exposé), et aussi de nuancer le rapprochement qu'elle a effectué entre *Lola Montès*, *Divine* et *La Signora di tutti*. Le questionnement sur la représentation est-il vraiment identique dans les trois films ? La critique de la célébrité et de la « publicité » se retrouve-t-elle à l'identique dans ces deux films ?

Les examinateurs demandent enfin à la candidate de revenir sur la fonction des scènes se déroulant dans des théâtres ou des Opéras. Elle montre que le mouvement de verticalité qui organise de telles séquences permet de dévoiler le *theatrum mundi* et sa vanité, et devient l'indice – en particulier à Munich – d'une organisation sociale rigide dont le film s'emploie à faire la satire.

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

## **Explication de texte**

**Rapport présenté par Frédéric NAU**

« Nous ne faisons que nous entregloser », disait Montaigne en une formule devenue célèbre. Et il y aurait, sans doute, quelque chose de vertigineux à produire un rapport commentant les précédents rapports, eux-mêmes commentant les explications proposées par les candidats sur les textes au programme de l'agrégation : sans *flirter* ainsi avec les sommets d'une littérature au quatrième degré, le jury de la session 2012 se permettra de renvoyer aux recommandations déjà formulées les années antérieures, puisque l'exercice demeure inchangé et que les difficultés rencontrées par les candidats ne sont, ainsi, pas absolument nouvelles.

### ***Moyenne de l'épreuve***

L'écart entre les notes attribuées en leçon et en explication de texte a, certes, quelque peu diminué, passant de 0,8 en 2011 à 0,6 en 2012, mais cette évolution semble tenir davantage à un léger tassement de la moyenne de leçon (passant de 09,2 à 09) qu'à une amélioration significative de la moyenne d'explication de texte. Du point de vue statistique, la session 2012 ne se distingue donc guère des précédentes, et l'explication de texte reste une épreuve difficile pour les candidats.

### ***Principes et déroulement de l'épreuve***

Les principes de l'exercice, évidemment, n'ont pas varié non plus. Olivier Barbarant, en 2005, en a rappelé à la fois l'histoire, remontant au moins à l'avènement de l'histoire littéraire (et, en deçà, à la rhétorique), et les fondements (la compréhension littérale du passage, la situation de ce dernier dans l'œuvre, mais aussi dans un champ littéraire et culturel pertinent).

Ces considérations doivent permettre aux candidats de préparer efficacement l'épreuve d'explication : Michel Magnien leur recommandait notamment, en 2006, de pratiquer une lecture assidue des œuvres au programme et insistait à bon droit sur la nécessité impérieuse de ne pas négliger l'entraînement à cette partie de l'oral.

Elles doivent, également, les guider durant les trois heures de la préparation proprement dite. Il convient d'aborder l'extrait en s'interrogeant sur la pertinence et les raisons de tel ou tel découpage, sur la relation entretenue par le texte avec ce qui le précède et qui le suit.

Enfin, elles justifient le déroulement traditionnel de l'explication elle-même<sup>1</sup>, précisément détaillé par Catherine Robert-Lazes en 2011 : l'introduction, la lecture, le commentaire linéaire, la conclusion puis l'entretien.

Aucune de ces étapes ne doit être sous-estimée :

- l'introduction permet de situer brièvement le passage et de dégager une problématique, trop souvent absente des prestations entendues cette année.
- La lecture manifeste, à elle seule, une intelligence du passage et de ses enjeux : la graphie ancienne du *Quart livre* constituait bien une difficulté, mais le jury s'attendait à ce que les candidats, familiarisés avec l'œuvre de Rabelais pendant l'année, fussent moins décontenancés devant ses particularités ; de même, la lecture des fables ne manifestait que trop rarement la conscience d'avoir affaire à de la poésie ; sans donner lieu à une mise en scène ni même à une excessive théâtralisation, Lagarce aurait aussi bénéficié de lectures plus expressives.
- Le projet de lecture assigne à l'étude du texte son objectif : les remarques précises, formulées au fil du texte, doivent servir une démonstration, c'est-à-dire qu'elles ne trouvent une signification pertinente que si elles sont utilisées comme des pierres de touche permettant de construire, progressivement, une interprétation globale et justifiée du passage ; en formulant ce projet, le candidat guide, en outre, son auditoire, qui comprendra mieux la direction suivie par l'explication ; sinon les analyses courent le risque de rester trop « impressionnistes » ou « pointillistes », ou encore de manquer de vision unitaire et cohérente.
- La composition du passage, parfois oubliée, est pourtant déterminante : elle révèle, en effet, une sensibilité au texte et à sa progression, en montrant comment le sens s'en dégage en différents moments ; qu'il nous soit permis, par ailleurs, de rappeler sans malice que les auteurs n'écrivent pas toujours leurs œuvres comme une dissertation, et que le jury a pu, parfois, être décontenancé par l'acharnement mis à déceler, systématiquement, trois parties dans tel ou tel extrait.
- L'explication au fil du texte doit s'attacher à montrer une compréhension littérale du passage, sans verser dans la paraphrase : Maupassant a, par

---

<sup>1</sup> Nous n'insistons pas sur l'interrogation de grammaire, traitée à part dans ce rapport. Contentons-nous de rappeler que cette question peut être, au choix du candidat, abordée avant ou après l'explication de texte. Dans le cas où il choisit de débiter par la grammaire, le jury préférerait, toutefois, qu'il procédât tout de même, au préalable, à une lecture intégrale du texte : ce devrait, du reste, aller de soi, puisque les occurrences grammaticales ne s'expliquent qu'en contexte.

exemple, été trop souvent réduit à une thématique si bien que le travail d'écriture dans ses nouvelles était souvent occulté.

- La conclusion ne doit pas être perçue comme un nécessaire et ultime ressassement : en ce qu'elle récapitule le propos, elle facilite l'intelligibilité de l'explication, mais elle en fait aussi ressortir la cohérence ; elle fait écho à la problématique, à laquelle elle est chargée d'apporter des réponses nuancées ; grâce à elle, les candidats peuvent prendre un certain recul par rapport à l'extrait qu'ils ont expliqué et démontrer qu'ils en ont saisi les enjeux plus globaux.
- L'entretien constitue un moment privilégié de l'épreuve : le jury a bien conscience de l'anxiété et de la fatigue qui pèsent sur les candidats, mais il ne peut évidemment pas se contenter de réponses telles que « Au bout de trois heures de travail, je ne peux plus réfléchir », entendues plus d'une fois ; il devrait suffire de rappeler que le jury est constamment bienveillant et s'efforce, par ses questions, d'aider le candidat à améliorer sa prestation, en corrigeant ou en approfondissant son propos ; que les candidats ne se découragent pas, donc, et sachent utiliser la chance offerte par l'entretien.

Le jury espère que cette énumération des grands moments qui scandent l'épreuve d'explication ne sera pas tout à fait inutile aux candidats, à ceux qui n'ont pas réussi cette année et se présenteront à nouveau au concours, aussi bien qu'aux novices. Tous trouveront plus de précisions dans les rapports antérieurs déjà cités.

### ***Expliquer un texte sur programme***

Pour compléter ces indications et enrichir les conseils donnés, nous voudrions néanmoins insister sur les spécificités de l'explication de texte, telle qu'elle est définie à l'agrégation interne.

Tout d'abord, c'est une épreuve qui est proposée à des enseignants en fonction. Nous n'ignorons pas qu'ils sont amenés à pratiquer, au quotidien, cet exercice. Mais ils ne doivent pas non plus perdre de vue qu'une épreuve de concours ne saurait correspondre, en tout point, au déroulement d'un cours. Le jury n'est pas une classe, et, s'il ne lui est pas indifférent qu'un candidat s'assure de la clarté de son propos et se montre soucieux de son auditoire, il n'est pas non plus dans la situation des élèves qui participent à la construction de l'explication ; l'oral d'agrégation doit ainsi être plus dense qu'un cours. En outre, la lecture analytique, qu'elle soit menée au fil du texte ou de manière organisée, renvoie à deux démarches scolaires pratiquées dans des proportions voisines. Les candidats ne doivent ainsi pas perdre l'habitude des contraintes propres à une explication linéaire. S'il facilite la mise en évidence de la progression d'un extrait, il expose parfois plus directement au risque de la paraphrase. Il est donc éminemment souhaitable que l'expérience pédagogique et intellectuelle du professeur enrichisse la prestation du candidat, mais elle ne doit pas l'amener à confondre tout à fait son oral d'agrégation avec un cours<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Notons, en revanche, que le jury attend des candidats qu'ils fassent preuve, comme dans un cours, d'une certaine tenue, physique et linguistique : la fatigue, là encore, ne doit pas empêcher une attitude respectueuse, et, surtout, ne peut justifier un relâchement du niveau de langue.

L'explication de texte à l'agrégation interne porte, de surcroît, sur une œuvre connue. Et c'est sur ce second point que nous voudrions insister le plus longuement. Cette particularité crée des attentes de la part du jury, mais elle implique aussi certaines précautions de la part des candidats.

Tout d'abord, la connaissance de l'œuvre dont le texte est tiré doit se manifester dans le **cadre de l'explication**. Ce qu'il est convenu d'appeler la « situation » du passage ne doit pas se borner à un résumé de la page précédente, ni même de l'ensemble de l'œuvre. Cette situation vise, certes, à produire les éléments indispensables à l'intelligibilité de l'extrait : c'est particulièrement vrai dans un texte narratif ou dramatique.

Mais elle doit aussi rendre compte du *découpage du texte*. Dans les pièces de Lagarce, il manifeste évidemment un choix de la part du jury, puisque l'auteur ne recourt pas aux divisions classiques : les meilleures prestations se sont ainsi efforcées de réfléchir à l'unité et à la cohérence du passage retenu, sans pour autant lui attribuer une autonomie artificielle.

