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

CONCOURS DU SECOND DEGRÉ – RAPPORT DE JURY

SESSION 2011

AGRÉGATION INTERNE

CAERPA

LETTRES MODERNES

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

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

SOMMAIRE

1. COMPOSITION DU JURY.....	p. 3
2. REMARQUES GÉNÉRALES.....	p. 6
3. ÉPREUVES ÉCRITES	
3.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs.....	p. 10
3. 1. 1. Libellé du sujet.....	p. 10
3. 1. 2. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 15
3. 2. Composition française sur œuvres au programme.....	p. 48
3. 2. 1. Libellé du sujet.....	p. 48
3. 2 .3. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 50
4. ÉPREUVES ORALES	
4.1. Leçon portant sur un programme d'auteurs de langue française....	p. 62
4.1. 1. Leçon : œuvres littéraires.....	p. 62
4. 1. 2. leçon : cinéma.....	p. 73
4. 2. Explication de texte et grammaire.....	p. 78
4. 2. 1. Explication de texte.....	p. 80
4. 2. 1. Grammaire.....	p. 92
4. 3. Commentaire	p. 99

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 5 mai 2010 autorisant au titre de l'année 2011 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré, modifié par l'arrêté du 6 juillet 2010,
- Vu l'arrêté du 5 mai 2010 autorisant au titre de l'année 2011 l'ouverture du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, modifié par l'arrêté du 6 juillet 2010,
- Vu l'arrêté du 19 mai 2010 désignant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés ouverts au titre de la session 2011,
- 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 2011 :

Président

M. Emmanuel FRAISSE
Professeur des universités

Académie DE PARIS

Vice-Président

M. Jean EHRSAM
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie DE PARIS

Secrétaire Général

M. Henri MARGULIEW
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE VERSAILLES

Membres du jury

M. Jean AUBANELLE
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE MONTPELLIER

Mme Sandrine BERTHELOT
Professeur agrégé

Académie D' ORLEANS-TOURS

M. Olivier BERTRAND
Maître de conférences des universités

Académie DE GRENOBLE

M. Pierre BEYLOT
Professeur des universités

Académie DE BORDEAUX

M. Bruno BLANCKEMAN
Professeur des universités

Académie DE PARIS

M. Frédéric CALAS Professeur des universités	Académie DE CLERMONT-FERRAND
M. Jean-Louis CHISS Professeur des universités	Académie DE PARIS
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 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. Michel GAILLIARD Maître de conférences des universités	Académie DE TOULOUSE
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 Joëlle JEAN Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE PARIS
M. Jean-Luc JOLY Professeur de chaire supérieure	Académie DE PARIS
M. Alain KLEINBERGER Maître de conférences des universités	Académie DE VERSAILLES
Mme Nathalie KOBLE Maître de conférences des universités	Académie DE PARIS
M. Romain LANCREY-JAVAL Professeur de chaire supérieure	Académie DE PARIS
Mme Françoise LAURENT Professeur des universités	Académie DE CLERMONT-FERRAND
Mme Mathilde LEVEQUE Maître de conférences des universités	Académie DE CRETEIL
Mme Catherine MAGNIEN-SIMONIN Professeur des universités	Académie DE BORDEAUX
M. François-Marie MOURAD Professeur de chaire supérieure	Académie DE BORDEAUX
M. Frédéric NAU Professeur agrégé	Académie DE PARIS
Mme Yolaine PARISOT Maître de conférences des universités	Académie DE RENNES
M. Jean-Christophe PELLAT Professeur des universités	Académie DE STRASBOURG
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 D' ORLEANS-TOURS

Mme Catherine ROBERT-LAZES
Professeur de chaire supérieure

Académie DE PARIS

M. Pierre RONZEAUD
Professeur des universités

Académie D' AIX-MARSEILLE

M. Jean-Christophe SAMPIERI
Maître de conférences des universités

Académie DE PARIS

Mme Françoise SAVINE
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE VERSAILLES

M. Daniel STISSI
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE CRETEIL

M. Pierre-Olivier TOULZA
Maître de conférences des universités

Académie DE PARIS

Mme Virginie WALBRON
Professeur de chaire supérieure

Académie DE VERSAILLES

Mme Anne-Gaëlle WEBER
Maître de conférences des universités

Académie DE LILLE

M. Philippe ZARD
Maître de conférences des universités

Académie DE VERSAILLES

Représentants des établissements privés associés à l'Etat par contrat et ayant les titres requis pour enseigner

Mme GENEVIEVE CHANSON
Professeur agrégé

Académie DE VERSAILLES

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

Paris, le 06 décembre 2010

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

REMARQUES GÉNÉRALES

Selon une tradition solidement et justement établie, les rapports de jury de concours doivent être saisis dans leur continuité. Rien d'étonnant donc que celui-ci renvoie explicitement à ceux qui l'ont précédé. Tel est, au sens propre du terme, la signification du beau mot de tradition sans laquelle on voit mal comment un enseignement serait définissable et simplement envisageable. Certes, on verra ici ou là, à tel ou tel moment, quelques inflexions, et l'accent mis préférentiellement sur tel ou tel aspect. Reste qu'il y a bien un esprit, une « certaine idée » qui président au fonctionnement du concours (on n'ose parler de « philosophie ») avec lesquels les candidats doivent évidemment se familiariser. Au terme d'un mandat de quatre années à la présidence du jury de ce concours, je souhaite leur présenter brièvement quelques réflexions générales à ce sujet, avant de rassembler quelques informations statistiques.

Utilité du concours

La première réflexion renvoie à l'utilité du concours. Utilité pour les candidats bien sûr, tant au plan de leur formation continue qu'en ce qui concerne leur promotion individuelle. Utilité de l'exigence en termes de niveau et de maîtrise : vingt et un ans après sa création, ce concours n'a plus à prouver qu'il constitue bien une « véritable » agrégation et que ses lauréats sont de « véritables » agrégés. Utilité individuelle donc : reprendre des études théoriques, se confronter de nouveau à la résistance de textes complexes, affronter derechef la pluralité des critiques, repenser ses approches grammaticales, élargir et modifier ses conceptions culturelles, c'est là l'occasion d'une ouverture et souvent d'une remise en cause. Utilité sociale et professionnelle enfin, puisque nous avons affaire à la principale – et malheureusement presque à la seule – voie de promotion interne à l'Éducation nationale qui consacre une formation continue dans l'enseignement disciplinaire.

Utilité également pour les membres du jury sur la diversité desquels repose le concours. À travers l'existence et la dynamique de l'agrégation, les voilà conduits – et c'est là une expérience très riche pour chacun d'entre eux – à partager des objets et des points de vue qui ne relèvent pas nécessairement de leurs spécialités respectives. Les voilà conduits à croiser leurs regards, à échanger et partager des points de vue, des sensibilités et des degrés d'information divers. En un mot, tout en affirmant des exigences de qualité, le concours met à mal les logiques divergentes des spécialisations (littéraires et linguistiques) et des lieux professionnels (université, classes préparatoires, inspections) pour conduire à l'élaboration d'une convergence et d'une approche collectives.

Et là réside un second enseignement : le concours, par son aspect généraliste même, conduit les membres du jury à penser ensemble la discipline « français », littérature, langue et culture confondues. Or une discipline d'enseignement, comme l'a démontré admirablement André Chervel il y a près de vingt ans¹ est une construction historique et n'est jamais directement réductible à un ensemble de savoirs éternels. Une discipline d'enseignement est bien un objet didactique, à la croisée entre connaissances, réflexion critique et médiation.

¹ André Chervel, *La culture scolaire. Une approche historique*, Paris : Belin, 1998. – 238 p.

Les humanités et leur avenir

Chacun sait que nos études – les humanités pour employer un mot revenu à la mode – sont essentielles en termes de formation individuelle et collective. Nous nous entendons tous sur leurs finalités : armer les élèves en leur donnant l'esprit d'examen et de discussion, en leur permettant de comprendre le monde et d'y agir en citoyens qui partagent un certain nombre de repères culturels communs. Mais toute la question est de savoir quel est aujourd'hui le périmètre des humanités, et singulièrement de la littérature. Vaste question certes, mais qu'il faut bien aborder.

La crise des humanités n'est pas spécifiquement française : elle touche tous les pays occidentaux, voire le monde entier. Mais il y a une acuité française dans l'approche de cette crise, et les opinions contradictoires qu'elle ne manque pas de soulever chez les professeurs mêmes, tant l'école au sens large du terme a été au cœur de la construction de la psyché française.

Bref : comment définir les humanités d'aujourd'hui ? Comment les moderniser sans les dénaturer et sans renoncer à l'essentiel ? Comment conférer à nos études littéraires un caractère attractif, mêlant beauté, gratuité et utilité sociale ? Il est plus facile de formuler la question que d'y répondre, d'autant que tout le problème est bien de s'entendre, et de manière dynamique, sur ce qu'est « l'essentiel ». J'en prendrai deux exemples particulièrement délicats et sujets à controverse, et qui renvoient tous deux à l'équilibre entre le « nouveau » et la tradition. Comment, dans nos programmes de concours, traiter les différents siècles, et tout particulièrement le XX^e siècle ? Faut-il considérer ce dernier comme un monolithe, un bloc intangible ou admettre qu'il existe au moins « deux XX^e siècles » : celui qui commence en 1901 (ou en 1919 ?), celui qui suit la Seconde guerre mondiale (ou 1968) pour s'achever aujourd'hui ? Seconde interrogation, et corollaire partiel de la précédente : quelle place conférer aux auteurs francophones, qui justement concernent presque exclusivement le Second XX^e siècle ? Aucune réponse simple ne vient à l'esprit quand on évoque ce type de questions : mais chacun s'entend sur le fait que, à bien des égards, le paradoxe de la littérature est qu'elle se doit d'être à la fois familière et étrange, proche et lointaine, rassurante et inquiétante. Voilà, à bien des égards, ce qui fait le prix des études littéraires, et justifie que membres des jurys et candidats s'évertuent à les faire vivre et à les transmettre.

Quelques chiffres-clés

En 2011, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. On notera la confirmation du fait que le profil des candidats admis est celui de jeunes professionnels, déjà expérimentés (un admis sur deux a entre 30 et 35 ans), parmi lesquels on compte un homme sur quatre, soit une moyenne supérieure à celle de la profession prise dans son ensemble.

Les tableaux suivants, on l'espère, parlent d'eux-mêmes. Une fois encore on rappellera l'existence de deux concours distincts : un concours « public » (le concours interne de l'agrégation) et un concours « privé » (le concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés). Cette distinction reste inconnue des membres du jury durant les épreuves orales. Les comptes-rendus détaillés des différentes épreuves rédigés par des membres du jury ne peuvent donc qu'ignorer cette distinction. On se félicitera au passage de constater que pour la deuxième année consécutive l'ensemble des postes du concours « privé » a pu être pourvu et de relever une convergence accrue dans les résultats des candidats inscrits dans les deux concours.

Enfin, on rappellera que, sauf pour les tout premiers admis, il est bien rare que l'ensemble des épreuves soit pleinement réussi par un même candidat. Les variations, parfois brutales, 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 personnalité qui est jugée ou mise en cause, mais que le jury se contente d'apprécier avec toute l'équité possible une performance donnée à un moment donné.

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT
(2006-2011)**

	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Inscrits agrégation	1 823	1 710	1 924	1692	2041	2589
Inscrits CAERPA	255	240	238	222	248	342
Total Inscrits	2078	1 950	2 162	1 914	2 303	2980
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1214	1 124	1 244	1 124	1214	1101
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	150	121	158	148	145	124
Total candidats ayant composé	1 354	1 245	1 392	1 272	1369	1225

TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ, ADMISSIONS (2006-2011)

		2006	2007	2008	2009	2010	2011
Agrégation	Postes	100	100	106	106	106	106
	Admissibles	241	240	244	240	242	237
	Admis	100	100	106	106	106	106
CAERPA	Postes	15	14	8	12	12	11
	Admissibles	12	15	11	15	17	16
	Admis	7	3	8	6	12	11
	Total Admis	107	103	114	112	118	117

TABLEAU 3. AGRÉGATION INTERNE : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2006-2011), MOYENNES /20

		2006	2007	2008	2009	2010	2011
admissibilité	Barre d'admissibilité	09,50	08,90	09,30	09,50	9,50	9,50
	Moyenne des admissibles	11,20	10,67	10,90	11,41	11,26	11,36
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	9,80	09,55	09,83	10,03	11,10	10,28
	Moyenne Leçon	08,90 (10,79)	8,90 (11,37)	09,57 (11,88)	09,66 (12,25)	08,85 (11,08)	09,52 (11,75)
	Moyenne Explication grammaire	08,08 (9,79)	07,95 (10,32)	08,57 (10,24)	08,84 (11,02)	08,77 (10,83)	8,81 (10,58)
	Moyenne commentaire	07,27 (08,86)	07,43 (10,13)	07,52 (09,40)	07,46 (09,05)	08,21 (9,81)	8,86 (11,09)
Moyenne des admis : écrit + oral		10,95	11,08	11,10	11,41	11,40	11,60

TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2006-2011), MOYENNES /20

		2006	2007	2008	2009	2010	2011
admissibilité	Barre d'admissibilité	09,50	08,60	09,30	08,70	9,40	9,40
	Moyenne des admissibles	11,20	10,06	11,35	10,45	11,02	11,45
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	09,80	09,45	10,05	09,18	9,84	10,25
	Moyenne Leçon	11,08 (13,21)	08,07 (08,67)	10,27 (11,50)	09,07 (12,83)	08,29 (9,58)	10,59 (11,41)
	Moyenne Explication grammaire	08,60 (08,68)	07,41 (09,63)	08,87 (09,21)	07,63 (09,27)	09,21 (09,41)	08,32 (9,10)
	Moyenne commentaire	08,79 (10)	06,57 (10)	09,55 (11)	06,33 (07,83)	09,06 (10,67)	09,06 (09,73)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,10	11,18	11,17	10,54	10,57	11,02

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

SESSION 2011

**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.

Tournez la page S.V.P.

Dans une classe de Seconde, vous étudiez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'étude d'un « mouvement littéraire et culturel ».
Vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploitation en classe.

1. François Coppée (1842-1908), « La Famille du Menuisier », in *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.
2. Émile Zola, (1840-1902), *L'Assommoir*, ch. 3, Paris, Charpentier, 1877.
3. Guy de Maupassant (1850-1893), *Boule de Suif*, in *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.
4. Edmond de Goncourt (1822-1896), *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux représentée pour la première fois, à Paris sur le Théâtre national de l'Odéon, le 18 décembre 1888, Paris, Charpentier, 1888.

EXTRAIT 1

LA FAMILLE DU MENUISIER

Le marchand de cercueils vient de trousseur ses manches
Et rabote en sifflant, les pieds dans les copeaux.
L'année est bonne ; il n'a pas le moindre repos
Et même il ne boit plus son gain tous les dimanches.

Tout en jouant parmi les longues bières blanches,
Ses enfants, deux blondins tout roses et dispos,
Quand passe un corbillard, lui tirent leurs chapeaux
Et bénissent la mort qui fait vendre des planches.

La mère, supputant de combien s'accroîtra
Son épargne, s'il vient un nouveau choléra,
Tricote, en souriant, au seuil de la boutique ;

Et ce groupe joyeux, dans l'or d'un soir d'été,
Offre un tableau de paix naïve et domestique,
De bien-être honorable et de bonne santé.

EXTRAIT 2

Dans la galerie d'Apollon, le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mademoiselle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau. On criait à madame Gaudron de poser ses souliers à plat, à cause de sa position. M. Madinier voulait leur montrer les dorures et les peintures du plafond ; mais ça leur cassait le cou, et ils ne distinguaient rien. Alors, avant d'entrer dans le salon carré, il indiqua une fenêtre du geste, en disant :

– Voilà le balcon d'où Charles IX a tiré sur le peuple.

Cependant, il surveillait la queue du cortège. D'un geste, il commanda une halte, au milieu du salon carré. Il n'y avait là que des chefs-d'œuvre, murmurait-il à demi-voix, comme dans une église. On fit le tour du salon. Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana* ; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanèrent, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues ; les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement. Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris et stupides, en face de la Vierge de Murillo.

Le tour du salon terminé, M. Madinier voulut qu'on recommençât ; ça en valait la peine. Il s'occupait beaucoup de madame Lorilleux, à cause de sa robe de soie ; et, chaque fois qu'elle l'interrogeait, il répondait gravement, avec un grand aplomb. Comme elle s'intéressait à la maîtresse du Titien, dont elle trouvait la chevelure jaune pareille à la sienne, il la lui donna pour la belle Ferronnière, une maîtresse d'Henri IV, sur laquelle on avait joué un drame, à l'Ambigu.

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. Mais ce qui les intéressait le plus, c'étaient encore les copistes, avec leurs chevalets installés parmi le monde, peignant sans gêne ; une vieille dame, montée sur une grande échelle, promenant un pinceau à badigeon dans le ciel tendre d'une immense toile, les frappa d'une façon particulière. Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.

M. Madinier se taisait pour ménager un effet. Il alla droit à la *Kermesse* de Rubens. Là, il ne dit toujours rien, il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers.

– Voyez donc ! répétait Boche, ça vaut l'argent. En voilà un qui dégobille. Et celui-là, il arrose les pissenlits. Et celui-là, oh ! celui-là... Ah bien ! ils sont propres, ici !

– Allons-nous-en, dit M. Madinier, ravi de son succès. Il n'y a plus rien à voir de ce côté.

La noce retourna sur ses pas, traversa de nouveau le salon carré et la galerie d'Apollon.

EXTRAIT 3

Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes.

Par un hasard étrange toutes les femmes se trouvaient sur le même banc ; et la comtesse avait encore pour voisines deux bonnes sœurs qui égrenaient de longs chapelets en marmottant des *Pater* et des *Ave*. L'une était vieille avec une face défoncée par la petite vérole comme si elle eût reçu à bout portant une bordée de mitraille en pleine figure. L'autre, très chétive, avait une tête jolie et malade sur une poitrine de phthisique rongée par cette foi dévorante qui fait les martyrs et les illuminés.

En face des deux religieuses, un homme et une femme attiraient les regards de tous.