De surcroît, les liens qu'un passage tisse avec le reste d'une œuvre vont souvent bien au-delà du contexte immédiat : il incombe donc aux candidats de faire ressortir les multiples références intratextuelles qui peuvent déterminer la signification d'un extrait. Lagarce, ici encore, fournit un exemple frappant : dans des œuvres qui ne cessent de jouer de la répétition, de la reprise et de la variation, il était indispensable de replacer tout énoncé dans la perspective de ses précédentes actualisations. La Fontaine invite lui aussi à un travail de ce type : si les animaux ne forment pas nécessairement chacun un personnage cohérent d'un bout à l'autre du recueil, il n'est pas interdit de s'interroger sur les images que le fabuliste construit du loup, de l'âne ou de la fourmi d'un poème à l'autre. Il n'était pas inutile non plus de mettre en relation la moralité d'une fable avec une autre traitant d'un sujet voisin.

Conscients qu'en détachant un extrait d'un ensemble plus vaste, le jury propose un choix qui indique d'ores et déjà une interprétation (possible) du texte, les candidats devraient être d'autant mieux armés pour saisir les enjeux d'une telle opération qu'ils maîtrisent l'œuvre dans son entier.

De ce fait, ils ne peuvent pas non plus aborder le passage comme s'il formait un tout unique, clos sur lui-même, mais, au contraire, ils sont invités à penser la **signification d'un passage dans l'économie générale de l'œuvre, dans sa composition**. Les effets proleptiques (ou déceptifs), présents notamment dans les *incipit* des nouvelles de Maupassant, ont souvent été relevés avec pertinence : l'explication du début de « La confession » a, par exemple, bien su mettre en évidence tout le jeu des fausses pistes ourdi par le conteur. Mais la structuration d'une nouvelle ou d'un conte ne s'arrête pas à la première page, et, à l'inverse, le jury a trop souvent été déçu par les explications portant sur la fin de ces derniers : l'effet théâtral du dénouement célèbre de « La parure » n'a guère été commenté ou encore la pointe qui clôt « Le gueux » n'a pas été envisagée. Outre les moments évidemment stratégiques du début et de la fin d'une œuvre, les jeux de symétrie et de contraste participent eux aussi à la composition d'une œuvre et méritent une attention scrupuleuse. C'est le cas avec les fables doubles : même si l'ensemble des deux fables ne leur était pas soumis, les

candidats devaient s'interroger sur les effets produits par la variation. Une explication, par ailleurs précise et convenable, de « La mort et le malheureux – La mort et le bûcheron », aurait, par exemple, obtenu une note meilleure en s'attachant davantage aux rapports entre les deux versions versifiées par La Fontaine. De la même manière, la surprise causée par tel ou tel procédé n'aura pas la même force si ce procédé est récurrent et que le texte commenté en comporte une énième manifestation. Peut-on vraiment soutenir, comme le jury l'a pourtant entendu, que dans une pièce du livre VI du recueil de La Fontaine, le lecteur est encore étonné de voir les animaux personnifiés parler ?

En somme, le jury plaide ici pour une lecture moins innocente des textes, en comptant qu'une attitude réfléchie devant eux ne peut être que favorisée par l'existence d'un programme. Cette espérance vaut aussi, quoique dans une moindre mesure, pour la **culture critique et historique** attendue des candidats. Il va de soi que l'agrégation n'est pas un concours d'érudition, et que nul ne songerait à demander aux agrégatifs de prendre position dans le détail des débats critiques et de produire un savoir de spécialistes. Pour autant, puisque les œuvres ont été lues pendant l'année de préparation, il semble que quelques questions auraient dû, à cette occasion, être élucidées. Le jury a donc été, pour le moins, étonné qu'une candidate peine à identifier le roi sous le règne duquel La Fontaine écrivait, et que la notion d'absolutisme paraisse parfois très peu familière aux candidats expliquant les fables. De la même manière, une explication sur Rabelais a manqué en partie l'intérêt d'un passage tiré de l'épisode des Papimanes, parce que les principales tensions religieuses de l'époque étaient fort mal maîtrisées. Répétons-le à partir de ce cas particulier : les candidats ne doivent pas nécessairement connaître le détail, mois après mois, des controverses théologiques et ecclésiastiques du XVI<sup>e</sup> siècle ; en revanche, l'opposition entre l'Église de Rome et les courants évangélistes et les critiques majeures formulées par ces derniers à l'encontre du pape, interviennent tant dans le *Quart livre* qu'il semble difficile de le lire sans en avoir quelque notion.

En énumérant ces exigences, propres à l'explication de texte en général, et tout particulièrement vraies quand elle s'effectue à partir d'un programme, le jury espère faire valoir une méthode de travail à utiliser pour les oraux, mais aussi pendant les mois de la préparation du concours. Il serait bon que les candidats puissent tirer le meilleur profit de leur lecture des œuvres.

### ***Un texte spécifique***

Ces considérations ne doivent pas conduire, toutefois, à un autre genre d'erreurs, qui consisteraient à vouloir ne lire un passage qu'à travers le filtre de ces connaissances acquises pendant la préparation du concours. Le jury voudrait ici formuler une nouvelle série de mises en garde sur ce point.

Le texte retenu pour l'explication ne peut, en effet, contenir l'œuvre dans son entier, et c'est une source de contresens que de vouloir, trop systématiquement, y retrouver une sorte de condensé de toutes les problématiques présentes chez l'auteur. Autrement dit, si nous avons défendu l'opportunité d'une lecture point trop innocente, **la lecture informée ne doit pas** non plus, en contrepartie, **projeter sur un extrait une somme de connaissances** qui deviendraient alors un préjugé. Le jury a ainsi pu

regretter que le style de Maupassant ait pâti, en quelque sorte, des analyses de Barthes à son sujet. Puisque la phrase et la syntaxe des nouvelles étaient réputées lisses et convenues, les candidats se sont souvent détournés d'une analyse de détail pourtant nécessaire : telle page descriptive de la nouvelle « Une partie de campagne » a ainsi été commentée sans que soient produites de remarques précises sur la technique du tableau. Cet avertissement contre le préjugé critique peut sembler évident lorsqu'il se fonde, comme ici, sur l'idée d'un style absent. Mais il reste vrai également pour des théories critiques plus élaborées. Le *Quart livre* de Rabelais présentait d'indéniables difficultés, mais, souvent, le jury a pu avoir l'impression que les candidats étaient tentés de les contourner en retrouvant constamment dans les extraits qui leur étaient soumis une allégorie satirique, même quand une telle interprétation ne convenait guère. Le passage sur les tableaux achetés par les pantagruélistes au début de leur expédition ne se prêtait pas vraiment à la lecture philosophique et religieuse que la candidate interrogée sur cet épisode a voulu y discerner. Ce dernier exemple offre, du reste, l'occasion de signaler qu'un extrait peut, justement, être marginal ou, du moins, original dans l'œuvre à laquelle il appartient. Une approche pertinente consistera alors à faire ressortir la singularité étudiée, voire son décalage par rapport au reste du programme.

Il ressort des remarques précédentes que la connaissance approfondie du programme et de ses grandes problématiques ne doit pas empêcher de lire attentivement le texte proposé et de se concentrer sur lui. Une première exigence est de s'assurer de sa **compréhension littéraire**. Or, si cette règle va de soi, force est de constater qu'elle n'est pas toujours respectée : dans leur empressement à aller vers une interprétation plus élaborée, les candidats oublient parfois de s'arrêter sur les termes ou sur les phrases qui posent difficulté. Ce fut le cas, cette année, avec Rabelais dont la syntaxe peut être redoutable pour un lecteur moderne, mais également pour La Fontaine, qui use souvent de mots dont l'usage actuel a évolué depuis l'âge classique. Dans « L'Aigle, la Laie et la Chatte », un contresens a été commis sur l'emploi, aujourd'hui moins courant, du verbe « obliger » dans le sens de « rendre un service ». Mais les textes plus récents n'échappent pas non plus complètement à ce problème, et certaines explications sur Maupassant ont ainsi failli à en cerner les thèmes principaux. Ainsi, telle prestation sur « Histoire vraie » n'aperçoit pas le cynisme de Varnetot, ni même la cruauté du mari. Il importe donc de ne pas négliger de s'interroger sur ce que dit, au premier degré, un texte. Sur des segments difficiles, le jury préférera même un candidat qui, avouant son embarras, exposera méthodiquement les hypothèses qu'il s'est formulées, plutôt qu'un autre qui tentera d'esquiver la difficulté – ou, pire, ne l'aura pas identifiée.

L'attention à la lettre du texte manifeste, plus généralement, **l'importance du détail**. Si l'explication doit être conduite selon une perspective problématique ferme, elle ne donne entière satisfaction que dans la mesure où elle procède à une analyse stylistique précise. À propos de La Fontaine, un trait stylistique incontournable est l'emploi du vers, et même des vers, puisque le fabuliste recourt aux effets célèbres de la polymétrie. Or, la lecture des fables ne manifeste que trop peu souvent une maîtrise des différents mètres et leur prononciation est fréquemment fautive : que de dièses omises, de e muets estropiés ! À partir d'une lecture convenable, il faut aussi commenter la signification des variations métriques. Une explication de la fable « Le lion et le moucheron » a, par exemple, été valorisée pour sa capacité à repérer et à interpréter ces éléments formels. Chez Maupassant aussi, nous avons déjà eu



l'occasion de le signaler, l'analyse de détail a souvent été insuffisante. Dans l'*incipit* de « La maison Tellier », le jury a ainsi déploré que l'écho entre le nom du marais « La Retenue » et cette caractéristique de Madame Tellier ne soit pas relevé. Il convient, en somme, de se garder de tout survol du texte.

Ce souci du détail manifeste, de surcroît, **l'autonomie d'un lecteur**<sup>3</sup>. L'agrégation, si elle donne l'occasion d'acquérir ou de confirmer certains savoirs, entend, au premier chef, faire valoir les qualités personnelles de compréhension, d'analyse et d'interprétation de la littérature. C'est, indubitablement, l'un des critères principaux d'évaluation des candidats par le jury, mais c'est aussi, fondamentalement, ce qu'un professeur de lettres est amené à inculquer à ses élèves : il leur transmet, certes, une culture générale, mais, par là même, il leur permet surtout de construire leur propre compétence de lecteurs, notamment sur d'autres textes qu'il abordera hors du cadre scolaire. Les questions du jury, lors de l'entretien, sont, en particulier, destinées à permettre au candidat de montrer sa capacité à lire et à relire un passage, en suivant une question suggérant une piste ou une réorientation du propos. Lorsqu'une erreur patente a été commise, c'est l'occasion de la rectifier, et, par là même, de faire preuve d'une louable réactivité devant un texte et les interrogations qu'il suscite. Mais, dans des cas qui se prêtent davantage à une discussion, c'est aussi le moment de justifier une interprétation et d'expliquer pourquoi tel ou tel choix a été effectué. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le jury ne se prétend nullement le détenteur d'un savoir intangible et n'attend pas, par conséquent, une interprétation qu'il considérerait comme l'unique valable. Au contraire, s'il est parfois surpris d'un parti-pris de lecture, il ne manquera pas d'être favorablement impressionné par l'explication s'il s'avère que ce parti-pris a été réfléchi et que l'auteur de l'explication est disposé à en rendre compte en discutant avec lui. À propos de telle fable de La Fontaine, comprenant un pastiche du style épique, les interrogateurs s'attendaient à ce que le candidat fasse davantage ressortir l'humour du procédé, mais il a su habilement expliquer son point de vue, insistant davantage sur une critique politique et morale. Cette volonté de discuter et d'approfondir l'interprétation a bien sûr été portée au crédit de cette prestation. À l'inverse, les explications de Rabelais ont trop souvent révélé une grande dépendance vis-à-vis des notes abondantes de l'édition de Gérard Defaux. L'éminente valeur de cet appareil critique est incontestable, mais il mêle des indications savantes, lexicologiques, syntaxiques et historiques notamment, et des réflexions beaucoup plus personnelles, qui engagent une lecture singulière du texte. Le jury aurait souhaité que les candidats sachent mieux prendre leurs distances avec ces notes, et, en tout cas, ne prennent pas pour argent comptant toutes les affirmations alléguées par Gérard Defaux, comme si elles étaient la seule vérité sur le *Quart livre*, alors même que Rabelais thématise volontiers la plurivocité de la parole. L'édition de La Fontaine posait un autre type de difficulté. Les notices accompagnant les fables y énumèrent souvent les sources, en en proposent un résumé très dense. Or, l'utilisation qui a été faite de ces références trahissait souvent un manque de maîtrise, au point qu'elle pouvait induire des contresens. Un agrégatif doit donc savoir se servir d'une édition, plus ou moins savante, et exploiter la matière qui s'y trouve, mais, pour autant, il ne faut pas qu'il y perde son autonomie de lecteur et qu'un commentaire critique constitue, pour lui, une autorité définitive, fermant toute question sur un

---

<sup>3</sup> Pour une méthode de la lecture qui est en même temps une démarche d'interprétation, nous renvoyons aux travaux de Michel Charles (comme *Rhétorique de la lecture*) et de Marc Escola (notamment sur La Fontaine), qui en est, dans une certaine mesure, l'héritier.

passage. Les mois de préparation au concours, par une lecture assidue des œuvres, devraient justement permettre de se familiariser avec les éditions mises au programme.

Au bout du compte, nous avons tenté de faire valoir que la familiarité avec les œuvres dont sont tirés les textes d'explication impose une exigence encore accrue de précision dans la situation, narrative, dramatique, structurelle et culturelle, du passage, mais que la préparation au concours serait bien contre-productive si elle devait conduire à dresser le savoir acquis comme un écran entre le regard du lecteur-candidat et *son* texte – ou, en tout cas, le texte qu'il cherche à faire sien par l'explication. Le passage proposé à l'explication ne doit jamais sembler naturel : il résulte d'un choix du jury, qui l'isole de son contexte. Sa signification ne doit pas non plus sembler évidente, en conformité parfaite avec un discours critique ou un autre. Tout le travail de l'explication consiste, au contraire, à faire d'un extrait un véritable *ob-jet*, un être qui s'interpose sur le chemin de notre compréhension, qui nous amène à nous interroger, à défaire les codes courants pour élaborer un déchiffrement singulier, adéquat à ce texte-là en particulier. Un double mouvement caractérise la démarche empruntée pour une explication pertinente : il faut, d'abord, se rendre étranger au passage afin de se laisser étonner par lui, d'y reconnaître ce qui peut nous y interroger ; puis, dans un second temps, il faut se le rendre familier à nouveau, en ayant pris soin d'articuler des catégories critiques et des savoirs culturels à ses enjeux singuliers. Les meilleurs commentaires aboutissent bel et bien à une élucidation du passage, ils le rendent plus clair, mais ils montrent aussi toujours qu'il a fallu, pour en arriver là, passer par une part d'ombre, et même qu'il reste inévitablement, ici ou là, quelque coin d'obscurité – puisqu'il est à espérer que les œuvres du programme d'agrégation résistent à toute tentative de les enfermer dans un système d'interprétation unique.

### ***Une épreuve de culture littéraire***

L'explication d'un texte littéraire issu d'un programme impose ainsi une discipline singulière : les candidats doivent impérativement tenir compte de l'œuvre entière, mais se garder du risque de manquer de disponibilité à la spécificité du passage lui-même. Or, pour bien la cerner, il faut avoir à l'esprit l'œuvre entière, certes, mais aussi un champ littéraire plus vaste. C'est là le paradoxe de tout programme : il incite à se pencher sur un nombre restreint de textes, mais leur étude invite souvent à considérer d'autres œuvres de la même époque, ou du même genre, bref à penser ces textes dans une tradition et dans un horizon littéraires généraux. On pourrait dire, avec une certaine exagération, qu'un programme ne constitue qu'une fenêtre à partir de laquelle c'est toute la littérature qui est envisagée. C'est aussi le paradoxe de l'explication de texte : cette épreuve peut sembler rassurante puisque les candidats s'y voient fournir un matériau clairement délimité sur lequel ils peuvent exercer leurs compétences. Mais, en réalité, un texte comprend en son sein mille textes fantômes, et, sous son apparente clôture, ce sont d'innombrables ouvertures vers un au-delà qui se laissent apercevoir. Nous voudrions, pour terminer notre propos, insister sur ce point, car il implique certaines règles de méthode, aussi bien pour la préparation générale de l'épreuve que pour le travail fourni le jour même de l'oral.

Il convient, tout d'abord, que les candidats, tout en restant concentrés sur le texte lui-même, aient bien conscience de la relativité même de cette notion. Ce texte est extrait

d'une œuvre, qui appartient à leur programme, mais ces catégories de texte, d'œuvre et même d'auteur, sont établies et n'ont rien d'évident, et elles ne doivent en aucun cas fermer la réflexion. Il ne faut donc pas admettre que le passage, écrit par Rabelais ou par Lagarce, lui appartient exclusivement. Une explication judicieuse saura rendre ces notions à leur fluidité et s'efforcera de trouver ce qui, dans le propos de Rabelais, relève aussi de son temps, des débats théologiques, d'une littérature savante et d'une littérature populaire, afin d'observer comment un passage élabore une architecture singulière à partir de ces matériaux hétérogènes.

C'est évidemment **le concept d'intertextualité** qui est évoqué dans ces lignes, mais dans son acception la plus large, telle que Julia Kristeva l'avait initialement installée : Nietzsche compare, dans *Le livre du philosophe*, le langage à une monnaie usée. Or cet usage (ou cette usure...) modifie l'allure des mots et des phrases que nous manipulons ; tout acte de langage est ainsi, essentiellement, intertextuel, et, *a fortiori*, dans le champ littéraire, qui se distingue, entre autres, par son extrême conscience réflexive.

Il aurait été, en conséquence, judicieux de faire appel à toute une culture théâtrale pour expliquer les passages de Lagarce mieux que ce ne fut souvent fait. Les interrogateurs ont regretté que ces pièces ne soient pas assez mises en relation avec la tradition du drame familial, apparaissant au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou encore que tel extrait ne soit pas pensé à partir de la topique si riche de la scène d'aveu. Brecht a été souvent convoqué, mais la nature épique de son théâtre, comme de celui de Lagarce, n'a que trop rarement été mise en tension avec le dramatique. Une explication excellente, au contraire, a réussi à resituer le début de *Juste la fin du monde* dans la tradition du prologue antique.

De la même manière, la scène de tempête du *Quart livre* est un lieu où se conjoignent diverses traditions : c'est un passage obligé dans tout récit de voyage, mais, en rédigeant cet épisode, Rabelais réécrit aussi les séquences équivalentes dans les épopées classiques (Homère, Virgile) et dans les récits hagiographiques. Il est difficile d'en saisir pleinement les enjeux sans prendre cette dimension en compte.

Maupassant, lui aussi, gagnait à être envisagé dans une confrontation avec d'autres traitements de sujets analogues. L'explication d'un passage de la nouvelle « Un parricide » a su faire entendre les échos hugoliens du passage pour en déduire une analyse pertinente, et a obtenu une très bonne note.

En somme, nous aimerions contribuer à faire entendre que la lecture est une compétence qui, comme d'autres, s'acquiert aussi par l'expérience, la plus riche possible. Plus on lit, mieux on lit. En pratique, cela signifie que la qualité d'une explication sera déterminée par une préparation rigoureuse du programme, certes, mais aussi par la présence, dans l'esprit des candidats, d'une bibliothèque intérieure. C'est d'autant plus vrai pour le concours interne, puisque leurs années d'enseignement, après leurs années d'études, doivent permettre aux professeurs de continuer à découvrir ou à redécouvrir des textes. L'une des beautés de ce métier, c'est précisément que nous y suivons, les membres du jury comme leurs collègues candidats, une sorte de formation permanente. Lorsqu'arrive le jour de l'oral, il ne faut donc pas oublier toutes ces lectures, toutes ces connaissances, et il faut les convoquer à bon escient, afin de mieux comprendre le texte proposé, et en dégager l'originalité.