L'homme, bien connu, était Cornudet le démocrate, la terreur des gens respectables. Depuis vingt ans, il trempait sa barbe rousse dans les bocks de tous les cafés démocratiques. Il avait mangé avec les frères et amis une assez belle fortune qu'il tenait de son père, ancien confiseur, et il attendait impatiemment la République pour obtenir enfin la place méritée par tant de consommations révolutionnaires. Au Quatre Septembre, par suite d'une farce peut-être, il s'était cru nommé préfet, mais quand il voulut entrer en fonctions, les garçons de bureau, demeurés seuls maîtres de la place, refusèrent de le reconnaître, ce qui le contraignit à la retraite. Fort bon garçon, du reste, inoffensif et serviable, il s'était occupé avec une ardeur incomparable d'organiser la défense. Il avait fait creuser des trous dans les plaines, coucher tous les jeunes arbres des forêts voisines, semé des pièges sur toutes les routes, et, à l'approche de l'ennemi, satisfait de ses préparatifs, il s'était vivement replié vers la ville.

Il pensait maintenant se rendre encore plus utile au Havre, où de nouveaux retranchements allaient être nécessaires.

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de Suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir ; et là-dedans s'ouvraient, en haut, des yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans ; en bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et microscopiques.

Elle était de plus, disait-on, pleine de qualités inappréciables.

Aussitôt qu'elle fut reconnue, des chuchotements coururent parmi les femmes honnêtes, et les mots de « prostituée », de « honte publique » furent chuchotés si haut qu'elle leva la tête. Alors elle promena sur ses voisins un regard tellement provocant et hardi qu'un grand silence aussitôt régna, et tout le monde baissa les yeux à l'exception de Loiseau, qui la guettait d'un air émoussillé.

Mais bientôt la conversation reprit entre les trois dames que la présence de cette fille avait rendues subitement amies, presque intimes. Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouses en face de cette vendue sans vergogne ; car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère.

EXTRAIT 4

TROISIÈME TABLEAU

Un coin du bal de la Boule Noire. Aux murs blancs, de grossières copies des Saisons de Prudhon, éclairées par des bras à trois jets de gaz, reflétés dans des glaces, et aux portes et aux fenêtres, des lambrequins de velours grenat, bordés d'un galon d'or. La vue est prise en dehors de l'orchestre et du rond de la danse ; au milieu, des tables peintes en vert et des bancs de bois faisant le café du bal.

Deux femmes sont assises à une table, devant un saladier de vin sucré, l'une en chemise de flanelle rouge, l'autre encapuchonnée dans une capeline de tricot blanc lisérée de bleu.

Un petit voyou à la tignasse frisée, aux yeux impudents, au cou garni de la loque d'un foulard des Indes à ramages, la figure traversée d'une éraflure, offre aux deux femmes, dans une corbeille, des morceaux de gâteau de Savoie et des pommes rouges.

SCÈNE PREMIÈRE

GLAÉ, MÉLIE, LE PETIT VOYOU, puis LA GAMINE

GLAÉ, *au petit voyou*

Qu'est-ce qui t'a griffé comme ça la physionomie ?

LE PETIT VOYOU

C'est de la rousse... un sergent de ville qui m'a voulu arrêter... mais trop bête... je lui ai tiré mes croquenots. (*Il montre ses souliers.*) Elle, ma soeur, n'a pas eu c't' chance... elle est d'hier à la *Tour pointue*... eh bien oui, à la préfecture. (*Il regarde dans la coulisse.*) Tiens, là-bas... voilà Arthur, mon associé.

MÉLIE

Et pourquoi qu'on a arrêté ta soeur ?

LE PETIT VOYOU

Elle vendait des fleurs... Eux autres, ils nous empêchent... et ils laissent les Italiens... la rousse ne leur dit rien. (*Regardant les deux femmes.*) Oh ! les femmes, je les aime-t-y, moi ! Quand je serai grand, il m'en faudra cinq à chaque bras... que je me fourre dedans. (*Apparaît Germinie qui fait le tour de la salle, regardant de tous côtés avec l'attention d'une personne qui cherche quelqu'un.*) Que ça me gratte donc fort... Oui, j'ai été deux fois aux Enfants Trouvés et à l'Enfant Jésus... J'avais du mal dans la tête... Ils ne m'ont rien fait... alors moi je m'ai sauvé... et j'y ai mis du saindoux que ça les a fait friser, mes cheveux ! (*Une petite gamine de sept ou huit ans, aux yeux ardents d'une femme, vient à lui, ayant dans la main quatre ou cinq bouquets de violettes d'un sou.*) Ça c'est une de mes ouvrières. (*s'adressant à la petite.*) Combien ?

LA GAMINE

Trois.

LE PETIT VOYOU

Eh bien, faut encore tes six sous... Crois-tu que, tous les soirs, je vas te payer, comme hier, l'omnibus pour la place Maub ? (*La petite grogne et ils se donnent en dessous deux ou trois coups de pied.*) Ah ! il y en a une aujourd'hui qui passe au Palais... c'est la dix-huitième fois, et elle n'a pas ses douze ans... elle avait été voir une tireuse de cartes qui lui avait dit qu'elle irait dans trois cabinets, mais qu'elle n'irait pas devant la justice... Des blagues, quoi !... T'en viens-tu, ma gosse?... ça manque de capitalistes ici... Nous allons à la *Grande Hôtel* !

RÉFLEXIONS ET ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ

Le présent rapport doit permettre aux candidats de se représenter les attentes du jury quant au sujet de la session. Il convient cependant d'en préciser le pacte de lecture afin d'éviter tout malentendu :

il n'est pas un corrigé type impossible à reproduire en sept heures ;

il se réfère à des ouvrages critiques et didactiques qui ne sont pas tous attendus ;

il prend appui sur des propositions et des écrits de candidats afin que chacun puisse apprécier ce qui a pu être réalisé ;

il ne vise pas l'exhaustivité mais cible quelques points méthodologiques et didactiques soulevés par le sujet, transférables pour les sessions ultérieures.

1. DU PROBLÈME A LA PROBLÉMATISATION

1.1. LIBELLÉ – CORPUS – OBJET D'ÉTUDE

Le sujet proposé cette année demandait aux candidats de s'intéresser à l'objet d'étude « un mouvement littéraire et culturel », dans une classe de seconde, à partir d'un corpus de quatre textes : le poème « La Famille du menuisier » de François Coppée, des extraits du roman *L'Assommoir* d'Émile Zola, de la nouvelle *Boule de Suif* de Guy de Maupassant, de la pièce de théâtre *Germinie Lacerteux* d'Edmond de Goncourt.

De nombreux candidats se sont interrogés, à juste titre, sur la composition du corpus pour en relever des caractéristiques remarquables. Il s'agit là d'une démarche indispensable pour comprendre la logique qui a présidé à l'élaboration du corpus : on ne peut dissocier la conception du corpus et l'assemblage des textes du projet didactique envisagé. Rappelons que le corpus est une construction intellectuelle fondée sur la sélection et l'extraction de documents au service d'une visée, une *collocation* de textes qui les met en perspective et en problématise la lecture, un outil pour réfléchir et faire surgir des similarités et des singularités. Ce qui a été réuni compte alors autant que ce qui a été écarté, le manque faisant sens. La question du pourquoi est ainsi première, tant pour le choix du genre, de l'auteur, du texte, de l'extrait que l'absence d'autres références et supports qui auraient pu être convoqués. Cette démarche spéculative s'inscrit bien évidemment dans le cadre de l'objet d'étude proposé. La « faible amplitude diachronique », l'« absence d'unité générique », la « forte cohérence thématique » ont été largement commentées par la plupart des candidats, moins l'appartenance de *Boule de Suif* au recueil des *Soirées de Médan*, le choix de *Germinie Lacerteux*, pièce de théâtre, préférée au roman d'Edmond et de Jules Goncourt paru en 1865. Or, ces deux derniers points s'avéraient déterminants pour notre réflexion et se sont révélés porteurs pour quelques candidats : « Deux des auteurs proposés appartenaient au groupe d'écrivains qu'Émile Zola recevait chez lui, sur les bords de Seine, et qui ont réagi aux attaques contre le naturalisme en rédigeant le recueil *Les Soirées de Médan*. » ; « La pièce de théâtre d'Edmond de Goncourt est une adaptation du scandaleux roman *Germinie Lacerteux* qui pose le problème de la mise en scène et de la *mimésis*. »

Le sujet pouvait être appréhendé selon le programme actuel et ses documents d'accompagnement ou celui qui entrera en vigueur à la rentrée 2011 :

le programme actuel inscrit l'objet d'étude dans la perspective dominante de l'histoire littéraire et culturelle et la perspective complémentaire de l'étude des genres et des registres. Les documents d'accompagnement précisent qu' « en seconde, la notion de mouvement littéraire [seule] est définie ; en première, elle est élargie à l'idée de mouvement culturel » ;

le programme 2011, quant à lui, propose dans le cadre de l'histoire littéraire et culturelle et de la connaissance des genres, l'objet d'étude « Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme » dont « l'objectif est de montrer aux élèves comment le roman ou la nouvelle s'inscrivent dans le mouvement littéraire et culturel du réalisme ou du naturalisme, de faire apparaître les caractéristiques d'un genre narratif et la singularité des œuvres étudiées, et de donner des repères dans l'histoire de ce genre. » La place accordée au nouvel enseignement de l'histoire des arts et la dimension culturelle du mouvement sont affirmées : « En relation avec l'histoire des arts, un choix de textes et de documents montrant comment l'esthétique réaliste concerne plusieurs formes d'expression artistique et traverse tout le XIX^e siècle. On peut réfléchir en amont à la façon dont les arts visuels, notamment, ont introduit la réalité quotidienne, qu'elle soit naturelle ou sociale, dans le champ de l'art et déterminé des choix esthétiques qui entrent en résonance avec l'évolution du genre romanesque, depuis le XVII^e jusqu'au XX^e siècle. L'influence de la photographie sur les romanciers du XIX^e siècle peut également faire l'objet d'un travail avec les élèves. »

Les copies se sont inscrites diversement dans la perspective de l'un ou l'autre des programmes, l'essentiel étant la cohérence et la pertinence du projet, son explicitation. Les copies ont ainsi proposé différentes pistes de travail : « Cet objet d'étude sera couplé avec l'étude des genres et des registres : le satirique et l'ironique sont en effet à l'œuvre chez Zola, Maupassant et Coppée et le pathétique chez Goncourt. » ; « Ce corpus paraît donc offrir la possibilité de montrer à la fois la cohérence esthétique d'un courant littéraire, les caractéristiques de différents registres, de réfléchir au travail d'écriture d'un auteur et à sa réception. » ; « Le mouvement littéraire et culturel et le corpus à l'étude nous amènent à réfléchir à l'esthétique naturaliste, aux genres qui l'expriment mais aussi à la *mimésis* et à l'art, comme nous y invitent l'enseignement de l'histoire des arts et l'extrait de *L'Assommoir*. »

Les programmes précisent également le mouvement littéraire et culturel qu'il convient d'étudier en seconde :

pour le programme en vigueur, les documents d'accompagnement associent réalisme et naturalisme¹ : « en seconde, les mouvements qui ont eu un rôle structurant dans l'histoire littéraire française : Pléiade, classicisme, romantisme, art pour l'art, réalisme/naturalisme, littérature engagée », « Ainsi pourraient être étudiés comme mouvements littéraires en tant que tels en 2^{nde} : le romantisme, le réalisme et le naturalisme, la littérature engagée. » En cela ils rejoignent une certaine

1 Alain Pagès dans « L'espace littéraire du naturalisme », revue *Pratiques*, 2000, pose cette problématique et commente la position des critiques quant aux liens qui unissent ou non réalisme et naturalisme : « Les nouveaux programmes de français pour le lycée invitent à cerner la réalité des mouvements littéraires, à réfléchir sur les notions de genre et de registre littéraires, à analyser les mécanismes de l'écriture littéraire. Parmi tous les corpus littéraires susceptibles de nourrir une telle démarche, le corpus naturaliste est sans doute l'un des plus riches, par la diversité des thèmes et des problèmes littéraires qu'il offre. Et pourtant la tradition scolaire et universitaire ne facilite pas une telle approche, dans la mesure où la notion de naturalisme ne va pas de soi – à la différence de celles de classicisme, de romantisme ou de surréalisme, par exemple. Deux idées se mêlent dans les habitudes de classement et dans les usages terminologiques, celles de réalisme et de naturalisme, ce qui tend à brouiller les domaines, à effacer les pistes. » (p. 89).

conception du naturalisme comme avatar du réalisme, notamment chez Lukacs². On peut également penser aux frères Goncourt qui n'utilisaient pas le terme « naturalisme » mais celui de « réalisme » ou bien à la place littéraire de Flaubert et celle de Maupassant.

- pour le programme 2011, en revanche, le naturalisme est dissocié du réalisme : « L'objectif est de montrer aux élèves comment le roman ou la nouvelle s'inscrivent dans le mouvement littéraire et culturel du réalisme ou du naturalisme... » Nous nous rapprochons ici des propos de Pierre Martino³ et d'Alain Pagès⁴ qui distinguent clairement sans les opposer réalisme et naturalisme.

Les textes du corpus nous amènent naturellement à l'étude du mouvement naturaliste : *Boule de Suif* est extrait des *Soirées de Médan* ; la date de publication du roman *Germinie Lacerteux* est souvent considérée comme la date de début du mouvement naturaliste ; Coppée qui appartient au Parnasse et dont on a moqué les dizains réalistes est perçu par Zola comme porteur du « drapeau naturaliste »⁵ ; enfin la référence zolienne est sans équivoque.

1.2. TEXTES – GENRES – MOUVEMENT

Ce qui était soumis à la sagacité des candidats apparaît donc rapidement à la lecture du sujet et du corpus :

la notion de « mouvement littéraire et culturel » d'un point de vue littéraire et didactique à partir de textes ;

quatre genres différents en lien avec ce « mouvement littéraire et culturel » et la réception des extraits.

Tout candidat est lecteur du sujet et du corpus, il n'échappe donc pas à la règle de l'horizon d'attente qui pouvait constituer ici un outil pour penser et problématiser. La réunion d'auteurs comme Zola, Maupassant, Goncourt ne surprend guère, c'est la présence de Coppée qui perturbe, tel un « grain de sable », les rouages de la pensée ; le mouvement naturaliste subodoré avec Zola notamment crée l'attente du genre romanesque immédiatement contredite par la présence de la poésie, du théâtre, et de façon moindre, de la nouvelle ; le rapprochement de deux écrivains célèbres et célébrés par la tradition littéraire et scolaire avec un poète souvent raillé et un auteur dont le théâtre n'a pas assuré la postérité attire l'attention du professeur, l'écarte des schémas prêts à penser ; que dire du sonnet de Coppée pour lequel l'ironie tant inattendue questionne les compétences de lecteur et fait surgir la peur du contresens.

Mis en alerte par des signaux déroutants, le candidat doit faire le point sur ce qui lui paraît tout d'abord illisible et inintelligible pour le poser en problèmes de lecture. C'est par ce jeu de déconstruction de sa réception et de ses représentations qu'il pourra ensuite investir le corpus pour construire un sens, produire une pensée qui fait apparaître une cohérence, déterminer des enjeux et élaborer un parcours didactique pertinent.

² Colette Becker dans Lire le réalisme et le naturalisme, éd. Armand Colin, 2000, introduit son étude par la difficulté à distinguer réalisme et naturalisme.

³ Pierre Martino, *Le Naturalisme français*, Armand Colin, 1966, p. 2 : « ... si liées que puissent paraître, au premier abord, ces deux expressions [réalisme et naturalisme], elles désignent cependant des doctrines d'art différentes. »

⁴ Alain Pagès, *Le Naturalisme*, PUF, 2001.

⁵ *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900* : rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, précédé de « Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France », suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle, Catulle Mendès - E. Fasquelle, 1903, p. 57.