La familiarité avec la littérature implique également une maîtrise des grandes catégories de l'analyse littéraire. L'oral de l'agrégation ne prend évidemment pas la forme d'un test au cours duquel les candidats seraient appelés à réciter des définitions.

Mais, en réalité, les notions du commentaire littéraire sont sans cesse employées et le jury se montre soucieux de vérifier qu'elles sont bien connues. Il ne peut pas ne pas faire preuve de rigueur lorsqu'il constate que les concepts basiques sur la narration sont mal utilisés à propos d'un passage de Rabelais dans lequel s'exprime un « je » (qui peut difficilement être assimilé à Rabelais lui-même, à moins de penser qu'il a navigué sur la Thalamège !), ou que les jeux de points de vue sont mal compris dans un passage de la nouvelle « En famille » de Maupassant. Au contraire, la distinction entre chronique et récit a souvent été reprise, à bon escient, à propos des contes et des nouvelles. Le burlesque et le burlesque inversé (l'héroï-comique) sont fréquemment intervenus dans l'interprétation des fables et c'était une bonne chose.

Ce répertoire de notions critiques doit, en outre, inclure un chapitre sur la dramaturgie. Les explications furent trop peu nombreuses, à propos de Lagarce, à prendre en compte la dimension théâtrale du texte, pourtant si cruciale dans cette esthétique. Le jury n'attend pas des candidats qu'ils jouent la scène (la grandiloquence sied, du reste, assez mal à ces pièces), ni même qu'ils suggèrent des indications de régie. Mais il est indispensable qu'ils réfléchissent à l'orientation scénique d'une écriture. De plus, plusieurs prestations ont dévoilé une fâcheuse méconnaissance de catégories aussi élémentaires que le monologue (qui est, en l'occurrence, crucial chez Lagarce !).

Il faut ajouter, en dernier lieu, que la stratégie de l'esquive ne peut guère être efficace. Ces catégories se révèlent, en effet, le plus souvent, indispensables à une analyse pertinente et approfondie, et les explications qui, sciemment ou involontairement, ont tenté d'en faire l'économie, n'ont pu atteindre un niveau satisfaisant : ce fut le cas, parfois, avec les descriptions de Maupassant, examinées sans que le point de vue n'ait été questionné, ou encore avec les fables de La Fontaine, commentées sans que soient relevés et discutés les changements de mètre.

Ces remarques sur les catégories littéraires et critiques complètent ce que nous disions précédemment sur la lecture. Il nous semble important, en effet, de faire la part, dans la préparation d'un concours exigeant comme l'agrégation, entre les mois qui précèdent le déroulement des épreuves, forcément centrés sur le programme, et toute la carrière d'un enseignant, qui engage à retourner constamment vers des textes nouveaux ou anciens. L'oral d'explication de texte permet donc d'apprécier la qualité de la lecture d'un passage, mais révèle, par ce biais, des compétences plus larges. Les candidats auraient tort d'oublier la culture qu'ils ont acquise pour cette épreuve dans les années antérieures (que ce soit par anxiété ou par défaut de méthode). Nous avons confiance qu'ils peuvent en faire le meilleur usage et nous l'avons constaté lors de cette session, comme lors des précédentes, déjà, pour les excellentes prestations.

## ***Conclusion***

Nous avons cherché à présenter quelques caractéristiques propres à une explication de texte sur un programme. Chemin faisant, nous avons été amenés à rappeler certains principes généraux de l'exercice, et à mettre en évidence cette tension qui rend ce travail aussi exigeant, difficile que passionnant, entre les connaissances générales et le souci du détail et du singulier.

En somme, l'explication de texte pourrait être présentée comme une théorie paradoxale, puisque c'est une théorie du texte seul, du texte qu'elle prend en charge. Il faut faire de ce texte un objet, un obstacle même, afin de concevoir une

problématique : le commentaire doit progressivement élaborer une réponse à cette question, et développer ainsi un système d'intelligibilité du passage étudié. C'est bien une théorie dans la mesure où il y a un processus d'abstraction du texte, et où ce dernier est pensé notamment par une confrontation avec d'autres objets (textes, œuvres, genres, époques, catégories stylistiques...). Mais comme toute théorie l'explication n'a de valeur que si elle se réfère constamment à son objet, en l'occurrence, le texte, et s'adapte sans cesse à lui ; enfin, comme toute théorie, elle est nécessairement falsifiable, et le commentateur doit être attentif à tous les indices qui pourraient aller à l'encontre des éclairages qu'il suggère.

Toutes ces règles de l'exercice contribuent à lui donner, quand il est convenablement réalisé, l'allure d'une démonstration. Cette dernière ne doit pas être forcée, certes, mais conduite tout de même avec fermeté et appuyée sur un faisceau d'indices.

Arrivés au terme de ces indications, nous nous prenons à craindre que nos lecteurs, candidats et futurs candidats, ne nous trouvent bien sévères avec les prestations passées. C'est, sans doute, la loi du genre, qui veut que soient pointées les erreurs commises. Pointées, oui, mais assurément pas épinglées. Si nous nous sommes autorisés à mentionner telle ou telle erreur, que les candidats ne doutent pas que nous l'avons fait animés du souci de leur rendre service et de leur permettre d'améliorer leurs prestations. De plus, et même si nous n'avons pas pu nous étendre trop longtemps sur celles-ci, il y eut, lors de la session 2012 comme lors des précédentes, d'excellentes explications, qui ont impressionné le jury. Les candidats des prochaines années peuvent être rassurés : l'objectif n'est pas inaccessible, et la note de 20 a même été décernée. Les conseils que nous nous sommes essayés à formuler ne visent qu'à leur permettre d'exprimer au mieux des qualités que, pour beaucoup, ils possèdent déjà, comme nous en sommes certains.

Le rapporteur tient à remercier ses collègues qui ont bien voulu lui communiquer leurs propres impressions sur cette session d'oral, en particulier Mesdames Sandrine Berthelot, Marie Bommier, Catherine Doroszczuk, Nathalie Koble et Monsieur Frédéric Raimbault. Que soit remerciée également Madame Dominique Massonnaud pour les échanges constants qui ont contribué à l'élaboration de ce rapport.

# Épreuve orale de grammaire

Rapport présenté par Frédéric CALAS

## 1. Le déroulement de l'épreuve

L'exposé de grammaire est couplé avec l'explication de textes. Le candidat disposant de 3 heures de préparation pour l'explication et l'exposé de grammaire, il lui est conseillé de garder environ 45 minutes pour la grammaire. Son exposé dure ensuite en tout 40 minutes, de sorte qu'il semble naturel que 30 minutes soient consacrées à l'explication et 10 minutes à l'exposé grammatical. L'exposé de grammaire peut être fait avant ou après l'explication ; l'ordre habituel place l'exposé de grammaire en second, sauf pour les textes dont l'explication littéraire tire un plus grand profit d'un exposé grammatical antérieur (ce qui doit se justifier et reste rare). À l'issue de son exposé, l'entretien porte et sur l'explication de textes et sur la grammaire, en suivant l'ordre de présentation retenu par le candidat.

Lorsque le libellé ne donne pas de limites, la question de grammaire porte sur l'ensemble du texte, et donc sur toutes les occurrences qu'il contient et qu'il s'agit d'analyser en contexte. On attire l'attention des candidats sur la nécessité de lire, calmement, l'intégralité du billet sur lequel figurent les sujets posés. Très fréquemment, la question de grammaire porte sur un segment de texte inférieur à la longueur du passage d'explication de texte. Si le candidat ne respecte pas le découpage proposé par le jury, il prend le risque de manquer de temps et d'être pénalisé.

## 2. Les attendus de l'épreuve : quelques rappels

Nous nous inscrivons dans la même perspective que celle qui a été suivie par les rapports des années antérieures et nous invitons les candidats à lire ces rapports, afin de se doter d'une méthode de traitement de cette question, ce qui constitue un élément essentiel de la réussite de cette épreuve.

L'objectif principal de cette épreuve est de vérifier l'aptitude du candidat à analyser un segment de la langue littéraire de l'un des auteurs du programme. Ce n'est pas une épreuve de grammaire théorique ni de didactique de la grammaire, mais **une épreuve de grammaire sur un texte littéraire**. Toute la difficulté, mais aussi tout l'enjeu, est de parvenir à commenter telle construction choisie par un écrivain, en évitant tout commentaire de type stylistique à ce moment-là de l'épreuve. Il ne faut donc pas réciter une leçon apprise par cœur, ni plaquer des éléments de cours sur le texte, mais posséder une méthode et des outils d'analyse capables de rendre compte des faits de langue en contexte. Il faut donc avoir un sens aiguisé de l'observation et ne pas hésiter à faire des manipulations sur les formes relevées pour en démontrer les propriétés.

Donnons un premier exemple. Si le candidat a un sujet sur l'adjectif (ou un sujet sur l'adverbe) dans *Adieu* de Maupassant (p. 210-211), il rencontre la phrase « Elle tenait bon, elle tenait ferme ». Il ne peut affirmer que « bon » ni « ferme » sont **(ne sont ?)** des adjectifs ni affirmer que ce sont des adverbes. Il lui faut montrer la particularité de la construction, où l'adjectif se trouve en fonctionnement adverbial. L'essentiel de la démarche sera donc la discussion de la construction, plus que la volonté de donner « la bonne réponse » en termes de catégorie grammaticale.

## 2.1 Limites, découpage du texte et corpus d'analyse

Comme nous l'avons dit, lorsque le libellé ne donne pas de limites, la question de grammaire porte sur l'ensemble du texte, et donc sur toutes les occurrences qu'il contient et qu'il s'agit d'analyser en contexte.