Les candidats qui ont été perturbés et déroutés par le corpus se sont souvent retranchés derrière des thématiques convenues et rassurantes telles que « la misère du peuple », « les personnages pauvres »... Le regard porté sur les textes et le mouvement littéraire et culturel est alors superficiel et réducteur. L'unique approche thématique aboutit inexorablement à un catalogue, une succession sans autre logique que celle de l'addition. En revanche, un même thème exploré et problématisé selon un mouvement et des genres variés conduit à interroger les modes de représentation et d'écriture. On pouvait donc à partir du thème du peuple ou du personnage ouvrir aux possibilités génériques et littéraires qui donnent à voir, à entendre, à recevoir. Certaines introductions ont guidé le lecteur vers des problématiques liées au mouvement littéraire et aux genres : « Dans le livre III de *La République*, Platon classait les différents genres selon le degré de fidélité qu'ils entretenaient avec la réalité décrite. Ainsi le dithyrambe et le théâtre étaient considérés comme pure *mimésis*, l'épique comme un genre mixte. Le récit ou *diégésis*, quant à lui, faisait figure de parent pauvre, jugé trop éloigné du réel. Au cours des siècles, ce rapport entre l'écriture et le monde, entre *mimesis* et *diégésis* est devenu central, pierre angulaire de la réflexion romanesque. » ; « Cependant, l'écriture ne faisant que représenter – selon le principe de la *mimésis* – le réel, tout écrivain – poète, romancier, dramaturge – doit user d'artifices, de procédés stylistiques, littéraires. Dès lors, un paradoxe émerge entre la fin, dire la vérité sur le monde, et les moyens, donner à voir, à étudier des êtres dans leur milieu. » ; « Comment ces textes, dans leur diversité générique, se retrouvent autour d'une même image dégradée du peuple, s'inscrivant par là même dans une démarche naturaliste, et questionnant le regard posé sur le peuple ? »

Les documents d'accompagnement utilisent le terme de « mouvement littéraire » pour désigner «... un ensemble d'auteurs et d'œuvres présentant des traits communs affichés, inscrits dans des textes ayant valeur de programme, voire de manifeste. Il peut s'agir d'une "école littéraire", avec sa doctrine, ses signes de ralliement, ses chefs de file ; il peut s'agir aussi, plus doucement, d'un courant qui, sans former une école à proprement parler, offre une unité esthétique et idéologique forte. »

On ne peut parler ici d'école, ce qui réduirait le naturalisme à l'éphémère groupe de Médan (Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis) et le symboliserait par le recueil des *Soirées de Médan* publié en avril 1880. Par ailleurs, dans la « Lettre à la jeunesse »⁶, Zola explique clairement pourquoi une école serait contraire à la doctrine naturaliste : « Je pourrais citer, de nos jours, des écrivains dont le tempérament littéraire paraît tout opposé, et qui se rencontrent et communient ensemble dans la formule naturaliste. Voilà pourquoi le naturalisme n'est pas une école, au sens étroit du terme, et voilà pourquoi il n'y a pas de chef de file distinct, parce qu'il laisse le champ libre à toutes les individualités. »

Quant au terme « courant », employé parfois indifféremment pour celui de « mouvement », il reste souvent associé chez Zola à quelque chose de plus vaste dont le mouvement du naturalisme serait l'aboutissement : « le courant naturaliste a existé de tout temps », « ...ce grand courant naturaliste qui a produit nos croyances et nos connaissances actuelles. »

La définition du « naturalisme » interroge bon nombre de critiques. Philippe Hamon pose ainsi des questions qui servent autant à caractériser le mouvement qu'à le circonscrire : «... est-il une école historiquement localisable, et localisable autour de la personne et de l'œuvre du seul Zola à Paris et à Médan, et autour de l'éditeur Charpentier ? Ou est-il un mouvement européen entre 1870 et 1895 ? Ou est-il un corps de doctrines esthétiques et littéraires (Courbet, Taine, les écrits de Zola sur le roman, sur le théâtre, les écrits de Jullien sur le théâtre, Antoine, les « Préfaces et manifestes » des Goncourt ainsi que leur *Journal*, l'impressionnisme pictural, etc...) ? Ou est-il dans une méthode de

⁶ *Le Roman expérimental* (1880), éd. Nouveau monde, 2004, Œuvres complètes, T. 9, p. 365.

travail (l'enquête préalable, la sténographie des parures sociales, la recherche des « documents humains ») ? Ou est-il dans les sujets traités (les mœurs de toutes les classes, hautes ou basses, de la société, le corps avec ses pulsions, répulsions et maladies) et dans leur traitement (sans tabous ni censure, sans intervention d'auteur, sous forme de « tranches de vie » où l'intrigue n'est plus le mode de structuration dominant) ? Ou est-il dans certaines œuvres faisant office de modèles (*L'Éducation sentimentale*, *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*). »⁷

Zola a lui-même théorisé le naturalisme notamment dans *Le Roman expérimental* : « Donc, une fois encore, le naturalisme est purement une formule, la méthode analytique et expérimentale. Vous êtes naturalistes si vous employez cette méthode, quelle que soit votre rhétorique... Il est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il réside dans l'évolution de l'intelligence humaine à notre époque. On ne vous demande pas de copier tel maître ; on vous demande de chercher et de classer votre part de documents humains, de découvrir votre coin de vérité, grâce à la méthode. »⁸

Terminons par les propos d'Alain Pagès qui s'appuient sur les sens du terme « naturalisme », son histoire et son emploi depuis le XVII^{ème} siècle : « Quand Zola le reprend [le terme "naturalisme"] à partir de 1868, le mot a derrière lui une longue histoire. Il est employé depuis le XVII^{ème} siècle par les philosophes et les savants qui s'occupent de l'étude rationnelle des phénomènes naturels :

- dans le domaine de l'histoire naturelle puis des sciences naturelles et de la biologie, un "naturaliste" est un savant qui pratique les sciences de la nature, notamment la botanique, la minéralogie ou la zoologie ;

- dans le domaine de la philosophie, le "naturalisme" est une doctrine selon laquelle rien n'existe en dehors de la nature et excluant toute explication d'ordre métaphysique...

- dans le domaine des beaux-arts, le "naturalisme" est une doctrine artistique recherchant l'imitation exacte de la nature. "L'école naturaliste affirme que l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous les degrés, et que son but unique est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité : c'est la vérité s'équilibrant avec la science" (J. Castagnary, Salon de 1863).

Ainsi, avant d'être un écrivain, le "naturaliste" est un savant, un philosophe, un peintre même. »⁹

Ce cadre théorique nous conduit aux deux conclusions suivantes :

le mouvement est le terme adéquat pour le naturalisme ;

le naturalisme se caractérise avant tout par la formule scientifique¹⁰ qu'il se propose d'appliquer à la littérature (un savant et un philosophe) et par ce « coin de la création vu à travers un tempérament »¹¹ (un peintre, un écrivain).

⁷ *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 6, p. 7.

⁸ *Le Roman expérimental* (1880), « Lettre à la jeunesse », éd. Nouveau monde, 2004, Œuvres complètes, T. 9, p. 365.

⁹ Alain Pagès, *Le Naturalisme*, PUF, 2001.

¹⁰ Il s'agit ici de la formule scientifique héritée du positivisme qui vise l'observation et l'expérimentation. Cf. *Le Roman expérimental* : « Posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. » ; « Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scholastique et de théologie. »

¹¹ Les notions d'énonciation, de narrateur mais aussi de distanciation et d'ironie sont bien sûr couvertes par ce terme de « tempérament ».

1.3. PROBLÈME – RÉFLEXION - PROBLÉMATIQUE

Les textes proposés appartiennent aux genres du roman, de la nouvelle, du théâtre et de la poésie. La présence de ces genres se justifie par le naturalisme comme méthode et formule appliquée à la littérature. Le naturalisme serait en ce sens une « littérature a-générique »¹² : l'application de la formule naturaliste prédominerait sur les formes génériques de la littérature (certaines contraintes formelles, certains codes pourraient même constituer des obstacles à la validité de l'expérimentation ou à son compte rendu).

Dans le cadre de l'étude d'un mouvement, mais aussi dans celui de la connaissance des genres, considérer leurs interactions -c'est-à-dire voir comment le naturalisme s'approprie les genres littéraires dans son combat sur la scène littéraire et/ou comment les genres réagissent, par contamination, à l'expansion et aux apports du naturalisme- apparaît déterminant pour la compréhension de l'histoire littéraire et culturelle. On pourrait alors s'interroger sur l'action du naturalisme, sur les conventions et les contraintes génériques et sur les limites des genres à rendre compte de l'expérience et du tempérament.

Même si le roman apparaît la forme privilégiée, presque synonyme de « naturalisme », il gêne les frères Goncourt et Zola pour qui il serait non générique ou omnigénérique : « le roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. »¹³

La nouvelle, dont la publication dans les journaux a contribué au développement, permet, selon la définition qu'en donne Baudelaire¹⁴, de marquer le lecteur par une stratégie, de rendre plus frappant le fait présenté par son économie du récit. Le mouvement naturaliste, à la recherche de formes au plus près de la réalité, joue avec cette esthétique qui se rattache à l'image, l'instantané, l'ellipse et la vitesse¹⁵ (il en sera de même d'ailleurs avec les pièces de théâtre construites en tableaux).

Quant au théâtre, l'ambition naturaliste est claire, dans une lettre à Hennique datée du 29 juin 1877, Zola écrit : « Ce serait une grande affaire pour nous tous si un de nous conquérait les planches ». Ce que doit imposer le théâtre, c'est « une analyse exacte des caractères, une action simple et une étude des milieux. Décors, costumes et jeu des comédiens doivent concourir à cette peinture de la réalité »¹⁶. Le théâtre reste donc l'ambition de tous au XIX^e siècle, l'art qui permet d'accéder à la notoriété et qui, comme la poésie, permet de gagner ses galons d'écrivain.

Dans un article du *Messenger de l'Europe* de février 1878, Zola s'exprimait ainsi au sujet de la poésie : « c'est pourquoi j'imagine que le grand poète de demain devra commencer par faire table rase de toutes les esthétiques qui courent les rues à cette heure. Je crois qu'il sera profondément moderne, qu'il apportera la note naturaliste dans toute son intensité. Il exprimera notre monde, grâce

¹² David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, éd. Nathan, 1995, p. 45.

¹³ *Le Roman expérimental* (1880), éd. Nouveau monde, *Œuvres complètes*, T. 9, p. 378.

¹⁴ Notes nouvelles sur Edgar Poe (1857) : « Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le trac des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. »

¹⁵ Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, éd. Corti, 2001.

¹⁶ C. Becker, G. Gourdin-Servenièrre, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Emile Zola*, éd. Bouquins, 1993, p. 415. Cet article s'inspire des écrits théoriques de Zola *Le naturalisme au théâtre*.

à une langue nouvelle qu'il créera. »¹⁷ Même si le genre poétique n'a pas connu de représentant naturaliste majeur, la question de la poésie est présente chez les auteurs, notamment chez Edmond de Goncourt qui, dans la Préface des *Frères Zemganno*, parle d'« écriture artiste » et de « tentative dans une réalité poétique ». Pourtant rien ne semble plus apparemment antinomique que ces deux termes de « naturalisme » et de « poésie ». Philippe Hamon, dans son article « Poésie et naturalisme », rappelle cette opposition :

Aussi bien quand on tient compte des supports préférentiels (d'un côté le vers, de l'autre la prose), d'une antinomie philosophique (d'un côté l'idéalisme, de l'autre le matérialisme), d'une antinomie générique (d'un côté les genres codés, les règles, de l'autre le quasi monopole du genre du non-genre, le genre romanesque), d'une antinomie institutionnelle (on peut entrer à l'Académie française avec un recueil de poèmes – Hérédia – mais non avec les vingt volumes des *Rougon-Macquart*), d'une antinomie des sujets (le spleen, la rêverie, l'intime et l'expression subjective des grands sentiments lyriques d'un côté, de l'autre les « mœurs »', le corps et ses pathologies, le monde matériel extérieur et les mécanismes de la sociabilité décrits objectivement), d'une distribution commerciale et éditoriale (d'un côté Lemerre, Vanier, les revues d'avant-garde et les plaquettes à tirages confidentiels, de l'autre Charpentier et les gros tirages), d'une pratique et de protocoles de création (d'un côté l'inspiration et l'imagination « reine des facultés »', de l'autre le document humain, les « notes prises à coups de lorgnon » – Goncourt – et l'enquête sociologique), que d'une antinomie linguistique (d'un côté le signifiant, de l'autre côté le signifié et la référence), voire politique et idéologique (d'un côté une pratique quasi aristocratique et élitiste de la littérature, de l'autre une pratique quasi républicaine et « démocratique »).¹⁸»

Le jury n'attend pas que le candidat cite ou connaisse tous ces différents textes mais que sa lecture attentive du corpus et son analyse des extraits le conduisent à interroger le mouvement et les genres littéraires en production et en réception, que son horizon d'attente déjoué soit mis à distance pour être l'objet d'une réflexion littéraire. De bonnes copies ont suivi cette démarche pour aboutir à des propositions didactiques tout à fait pertinentes, notamment pour *Germinie Lacerteux* : « On notera d'emblée l'importance de la didascalie initiale, très riche et descriptive. « La vue est prise » nous donne l'idée d'un angle de vue, d'une certaine optique (d'origine romanesque ?). Ces didascalies sont dignes d'une description romanesque [...] Ceci confirme la porosité entre roman et théâtre, ce dernier étant à son tour gagné par un naturalisme qui abat ici les frontières entre les genres, comme il abolit les frontières entre les notables et le peuple, digne d'être mis en scène au sens propre. » Cet exemple est révélateur du passage du problème de lecture posé par le corpus à une problématisation. Même s'il est nécessaire, dans le cadre d'un mouvement littéraire et culturel, de posséder des savoirs universitaires, ce sont les compétences de lecteur et la capacité à prendre de la distance et à réfléchir (faculté de la pensée à se retourner sur elle-même pour examiner un problème) qui priment. La problématisation du corpus résulte alors de la pensée systémique, c'est-à-dire de la vision complexe de multiples éléments avec leurs interrelations respectives. La problématique permet de poser le problème de lecture du corpus à partir d'un certain nombre de critères choisis (mouvement – genres – auteurs – registres...) qui constitueront le système de recherche, la résoudre consiste à proposer une

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹⁸ Les Cahiers naturalistes, 2007, p. 8.

cohérence de lecture. La problématique est alors l'outil de la pensée, le guide de la réflexion, l'armature du devoir.

Pour aller plus loin dans la réflexion sur le corpus, nous pouvons ajouter que le choix des auteurs et des textes constitue également des pistes problématiques pour l'étude du mouvement, dans ce qui rapproche ces auteurs et ce qui les différencie (le tempérament).

On sait que le roman *Germinie Lacerteux*, dont la pièce est une adaptation, marque le début du mouvement pour de nombreuses critiques, que *L'Assommoir* selon les frères Goncourt s'inspire de cette œuvre, ce qui pose d'emblée un rapport de parenté, d'antériorité mais aussi de rivalité¹⁹ entre les œuvres et leurs auteurs. La préface de ce roman (1865) évoque d'ailleurs l'œuvre et l'horizon d'attente des lecteurs, sa réception par la critique et une vision du roman qui a fait date dans l'histoire littéraire et la caractérisation du naturalisme. Rappelons à nouveau, pour notre propos, que les frères Goncourt préféraient le terme de « littérature naturaliste » ou de « réalisme » à celui de « naturalisme ». Le choix de la pièce de théâtre, au lieu du roman, aide à la réflexion sur l'appropriation des genres par le naturalisme, évoque naturellement le texte premier, sa préface et le départ du mouvement (1865), mais également le début de son déclin (1888).

Boule de Suif, est extrait des *Soirées de Médan*, recueil longtemps prétendu « manifeste » mais dont la préface ne propose ni le terme de « naturalisme » ni une quelconque doctrine, mais l'existence de textes²⁰. Ce recueil naît en fait de la nécessité de réagir face aux critiques hostiles, participe d'une stratégie contre les coteries ennemies et d'une volonté quasi militaire d'occuper la scène littéraire. Maupassant, dont la nouvelle assurera la renommée littéraire, s'écartera d'ailleurs rapidement du groupe. A ce titre, il est intéressant de rappeler les célèbres phrases extraites de la *Préface de Pierre et Jean* (1888) qui montrent les différences de conception littéraire et de tempérament entre les auteurs du groupe : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. »

L'Assommoir (1877) est l'œuvre dont le succès permit à Zola d'accéder à la célébrité. Son adaptation pour le théâtre en 1879 a été également un triomphe sur la scène de l'Ambigu avec près de trois cents représentations ; la pièce fut aussi jouée en province par deux troupes distinctes pendant trois mois et fut reprise au Châtelet en 1885 et au théâtre de la République en 1893 ; en Angleterre, son adaptation par Charles Reade (*Drink*) fut jouée plus de cinq cents fois. L'importance du roman est reconnue par certains critiques qui considèrent que le naturalisme se définit en référence à Zola et à ses œuvres, notamment *L'Assommoir*.

Quant à François Coppée, dramaturge, romancier et poète rattaché d'abord au Parnasse, il écrira par la suite une poésie plus proche des réalités quotidiennes. Reconnu par Zola, il est aussi considéré par Edmond de Goncourt qui relève son ironie et son irrévérence dans le *Journal*²¹. La date de publication du recueil poétique est remarquable car elle montre que si le roman est le genre du

¹⁹ Cf. Alain Pagès, « L'espace littéraire du naturalisme », revue *Pratiques*, 2000, p. 96.

« ...les querelles opposant les maîtres... Les attaques, multiples, proviennent d'Edmond de Goncourt vieillissant qui supporte mal qu'on conteste son droit d'antériorité. Pour prendre la mesure de cette rivalité, à la fois idéologique et humaine, il suffit de lire le *Journal* où s'accumulent, à propos de Zola, les évocations les plus venimeuses : remarques perfides, accusation de plagiat, plusieurs fois reprises... Le "Grenier" ouvert par Goncourt dans sa maison d'Auteuil, à partir de 1885, apparaît comme un anti-Médan, où se retrouvent bientôt les jeunes romanciers ambitieux du moment. »

²⁰ Sur l'histoire du groupe de Médan et les idées reçues de l'histoire littéraire, cf. David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, éd. Nathan, 1995, p. 21-26.

²¹ Jean-Louis Cabanès, *Les frères Goncourt : art et écriture*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 84 et p. 85. « Un curieux type que ce type de Coppée, le poète élégiaque et sentimental et qui est l'irrespectueux par excellence, le blagueur de toute croyance, de toute conviction, de tout dévouement, et apportant dans sa blague une ironie de ruisseau, toute personnelle à la race parisienne, à l'homme né à Paris. »

naturalisme, la poésie, elle, s'est engagée dès 1872 dans la voie d'une expression prosaïque liée au réalisme et au naturalisme.

Le naturalisme occupe donc tout l'espace littéraire en cherchant à exister sous tous les genres. Chaque texte proposé se rattache étroitement au mouvement tout en empruntant une voie singulière, Colette Becker préférant parler à ce propos de naturalismes.

L'objet d'étude et les perspectives dominante et complémentaire et la coexistence des textes au sein du corpus amènent à s'interroger sur la représentation de la réalité, la *mimésis*, en interaction avec les moyens des différents genres pour sa mise en œuvre (ou proposés par ces derniers pour appliquer la formule naturaliste). Compte tenu de la diversité des genres, c'est l'articulation entre une esthétique de la *mimésis* et une énonciation générique qui nous intéresse tout particulièrement ici.

1.4. ENTRÉES – PROJET - PRÉ REQUIS

Les textes du corpus entrent en cohérence, en surface et en profondeur, à partir d'entrées qui ont servi la réflexion des candidats :

des « tableaux » de vie de personnages qui n'ont pas eu auparavant droit d'entrée en littérature ;

des lieux qui amènent à étudier les interactions ou les confrontations entre personnages de même milieu ou non, l'adéquation ou non à son milieu, l'angoisse de l'invasion étant toujours sous jacente ;

la référence au monde réel (espace, temps, personnes, catégories...) ;

l'ambition de donner à voir, d'où la problématique de la description et du point de vue, le « faire voir » et le « décrire pour » de Philippe Hamon, problématique qui traverse notre corpus ;

la construction des personnages et leur existence dans les différents genres (comment faire naître et représenter en littérature de nouveaux personnages, de nouveaux héros ?) ;

ces deux derniers points nous amènent à penser « l'effet de réel », « l'effet-valeur »²², « l'effet-personnage »²³ et « l'effet-fiction »²⁴ ;

une littérature performative à la recherche du scandale avec des modèles littéraires que l'on défait et d'autres que l'on construit ;

la question de l'objet littéraire et de la littérarité dans l'expérimentation naturaliste, la place et le rôle de l'ironie dans le naturalisme.

Tous ces points seront à considérer selon le tempérament et le genre qui les expriment.

La définition de la formule naturaliste selon Alain Pagès – pour qui l'auteur naturaliste est un auteur littéraire, un savant, un philosophe, un peintre – permet de légitimer, en les réunissant, ces différentes caractéristiques.

Il s'agira pour notre séquence de cerner et de caractériser le naturalisme et son expression dans les différents genres pour en cerner la porosité, la validité, l'originalité.

Nous pourrions donc construire le mouvement naturaliste comme littérature active, performative qui assujettit le réel (un coin de la création) aux tempéraments (l'écran) et aux genres littéraires (le cadre, la forme, les codes) qu'elle veut s'approprier.

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001.

²³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, éd. Presses Universitaires de France, 1992.

²⁴ Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction - de l'illusion romanesque*, éd. Nizet, 1989.

Dans le cadre du socle commun des connaissances et des compétences, et celui, plus précisément, de la compétence cinq « La culture humaniste », on vise « l'acquisition de repères historiques et littéraires par la fréquentation des œuvres littéraires et artistiques ». Les programmes de collège de 1996 et de 2007²⁵ poursuivent ce même objectif pour l'enseignement du français et l'enseignement de l'histoire des arts. Le lycée le poursuivra également en privilégiant « les perspectives d'étude historique et générique des faits de langue, des faits littéraires et culturels. »

Pour l'étude d'un mouvement littéraire et culturel et notre corpus, nous rappelons que l'approche des genres littéraires est une constante du collège : en 4^{ème}, « on poursuit la lecture de récits et d'œuvres théâtrales ; on compare différents types de dialogues (théâtre, roman, bande dessinée, scripts cinématographiques) ; on approfondit la lecture de la poésie en abordant une œuvre poétique ou un ensemble de poèmes, notamment du XIX^e siècle » ; en 3^{ème} pour la poésie « on met l'accent notamment sur la poésie lyrique et la poésie engagée y compris la chanson » notamment par la lecture d'« un ensemble de textes poétiques du XIX^e ou du XX^e siècle » ; pour le théâtre « on souligne la relation entre le verbal et le visuel » dans l'étude d'une pièce de théâtre du XIX^e ou du XX^e siècle. Quant aux textes lus, les élèves ont déjà étudié en 4^{ème}, un roman ou une nouvelle du XIX^e siècle avec pour objectif de donner aux élèves des connaissances culturelles « en les mettant en contact avec des textes littéraires devenus célèbres » ; il en est de même pour la classe de 3^{ème} puisque le programme propose de poursuivre l'étude, pour le roman et la nouvelle, « des formes narratives, en diversifiant les textes et les pratiques de lecture ». Les œuvres de Maupassant sont par ailleurs bien représentées dans les propositions du programme : *La Parure* et *Deux amis* en 4^{ème}, *Bel-Ami*, *Pierre et Jean*, *Les Contes de la Bécasse* et *Boule de Suif* pour la classe de 3^{ème}.

L'étude du narratif et du descriptif, sous des formes de plus en plus complexes, a jalonné le cursus du collégien : en 3^{ème}, on exerce l'élève à la rédaction « de récits complexes ayant pour cadre le monde réel ou un monde imaginaire », de « récits dont la trame suit ou ne suit pas l'ordre chronologique, avec insertion de passages descriptifs et utilisation de paroles rapportées directement ou indirectement, de « récits à partir d'un récit donné avec changement de point de vue ».

Notre séquence pourra donc convoquer et approfondir les savoirs du collège que sont les caractéristiques génériques, le récit et la description, l'argumentation, mais aussi la construction du personnage, les notions de points de vue, de discours direct, indirect, indirect libre et narrativisé, de métaphores, de registres de langue, d'expansion du nom notamment.

Le lien avec les apprentissages du collège, l'étude continuée des genres, du narratif et du descriptif, la connaissance de textes du XIX^e siècle, nous engagent à penser que le corpus et la séquence qui sera proposée peuvent s'inscrire en début de classe de seconde et avant l'étude d'un roman naturaliste. Cela nous permettra d'évaluer la connaissance des élèves quant aux différents genres, d'exercer leur capacité à mobiliser les savoirs du collège et à confronter des textes dans une perspective historique et culturelle diachronique et synchronique.

²⁵ Programme du collège, objectifs pour la classe de 3^{ème}, 1996 : « Dans le prolongement des années précédentes, les lectures portent sur des œuvres des XIX^e et XX^e siècles, sans exclure d'autres périodes. Elles doivent être nombreuses et diversifiées, incluant la littérature pour la jeunesse, les textes documentaires, l'image. Pour enrichir l'imaginaire, on a soin de multiplier et de diversifier les textes, en recourant largement à des lectures cursives. On veillera dans tous les cas à éclairer le contexte des œuvres lues. L'enjeu principal est la compréhension de leur sens. L'appropriation de repères culturels est une finalité majeure des activités de lecture. »

Programme du collège, 2009 : « Année après année, selon une progression chronologique qui permet d'établir des relations avec le programme d'histoire, les élèves sont conduits à lire et à étudier des œuvres littéraires. Ils apprennent d'une part à les situer dans un contexte historique et culturel, d'autre part à les analyser en fonction des genres et des formes auxquels elles appartiennent. Ces démarches conjointes leur permettent de percevoir de manière vivante les échos que les œuvres entretiennent entre elles à travers le temps. Les relations avec les autres formes d'art, liées au contexte culturel ou à des thèmes, sont mises en évidence pour construire une culture structurée et partagée. »

2. UNE MISE EN ŒUVRE DIDACTIQUE

La proposition de séance suivante que l'on pourrait intituler « Le naturalisme : une formule, des genres et des tableaux » se présente volontairement sous une forme linéaire afin de rendre compte au mieux de ce que les copies ont proposé pour chaque texte, mais également pour aider le lecteur à saisir les dimensions littéraire et didactique du sujet. Dans un second temps, nous présenterons deux autres organisations possibles ; le concours, rappelons-le, cherche davantage la singularité de la pensée des candidats qu'un discours modélisé.

2.1. SÉANCE 1. *L'ASSOMMOIR* : LA NOCE AU MUSÉE

L'extrait de *L'Assommoir* est fondateur pour cette proposition de séquence car son étude permet non seulement de convoquer des notions déjà connues quant au genre romanesque mais aussi de construire la formule naturaliste. L'écriture du personnage selon le naturalisme, la peinture des milieux, la question de la *mimésis* sont ici clairement posées, comme l'ont noté bon nombre de candidats : « Le texte présente une curieuse mise en abyme : la noce devient elle-même l'objet d'un spectacle associant le lecteur aux gardiens amusés, et mettant en lumière non plus quelques personnages mais une couche sociale dans son ensemble. » ; « Déplacer l'intérêt des visiteurs des tableaux vers les copistes nous amène à réfléchir au peintre et aux modèles, à la copie de la réalité. » Quelques copies ont par ailleurs judicieusement fait mention de l'enseignement de l'« histoire des arts » pouvant « être mis en œuvre grâce à l'étude du texte de Zola ».

La notion de personnage a été mise en avant par la plupart des copies, mais plus comme une thématique qu'en tant que problématique littéraire. Écrire que la noce « s'intéresse plus au parquet qu'aux tableaux », qu'elle « ne sait pas apprécier la beauté des œuvres » apparaît moins pertinent que d'interroger la description inédite du peuple selon le naturalisme. Dans la préface de *L'Assommoir*, Zola décrit son roman comme «...une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple ». Il s'agira alors d'étudier l'entrée de ce peuple en littérature et notamment par sa prise de parole comme l'exprimait un candidat : « Le professeur s'appuie sur l'analyse des discours de Gérard Genette pour distinguer les différentes formes de prise de parole. Cet extrait est le seul (avec le texte théâtral) à faire entendre la voix du peuple. »

La visite au Louvre constitue un épisode central du chapitre III de *L'Assommoir*, visite qui a lieu après la cérémonie de mariage bâclée de Gervaise, pour occuper le temps jusqu'à l'heure du repas. Zola provoque cette situation pour mettre en œuvre son expérimentation – plonger le milieu ouvrier perdu dans un autre milieu, celui de la bourgeoisie et de la culture – ce qui a pour effet de révéler les traits saillants du peuple mais aussi de montrer sa détermination par le milieu. Quelques copies seulement ont insisté sur ce point en se référant au *Roman expérimental* ou en qualifiant la noce de « déplacée » dans tous les sens du terme.

La construction du personnage et la figure du peuple

Le personnage de roman est essentiel. Le mouvement naturaliste et son ambition de décrire exhaustivement et méthodiquement le champ du réel et de bâtir selon l'expression de Taine « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine » renforcent ce statut premier

comme l'affiche la plupart des titres des œuvres. Pour arriver à ses fins, « le cahier des charges du personnage », pour reprendre les termes de Philippe Hamon, que se prescrit le naturalisme aboutit chez Zola à « un *personnage lisible* et délégué à la lisibilité : lui-même d'une part, sera un personnage entièrement élucidé (par les autres personnages, par certaines procédures narratives particulières) ; par lui, d'autre part, son savoir, par ses actions, ses paroles, ses regards, il élucidera tout ce qui l'entoure, y compris les autres personnages. Lieu et objet de lisibilité, il sera *aussi* objet et opérateur de lisibilité. »²⁶

Pour lire les personnages de notre extrait, nous pouvons prendre appui sur les travaux de Philippe Hamon (*Pour un statut sémiologique du personnage*, Seuil, 1977) et ceux de Vincent Jouve (*L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992). Nous nous intéresserons alors à l'être (le nom, le portrait physique, la psychologie, etc.), au faire (les rôles thématiques et les rôles actanciels), à l'importance hiérarchique (le statut et valeur) des personnages, mais aussi, et cela nous importe pour le projet naturaliste, à « l'effet-lecture »²⁷ et au type de lecture induit par ces personnages²⁸.

Les personnages se répartissent entre ceux que l'on identifie par le titre de civilité et le nom (M. Madinier, Mme Lorilleux...), par le nom (Coupeau), par le prénom (Gervaise), par le surnom (Bibi-la-Grillade), suivant une dégradation de l'identité sociale et de la respectabilité. Cette dégradation est accentuée, par contraste, avec les noms connus de peintres ou de rois avec lesquels ils sont mis en relation dans le texte. La dénomination apparaît déjà comme un classement social des individus, une détermination. Quant aux portraits physiques, peu présents ici, ils sont réalisés partiellement et indirectement, non sans ironie, par les personnages eux-mêmes pour qui les tableaux font office de miroirs (où pour lesquels ils auraient pu servir de modèles) : *La Joconde* est le portrait d'une des tantes de Coupeau, Mme Lorilleux retrouve sa chevelure « jaune » dans le prétendu tableau de *La Belle Ferronnière*. Le mouvement du corps des personnages, les postures - « ça leur cassait le cou », « bouche ouverte », « les cous tordus et les yeux en l'air », « piétinement d'un troupeau débandé, lâché »- révèlent leur réalité grotesque et leur incongruité dans un lieu qui leur est étranger.

Les personnages de notre extrait sont davantage caractérisés par « le dire » et le « faire » qui sont les marqueurs sociaux et culturels les plus importants. Que ce soit sous la forme du discours narrativisé (« il commanda une halte »...), du discours indirect (« on criait ... de poser ses souliers à plat »), du discours indirect libre (« c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres »...), du discours direct (« en voilà un qui dégoûte »...), le peuple est défini par ses codes et ses pratiques langagières, par une oralité non contenue et déplacée, ce qui contraste avec les « gardiens, les lèvres pincées, [qui] retenaient des mots d'esprits ». Seul, M Madinier, patron d'un atelier de cartonnage, joue apparemment le rôle du guide cultivé et prévenant, mais seulement aux yeux du peuple. « Le faire » ne consistant qu'en la répétition mécanique des habitudes façonnées par le milieu, les personnages cherchent donc à retrouver leurs repères et montrent de l'intérêt pour le parquet, pour les copistes, les détails grivois. La détermination est forte, l'adaptation à un autre milieu s'avère impossible.

Le peuple est aussi représenté comme un groupe dans lequel chacun se positionne par rapport à l'autre, nous retrouvons des dominés et des dominants (M. Madinier qui mène le cortège), des complicités d'homme (Boche et Bibi-la-Grillade), les groupes de femmes et d'hommes et leurs

²⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel de roman*, Droz, 1998, p. 38.

²⁷ Dans le sens d'Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, éd. Grasset, 1979.

²⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992 : "Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (susitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nomme respectivement ces trois lectures : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte."

attitudes respectives codifiées (les hommes rient devant des détails orduriers, les femmes poussent des petits cris et rougissent). Peu de solidarité à l'intérieur de ce groupe qui a du mal à se former si ce n'est, guidé par un instinct grégaire, dans une absence de tenue, un tapage et une débandade quasi animale. Pour cette lecture, nous réactiverions naturellement les notions de narrateur et de point de vue, d'énonciation, essentielles pour comprendre « le vu par un tempérament » et les incidences évidentes sur la réception et le scandale de l'œuvre.

La formule naturaliste

Cette représentation du peuple, affirmée comme documentée²⁹ ou tirée de faits divers³⁰, veut faire scandale en révélant ce « coin » de la création jusque là oublié. La volonté de susciter chez le lecteur un « effet-personne » est ainsi prégnante : le recours au dictionnaire d'Alfred Delvau³¹ dont Zola s'est servi pour rendre compte de l'argot du peuple (« dégomiller »), l'existence de personnages secondaires mais néanmoins remarquables dans un univers où le héros n'est plus réellement distingué³², les effets de réel (les lieux, les références historiques et picturales). Le naturalisme, dans l'optique scientifique de son expérimentation et de l'effet de réel recherché, reprend alors des « choses vues », des « choses sues » et des « choses lues » selon le classement des notes de travail par Henri Mitterand. Ainsi, l'attitude des ouvriers, le rôle de M. Madinier, le désir de Gervaise de se cultiver s'inspirent de ce que Denis Poulot décrit dans *Le Sublime ou le travailleur tel qu'il est en 1870, et ce qu'il pourrait être* : « S'il pleut, qu'il y ait une exposition, il y va avec un camarade. Aussi, le dimanche, remarquez dans les groupes, devant un tableau sentimental ou historique vous trouverez l'ouvrier ; écoutez ses commentaires ; ce n'est ni une question de lumière, de formes ou de couleur qu'il apprécie, c'est le sujet [...] la peinture est l'art par excellence pour développer les bon sentiments de la classe laborieuse. »

Chacun des personnages est élucidé par le lecteur. Pour comprendre cette lisibilité des personnages qui ne peut exister que dans le monde de la fiction, nous pouvons convoquer la théorie des écrans³³, l'écran réaliste qui souhaite être le plus transparent possible mais également l'écran naturaliste. En effet, parce qu'il refuse la prétention naïve de l'objectivité et de l'illusion réaliste, Zola propose l'écran naturaliste et revendique la part de mensonge sans laquelle l'œuvre d'art n'existerait

²⁹ On renvoie ici au concept de « document humain » souvent repris par les auteurs naturalistes comme caution d'une méthode scientifique.

³⁰ Cf. le personnage de Lalie Bijard dans *L'Assommoir*, mis d'ailleurs en abyme dans le roman par Lantier qui lit dans le journal des récits d'infanticides.

³¹ Dictionnaire de la langue verte, Alfred Delvau.

³² « Le personnage secondaire », article de Chantal Pierre-Gnassou, revue *Poétique*, février 2010. « La régie implacable du "on ne les retrouvera plus" expose ainsi la carence sociale et la carence romanesque. Elle dit autant les rigueurs d'une société qui fait sombrer dans l'anonymat les faibles, les "fugitifs" que les rigueurs du récit hiérarchise et sélectionne, faute de pouvoir raconter cette multitude à laquelle aspire pourtant le roman réaliste. [...] En outre, le démantèlement que subit le héros au cours du XIXème siècle, où il passe de la démesure à l'insignifiance, explique que les paralipses soient ressenties d'autant plus douloureusement par les lecteurs et que les romanciers ne la pratiquent pas ou plus dans une tranquille inconscience. »

³³ Site des *Cahiers naturalistes* : « Dans une *lettre à son ami Valabrègue* datée de 1864, Zola définit l'œuvre d'art comme "une fenêtre ouverte sur la création" ; cependant, ajoute-t-il, il y a toujours, "enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés" : les lignes, les couleurs se modifient en passant à travers ce "milieu" qui n'est autre que "le tempérament" de l'artiste, modifié par le "moment" historique. Chaque époque, chaque classe sociale, chaque individu même a son écran particulier. Zola distingue ainsi *l'écran classique, l'écran romantique et l'écran réaliste*. Comme le châssis tendu de toile que les peintres utilisent pour voiler un excès de lumière, comme le filtre dont se servent les photographes pour arrêter les couleurs, l'écran zolien est le dispositif optique, le verre déformant, le prisme arbitraire à travers lequel nous apparaît la réalité. [...] Quant à « *l'écran réaliste* », le dernier qu'ait produit l'histoire de l'art, c'est « un simple verre à vitre, très mince, très clair » qui "nie sa propre existence" pour embrasser l'horizon entier sans préjugé et sans exclusive. Pourtant, « si clair, si mince qu'il soit, [...] il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque, il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre », affirme Zola ; il noircit les objets, il exagère les lignes dans le sens de la largeur, privilégiant les formes plantureuses de la matière et de la vie. »

pas en tant que telle. L'écran naturaliste se traduit ici par un « effet-personnel » et un « effet-prétexte » pour assurer la plus grande lisibilité possible des personnages.

La visite au Louvre permet à Zola de soumettre le monde ouvrier à l'épreuve d'un milieu culturel bourgeois, appliquant ainsi la théorie exposée dans le *Roman expérimental*. Il rend compte de cette expérience par le filtre de son tempérament et n'hésite pas, à l'instar des impressionnistes, à choquer par le contraste des formes et des couleurs : « Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, soulignera-t-il plus tard, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. » A cet effet, on fera remarquer aux élèves quelques effets de ponctuation, de parataxe, d'utilisation des participes, de discours indirect libre mêlé au récit qui expriment aussi bien la désorganisation de la noce que la grossièreté déplacée de chacun. Les personnages, leur indiscipline, leurs gestes et leurs propos, leur « ignorance ahurie » montrent la détermination d'un milieu et l'incapacité du peuple à évoluer. Comme pour la construction du personnage, nous poserons la question de l'énonciation que le style indirect libre, notamment, suscite.