Le premier travail consiste par conséquent pour le candidat à viser **l'exhaustivité**. Si les occurrences sont trop nombreuses (question sur les pronoms personnels ou les déterminants, par exemple), il faut veiller à ne manquer aucune rubrique de la typologie (telle sous-classe de déterminants, de pronoms, tous les **cas différenciant les uns des autres**), plutôt qu'à collecter, exercice fastidieux et inutile, tous les « je » du texte, puis tous les « tu », sans en oublier un seul : les occurrences similaires sont alors traitées toutes ensemble, afin de gagner du temps, mais aussi de montrer la cohérence du système linguistique.

Il faut adapter son approche à la longueur du passage et au nombre d'occurrences constituant le corpus de travail : l'approche sera **synthétique** si les formes sont nombreuses (plus de 15 ou de 20) et les occurrences répétitives ; l'approche sera **analytique** si les formes sont peu nombreuses (moins de 10), et donc plus approfondie. Il n'y a aucune inégalité dans ces variations de corpus ; rappelons que c'est le texte qui constitue la principale difficulté, et qu'en fonction de la « taille » du corpus les attentes du jury ne sont pas les mêmes.

2.2 **Le classement des occurrences** est fondamental. Il doit se faire surtout en fonction de critères syntaxiques ou morphologiques, voire énonciatifs, l'essentiel étant que ce classement soit raisonné et justifié. Un relevé brut au fil du texte n'est d'aucune utilité et constitue un défaut de méthode, trop souvent constaté.

## 2.3 Un exposé problématisé

L'exposé se doit d'être construit (il ne s'agit pas de commenter les occurrences au fil du texte) en fonction d'une ou de plusieurs **problématiques grammaticales ou linguistiques** susceptibles de stimuler la réflexion de bout en bout et de la rendre cohérente. Le plus souvent, après une définition claire et précise de la notion proposée, le candidat justifie les limites qu'il a données à son corpus d'étude (les cas frontaliers sont intéressants dans l'étude de la langue) et la démarche qui sera la sienne : il présente le plan qu'il a retenu pour son exposé en fin d'introduction.

Ainsi, plusieurs plans sont possibles pour traiter d'une question sur les pronoms dans un extrait : plan par « nature » des différents pronoms (personnels, possessifs, démonstratifs, relatifs, interrogatifs, indéfinis), mais aussi selon la référence des pronoms (exophorique, endophorique, par défaut, nulle). De quoi dépendra le choix ? Quel plan est le meilleur ? C'est le texte qui dictera cette décision. Mais quelque soit le plan retenu, le candidat n'omettra pas de donner les autres propriétés des pronoms, notamment la fonction syntaxique qu'ils exercent dans l'extrait.

Dans la phase d'analyse, le candidat doit veiller à utiliser efficacement le temps imparti, qui est court. S'il peut passer rapidement sur les cas simples et canoniques, il s'attardera davantage sur les cas les plus délicats. Le jury veut voir l'intelligence grammaticale du candidat à l'œuvre. Éluder un problème est toujours regrettable. Il vaut mieux avouer que l'on est en difficulté, plutôt que de faire une réponse floue.

Rappelons que toutes les approches sont possibles et que le jury est réceptif à toutes les terminologies grammaticales, pourvu que le candidat les maîtrise et les utilise à bon escient.

Lorsque la terminologie employée n'est pas très répandue, mieux vaut citer ses sources. Ainsi parler de « subduction » sans savoir exactement dans quel cadre d'analyse on se situe peut être gênant si les concepts et la vision de la langue qu'ils représentent ne sont pas connus. Inutile de mêler les termes de compléments circonstanciels « adjoints » et « extraprédicatifs », qui ne recoupent que partiellement les mêmes aires. Certains candidats doivent actualiser leurs connaissances : s'il est admis de parler de « pronoms de reprise », il faut être capable de manipuler les termes d'anaphore et d'anaphorique. On a encore entendu parler de « pieds » pour le décompte syllabique des vers, ou de « sujets réels », de « mode du réel » pour l'indicatif ! Distinguer mode du réel et mode de l'actuel ou de l'actualisation semble un attendu minimum.

#### **2.4 Un exposé fondé sur des interrogations pertinentes**

Le candidat évitera de construire une introduction trop lourde et trop longue, suivie d'une étude tout aussi indigeste de toutes les variations morphologiques d'une classe grammaticale, de telle sorte qu'il ne lui reste plus de temps pour s'intéresser aux cas grammaticalement ou morphologiquement problématiques.

#### **2.5 La prise en compte de la diachronie**

Le candidat doit savoir travailler en diachronie : ainsi doit-il posséder des connaissances sur les spécificités de la langue de la Renaissance ou de l'Âge classique et être capable de les signaler et de les commenter. Rabelais et La Fontaine, au programme cette année, présentent des occurrences que seule une perspective d'histoire de la langue permet de traiter justement. Les questions posées sur l'absence d'article, la fonction sujet ou les formes en *-ant* ne constituent pas des pièges, mais sont tout à fait attendues sur un état de langue ancien, qui diffère largement du fonctionnement de la langue contemporaine.

#### **2.6 Clarté et rigueur de l'exposé**

La clarté et la rigueur sont les qualités maîtresses d'un bon exposé de grammaire : les occurrences doivent être données de façon à être repérées par le jury. Dans tous les cas, il faut veiller à être en permanence suivi et compris. Les lignes d'un texte romanesque ou théâtral ne sont pas numérotées. Il convient de citer donc de façon intelligible les occurrences. Cette présentation se travaille pendant l'année de préparation au concours.

#### **2.7 La conclusion**



La conclusion permet de revenir synthétiquement sur les spécificités du corpus, grâce à différents types de confrontation : à la situation attendue en langue, à l'état de langue de l'époque dans laquelle l'auteur se situe, à celle de l'ensemble du texte, puisque l'épreuve à l'agrégation porte sur le programme de littérature française. On évitera des conclusions qui appauvrissent l'ensemble de la prestation, comme « il y a beaucoup de relatives dans ce texte » ou « Jean-Luc Lagarce utilise beaucoup les pronoms personnels ».

## 2.8 L'entretien

L'entretien permet d'attirer l'attention du candidat sur un oubli, de discuter ou d'approfondir certaines analyses, éventuellement de lui faire préciser certaines définitions ou les sources des choix terminologiques. Il permet de corriger des erreurs, des inexactitudes. Le candidat doit rester attentif et concentré, car l'entretien permet aussi de corriger l'évaluation globale, sans la pénaliser. Trop souvent l'impression donnée par le candidat dans l'entretien est une forme de surprise devant les questions du jury l'invitant à revenir sur le texte, soit une forme de renoncement, comme si son épreuve s'achevait avec son exposé. Donc, l'épreuve de grammaire se prépare tout au long de l'année. Elle suppose, pour le moins, la lecture d'un ouvrage de grammaire de niveau universitaire, dont l'acquisition ne saurait se faire en quelques semaines. Elle suppose de plus un entraînement particulier sur les textes, afin de se familiariser avec les manipulations.

## 3. Les types de sujets

L'approche n'est pas tout à fait la même selon les types de sujets, qui relèvent en principe de quatre domaines majeurs. Leur libellé, dans la mesure où les candidats sont des enseignants, reste en général en lien avec la « Terminologie grammaticale » publiée en 1997 par l'Inspection générale des Lettres. Ce glossaire de référence a intégré de nombreuses notions issues de la linguistique de l'énonciation, de la grammaire du texte et de la pragmatique. C'est le seul document officiel, dont on dispose avec les programmes du secondaire.

- ✓ **Les sujets les plus courants porteront sur une catégorie**, fonction ou classe grammaticales (ex. l'article, les démonstratifs, les pronoms ou la fonction attribut, sujet...). Il faut alors commencer par une définition précise, et présenter rigoureusement les critères de relevé et de classement, notamment ceux utilisés dans le secondaire pour présenter ces catégories.
- ✓ **Le sujet porte sur une notion transversale** (ex. l'expression de l'hypothèse, de la comparaison, le degré, la négation...). L'entrée dans l'exposé est plutôt sémantique et conduit à traiter des phénomènes grammaticaux différents : morphologie, lexique et syntaxe peuvent être convoqués.
- ✓ **Le sujet porte sur une forme particulière** (ex. « que », « de », « si », « à », « tout », « on »...). Il s'agit le plus souvent de morphèmes relevant de plusieurs catégories grammaticales, ou de morphèmes polysémiques. Il va de soi que toute erreur d'analyse est fatale (confusion entre conjonction et pronom relatif, article et préposition, adverbe et conjonction...). Les meilleurs exposés mettent en place une méthode cohérente pour construire l'analyse : par exemple, la subduction guillaumienne qui permet d'étudier les différents « que » comme autant de saisies de

plus en plus abstraites du même mot, ou la porosité des classes ou encore les phénomènes de transfert.

- ✓ **Le sujet porte sur des questions de grammaire énonciative**, d'organisation communicationnelle des énoncés, de grammaire du texte. Curieusement, ces questions qui sont bien intégrées aux programmes de langue de l'enseignement secondaire et sont bien documentées par les grammaires universitaires, sont mieux traitées que les questions plus classiques portant sur les fonctions grammaticales. Le jury peut interroger sur l'anaphore, la deixis, sur les discours rapportés ou sur la ponctuation et les signes typographiques.

**La formulation du sujet** : le cas des sujets « doubles ». Certaines questions invitent à une comparaison entre différents éléments (« être et avoir », « coordination et subordination », « en et y »). Il est bien évident que ces formulations reposent sur une attente précise du jury. Ainsi, le couplage « adverbess et conjonctions de coordination » exclut que l'on traite une catégorie après l'autre sans réfléchir à la frontière (conjonctions de coordination vs. connecteurs). Le rapprochement de deux fonctions (« épithètes et appositions ») devait permettre au candidat de souligner leurs points communs, mais aussi leurs spécificités, tout en lui donnant l'opportunité de discuter de l'évolution de la terminologie et de la définition de la notion d'apposition.