La question de la *mimésis*

Pour comprendre les enjeux de l'extrait, on projettera à la classe les différents tableaux cités, ce qui permettra de poser la question de la *mimésis* et la conception de l'art chez Zola. Il s'agira aussi de construire la notion de mouvement littéraire et culturel en envisageant les interactions des arts entre eux et leurs rapports à la société.

La visite au Louvre n'est pas anodine à l'heure des expositions annuelles des peintres officiellement reconnus et où l'Académie régnait³⁴. Le rapport entre la politique et l'art, les enjeux de la *mimésis* en peinture et en littérature s'avéreront ici indispensables pour comprendre la censure, les scandales, et la notion même de mouvement littéraire et culturel³⁵. L'extrait fait écho aux polémiques autour de nouveaux artistes et œuvres, aux préoccupations d'un Zola critique d'art, et au Salon des Refusés de 1863 où des intellectuels éclatèrent de rire devant *Le Déjeuner sur l'Herbe* (hommage de Manet au *Concert Champêtre* du Titien).

L'attitude de Mme Lorilleux mime celle des « belles dames » qui « visiteront le Salon en grandes toilettes : tout y sera propre et clair comme un miroir. On pourra se coiffer dans les toiles »³⁶. La noce évoque étrangement le comportement du public des salons tel que le rapporte Zola : « ...c'était un spectacle navrant que ces attroupements bêtes devant les toiles de M. Manet. J'ai entendu là bien des platitudes. Je me disais : "...Voilà des individus qui rient, la bouche ouverte, sans savoir pourquoi, parce qu'ils sont blessés dans leurs habitudes et dans leurs croyances. Ils trouvent cela drôle, et ils rient. Ils rient comme un bossu rirait d'un autre homme, parce que cet homme n'aurait pas de bosse." »³⁷. Le « salon carré » est le lieu où se déroulèrent les premières expositions des académistes, la traversée de la noce évoque le salon de 1874 et la visite de Zola ainsi relatée : « course désordonnée parmi ce tohu-bohu de paysages, de christs, de vierges, de paysans, de soldats, de femmes nues, de messieurs en habit, de prélats et de filles, de coups de soleil et de clairs de lune ». Ce que Zola décrit renvoie par conséquent à deux mondes : celui de la fiction avec la noce qui déambule et celui du réel avec la visite du Salon académique.

²⁴ Patricia Carles, article « De la critique d'art au roman », L'Ecole des Lettres, mars 1994, p. 19. « Rarement l'hégémonie du politique sur le culturel s'était manifestée aussi crûment que sous le règne de Badinguet : tandis que Nieuwerskerke veillait sur les artistes de l'écurie impériale, l'empereur distribuait des médailles aux artistes « les plus capables d'honorer et de servir l'Etat », et la cohorte des peintres « loyaux » entonnait sans vergogne la célébration de la « geste » impériale dont les « Salons » organisaient le spectacle ».

³⁵ *Ibid.*, « La politique se mêlait de peinture, la peinture se mêlait de politique et le « césarisme » de Badinguet trouvait naturellement dans l'antiquaille pompeuse de l'Académie son credo esthétique... »

³⁶ Article de Zola, « Le jury » paru dans *l'Événement* le 30 mai 1866, cf. site des *Cahiers naturalistes*.

³⁷ Article de Zola, « M. Manet » paru dans *l'Événement* le 7 mai 1866, cf. site des *Cahiers naturalistes*.

Zola rejette l'académisme attaché au graphisme et aux contours nets, aux sujets mythologiques, et défend le mouvement impressionniste. Pour cela, il inscrit ce dernier dans une continuité historique (comme il l'avait fait pour le mouvement naturaliste avec l'idée d'une hérédité artistique) et choisit les œuvres à citer avec soin. Chaque œuvre légitime l'impressionnisme : le flou vaporeux, le *sfumato*, inventé par Léonard de Vinci, qui efface les contours et promeut l'importance de la lumière, les couleurs du Titien, les teintes complémentaires de Véronèse avec les *Noces de Cana* qui préparent les recherches des peintres impressionnistes. En revanche, *La Vierge de Murillo* constitue le goût dominant de l'époque comme en témoigne « ...le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte [qui] restaient béants, attendris et stupides, en face de *La Vierge* de Murillo ». La projection de ces différents tableaux et leur confrontation avec des œuvres académiques et impressionnistes permettront de percevoir l'évolution de la peinture mais aussi de comprendre le débat sur la représentation qui agite le Salon et les critiques. Le rapport au réel qu'envisage la modernité apparaît dans la réaction de Bibi-la-Grillade et de Boche qui, scrutant les « cuisses de l'Antiope », voient la femme de chair et de sang derrière le prétexte mythologique. Par le choix de la perspective, Corrège met en avant, et à la face du public, des cuisses courtes et trapues plus proches du modèle réel (des femmes du peuple considérées comme prostituées) que de la perfection mythologique. A ce titre, on peut interpréter la reconnaissance de la tante de Coupeau dans le modèle de *La Joconde*, la ressemblance entre Mme Lorilleux et *La Belle Ferronnière*, l'identification de Bibi-la-Grillade au personnage qui « dégoûille » ou « arrose les pissenlits » comme l'ambition de peindre au plus près de la réalité des mœurs.

Le rapprochement entre le travail du romancier et celui du peintre s'établit aisément, comme entre la scène romanesque et les tableaux accrochés : la phrase « une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençaient à leur causer un gros mal de tête » renvoie aux tableaux et à la noce qui déambule dans le musée. Les expressions arrêtées des personnages (« le cou tordu », « les yeux en l'air », « bouche ouverte », « les mains sur le ventre », leur grotesque (« ricanaient », « troupeau débandé »), mais aussi la répartition des personnages devant les toiles (« devant *La Joconde* », « la queue du cortège », « en face de », « se détournèrent »), les couleurs et les matières « jaune », « la soie », « dorures », « se reflétaient », le mouvement (« se lança », le rythme des phrases, la syntaxe, les verbes) constituent une scène de tableau si réelle qu'on en entendrait le tapage.

Un récit spéculaire et une œuvre littéraire

Les naturalistes désiraient une forme d'expression quasi brute et immédiate pour rendre la vérité du monde, un document authentique. Pourtant, les formes choisies appartiennent à la littérature, à l'art de la fiction, de nombreux indices nous amènent à aborder cet aspect.

Tout est artistiquement fabriqué et révèle en profondeur le romancier démiurge. La présence de ces différents tableaux nous autorise à penser qu'« inversant la hiérarchie traditionnelle chère à l'académisme, Zola fait de l'image l'avant-texte du roman de Gervaise »³⁸. Le récit que donne à lire la succession des tableaux illustre à rebours, non sans ironie romanesque, le destin de Gervaise (l'extrait proposé ne présente pas le premier tableau *Le Radeau de la Méduse* de Géricault qui évoque la fin et relate la mort).

Henri Mitterand³⁹ reprend les caractéristiques de la mise en abyme selon Lucien Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* pour lire l'extrait de *L'Assommoir*. Pour qu'il y ait mise en abyme et non pas seulement scène analogique, récit dans le récit ou collage, trois traits sont nécessaires : l'enchâssement (le récit en abyme est une structure seconde), la réduction (le récit en abyme n'est

³⁸ *Opus* cité, p. 32.

³⁹ Article « Abymes zoliens », *Les lieux du réalisme*, Presse Sorbonne nouvelle, 2005, pp. 25-36.

pas la répétition du premier récit mais une condensation), la réflexivité (le récit en abyme, par un effet de miroir, aide à déchiffrer la signification du premier récit). Que ce soit *Les Noces de Cana* qui seraient les noces rêvées par Gervaise mais très éloignées de ce qu'elles furent (épisode du vin), ou Antiope qui errera sans repos dans la Grèce à l'image de Gervaise qui fuira sur les boulevards, ou encore *La Kermesse* de Rubens qui préfigure le repas de la fête de Gervaise, les tableaux évoquent, de façon anaphorique et cataphorique, le parcours passé ou à venir de l'héroïne. Nous sommes ici en présence d'une « réflexivité fictionnelle », c'est-à-dire celle qui propose et caractérise des énoncés narratifs.

La mise en abyme « énonciative », autre procédé qui transforme l'auteur, le narrateur et parfois même le lecteur en personnage du texte, est également présente dans l'extrait. L'admiration pour *La Kermesse* est aussi celle de Zola qui s'arrête avec les invités de la noce et qui, derrière eux, observe le tableau. Le point de vue adopté pour ce passage permet d'ailleurs de considérer le narrateur comme un visiteur du musée, tout comme le lecteur qui peut figurer parmi les observateurs de la noce.

Nous pourrions également lire une dernière mise en abyme, « la mise en abyme codique », qui « insère dans la diégèse une figuration des problèmes, contraintes et techniques du genre » comme nous le précise Henri Mitterand. Zola travaille son écriture à la manière d'un peintre, nous l'avons déjà relevé. On pourrait ainsi le compter parmi les copistes qui observent la noce pour la peindre, les documents de travail, « les choses vues », certaines scènes de *L'Assommoir* constituant de véritables copies de tableaux⁴⁰. Dans *S/Z*, Barthes développe la conception d'une description réaliste qui n'est pas imitation du réel, mais imitation d'un tableau du réel. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'ekphrasis serait une « manifestation redondante de la picturalité latente qui sommeil dans le réel. »⁴¹

Pour comprendre la visée de ce procédé de mise en abyme auquel recourt fréquemment Zola, Henri Mitterand propose une première interprétation en lien avec le projet naturaliste et sa mission didactique. La mise en abyme fonctionnelle serait justifiée par des effets de cohérence et de redondance visant un sens perceptible sans ambiguïté, l'extrême lisibilité des personnages comme nous l'avons déjà démontrée : nous rejoignons ici l'idée de la littérature performative. Une deuxième interprétation pour notre extrait, confirmée par la reconnaissance du peuple dans les motifs et personnages peints, serait la mise à jour de vérités permanentes. Le personnage diégétique trouvant son double dans des peintures d'autres siècles, nous aurions une vérité des êtres et des personnages renvoyant à une hérédité réelle et fictionnelle.

D'autres interprétations, en lien avec le genre romanesque et Zola romancier « expérimentateur », considèrent l'essai de ces formes comme un jeu, une construction du récit, un art de la fiction. Lorsque les effets de réel ont atteints leurs objectifs, ils se révèlent et révèlent la part de fiction du texte. Nous touchons ici les limites du projet naturaliste qui ne peut, même s'il le revendique, restreindre le texte à des « documents humains » et l'auteur à un « greffier de l'état civil ». Nous montrerons ainsi aux élèves comment le roman parle de lui, comment le genre se donne à se lire, ce qui constitue une de ses caractéristiques artistiques essentielles.

2.2. SÉANCE 2. GERMINIE LACERTEUX : LE DON JUAN DES BALS MUsETTES⁴²

⁴⁰ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, *L'École des Lettres*, mars 1994 : « J'ai tout bonnement décrit, à plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux, aurait-il avoué à Degas à propos de *L'Assommoir*, et d'était encore là, pour ainsi dire, travailler d'après nature. »

⁴¹ Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS éditions, 1995.

⁴² Expression tirée de l'article de *La Quinzaine Théâtrale*, Félix Duquesnel, 1903. Site de la BNF.

Cette deuxième séance s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur la représentation du peuple en lien avec la formule naturaliste. Il s'agira donc de comprendre comment le genre théâtral modifie ou adapte ses codes pour devenir naturaliste. Plusieurs copies, avec des formulations variées, ont développé ces problématiques : « Comment le théâtre utilise-t-il ses propres ressorts pour donner à voir la misère sociale ? » - « Le professeur se sert ici de la notion de “ polyphonie informationnelle ” élaborée par Roland Barthes. Selon le critique, le signe au théâtre est multiple : décor, costumes, mimiques, déplacements, texte... L'extrait des Goncourt exploite toutes ses dimensions pour “ donner à voir et à entendre ” et créer le pathétique. »

Les copies qui ont rapproché l'écriture de la pièce avec l'écriture du roman ont perçu l'interaction entre ces deux genres, ce que démontre François-Marie Mourad dans ses travaux :

« La scène est alors perçue comme un microcosme, non pas une portion accidentellement découpée du réel, mais un raccourci signifiant de l'existence, doté d'une valeur symbolique. La régénération du théâtre par le roman repose donc sur le postulat d'une circulation possible des schèmes et des thèmes, des situations, des milieux et des personnages d'un archigène à l'autre. Après avoir affirmé sur tous les tons que la représentation du “ drame de la vie ” est au cœur de la démarche artistique, Zola est tout disposé à romaniser le théâtre, en spéculant sur l'homologie dont la méthode naturaliste témoigne à travers les réussites du roman comme genre total. »⁴³

La pièce *Germinie Lacerteux*, adaptation du roman du même nom, est une demande de Paul Porel, directeur du théâtre de l'Odéon, à Edmond de Goncourt pour la comédienne Réjane. Ce travail à partir d'un roman antérieur est fréquent pour les auteurs naturalistes désireux d'investir la scène théâtrale qui les fascine⁴⁴. Alain Pagès distingue trois catégories de pièces : le théâtre de reprise (reprise à la scène de romans à succès comme *L'Assommoir*), le théâtre de création (création originale transformant une matière romanesque antérieure : Goncourt avec *Henriette Maréchal* en 1865, *Germinie Lacerteux* en 1888, Zola avec *Thérèse Raquin* en 1873, *Renée* en 1887, Henri Becque avec *Les Corbeaux* en 1882), le théâtre d'essai (essai de formules inédites avec les pièces montées dans le cadre du Théâtre libre d'Antoine ou les adaptations lyriques de Zola avec le musicien Alfred Bruneau pour *Le Rêve* en 1891, *L'Attaque du moulin* en 1893). Nous sommes ici dans le deuxième cas de figure et le rapport avec le roman est clairement exprimé dans la préface de la pièce rédigée par Goncourt en 1887 : «...je disais que le théâtre, en raison de sa convention et de son mensonge, n'était apte qu'à produire des croquades de mœurs, et ne pouvait rien offrir de la réalité contenue dans les sérieuses études du roman contemporain... ». Il sera alors intéressant d'appréhender les conventions théâtrales (le décor, les costumes, le jeu des comédiens...) dans le cadre de l'application de la formule naturaliste. Comment concilier l'artifice de l'art dramatique avec la « tranche de vie », « le document humain » ? Il est par ailleurs remarquable qu'Edmond de Goncourt s'interroge sur la difficulté du théâtre à exprimer ses ambitions naturalistes dans la préface même de la pièce.

⁴³ Zola, *critique littéraire*, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003.

⁴⁴ Préface de la pièce *Germinie Lacerteux*, 1888 : «...ce travail à deux de la mise en scène, enfin dans cette fascination, disons-le, qui se dégage de l'existence théâtrale... »

La parole des personnages, étudiée dans la quasi-totalité des copies, doit ainsi être analysée dans la perspective de reconstruction d'un réel plus ou moins fantasmé. Cet extrait de théâtre fait entendre ce qui devrait rester *inouï* et qui a été, bien sûr, travaillé littérairement à cette fin. Certaines copies ont proposé, de façon tout à fait pertinente, une séance de langue visant la norme langagière et l'identité sociale du « petit voyou » : « la manière de parler du voyou est signifiante. L'auteur laisse s'exprimer un idiolecte, construit à partir du langage de la rue (croquenots), d'erreurs de syntaxe (et pourquoi qu'on a arrêté ta sœur ?) et de grammaire « je m'ai sauvée » ; « Ainsi le voleur s'exprime-t-il avec de courtes phrases juxtaposées souvent terminées par des points de suspension, comme s'il ne parvenait pas à les lier entre elles. En outre son raisonnement paraît incohérent, notamment lorsqu'il est question de son mal de tête qu'il soigne avec du "saindoux" qui fait "friser les cheveux". »

Lieu et milieu

Le personnage de Germinie Lacerteux trouve son origine dans la vie même des frères Goncourt car c'est Rose Malingre, leur domestique, qui l'a inspiré. Le sujet du roman, l'histoire d'une femme double, alcoolique, à la vie libre après avoir été trompée et abandonnée par son jeune amant, réunit tous les thèmes chers au naturalisme : la femme délaissée, la femme aux mœurs légères, voleuse, alcoolique et hystérique, la femme du peuple victime de son milieu. L'ambition affichée pour la pièce est la même que pour le roman qualifié de « vrai » : « qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive. »⁴⁵

La scène de la Boule Noire relate un moment fort du roman : suspectant son amant de la tromper, Germinie se rend au bal pour l'épier. Le théâtre va donc devoir faire percevoir cette tension dramatique, mettre tout en œuvre pour rendre le public sensible au milieu et à la souffrance de Germinie, proposer une peinture du lieu en adéquation avec la réalité.

Le *bal de la Boule Noire* est la célèbre *guinche* de Montmartre créé en 1822 par une prostituée et qui doit son nom à une enseigne, une boule de verre d'abord blanche, puis noircie par la saleté. La référence précise à ce lieu réel, dans la première didascalie, place le lecteur et le spectateur (qui connaît l'histoire de *Germinie Lacerteux*) au cœur d'une réalité qui cristallise tous les fantasmes du bourgeois quant au monde ouvrier et les bas-fonds où l'on vient s'encanailler. Nous sommes mis en contact avec le lieu et le milieu qui indignent la bourgeoisie, avec un monde qui se donne à voir dans sa vérité tel que Zola l'annonce dans *Le Naturalisme au théâtre* : « Je m'imagine ce créateur enjambant les ficelles des habiles, crevant les cadres imposés, élargissant la scène jusqu'à la mettre de plain-pied avec la salle, donnant un frisson de vie aux arbres peints des coulisses, amenant par la toile de fond le grand air libre de la vie réelle. » Les lieux réels évoqués -la « Tour pointue », l'hôpital des « Enfants Trouvés », la « Place Maub », le « Palais »...- circonscrivent la vie des pauvres à un périmètre de misère et d'enfermement qui les déterminent.

Les deux personnages, « le petit voyou » et « la gamine », qui n'existent pas dans le roman viennent pour incarner et (sur)signifier le milieu, mais aussi, par une « mise en abyme », redoubler l'histoire malheureuse de Germinie. L'absence de nom pour ces deux personnages confirme ce qui avait été démontré sur l'identité sociale des individus du peuple, leur dénomination⁴⁶. Véritables personnages types, ils incarnent une catégorie d'individus, des êtres interchangeable et sémiotiquement lisibles par les habits, l'expression, le langage et le récit de leur vie qui, par redondance didactique, (re)formulent ce dont nous étions déjà informés. Dénués d'une vie dont ils

⁴⁵ Cf. préface de Germinie Lacerteux

⁴⁶ Notons également que les noms de Glaé et de Mélie sont les diminutifs par aphérèse d'Aglaé et d'Amélie.

pourraient se rendre maîtres, ils ne sont que le produit d'un lieu et d'un milieu, des éléments indispensables et indissociables d'une représentation sociale et littéraire du peuple⁴⁷.

La construction du personnage de théâtre

Parallèlement à la construction du personnage de roman étudiée lors de la séance précédente, nous pourrions ici rappeler et approfondir la notion de personnage de théâtre. A la différence du roman dans lequel le narrateur constitue une médiation, le « lorgnon » qui fait voir le personnage, le théâtre, lui, dans la saisie directe de ce qu'il montre, propose d'autres moyens pour faire vivre le personnage. En nous inspirant des travaux d'Anne Ubersfeld, notamment *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, et en lien avec l'expression du naturalisme, nous pourrions travailler sur le costume, les indications physiques données par la didascalie, la place et le déplacement sur scène, la gestuelle et l'expression, la cohérence du « petit voyou » avec le lieu et le décor, son interaction avec les autres personnages, sa lisibilité, sa parole...

La première didascalie, écrite aussi pour être lue, est marquée de l'empreinte du romanesque, et donne à voir tous les signes du personnage qui font sens : « tignasse frisée »⁴⁸, « yeux impudents »⁴⁹, « la figure traversée d'une éraflure » qui renseignent sur la maltraitance et motivera la prise de parole de Glaé...

Le langage du petit voyou mérite également d'être étudié. Les grammaires de phrase, de texte et de discours nous aideraient à comprendre comment le lexique, la syntaxe, la ponctuation, la cohérence textuelle et l'organisation du propos construisent une image des compétences et des caractéristiques langagières du peuple⁵⁰.

Le récit du petit voyou, procédé caractéristique de *Germinie Lacerteux*⁵¹ et qui sert de prétexte aux naturalistes pour « informer » et « dire », se légitime au sein de la diégèse (la question de Glaé puis la présence des femmes...) mais aussi sur le plan dramaturgique. Ainsi, pendant cette « pause dramatique », une action se déroule et peut attirer l'attention du spectateur : l'apparition de Germinie qui cherche son amant et qui se méprend peut-être sur l'identité du voyou qu'elle confondrait avec Jupillon. Ce récit bref, cette « tranche de vie », pour reprendre un terme récurrent chez les naturalistes, est à la fois rétrospectif et prospectif. Le passé, le présent donné à voir, le futur dans lequel le petit voyou se projette, dessinent le parcours d'une vie prévisible en adéquation avec le personnage type. Le petit voyou, enfant trouvé, abandonné, mendie, vole, séduit, affronte la police, est chef de bande, profitera des femmes, sera proxénète, terminera sa vie à l'hôpital ou en prison. Nous pourrions faire une analyse similaire avec « la gamine » à partir de ce qu'on en dit et de ce qui fait signe et sens chez elle.

L'« effet-personne » du petit voyou et de la gamine est ambivalent : les deux enfants dénommés « petit », « petite », « gamine » attirent la compassion et la pitié par les signes qu'ils donnent de leur enfance et le malheur de leur condition, mais leur nature façonnée par le milieu effraie (« les yeux ardents d'une femme » de la gamine, le voleur proxénète qui échange des coups avec la petite...). Le scandale qui entoure la publication de chaque œuvre naturaliste provient à la fois de ce qui est montré -l'obscène et l'ordurier- mais aussi de la posture de voyeur dans laquelle on ou se place le spectateur. La présence des quatre personnages et l'action rappellent l'histoire de Germinie

⁴⁷ On pense bien sûr aux *Misérables* de Victor Hugo, à *Oliver Twist* de Charles Dickens pour la littérature anglaise.

⁴⁸ La chevelure et la coiffure sont les marques du rapport au corps que l'on discipline. Ce sont des codes essentiels au XIX^{ème} siècle.

⁴⁹ Le contraste avec l'enfant est saisissant et révèle la perte de l'innocence comme les yeux ardents de la gamine signalent déjà la dépravation.

⁵⁰ Les seuls exemples des déictiques et de la ponctuation, essentiels pour le théâtre, sont ici significatifs et signifiants.

⁵¹ Cf. le récit de Mlle de Varandeuil notamment.

Lacerteux. Dans le roman, Germinie sait que Jupillon, son jeune amant qui lui soutire de l'argent et la trompe, rencontre deux autres femmes au bal de la Boule Noire. Elle décide donc de s'y rendre afin de le démasquer. La scène qui se joue ici est une mise en abyme de l'exploitation et de la tromperie de Germinie par Jupillon. Le petit voyou représente Jupillon, le séducteur à l'œuvre, la gamine « aux yeux ardents d'une femme », Germinie la femme exploitée soumise à ses passions : le petit voyou / Jupillon veut séduire deux femmes et sera interrompu par la gamine / Germinie. La petite qui « grogne » et qui échange « deux à trois coups de pied » avec le petit voyou préfigure l'échange qui aura lieu entre Germinie et Jupillon surnommé « le Don Juan des bals musettes »⁵².

Le procédé de la mise en abyme, dont nous avons déjà parlé pour *L'Assommoir*, possède ici les mêmes caractéristiques et les mêmes enjeux didactiques et artistiques.

Les conventions théâtrales : le tableau, le décor et les costumes, le personnage et le comédien

Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola a exposé longuement ce qu'est le théâtre et ce qu'il devait être. Pour atteindre la vérité que vise le naturalisme, le théâtre doit se défaire du carcan des conventions qui ne renvoient qu'à l'artifice. A l'heure de « l'esthétique du clou » pour reprendre le terme de Jean-Jacques Roubine⁵³, c'est-à-dire au moment où la scène met en avant tout ce qui surprend, tout ce qui garantit l'effet, le théâtre naturaliste, lui, recherche le vrai, l'effet par le seul spectacle de la réalité. Daudet dans un article de 1880⁵⁴ fait le parallèle entre la recherche de Zola et celle de Diderot pour « la vérité et la nature »⁵⁵. Nous allons revenir sur ces conventions pour comprendre comment le naturalisme peut s'exprimer sur la scène. C'est aussi du théâtre du XVIII^{ème} siècle et de Diderot que la notion de tableau est héritée, rejoignant ainsi la problématique du vrai, du vraisemblable et de l'illusion.

Le terme de tableau pour situer l'extrait de la pièce nous amène à nous interroger sur son découpage. Si la répartition en actes et en scènes renvoyait à des impératifs techniques, à une structure dramatique codifiée, à l'entrée et sortie des personnages, le tableau, défini par Anne Ubersfeld comme « division d'un texte dramatique ou scénique, fondée sur un changement d'espace ou d'espace-temps », répond à d'autres ambitions. Zola donne naturellement à ce terme une dimension picturale⁵⁶ le rattachant à la vue et à l'effet de réel ; Edmond de Goncourt, dans sa préface, le définit comme structure libre au service de la vérité en opposition à l'acte⁵⁷ artificiel.

⁵² Cf. *La Quinzaine Théâtrale*, Félix Duquesnel, 1903. Site de la BNF.

⁵³ Jean-Jacques Roubine, « La Grande Magie », in *Le Théâtre en France*, éd. Armand Colin, 1989.

⁵⁴ « *La vérité au théâtre* », *Journal Officiel*, 1880, recueilli dans *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Flammarion, 1923. Cité dans *Œuvres complètes, Émile Zola*, éd. Nouveau monde, 2004, T. 10, p. 16. François Coppée dans *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, Presses Université Paris-Sorbonne, 2003, évoque également cet article et parle de la vérité au théâtre.

⁵⁵ *Œuvres complètes, Émile Zola*, éd. Nouveau monde, 2004, T. 10, p. 16 : « À cent ans de distance, les théories d'Émile Zola ont causé un émoi semblable. Nous vivions depuis longtemps sur un convenu de pièce bien faite, distillée et dosée selon la même ordonnance, l'école de Scribe compliquée par Dennery, avec deux actes d'exposition, spirituels autant que possible, revirement au « trois », coup de théâtre au « quatre », et dénouement heureux, quoi qu'il arrivât. »

⁵⁶ *Le Naturalisme au théâtre*, éd. Nouveau monde, 2004, p. 163 : « Voici donc le naturalisme au théâtre, je veux dire l'analyse d'un milieu et d'un personnage, le tableau d'un coin de la vie quotidienne. Et l'on a pris le plus grand plaisir à cette fidélité des peintures, à cette scrupuleuse minutie de chaque détail. » p. 318

⁵⁷ « ...si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre. Et le secret de cette révolution était simplement pour moi dans le remplacement de l'acte par le tableau, dans le retour franc et sincère à la forme théâtrale shakespearienne. »

« En effet l'acte est pour moi la combinaison scénique la plus besoigneuse de convention, la combinaison encourageant le mieux l'ingéniosité du petit auteur dramatique contemporain, la combinaison resserrant et comprimant une action dans une sorte de gênante unité, descendant des vieilles unités de nos vieilles tragédies, la combinaison défendant aux situations d'une œuvre dramatique de se développer dans plus de trois, quatre, cinq localités, et faisant entrer de force des choses et des individus dans un compartiment scénique qui n'est pas

Par ailleurs, le rapport à l'image et au spectacle évolue dans un contexte de développement de l'art visuel, depuis les lanternes magiques et les panoramas⁵⁸ de la fin du XVIII^{ème} siècle au cinéma de l'extrême fin du XIX^{ème} siècle. Le tableau entre alors dans une nouvelle dynamique marquée par la vitesse et l'impression du réel, ce que relève Philippe Hamon, dans *Imageries littérature et image au XIX^{ème} siècle*, en affirmant qu'« intégrer la vitesse ou le hasard à la lecture, est aussi un rêve que s'efforceront de réaliser [...] les réalistes-naturalistes en "cassant" l'intrigue, en dévalorisant systématiquement l'"histoire" et l'"anecdote" au profit de textes composés d'un assemblage de "scènes", de "tableaux", de "détails", d'"instantanés", d'"idylles"... ». En écrivant sa pièce de théâtre Goncourt est effectivement préoccupé par ces nouveaux paramètres que sont la vitesse et l'instantané, mais aussi par la technique pour la mise en scène, ce qu'il exprime dans sa préface⁵⁹. Le recours à cet assemblage et la succession de tableaux nuiront parfois à la bonne compréhension de l'histoire et seront un frein à l'adhésion du public.

En ce qui concerne le décor et les costumes, la première didascalie est extrêmement précise et réaliste : les objets (« lambrequins », « saladier »..), les couleurs (« blancs », « grenat », « or », « vert », « bleu », « rouge »...), la lumière (« éclairées », « reflétés »...), les matières (« velours », « bois », « flanelle » ...). Ce texte informant de la perspective, de l'agencement du décor, du placement des personnages, de l'expression et l'attitude des personnages évoque les documents servant au roman naturaliste, ou de façon plus contemporaine un scénario cinématographique. La syntaxe utilisée est également intéressante et pourrait faire l'objet d'une brève étude : parataxe, juxtapositions, énumérations, phrases nominales... construisent une vision impressionniste du tableau. Le texte des didascalies n'est cependant pas à destination du spectateur, il est une « indication » pour la « scène », sa concision exprime ici non seulement le souci scientifique du milieu (la démarche rationnelle de la description du cadre de l'expérience) mais aussi une esthétique du réel, la recherche du détail qui fait vrai. Les limites sont d'ailleurs atteintes quand l'objet trop présent révèle l'artifice, le code, l'espace de la scène étant alors le lieu de la « monstration » et de la démonstration. On ne regarde pas la scène comme on regarde le spectacle de la vie, le théâtre engendre un regard, une intention et une attention particulières (le cinéma pourra par des effets de caméra mobile, par cette « lumière dans le noir », mimer le spectateur qui vit et se déplace dans l'espace de la fiction comme dans un espace réel). Tout concourt à l'expression de la vérité, notamment les personnages dont nous avons déjà parlé.

Pour comprendre les enjeux du combat du naturalisme pour gagner la scène et pour saisir le genre théâtral dans sa dimension de représentation (cf. intitulé des objets d'étude et les préconisations des programmes), nous pourrions proposer à la classe deux activités : soit l'analyse d'un décor et/ou d'une mise en scène, soit un travail de lecture du texte théâtral⁶⁰. Pour la deuxième proposition, il serait judicieux de s'entraîner à la lecture de l'extrait pour jouer sur la diction et

le leur, et amenant dans des milieux invraisemblables des personnages de toutes les classes, de toutes les positions sociales. »

⁵⁸ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, *L'École des Lettres*, mars 1994 : « Le panorama, inventé par l'Anglais Barker en 1787, devait connaître une vogue considérable à Paris dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle : on estime à près de cent millions le nombre de spectateurs ayant fréquenté les panoramas entre 1870 et 1900 ; Tout était fait pour créer l'illusion... »

⁵⁹ « J'ai donc distribué *Germinie Lacerteux* en tableaux, mais en tableaux non à l'imitation des actes, ainsi qu'on a l'habitude de le faire, en tableaux donnant un morceau de l'action dans toute sa brièveté : fût-il composé de trois scènes, de deux scènes, même d'une seule et unique scène. Et cette distribution a été faite dans l'idée que la pièce serait jouée sur un théâtre machiné à l'anglaise, avec des changements à vue sans entr'actes, ou tout au moins avec des baissers de rideau très courts — et aussi avec l'espoir, au milieu de la pièce, d'un repos, d'un grand entr'acte d'une demi-heure, à la façon des concerts, des cirques et des trilogies de Wagner. »

⁶⁰ Le site de la BNF met à disposition du public un certain nombre de documents plus ou moins contemporains de la période qui nous intéresse. Le document de *La Quinzaine Théâtrale* qui présente la nouvelle programmation de Germinie Lacerteux est illustré des photographies des tableaux. Il serait alors pertinent à partir de ces photographies d'analyser le décor, d'en vérifier l'exactitude et dans un deuxième temps de le comparer à des mises en scène d'autres pièces, plus contemporaines, qui privilégient souvent le décor épuré.

approcher la manière dont les personnages parlent réellement. Zola considérait que la plus grande difficulté pour appliquer la formule naturaliste au théâtre résidait non pas dans le décor ou les costumes mais dans le jeu des comédiens. Outre la lecture des répliques, l'écoute d'enregistrements de diction de comédiens, notamment ceux de Sarah Bernhardt, permettrait aux élèves de prendre la mesure du combat des naturalistes pour un théâtre de la vérité.

2.3. SÉANCE 3. *BOULE DE SUIF* : À TABLE !

Avec l'extrait de la célèbre nouvelle de Maupassant nous sommes toujours dans la continuité d'une réflexion sur le personnage selon le naturalisme, mais avec un déplacement du regard vers le regardant. Nombreux ont été les candidats sensibles à cet aspect : « Comment à travers le jeu des portraits, et notamment celui d'une prostituée, figure emblématique du peuple, le narrateur procède-t-il, par contraste, à une peinture satirique de la société bourgeoise ? » ; « [...] en filigrane nous est décrite " la société rentrée, sereine et forte des honnêtes gens ". C'est un panorama intéressant pour débiter la séquence. De même, le texte pose les jalons de l'idée directrice de la séquence, l'idée de représentation sociale puisque les personnages sont ici en représentation sociale, chacun jouant son rôle tout en observant, jugeant les autres. »

Boule de Suif appartient au recueil des *Soirées de Médan* (*L'Invasion comique* fut le premier titre proposé par Huysmans) qui réunit les nouvelles des six auteurs regroupés autour de Zola en 1880. L'histoire littéraire a construit un mythe autour de cette publication alors que l'objectif était de collecter certains textes déjà publiés pour occuper stratégiquement le devant de la scène littéraire et réagir à un moment où les attaques contre le naturalisme étaient virulentes. Les six textes ont en commun le thème de la guerre de 1870, le plus célèbre étant le texte de Maupassant qui assura à son auteur la célébrité et l'engagea dans l'écriture du genre. Le récit relate le voyage en diligence de dix personnes -un groupe de nobles et de bourgeois, deux religieuses, un démocrate et une prostituée- qui fuient Rouen pour Dieppe. La démarche naturaliste se retrouve puisque la fiction est fondée en partie sur la réalité : la marche des prussiens sur Rouen, la déroute de l'armée française, l'existence de Tôtes et de l'auberge, les personnages inspirés de personnes connues de Maupassant⁶¹.

Dans le cadre de la lecture cursive, nous aurons demandé aux élèves de lire ou de relire la nouvelle, travail donné en amont de la séquence. En début de séance un temps sera consacré à l'axe chronologique pour vérifier la bonne inscription des dates des différents régimes politiques, expliciter les enjeux de la guerre franco-allemande.

La méthode naturaliste et le descriptif

Les textes naturalistes et plus généralement réalistes ont fait l'objet de critiques appuyées en raison notamment du nombre et de la longueur de leurs descriptions. Zola dans *Le Roman expérimental*, revient à plusieurs reprises sur la description pour la justifier, et notamment par des arguments scientifiques et anthropologiques⁶². Nous verrons que la description dans la nouvelle, par

⁶¹ Adrienne-Annonciade Legay, maîtresse d'un officier mobilisé au Havre et patriote aurait inspiré Boule de Suifs, Charles Cordhomme, oncle de Maupassant le personnage de Cornudet notamment, cf. site Maupassantiana, site référencé par la BNF.

⁶² « Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions. »

ses contraintes formelles, est guidée par l'efficacité et le dynamisme tout en s'inscrivant dans la logique du monde réel et celui de la fiction.