#### **4. Les erreurs les plus fréquentes**

##### **4.1. La récitation**

Il s'agit d'un défaut beaucoup trop répandu. Le candidat récite un cours appris par cœur, mais s'avère ensuite incapable de proposer des analyses de détail correctes. Souvent l'exposé est constitué d'une introduction fleuve, qui mentionne tous les cas possibles de la question, alors qu'ils ne sont même pas présents dans l'extrait proposé. Rappelons que ce qui est évalué au premier chef, ce sont les capacités d'analyse au moyen des notions théoriques que l'introduction est censée mettre en place et ce qui prime demeure le texte soumis à l'examen.

##### **4.2 L'oubli d'occurrences ou d'occurrences problématiques**

L'oubli d'occurrences inquiète le jury. Il se demande si le candidat connaît vraiment la typologie de la question et s'il connaît les formes de la langue qui constituent les classes grammaticales. Qui plus est, la stratégie d'évitement des formes délicates est hautement dommageable au candidat. Le jury préfère le candidat qui hésite et avoue son hésitation (parfois fort légitime) devant une occurrence, à celui qui ne la relève pas en espérant que son omission passera inaperçue. L'enjeu de l'épreuve est moins de juger la capacité du candidat à résoudre des problèmes que de tester son intuition grammaticale. Prenons un exemple, simple au demeurant, tiré d'un vers de La Fontaine : *Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes*. Si l'on ne sait pas ou plus la nature exacte du morphème *de* dans cette construction, on doit formuler des hypothèses afin de cerner la difficulté ; si on connaît la bonne réponse – *de* est ici un indice d'infinitif et non une préposition au sens strict, on doit justifier celle-ci en faisant apparaître sa singularité.

##### **4.3 Une myopie parfois surprenante**

Tel candidat interrogé sur les participes ne s'intéresse qu'aux participes passés, mais oublie les participes présents, pourtant représentés dans le texte ; tel autre, sur

l'article, voit les formes contractées *du* mais omet *au* ; tel autre encore, sur les subordinées ne commente que les relatives. Cette attitude choque le jury qui se demande si le candidat connaît la morphologie et la conjugaison, s'il est troublé par l'épreuve, ou s'il s'intéresse vraiment à la langue des textes qu'il lit.

#### 4.4 Une méconnaissance des classes et des fonctions

Le jury a entendu des exposés surprenants dans lesquels les notions fondamentales semblent totalement ignorées. Cela a été particulièrement frappant sur les **fonctions**, notamment l'attribut, où trop souvent les formes conjuguées sont identifiées comme des attributs (*j'étais venu* dans Maupassant, par exemple !). On note l'incapacité de trop nombreux candidats à distinguer les emplois nominaux des emplois verbaux de l'infinitif, remplacés par une étude des valeurs temporelles de ce mode (!), sans parler des subjonctifs plus-que-parfaits ou imparfaits rarement identifiés correctement. La connaissance des classes (ou parties du discours) et des fonctions primaires (sujet, objet, attribut) ou secondaires (compléments circonstanciels) demeure la base non seulement de l'apprentissage, mais de l'analyse grammaticale. Pour les subordinées, le jury est toujours mal à l'aise en entendant que la relative est objet – alors que c'est le pronom relatif qui exerce la fonction objet – et non la subordinée, comme dans l'exemple *gênée par les émanations anciennes que la chaleur de ce jour faisait sortir de la terre battue* (Maupassant, *Histoire d'une fille de ferme*, p. 79-80). La relative adjectivale exerce la fonction épithète liée, alors que le pronom relatif *que* est COD de la construction verbale *faisait sortir* dans cet emploi. Ce n'est pas un détail. La formulation est ici capitale et la précision demandée extrême. La distinction des unités de la chaîne parlée et de leurs fonctions, nécessairement hiérarchiques, exige une grande précision dans l'analyse. Ont été notés 01/20 des exposés portant sur *les participes passés* ou *l'infinitif* chez Rabelais ; *les verbes pronominaux* chez La Fontaine ; *les temps de l'indicatif* chez Maupassant ; *l'attribut* chez Lagarce. Aucun de ces sujets n'est « difficile » en soi ni ne constitue un « piège » ! Un candidat à l'agrégation doit savoir comment fonctionnent les pronominaux et ce que sont les temps de l'indicatif !

#### 4.5 Une approche « pauvre » de la langue

On constate cette année encore une diminution de l'analyse grammaticale s'appuyant sur des **tests** et des **manipulations**. Les candidats ont soit tendance à réciter un bout de leçon, soit à être dans une posture trop « affirmative » d'identification des occurrences ; trop peu de candidats pensent à manipuler les formes, pour faire apparaître leurs propriétés : déplacement, effacement, commutation, passivation, insertion restent les tests les plus utiles, issus de la linguistique distributionnelle et transformationnelle, ils sont de précieux et puissants auxiliaires de l'analyse, permettant le passage du « cours » à la « pratique » de l'analyse grammaticale. Tous les ouvrages conseillés dans la bibliographie les utilisent ou les présentent de façon systématique. Les candidats doivent les connaître et savoir les utiliser à bon escient.

#### 5. Les éléments valorisés

Le jury apprécie les candidats qui manifestent une **intuition grammaticale** et un **esprit de synthèse** qui les portent à s'intéresser aux cas problématiques. On l'a dit et on le répète, il vaut mieux se battre avec une occurrence difficile et proposer des hypothèses que la passer sous silence. Les très bons exposés entendus par le jury cette année commençaient souvent par la question de grammaire (*Interrogation et exclamation*, Rabelais ; *Les pronoms*, La Fontaine ; *La ponctuation*, Maupassant

*L'Aveu ; Les emplois des formes de l'indicatif*, Lagarce ont été notés 18 ou 19). Cette prise de risque doit être parfaitement mesurée et maîtrisée.

## **5. Liste des sujets proposés lors de la session 2012**

### **Les classes**

L'adjectif  
L'adverbe  
Le pronom ON  
Les démonstratifs  
Les déterminants  
Les groupes prépositionnels  
Les indéfinis  
Les noms propres  
Les pronoms  
Les pronoms personnels  
Prépositions et constructions prépositionnelles  
Présence et absence de l'article

### **Les fonctions**

L'apposition  
L'attribut  
La fonction complément  
La fonction objet  
Le COD  
Le complément circonstanciel de manière et de moyen  
Le complément d'agent  
Le complément d'objet  
Le pronom complément  
Le pronom personnel sujet  
Le sujet  
Les compléments circonstanciels  
Les compléments du verbe  
Les compléments essentiels du verbe  
Les constructions détachées  
Les constructions verbales  
Les groupes en position détachée

### **Modes et temps du verbe**

Infinitif et participes  
L'imparfait  
L'infinitif  
La valeur des temps  
Le participe / Les participes  
Le présent  
Les formes nominales du verbe  
Les formes verbales  
Les modes verbaux  
Les temps de l'indicatif  
Les temps du passé

## **La phrase**

Exclamation et interrogation

L'ordre des mots

La coordination

La négation

La subordination

Les incidentes

Les modalités de la phrase

Les phrases introduites par « c'est »/ « c'était »

Les propositions

Les propositions conjonctives en QUE

Les relatives

Les subordonnées

Les types de phrases

Les types de propositions

## **Étude des formes**

À, DE, PAR

DE

EN

EN et Y

ET

NE et NON

ON

QUE

QUE et QUI

QUI

TOUT, TOUS, TOUTES

Les formes en *-ant*

L'emploi de la forme verbale *être*

Les emplois de DE

Le mot QUE

## **L'énonciation**

Énonciation et système énonciatifs et rapport de l'énonciation à l'énoncé.

L'expression de la première personne

Le discours direct

Le discours rapporté

Les marques de l'énonciation

## 6. Les notes de la session 2012

NOTE	Effectifs concernés
01	7
02	4
03	21
04	17
05	12
06	21
07	23
08	30
09	14
10	21
11	12
12	12
13	7
14	14
15	12
16	7
17	2
18	6
19	2

La moyenne de l'épreuve orale de grammaire est de 08,6/20.

## 7. Quelques références bibliographiques utiles pour se préparer

**ARRIVE** (Michel), **GADET** (Françoise), **GALMICHE** (Michel), *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.

**CALAS** (Frédéric), **ROSSI** (Nathalie), *Questions de grammaire pour les concours*, Édition augmentée, Ellipses, 2000-2010.

**DENIS** (Delphine), **SANCIER** (Anne), *Grammaire du français*, Paris, Le livre de Poche, 1994, coll. Les usuels de poche.

**RIEGEL** (Martin), **PELLAT** (Jean-Christophe), **RIOUL** (René), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994-2009.

**SOUTET** (Olivier), *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, *Que sais-je ?*, 1989.

*Dans une approche historique plus spécifique*

**FOURNIER** (Nathalie), *Grammaire du français classique*, Belin, Paris, 1998.

**HUCHON** (Mireille), *Le Français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988, *Que sais-je ?*

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

Rapport présenté par Philippe ZARD<sup>1</sup>

## **Théâtre et violence**

- William Shakespeare, *Titus Andronicus*, in *Œuvres complètes*, Tragédies I, éd. Laffont (coll. Bouquins), 1995.
- Pierre Corneille, *Médée*, *Théâtre II*, GF Flammarion, 2006.
- Botho Strauss, *Viol* trad. fr. M. Vinaver & B. Grinberg, L'Arche, 2005.
- Sarah Kane, *Anéantis*, trad. fr. L. Marchal, L'Arche, 1995.

La moyenne de l'ensemble des candidats s'élève à 8,3. Celle des admis est de 10,7. Toute la palette des notes a été utilisée, de 2 à 20 ; un nombre significatif de candidats a obtenu de bonnes, voire d'excellentes notes (de 14 à 18).