Ainsi la description des six personnages correspond à une nécessité diégétique : réunis dans un même lieu sans se connaître, les personnages se font face et s'observent pour se découvrir et se « lire », le regard aiguisé par l'intérêt de connaître les autres privilégiés qui peuvent fuir Rouen. La description, selon Philippe Hamon⁶³, est alors *motivée* par un vouloir-voir (l'intérêt et la curiosité), un pouvoir-voir (le lieu clos de la diligence où chacun se fait face), un savoir-voir ou un devoir-voir (pris en charge par le narrateur omniscient et l'auteur qui connaît la suite de la nouvelle et dépose dans le texte des indices qui construisent le sens).

La description est également motivée par un contrat de lecture de l'œuvre naturaliste (il s'agit du recueil des *Soirées de Médan*) qui suppose une démarche scientifique d'observation, l'expérimentation de corps différents dans un milieu, la connaissance de la nature humaine. Le lecteur attend donc de disposer de toutes les données préalables à l'expérience -quels sont les individus mis en présence dans le lieu clos de la diligence ? Quels sont les événements qui justifient leur mise en contact ? - avant d'examiner la réaction des uns et des autres dans cette situation. Nous pourrions, l'œuvre ayant été lue ou relue pour la séance, appréhender la nouvelle par les schémas narratif et actanciel, ce qui permettrait de comprendre ce qui se joue ici tant sur le plan de la nouvelle que sur le plan des milieux et du naturalisme (confrontation des différents milieux et lutte des individus pour « survivre »). Maupassant procède ici à une description herméneutique, selon la classification de Philippe Hamon, ce qui « correspond à une conception du réel comme organisé à deux dimensions, où des apparences s'opposent à un réel [...] . Cette conception est volontiers morale. »

Dans le texte proposé, une partie de la société est présentée : « les bonnes sœurs » et surtout « le démocrate », « la prostituée » sont considérés comme dangereux pour une « société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes ». La formule naturaliste est appliquée puisque des catégories sociales sont représentées et réunies dans un lieu, l'expérimentation portant sur la réaction face à un événement historique, « la guerre de 1870 » et la fuite de Rouen.

La formule naturaliste prévoit l'examen des sujets ce qui se traduira par les portraits de chacun.

Le portrait de *Boule de Suif*

Le portrait de l'héroïne peut faire l'objet d'une analyse fine et nous engager sur la voie du commentaire de texte. L'étude et le repérage des noms, des adjectifs, des métaphores et comparaisons aboutiraient à la présentation d'une femme comme objet de consommation, notamment par la référence au « lard » et « aux courtes saucisses », d'une femme comme sujet d'un tableau par le jeu des couleurs et des formes, ce que rend également l'organisation de la description, le parcours du regard sur la femme, une écriture de la « touche » juxtaposant les groupes nominaux.

Les trois fonctions majeures de la description, selon Jean-Michel Adam et André Petitjean, sont ici en action. Le savoir sur le personnage, la fonction mathésique, transparaît dans les informations diffusées par l'auteur « appelées galantes », « le surnom de Boule de Suif », « qualités inappréciables » ; la construction d'une représentation, la fonction mimétique, est réalisée par la peinture du personnage que nous avons évoquée précédemment ; la régulation du sens, la fonction sémiotique, agit ici comme (sur)signifiant par la lisibilité du personnage (dans le cadre du naturalisme qui veut informer et dans celui de l'écriture de la nouvelle qui joue sur la lecture et le jalonnement d'indices amenant à la « chute »).

⁶³ *L'Ecole des Lettres*, mars 1992, p. 7.

Le personnage de Boule de Suif est rapidement élucidé par le lecteur mais aussi par les autres personnages de la diligence – « aussitôt qu'elle fut reconnue » –, sa lisibilité répond donc au cahier des charges du personnage naturaliste. Ses caractéristiques sont évidentes et redondantes : « appelées galantes », « appétissante », « bouche charmante, étroite, humide pour le baiser », « qualités inappréciables », « prostituée », « honte publique ». Sa description est également l'expression d'un préconstruit idéologique ou d'une représentation fantasmatique de l'auteur en focalisation auctorielle ou actorielle. Il en est ainsi de la prostituée, femme de fantasme « à la gorge énorme qui saillait sous sa robe », « appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir », au « regard provocant », au pouvoir de séduction irrésistible et dangereux : « tout le monde baissa les yeux à l'exception de Loiseau, qui la guettait d'un air émoustillé ». Outre ce type de portrait⁶⁴ que l'on retrouve dans *Nana* par exemple, le texte propose une assimilation du personnage à un animal et à de la nourriture que l'on va dévorer (cf. le repas de Gervaise dans *L'Assommoir*, *Le Ventre de Paris* et la bataille des gros et des maigres). « Grasse à lard », « peau luisante et tendue », « pomme rouge », « courtes saucisses » ne laissent nul doute sur l'animalité de *Boule de Suif* et l'avenir qui lui est réservé. Cette lisibilité, cette (sur)signifiante, nous l'avons dit, relève de l'entreprise naturaliste de production de sens sans équivoque et pourrait s'apparenter à une caractéristique générique du naturalisme au sens où l'entend David Baguley⁶⁵. Cette lisibilité s'inscrit évidemment dans l'art de la composition, l'art de l'agencement des indices de la nouvelle. Nous pourrions demander à la classe d'approfondir la dimension cataphorique de cette description par une mise en relation de toutes les scènes de repas de la nouvelle. Le caractère prévisible donnée par cette première description peut se lire dans l'économie du récit de la nouvelle dont l'efficacité doit être première et pour laquelle toute description est porteuse des signes d'une action passée ou à venir. Comme pour l'étude du roman de Zola, nous convoquerons les notions de narrateur et d'énonciation qui nous permettent de déterminer le regardant, l'intérêt et le sens du texte résidant dans cette médiation. Cette prise en charge du récit nous amène naturellement à la charge du texte.

La critique de la société

Les six nouvelles du recueil, et *a fortiori* la nouvelle de Maupassant, sont placées sous le signe de l'ironie, comme le prouve le premier titre proposé par Huysmans, *L'Invasion comique*, ou encore le commentaire de David Baguley : « ...tous les récits sont en grande partie un assaut au bastion des valeurs et des idées reçues du lecteur, une violation de sa conception héroïque de la guerre. Dans ces textes, l'effet illocutoire est aussi important que la représentation objective. Pour réalistes ou naturalistes que soient ces récits, ils appartiennent au genre de l'outrageant et du provocant... »⁶⁶

L'écran à travers lequel Maupassant observe ce « coin de la création », écran que l'on peut également nommer « tempérament », oriente évidemment la lecture du texte. La critique de la société qui transparait notamment par les portraits des deux bonnes sœurs et de Cornudet est claire.

Le portrait des deux religieuses relève ici de la caricature. La dénomination « bonnes sœurs », l'action « égrenaient de longs chapelets en marmottant », les termes et les images utilisés sont dévalorisants. La violence que trahit l'image de la mitraille – « face défoncée », « à bout portant », « en pleine figure »- équivaut au rejet qu'inspire la plus vieille des sœurs ; la description de la seconde sœur qui évoque la maladie et la mort –« très chétive », « malade », « poitrine de phtisique rongée », « dévorante »- réduit à néant le seul adjectif positif de la phrase (« jolie »), comme le terme « illuminés » contamine celui de « martyrs ». Outre la caricature que l'on définira avec les élèves, nous sommes également en présence d'ironie, celle-ci étant notamment perceptible dans le

⁶⁴ Le voyeurisme est ici à l'œuvre du côté du narrateur mais aussi du côté du lecteur.

⁶⁵ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, éd. Nathan, 1995.

⁶⁶ *Ibid.*

placement des personnages. Le contraste des deux sœurs avec *Boule de Suif* qui leur fait face est saisissant : « vieille » / « fraîcheur », « face défoncée » / « bouton de pivoine prêt à fleurir », « très chétive » / « ronde de partout », « poitrine de phtisique rongée » / « gorge énorme qui saillait », « égrenaient de longs chapelets » / « pareils à des chapelets de courtes saucisses »...

Philippe Hamon dans *L'Écriture oblique* réfléchit sur l'ironie non pas en termes stylistiques mais en termes de pragmatique et de stratégies argumentatives. En effet, pour lui, « l'évaluation constitue le cœur même de l'énonciation ironique », l'auteur cherche donc à faire valoir aux yeux du lecteur un parti pris et parfois sans que cela repose sur un terme précis. Une fois l'ironie repérée, le lecteur est stimulé et la lecture motivée⁶⁷ par la recherche d'une connivence avec l'auteur, dans l'idée de (re)vivifier le texte, de lui redonner parole⁶⁸.

Le portrait de Cornudet est aussi intéressant. Face aux deux sœurs et à côté de *Boule de Suif*, il représente le démocrate. Son portrait est contrasté et marque la distinction entre ce qui est dit de lui, l'apparence et ce qu'il est⁶⁹. « Le démocrate », « la terreur des gens respectables », « barbe rousse » s'opposent à « bon garçon », « inoffensif et serviable ». L'ironie est ici forte car s'il l'on associe « consommations révolutionnaires » avec « mangé » et « confiseur », « à l'approche de l'ennemi » avec « replié vers la ville » et « se rendre plus utile au Havre », le portrait de Cornudet est celui d'un homme peu dangereux, peu courageux (« les garçons de bureau, demeurés seuls maîtres de la place, refusèrent de le reconnaître, ce qui le contraignit à la retraite ») et qui espère beaucoup.

Outre les portraits, la lecture ironique en lien avec la sexualité⁷⁰ parcourt l'intégralité de notre extrait. Depuis les termes « société rentée, sereine et forte », « honnêtes gens », « qui ont de la Religion et des Principes », « les femmes honnêtes », « dignités d'épouses » jusqu'à la dernière phrase avec la justification et l'association oxymorique « car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère », le discours entier se renverse pour détruire l'illusion des apparences.

En prolongement de cette séance, on pourrait travailler sur la notion de la caricature, notamment à partir des œuvres de Daumier. On pourrait demander à la classe de choisir quelques dessins de Daumier et de rédiger, à la manière de Maupassant pour les religieuses, en deux ou trois lignes un portrait satirique. On pourrait également travailler sur la caricature à partir de la réception du naturalisme. De nombreux auteurs ou personnages de romans naturalistes ont fait l'objet de caricatures, leur étude permettrait de mettre en valeur la réception du mouvement et les caractéristiques qui ont été retenues dans les dessins.

2.4.SÉANCE 4. « LA FAMILLE DU MENUISIER » : UN TABLEAU DE PAIX NAÏVE ET DOMESTIQUE

Il est certain que le texte de Coppée est ici le plus inattendu dans le corpus. Cette difficulté n'a été qu'apparente car bon nombre de candidats ont perçu l'ironie et l'enjeu d'une telle forme pour le projet naturaliste : « En effet le poème joue constamment du décalage, et ce, dès le titre. Ce dernier

⁶⁷ Philippe Hamon, « l'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif. »

⁶⁸ Il s'agit ici du sens de l'interprétation selon Paul Ricoeur.

⁶⁹ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, éd. Nathan, 1995, p. 112 : « Comme l'indique d'ailleurs le modèle du trope (le signifiant unique renvoyant à deux signifiés, manifeste et latent), les modes ironiques se traduisent dans les écarts du discours, dans les contrastes ménagés à des fins critiques ou dérisoires entre les apparences et la pratique, entre les mots et les choses, ou, pour tirer des exemples précis de Maupassant, entre la morale idéale des honnêtes gens de Rouen (« qui ont de la Religion et des Principes ») et leur comportement réel, entre les « deux grandes passions » de Cornudet : la Révolution et le Pale Ale. »

⁷⁰ *Ibid.* « Démasquer ainsi la précarité des principes bourgeois et la sexualité des gens respectables est manifestement un objectif majeur de *Boule de Suif*. »

ne laisse pas entendre qu'il va être question de la mort. » ; « la chute du sonnet " bonne santé " fait office de pointe, là où le poème ne parle que de mort » ; « Le poète détourne l'usage du sonnet, a priori et traditionnellement la forme poétique dans laquelle s'incarne le lyrisme de façon privilégiée pour en faire le lieu d'un regard ironique et cynique jeté sur un monde – même humble – perverti par l'argent, thème récurrent chez Zola ou Maupassant par exemple. » ; « Le dernier tercet signe le paroxysme de l'ironie : le mot " or " matérialise le dédoublement ironique et renvoie et au soleil d'été et à l'argent amassé. Le traitement de la mort ne se réalise pas ici sur le mode de l'idéalisation, de la sublimation, voire de la déploration lyrique, il tend au contraire vers le prosaïsme et en cela inaugure l'avènement du roman zolien, naturaliste par excellence. »

Nous avons déjà parlé de l'opposition traditionnelle que l'on a immédiatement à l'esprit lorsque l'on associe les deux termes de « naturalisme » et de « poésie » car « l'imagerie est bien en place, avec tous ses stéréotypes⁷¹. » La polémique de Zola avec Armand Silvestre⁷² rappelle d'ailleurs cette antinomie. Il sera donc intéressant dans la continuité de la séquence de comprendre comment le mouvement s'est approprié le poème et comment ce dernier a mis ses caractéristiques au service du naturalisme.

Citons enfin François-Marie Mourad qui nous livre le point de vue de Zola quant à la poésie :

« Zola apprécie cette poésie narrative, aux antipodes des recherches et des explorations qui l'irritent sans alerter son intelligence critique. Il faut que la poésie soit à la fois claire et simple, deux attributs qui ne sont pas nécessairement requis pour la prose ! Le critique exige de la poésie un brevet d'innocence, par refus des aventures du sens où l'entraîneraient les " complications " qui mettent en péril sa conception de la littérature. La poésie doit donc être la plus matérielle possible, sans image, sans énigme, d'une lisibilité parfaite et ostentatoire [...] Lui (François Coppée), a voulu voir le sang de la vie circuler dans son œuvre ; et avec un art d'ouvrier qui se dissimule et dont le public ne se doute guère, il donne droit de cité en poésie à des sujets, à des tournures, à des mots, dont les versificateurs n'avaient point osé se servir jusqu'ici. Certes, il est charmant. Mais, en outre, il est moderne. Selon moi, c'est sa grande originalité. »⁷³

Un tableau naturaliste

Le sujet que décrit Coppée se rattache à l'ambition naturaliste de peindre un « coin » de la réalité souvent méprisé ou interdit de littérature. « La Famille du menuisier » nous donne à voir un « tableau de paix naïve et domestique » qui pourrait correspondre aux « choses vues » de la tradition documentaire du naturalisme. Par ailleurs, nous retrouvons ici le procédé du « faire voir » qui s'accompagne d'un « voir faire », selon la terminologie de Philippe Hamon, fréquent dans les romans naturalistes.

Les personnages sont socialement identifiés dès le titre : « une famille » (thème traditionnel du mouvement qui permet de comprendre l'hérédité mais aussi l'influence du milieu) avec « la mère », les « enfants », « un menuisier ». Le milieu ouvrier est immédiatement exprimé en termes marchands, ce qui empêche toute interprétation romantique du métier de « menuisier » : il s'agit d'« un marchand de cercueils » dont la famille n'a que l'intérêt du « gain » (« vendre », « s'accroîtra son épargne », « boutique », « or d'un soir d'été », « bien-être »). Il est à noter que la poésie sert l'effet de surprise de ce thème inattendu, notamment par le rejet du vers 10 (« son épargne ») et la métaphore

⁷¹ Philippe Hamon, *Les Cahiers naturalistes*, « Poésie et naturalisme », 2007.

⁷² *Le Roman expérimental*, éd. Nouveau monde, 2004, p. 460 : « Il y a injure à nous dire : « Vous ne rimez pas, donc vous n'êtes que des reporters... »

⁷³ Zola, *critique littéraire*, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003.

« or d'un soir d'été » à double interprétation. L'argent, nous le savons, est un thème récurrent du naturalisme.

Le prosaïsme dont il est question dans ce poème renvoie au débat entre l'utile et le laid en littérature, et le prosaïque, « lié au principe d'utilité, [il] a toujours à faire avec le commerce »⁷⁴. Dominique Combe souligne à ce propos que « le prosaïsme, pour le poète, consiste à descendre du ciel de l'Idéal et à emprunter ses sujets aux romanciers (ou aux peintres) dits "réalistes" ». L'image renvoyée du monde ouvrier est celle du travail et le poète décrit la scène avec des mots de tous les jours, ceux de la réalité décrite dans les romans : « trousseur ses manches », « rabote en sifflant », « les copeaux », « les bières », « les planches », « tricote »... Les termes concrets adaptés au sujet confirment ce prosaïsme⁷⁵.

La description de la famille est positive et évoque l'œuvre de Denis Poulot, *Le Sublime ou le travailleur tel qu'il est en 1870, et ce qu'il pourrait être*, qui classe et décrit les différentes catégories d'ouvriers selon leur courage et leur respectabilité, le sublime étant la catégorie modèle. Toute la famille apparaît charmante et rassurante, loin de l'image reprise par l'historien Louis Chevalier dans *Classes laborieuses et classes dangereuses* : « ses enfants, deux blondins tout roses et dispos » sont polis et « tirent leurs chapeaux » devant les passants ; ils ne sont que deux, loin de l'image des familles nombreuses et pauvres, ils jouent pendant que la mère « sourit » et « tricote au seuil de la boutique ». Tous forment une famille et un groupe en bonne santé, ce qui est rendu par le rythme de quelques alexandrins, les mises en relief, les rimes et les sonorités que l'on pourra commenter.

Cette image d'Épinal a pourtant son négatif. L'univers macabre de certaines œuvres naturalistes, l'horreur de la mort, la maladie sont bien présents : « bières », « corbillard » (à l'hémistiche), « choléra » (à la rime). La mère, véritable Parque, s'arrêtera de tricoter lorsqu'un client entrera dans la boutique pour enregistrer un « futur » mort et acheter un cercueil ; les enfants ne tirent pas leurs chapeaux par respect des passants ou des morts mais pour le gain généré ; le « en souriant » prend un double sens, « bénissent » également. Le travail du menuisier n'a pas toujours été fructueux comme le sous-entend le « ne boit plus », « il n'a pas le moindre repos », ce qui nous amène à nous interroger sur l'ancrage temporel de la scène : Coppée a composé bon nombre de poèmes de ce recueil pendant les années 1870-1871, période marquée par le sang. Le cycle très naturaliste de la mort qui donne la vie est ici à l'œuvre, terrifiant le bourgeois dont le cadavre nourrit l'ouvrier. Le recours au sonnet et aux ressources poétiques accentue cette lecture effrayante du tableau.