Cela dit, les notes doivent être prises pour ce qu'elles sont : non tant une évaluation dans l'absolu qu'un moyen de classer les exposés par ordre de mérite. La logique d'un concours n'est pas celle d'un examen : tous les candidats seraient-ils excellents – hypothèse d'école –, il n'en faudrait pas moins se résoudre à en écarter une petite moitié.

Les remarques qui suivent ne sont pas à prendre comme un tableau fidèle de la session, encore moins comme une manière de montrer du doigt les bévues et boulettes des uns ou des autres, mais comme un répertoire des erreurs à éviter lorsqu'on prépare une épreuve aussi exigeante qu'un oral d'agrégation.

## **1/ le déroulement de l'épreuve**

- L'épreuve consiste en un commentaire composé. Le candidat dispose de *deux heures* de préparation, puis de *vingt minutes* d'exposé, lesquelles sont suivies de *dix minutes* d'entretien avec le jury. La commission, consciente de l'état d'inquiétude, voire d'anxiété, suscité par les conditions d'examen, met tout en œuvre, dans les limites du raisonnable, pour que cette épreuve se passe au mieux.

---

<sup>1</sup> Le rapport a été rédigé avec l'aide d'Isabelle Durand-Le Guern et d'Anne-Gaëlle Robineau-Weber.

- L'entretien qui suit le commentaire n'est pas destiné à piéger le candidat, mais à lui permettre de préciser sa pensée, de prolonger ses analyses, de corriger d'éventuelles erreurs. Il ne peut avoir pour conséquence de baisser la note du commentaire. Toute réaction de panique est donc injustifiée et l'impression du candidat lors de l'entretien ne devrait pas lui permettre d'en inférer sa réussite ou son échec. Certains sortent visiblement défaits d'un commentaire que la commission a pourtant jugé excellent, d'autres quittent la salle manifestement très contents d'eux après avoir laissé le jury dans un état de grande perplexité.

- L'épreuve de commentaire composé n'étant pas en elle-même « comparatiste », le jury est autorisé, au cours des dix minutes d'entretien, à poser des questions dites d'élargissement. À partir du texte commenté par le candidat, il invite celui-ci à donner, en quelques mots, un aperçu plus général de tel ou tel thème dans l'ensemble du corpus. Empressons-nous de préciser d'une part qu'une telle question n'est pas systématique (qu'un candidat n'ait pas eu « droit » à sa question de synthèse ne signifie rien de particulier quant à son exposé) et, d'autre part, que les conditions d'improvisation de l'exercice interdisent de conférer à cette question une importance prépondérante (elle reste un élément d'appréciation parmi d'autres).

## **2/ Les erreurs générales à éviter**

- Parmi les causes principales d'échec tenant à l'exercice lui-même, abstraction faite du programme, on note, comme à l'accoutumée, un *manque de maîtrise du temps* – le temps de préparation et celui de l'exposé – et des difficultés de *composition*.

L'exercice peut déconcerter celles et ceux – qui sont tout de même de plus en plus rares – qui n'auraient jamais pratiqué le commentaire composé en littérature comparée ou en auraient perdu l'habitude. Les commentaires composés en littérature française, que pratiquent la plupart des collègues candidats au concours, portent sur des passages beaucoup plus courts. Toutefois la longueur des extraits proposés lors de l'épreuve de littérature comparée (entre 4 et 8 pages) ne doit pas être ressentie comme une difficulté insurmontable : elle peut être un atout pour proposer des analyses plus fournies de la dynamique du passage, des logiques narratives ou dramatiques. Il est vrai que, pour être percutant en un temps si restreint, le candidat doit compter sur une connaissance parfaite de l'œuvre. Or la question de littérature comparée n'étant présente qu'aux épreuves orales, il en résulte souvent une insuffisance de préparation, trop tardive pour être pleinement efficace. Beaucoup d'exposés souffrent de cette impréparation manifeste et donnent l'impression que l'œuvre n'a pas eu le temps de « mûrir » dans l'esprit du candidat au cours des mois précédant le concours. Il faudrait donc inclure, en toute rigueur, les semaines de lecture et de relecture des œuvres au temps de préparation de l'exercice pour comprendre comment certains candidats réussissent, plutôt remarquablement tandis que d'autres peinent ou sombrent.

Le contrôle du temps de l'exposé demeure crucial. Combien de candidats s'avisent, trop tard, qu'il ne leur reste que quelques misérables minutes pour présenter leurs deux dernières parties et leur conclusion, là où ils avaient précisément réservé le plus intéressant, et combien croient limiter les dégâts en accélérant le débit au point de rendre leur exposé de plus en plus difficile à suivre !



À ces difficultés liées aux contraintes temporelles de l'épreuve, il faut ajouter les erreurs méthodologiques habituelles en matière de composition du plan ou d'élaboration d'une « problématique ». Répétons qu'il n'est pas de bon commentaire qui ne soit orienté par une perspective interprétative énoncée dès l'introduction et soutenue d'un bout à l'autre. Or force est de constater que certaines perspectives de lecture n'en sont pas. C'est n'avoir rien dit que d'annoncer qu'« on s'intéressera à la représentation de la violence dans le passage », qu'on « étudiera la cruauté d'une scène » ou qu'on « montrera en quoi la scène est une scène capitale »...

D'ailleurs, il semble qu'il y ait dans les œuvres du programme autant de scènes capitales que de morceaux de la Vraie Croix. Ce que l'on peut du reste défendre : après tout, il y a quelque raison de croire qu'un grand auteur évite de noircir des pages inutiles, et que le jury s'abstient de soumettre aux candidats des passages dépourvus d'intérêt. Mais pour certains, l'expression « scène capitale » signifie tout bonnement que ladite scène fait avancer l'action, présente un personnage ou, mieux, « annonce le dénouement » (ce pourrait être sa définition dans un nouveau *Dictionnaire des idées reçues*). Or une perspective de lecture pertinente est celle qui vaut pour un passage donné et pas pour n'importe quel autre : il faut donc veiller à formuler son projet de lecture de manière à cerner l'intérêt propre du passage, plutôt que de s'en saisir comme d'un prétexte à placer des développements tout prêts et des généralités sur l'œuvre.

Rappelons, comme tous les ans, que sont proscrits les plans par personnages (type : I/ Médée, II/ Jason, III/ Créon) – ce qui n'exclut pas de consacrer une partie entière à un personnage si le passage le justifie – ou les plans calés sur la composition chronologique du passage – ce qui ne dispense pas de rendre compte dans son commentaire de la temporalité de la scène. En dehors de ces cas particuliers, le jury n'a pas de doctrine figée sur les formes de plan. Pourvu qu'ils soient efficaces, tous les types de plan sont acceptés. Il y eut même, exceptionnellement il est vrai, quelques cas de bons plans en deux parties. La nature d'un commentaire composé n'étant pas dialectique, comme veut l'être la dissertation « à la française », il n'y a pas d'objection dogmatique à opposer à de tels choix, de toute façon préférables à de faux plans en trois parties. Un autre impératif est évidemment celui de la clarté : le jury doit pouvoir, à tout moment de l'exposé, se repérer dans la progression du commentaire, ce qui implique pour le candidat d'annoncer ses grandes parties (dès l'introduction) et ses sous-parties (au fil de son exposé). Cette exigence pédagogique doit rester compatible avec l'élégance : inutile donc d'infliger au jury des « dans mon petit 1 » et « dans mon petit 2 ».

Puisqu'il est question d'élégance, terminons ces généralités par un sujet qui fâche, celui de la langue. Dans leur immense majorité, les candidats s'expriment correctement, mais on est parfois désagréablement étonné par des fautes de français qui ne sont imputables ni à la précipitation ni à l'émotion. Il nous est arrivé de questionner des candidats sur tel solécisme qui nous avait heurtés (« On va réfléchir comment le texte est construit », « c'est de cette question dont le texte traite », « il insulte Lavinia de sale voyeuse ») pour découvrir qu'ils n'avaient en rien conscience de l'agrammaticalité de leurs propositions. Encore une fois, nous mentionnons ici des exceptions, mais, dans la mesure où elles concernent des professeurs de français en exercice, il y a lieu de s'en alarmer.

Au chapitre des négligences les plus courantes cette année : la construction mal maîtrisée du verbe « enjoinde » (tenu à tort pour un transitif direct : \*« il joint son ami de... » au lieu de

la tournure correcte : « il enjoint à son ami de... »), le genre de certains mots (« opprobre », « furor », masculins), un anglicisme décidément agaçant (« initier » au sens d'« inaugurer » ou de « commencer »), des impropriétés hélas courantes (la confusion entre « adultère » et « adultérin » qui fait parler de « relation adultérine » !), des familiarités déplacées (une argumentation « fumeuse », un Jason « dégonflé », un texte « jouissif »...). En matière de terminologie critique, on retiendra tout particulièrement :

- la « prolepse ». Il y eut, cette année, une invasion ravageuse de « prolepses » dans les commentaires, en un sens qui défie toute narratologie existante. Jusque-là, le terme désignait, dans un texte narratif, le récit anticipé d'un événement ; il semble qu'il s'applique désormais à n'importe quel élément, narratif, lyrique, scénique ou autre, qui serait à même de faire deviner, appréhender ou subodorer la suite de l'action.

- le « performatif », généreusement prodigué à tous les énoncés où se traduit à quelque degré une volonté d'action ; il devient synonyme de « conatif », de « perlocutoire », d'« impératif »... La lecture de la mise au point de Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* serait assurément plus utile que des allusions oiseuses à Austin que de toute évidence personne n'a lu.

### **3/ Remarques particulières sur les auteurs**

#### **• *Titus Andronicus* de Shakespeare**

Certaines des difficultés de l'œuvre ont désarçonné les candidats. Les pièces de Shakespeare étant chiches en didascalies, trop de candidats ont fait comme s'ils ne commentaient pas une pièce de théâtre et ne se sont jamais posé la question de la « mise en scène » – en s'interrogeant par exemple sur les conditions concrètes de la représentation dans le théâtre élisabéthain ou sur les possibilités de mises en scène contemporaines. Le goût du public pour le divertissement sanglant, la surenchère dans le crime et l'horreur posaient pourtant des questions historiques et esthétiques de première importance. En les éludant, on manque certaines dimensions de la pièce. Est-ce un excès de respect pour le génie de Shakespeare qui a empêché tant de candidats de mesurer les potentialités comiques ou grotesques de certaines scènes ou images – Titus en tablier de cuisinier ou la fosse dans laquelle tombent ses fils ?

Le risque de l'anachronisme n'a pas non plus toujours été évité. La pièce, il est vrai, abondait en chausse-trappes. Certains se crurent tenus d'édulcorer le sadisme d'Aaron, d'autres de dénoncer le racisme qui frappe ce « bouc émissaire », d'autres semblaient au contraire avoir oublié la couleur de sa peau ou ne voyaient pas le problème. La question du sacrifice a donné lieu à quelques développements intéressants, mais a également donné prise à des approches naïves. C'est aller trop vite en besogne que de tenir *Titus Andronicus* pour un barbare sous prétexte qu'il sacrifie Alarbus, le fils de Tamora – c'est en tout cas tisser un trait d'équivalence hâtif entre la « barbarie » et la « cruauté » rituelle – ; il est non moins hasardeux de croire, à l'inverse, que ce sacrifice va de soi aux yeux d'un public chrétien qui proscriit le sacrifice humain. Là encore, tout est question de nuance.

L'édition de référence de *Titus Andronicus* était bilingue. C'est un outil dont les meilleurs candidats ont su se servir pour enrichir leur commentaire. D'autres se sont sentis obligés de faire la démonstration de leurs talents en anglais. Disons-le : c'était inutile.

• *Médée* de Corneille

L'amour de la langue de Shakespeare va parfois si loin que, même pour commenter la *Médée* de Corneille, un candidat a prononcé « Jason » à l'anglaise. Si l'on ajoute que, pour de mystérieuses raisons, près d'un candidat sur deux lisait « Créuse » comme si le mot s'orthographiait « Créeuse » – d'où quelques difficultés à la rime, on s'en doute –, on comprendra que tomber sur l'œuvre française du programme ne soit pas nécessairement un avantage. Le fait est que le texte de Corneille a donné lieu à des contresens littéraux, le sens d'une phrase (« N'appelle point amour un change inévitable »), voire d'une tirade entière, échappant à des candidats peu familiers avec la langue du XVIIe siècle : cette année, le massacre des alexandrins n'était pas moins pathétique que celui des enfants de Médée. Est-ce ce malaise devant les « classiques » qui a retenu quelques candidats de s'arrêter sur des phrases où le jury les attendait de pied ferme (« Demain je suis Médée », « Moi. / Moi, dis-je, et c'est assez. ») ?

Comme la théâtralité de *Titus Andronicus*, celle de *Médée* a été largement sous-estimée. Médée, sa « grotte magique », sa baguette qui ne l'est pas moins, et son « char tiré par deux dragons », méritaient mieux que des commentaires purement psychologiques : d'aucuns, qui la jugeaient « très humaine », « sensible », « juste », mais non moins « spontanée », n'étaient pas loin d'en faire une *baby-sitter* idéale.

On regrette d'autant plus cette ignorance de la théâtralité que l'édition de la pièce était précédée de l'« examen » de Corneille, revenant sur ses choix, exprimant tel ou tel repentir d'auteur, jugeant telle scène inutile ou manquée. Ceux qui ont su recourir intelligemment à cet outil de travail, tout comme ceux qui avaient eu la curiosité de lire les versions de Sénèque ou d'Euripide, ont généralement proposé des commentaires plus riches.

Le manque de culture a également desservi les candidats, dont pas un ne semblait savoir, par exemple, qu'on chassait et brûlait les « sorcières » à l'époque de la rédaction de *Médée*. Plus grave, la lecture de l'« examen » de 1660 a conduit certains à supposer que *Médée* datait de la même période ; or la pièce avait été jouée dès 1634-1635 et était considérée comme la première tragédie de Corneille. Cette information privait de sens les commentaires visant à retrouver dans *Médée* des caractéristiques des pièces ultérieures, voire des constantes des tragédies cornéliennes, d'autant que le dramaturge composait là une tragédie mythologique alors même que Mairet, Scudéry ou Benserade donnaient déjà leurs tragédies historiques. Les candidats, en tenant compte de la place de *Médée* dans l'œuvre de Corneille, pouvaient simplement souligner la mise en place d'éléments que l'auteur reprendrait ensuite, sans chercher pour autant à nier la singularité de cette tragédie dans sa production.

On apprécierait enfin que les candidats usent de notions critiques avec précision : l'expression d'« ironie tragique », très en faveur, ne signifie pas simplement que le spectateur qui connaît l'histoire de Médée en sait plus long que les personnages du drame. Si tel était le cas, toute tragédie mythologique ou historique en serait l'illustration. La notion n'est pas toujours allée de soi (elle a notamment été vivement critiquée par August Wilhelm Schlegel) et son usage ne devient intéressant que dans la mesure où il permet de mettre au jour le fonctionnement du texte : lorsqu'un personnage, pour échapper au destin qui lui est annoncé, accomplit des gestes ou prononce des paroles qui scellent cette destinée, on peut en tirer des commentaires qui touchent à la réception du passage par le spectateur.

• *Anéantis*, de Sarah Kane

Avouons-le : certains membres du jury appréhendaient un peu d'interroger des collègues sur une pièce dans laquelle se succédaient à un rythme relativement soutenu des épisodes pour le moins scabreux. Tout s'est finalement très bien passé.

Quant à la qualité des exposés, le meilleur et le pire ont alterné. Le meilleur, quand le texte était saisi dans toutes ses dimensions, quand la question du réalisme était problématisée, quand un véritable questionnement sur la représentation était à l'œuvre, quand des rapprochements éclairants avec Beckett ou Bond étaient au service d'une réflexion dramaturgique. Le pire, quand on semblait ignorer qu'il y eût eu un viol dans la pièce, ou qu'on suggérait que ce viol – si tant est qu'on l'admît – n'était sans doute pas si grave ; quand on se demandait si Ian et Cate étaient pris dans une relation « sadomasochiste » ; mais surtout quand les enjeux philosophiques, culturels ou politiques de la pièce étaient dilués dans une psychologie amoureuse à deux sous.

Quelque jugement qu'on porte sur la pièce, elle est fondée sur la recherche d'effets de choc. La violence qui s'étale sur la scène s'exerce aussi le public et celui-ci devait en conséquence être constamment pris en compte dans l'étude. Certains ont su exploiter avec pertinence la catégorie de théâtre « in your face », leurs connaissances du théâtre britannique, ainsi que celle du contexte politique de la conception de la pièce (la guerre en **ex-Yougoslavie**). Il s'agissait aussi de construire des outils d'analyse susceptibles de décrire le malaise, la désorientation, le désarroi où peut se trouver le spectateur devant « l'inquiétante étrangeté » de l'action. Le caractère insolite d'une réplique comme « on dirait qu'il y a une guerre » (Cate) ou de la didascalie qui annonce que Ian « meurt » avant qu'il ne reprenne la parole, n'a parfois même pas été relevé. Le commentaire d'un texte – et la remarque ne vaut pas pour la seule œuvre de Sarah Kane –, ne suppose-t-il pas avant tout de réapprendre à s'étonner ?

• *Viol* de Botho Strauss

La pièce de Botho Strauss a donné lieu à quelques commentaires excellents, l'un d'entre eux obtenant même la note de 20/20 ! Elle présentait la particularité d'être la réécriture d'une des pièces du programme, ce qui ouvrait la voie à certaines perspectives d'étude : sans que la comparaison systématique avec Shakespeare fût requise, le candidat pouvait souvent s'appuyer sur la présence ou l'absence d'une scène-source, sur le jeu des variations, des détournements et des réinterprétations. Ce travail de réécriture n'a pas toujours été exploité, y compris lorsqu'il fait basculer le sens de la pièce : ne pas voir, comme certains candidats, que la Lavinia de Botho Strauss disait tout autre chose (« Le désir torture Lavinia. Lavinia veut vivre ») que celle de Shakespeare (qui dénonçait ses agresseurs), c'était tout simplement passer à côté des enjeux de la pièce.

Trompés sans doute par la traduction un peu appauvrie de *Schändung* par *Viol*, beaucoup de candidats n'ont pas pris la mesure de l'extension sémantique que Botho Strauss lui donnait : lorsque la même séquence représente Tamora surprise en train de lutiner avec Aaron et se termine sur l'annonce du « viol » de Lavinia, le mot de *Schändung* inclut autant le viol de l'une que la « profanation » de l'Empire romain par le couple du Maure et de l'impératrice.

Cette idée de « profanation » est cardinale non seulement dans la pièce, mais, comme ont su le faire observer les meilleurs candidats, dans la pensée et la vision du monde de Botho Strauss. Si certaines scènes – comme le « Making-of » – semblent avoir été soigneusement préparées, d'autres ont fait régulièrement trébucher les candidats : parce qu'ils étaient peut-être incapables de concevoir ce qu'avait de délibérément épineux l'union de Chiron et de Lavinia, certains candidats ont voulu à toute force voir dans les difficultés manifestes de cet accouplement une « vengeance » de la victime envers son bourreau... Dans le corpus de cette année, les exemples de distorsion entre le sentiment moral spontané de la plupart des lecteurs et ce que donnent à voir les pièces étaient légion, mais c'était une raison supplémentaire de rester lucide en ne projetant pas ses propres valeurs ou émotions sur l'œuvre à commenter. Convenons que la tâche n'était pas de tout repos.

Nous souhaitons que ce rapport puisse aider utilement les candidats de la session 2013.