Dans la continuité du travail sur l'ironie, nous pourrions réfléchir à son utilisation dans le poème de Coppée et plus largement à son lien avec le genre poétique et le naturalisme. Philippe Hamon rappelle le problème de « cette relation triangulaire, "névralgique" pourrait-on dire, que la critique et la théorie ont l'habitude d'instaurer entre poésie, naturalisme et ironie, en opposant terme à terme ces trois "genres" (ou modes) ».

Le prosaïsme ici à l'œuvre « constitue bien une esthétique à part entière, susceptible d'être revendiquée par d'authentiques artistes, comme un critère de l'art "moderne". S'il exprime bien la médiocrité de la société bourgeoise, le prosaïsme n'en est pas moins subversif puisqu'il transgresse le "bon goût", les valeurs éternelles du Beau classique, auquel Monsieur Prudhomme reste indéfectivement attaché. »

⁷⁴ *Les Cahiers naturalistes*, 2007, article « Les « chiens noirs de la prose », poésie et prosaïsme » par Dominique Combe, p.17.

⁷⁵ *Ibidem*, « il [le prosaïsme] concerne surtout le rapport au sujet, puisque, selon le Dictionnaire universel, « le prosaïsme est d'autant moins supportable en vers que le sujet que l'on traite est plus élevé. »

Le travail sur le langage et le cliché

La position du lecteur face à un texte poétique, surtout lorsqu'il s'agit d'un sonnet, n'est culturellement pas la même que pour un roman, une nouvelle, une pièce de théâtre. Le genre engendre ses codes de lecture, parfois en contradiction avec le contrat de lecture qu'impose le mouvement naturaliste. La lecture du sonnet et l'image du poète Coppée ne nous préparent pas à une lecture ironique du texte. Habitué à certains registres, au lyrisme réservé notamment à l'expression d'une intimité à valeur universelle, le lecteur est déstabilisé et scandalisé lorsque ces codes sont perturbés, pervertis (cf. la lecture et la compréhension de « l'or d'un soir d'été »). Les codes du genre poétique et sa lecture entrent aussi en conflit avec l'expérimentation scientifique et le contrat de lecture naturaliste qui engendrent une distanciation. Ces « grains de sable » à peine lisibles qui parcourent le texte et nous guident sur le chemin d'une lecture ironique sont en ce sens très voltairiens. Le dernier tercet apparaît, autre détournement, le lieu choisi pour exprimer le plus violemment cette vision, détruisant le cliché par un « bien-être » et « une paix » à double entente.

Le poème de Coppée applique donc la formule naturaliste en conservant toutefois une forme poétique codifiée et connotée. Selon Dominique Combe, « Le prosaïsme est affaire d'éthos. Qualifiant l'état d'esprit, la disposition affective non pas tant du poète, que du lecteur, il consiste dans un effet produit par le texte. L'effet de prosaïsme tient à une rupture avec le contexte poétique par la forme (la versification, comme on l'a vu), le sujet, ou le style, qui lui-même procède de leur rapport, selon la théorie médiévale de la « roue de Virgile ». Le prosaïste choisit un sujet banal, trivial, qui appelle un style « bas », susceptible de produire un effet anti-lyrique, dysphorique. »

Le travail sur la langue nous permettrait de revenir sur la notion de prosaïsme dont les effets sont surtout portés par le lexique. Nous pourrions alors étudier l'utilisation du lexique en poésie et montrer son évolution depuis le romantisme jusqu'au début du XX^{ème} siècle et la modernité. Nous pourrions également interroger la place de la poésie dans les écrits naturalistes de nos auteurs car en effet que ce soit Goncourt et l'écriture artiste ou même Zola dans ses descriptions, il y a perméabilité entre les genres.

2.5. SÉANCE 5. LES QUATRE TEXTES : LES GENRES DU NATURALISME

En guise de synthèse, la relecture comparée des quatre textes avec leurs caractéristiques génériques propres mises à l'épreuve du naturalisme constituerait la résolution de la problématique. Il serait alors intéressant de revenir sur les genres pour en récapituler les spécificités, les codes, les sujets (en production et en réception), et de montrer comment ces modes de représentation sont traversés, voire annulés, par la méthode naturaliste.

Dans son travail sur Zola, François-Marie Mourad analyse très clairement comment la méthode naturaliste bouscule la catégorisation littéraire en genres :

« Lorsque Zola aura donné corps à la doctrine naturaliste, qu'il en aura fait la " méthode " la plus à même, selon lui, de représenter le réel intégral, il postulera à nouveau la disparition des genres (et même de la littérature), qui sont autant d'obstacles susceptibles de gêner ou de différer le " retour à la nature et à l'homme ". C'est toujours le primat de l'étant sur le médium de sa représentation. Mais la deuxième tendance, celle de la prise en compte des genres, profilée dès les premières prises de position critiques, comme une modalité de la vie littéraire courante, reviendra en force à travers toute une série de prescriptions susceptibles d'asseoir le pouvoir définitif du naturalisme. Zola jouera des deux logiques, fera alterner les deux discours, celui de l'a-généricité et celui du renouvellement des genres, selon les

besoins de sa cause. Le mépris des contraintes génériques imposées par la tradition va de pair chez lui avec le désir d'imposer de nouvelles normes, tout aussi contraignantes que les anciennes, parce qu'elles visent à l'absolu. »⁷⁶

Un certain nombre de copies ont perçu ce bouleversement soit en proposant des rapprochements – « Une question sur le cadre spatio-temporel permet de remarquer que tous les textes se rapprochent d' "une scène " : le poème de Coppée se conclut avec l'idée de " tableau " et d'immobilité et les deux récits offrent des lieux fermés (Le Louvre et la diligence) qui les rapprochent de la scène de théâtre. » – soit en commentant le caractère romanesque des didascalies, le vocabulaire prosaïque de Coppée ou bien une écriture au rythme poétique dans l'extrait de Zola.

Pour le théâtre, comme le relève François-Marie Mourad :

« Ce que Zola revendique, c'est bien la possibilité de porter au théâtre la réforme introduite par le naturalisme dans le roman : "Le grand mouvement naturaliste qui, dans ces cinquante dernières années, a régénéré l'histoire, la critique, le roman, doit fatalement s'étendre à toutes les productions de l'intelligence et se continuer, se compléter au théâtre ". Le roman tient une place particulière, hégémonique et triomphale, dans la "formule" naturaliste. Il est le genre boulot, le cheval de Troie que Zola introduit dans les univers de convention. Il est, plus exactement, un "cadre", terme que Zola préfère, pour sa signification plus "objective" et géométrique : "[...] chaque grande période littéraire a ainsi un cadre qu'elle élargit, dans lequel il lui convient davantage de couler sa pensée". Le cadre du XIXe siècle est le roman, ce qui ne signifie pas exactement la disparition des autres genres, mais leur subordination à un modèle dominant. Pour survivre, ils doivent subir la loi de l'autre, être rénovés selon un patron unique. Zola imagine une sorte de transfusion, un transfert d'énergie qui vienne ranimer les zones les plus moribondes de la littérature [...] »⁷⁷

Cette circulation nouvelle entre les genres qu'ambitionne et met en œuvre le naturalisme, cette porosité est essentielle pour l'histoire littéraire et culturelle. Citons à ce propos une dernière fois le travail de François-Marie Mourad : « Zola a bien remarqué ce pouvoir — de contestation et de questionnement, puis de renouvellement — du roman sur les autres genres. Mikhaïl Bakhtine développera cette conviction zolienne dans l'ordre de la théorie : « La romanisation des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations de formes périmées ». Le roman est donc bien à la fois « l'autre de tous les genres » et leur salut. »

En prolongement, nous pourrions considérer également les autres arts qui ont pu exprimer le naturalisme comme la chanson (Aristide Bruant notamment), l'image et le cinéma naissant. Il serait intéressant de mettre en relation l'échec relatif de la poésie et du théâtre quant au naturalisme et le succès des deux autres modes d'expression : la chanson naturaliste ne serait-elle pas la forme dégradée ou populaire ou l'aboutissement de la poésie naturaliste ? Le cinéma ne serait-il pas la forme que le théâtre naturaliste aurait voulu atteindre ?

Pour le genre théâtral, nous avons remarqué que le découpage en tableaux pourrait s'apparenter au montage cinématographique⁷⁸, que la « tranche de vie » et « l'instantané »,

⁷⁶ *Zola critique littéraire*, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003.

⁷⁷ *Zola critique littéraire*, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003.

⁷⁸ Site <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/naturalisme.htm>

trouveraient leur expression dans cet art nouveau qui n'est pas encore codifié et dont l'absence apparente de médiation correspondrait presque à la volonté du « document humain », objectif et fantasme de la littérature naturaliste. Mais cette médiation serait évidemment essentielle au cinéma, comme elle l'est pour le genre naturaliste. Il s'agit là du paradoxe ou du trompe l'œil du naturalisme : viser le « document humain » brut non par l'effacement du regardant mais par la singularité et la force de son tempérament.

La lecture d'une œuvre intégrale naturaliste, *L'Assommoir* par exemple, pourrait constituer l'objet de la séquence suivante.

3. DES CROISEMENTS ET DES CONFRONTATIONS

Le sujet qui se prêtait à de multiples modalités d'exploitation s'est révélé propice à la réflexion et à l'ingéniosité didactique des candidats. Il convient dès lors de proposer différentes approches qui ouvrent les perspectives didactiques. Le jury ne recherche pas la seule et unique séquence possible et envisageable mais des parcours cohérents et stimulants pour la pensée et la construction des savoirs.

La confrontation de textes proposée par les deux séquences qui suivent présente l'avantage indéniable de faire interagir les lectures pour que surgissent similarités et singularités.

3.1. DU NATURALISME AUX NATURALISMES : LE NATURALISME À L'ÉPREUVE DES GENRES ET DES TEMPÉRAMEMENTS

La diversité des textes amène à considérer en production le cadre du naturalisme qui est une formule, une méthode, les auteurs gardant leur « tempérament » pour sa mise en œuvre.

Séance1 : Un mouvement et des genres : les quatre textes.

Il s'agit de relier les textes et proposer une première lecture de surface du mouvement en dégagant des postures de lecteurs différentes selon les genres, les traitements des personnages, des lieux et des milieux.

« Pour Gilles Deleuze le cinéma naturaliste occupe une place tout à fait à part dans le cinéma. Il n'appartient pas au cinéma réaliste avec ses trois types d'images mouvements (perception, action, affection) ni encore au cinéma moderne qui joue sur la rupture des liens sensori-moteurs pour proposer des images mentales. Le cinéma naturaliste propose ce que Deleuze appelle des images-pulsion.

Pour lui, le naturalisme prolonge le réalisme dans un surréalisme particulier. Le naturalisme en littérature, c'est essentiellement Zola : c'est lui qui a l'idée de doubler les milieux réels avec des mondes originaires. Dans chacun de ses livres, il décrit un milieu précis, mais aussi il l'épuise et le rend au monde originaire : c'est de cette source supérieure que vient sa force de description réaliste. Le milieu réel, actuel, est le médium d'un monde qui se définit par un commencement radical, une fin absolue, une ligne de plus grande pente.

L'essentiel du naturalisme est dans l'image pulsion. Les pulsions sont souvent relativement simples, comme la pulsion de faim, les pulsions élémentaires, les pulsions sexuelles ou même la pulsion d'or dans les rapaces. Elles sont inséparables des comportements pervers qu'elles produisent cannibalisme, sadomasochisme, nécrophilie.

L'image naturaliste, l'image pulsion, a deux signes : les *symptômes* et les *fétiches*. Les symptômes sont la présence des mondes originaires dans le monde dérivé, et les fétiches, la représentation des morceaux arrachés au monde dérivé.»

Séance 2 : Une invasion comique ? Le texte de théâtre *Germinie Lacerteux* et le texte de la nouvelle *Boule de Suif*

Il convient alors de revenir sur deux textes et leur thématique commune –la représentation de la prostituée ou d'un lieu malfamé- pour en analyser la « fictionnalisation » par deux genres différents. L'ironie dans *Boule de Suif*, le pathétique dans *Germinie Lacerteux*, les intentions des auteurs et la relation au lecteur/spectateur permettent de comprendre les deux genres, leur histoire, leurs possibilités, leurs limites.

Séance 3 : Regards de l'artiste sur son œuvre : le texte romanesque de *L'Assommoir* et le texte de théâtre *Germinie Lacerteux*.

Une fois posés les effets de réel, l'analyse de la formule naturaliste différemment mise en œuvre fait saisir la notion de tempérament mais aussi la question de l'art et du média. La présence de l'auteur / narrateur et celle du dramaturge / metteur en scène amènent à réfléchir à leur rôle dans l'œuvre (indications scéniques et la notion de point de vue par exemple).

Séance 4 : À chacun son genre : le poème de *Coppée* et la nouvelle de *Maupassant*, puis le roman de *Zola*.

Il s'agit ici de montrer comment le genre inscrit le texte dans un horizon d'attente et induit une lecture, comment la poésie hérite d'un passé par exemple. On peut alors comprendre la notion de relative liberté pour le roman et la nouvelle.

Séance 5 : Contamination et porosité des genres : quelles limites pour le naturalisme et quelles possibilités pour le roman ? Les quatre textes.

La séance bilan vise le retour sur le mouvement et ses caractéristiques, les interactions entre les genres, les notions de naturalismes et de roman omnigénérique. Une ouverture sur la chanson, le cinéma, la littérature contemporaine permet d'appréhender la postérité du mouvement.

Évaluation :

- un travail de transposition générique, par exemple la transposition des deux strophes centrales du poème en texte romanesque
- un travail d'argumentation : « Vous rapportez un dialogue entre un romancier et un directeur de théâtre ayant eu lieu en 1888 : le directeur de théâtre veut convaincre le romancier d'adapter son roman pour la scène ».

3.2. LA REPRÉSENTATION DU PEUPLE CHEZ LES NATURALISTES : UNE LITTÉRATURE DU « MAUVAIS GENRE » ?

Il s'agit de comprendre comment se pose le problème de la représentation en littérature, mais aussi comment la littérature se perçoit et fait évoluer ses codes génériques.

Séance 1 : Une galerie de portraits : exposition de monstres.

Le texte de *L'Assommoir* et le texte « La Famille du menuisier » d'une part, puis le texte de *Boule de Suif* et le texte de *Germinie Lacerteux* d'autre part.

On étudie la description, les notions de figuratif et d'impression ; on pose le problème de la littérature réfléchissante et déformante (*mimésis*).

Séance 2 : À chacun son milieu.

Le texte de *Germinie Lacerteux* et le texte de *L'Assommoir*.

On s'attache à la formule naturaliste avec les concepts de déterminisme, d'expérimentation et d'observation ; on travaille sur les effets de réel, l' « effet-personnage » et l' « effet-personne ».

Séance 3 : Classes laborieuses et classes dangereuses ?

Le texte de *Boule de Suif* et le poème « La Famille du menuisier ».

Il est ici question de la thématique forte de la faim et de l'appât du gain dans une société en mutation, de la réception et du point de vue, de l'ironie et de l'esthétique de la nouvelle.

Séance 4 : Voix, voyous, voyeurs.

Le texte de Germinie Lacerteux.

On analyse les conventions théâtrales à l'épreuve du réel et du naturalisme.

Séance 5 : Mauvais genre ?

Le poème « La Famille du menuisier ».

On aborde la notion de contrat générique, les codes de la poésie et de la littérature, l'ironie.

Séance 6 : Quels tempéraments !

Le texte de *L'Assommoir* et le texte de *Boule de Suif*.

On traite du problème du point de vue, du narrateur et de la médiation (la théorie des écrans), on perçoit les enjeux du mouvement et des tempéraments par le passage du document humain à l'œuvre. Une ouverture culturelle à la peinture peut être envisagée ici.

Évaluation :

- réécrire une partie du texte de *L'Assommoir* en prenant le point de vue de Gervaise ;
- un travail de commentaire sur un autre portrait extrait de *Boule de Suif*.

Le pacte de lecture proposé en introduction doit être rappelé pour clore ces éléments de corrigé. Un rapport de jury qui ne serait pas ambitieux dans ses propositions ne respecterait les règles du genre. Le candidat doit donc lire et relire ce rapport en gardant à l'esprit ce cadre de production et de réception. Des savoirs littéraires et didactiques sont naturellement attendus par les membres du jury mais ce sont surtout des compétences de lecture, d'analyse et de réflexion qui sont discriminantes pour l'exercice. Les compétences, nous le savons, s'acquièrent, se développent et disparaissent malheureusement si on ne prend garde de les mettre en œuvre régulièrement et dans des situations différentes. Le contexte professionnel de l'enseignant est propice à ces pratiques et stimulations intellectuelles, surtout lors de l'entrée en vigueur de nouveaux programmes. L'année de préparation au concours ne doit donc pas se vivre en dehors des préoccupations des classes, mais

au contraire s'y rapporter afin que les projets didactiques conçus pour les niveaux dont l'enseignant à la charge, quels qu'ils soient, puissent être pensés et travaillés avec cette même logique.

Nous espérons que ces quelques réflexions et éléments de corrigé pourront aider les candidats à se représenter les attentes des membres du jury et leur souhaitons une préparation intellectuellement riche et fructueuse.

Frédéric RAIMBAULT
IA-IPR de Lettres

SESSION 2011

**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.

Tournez la page S.V.P.

COMPOSITION FRANÇAISE

« Dans l'ordre de l'analyse et de la saisie par le langage, l'essai est la formule qui se rapproche le plus de l'inconsistance des chimères, des divagations de la psyché. À peine Montaigne a-t-il atteint un équilibre ou esquissé une forme, qu'il les altère pour en chercher d'autres, et ainsi de suite. C'est la toile de Pénélope : il défait ce qu'il a tissé et, dans les trous du filet, dans le bougé de l'étoffe, laisse transparaître les inquiétudes de l'ouvrier, les surprises d'un esprit aux aguets. »

Dans quelle mesure ces remarques formulées par Michel Jeanneret en 1991 éclairent-elles votre lecture du livre I des *Essais* ?

RÉFLEXIONS, CONSEILS ET PROPOSITION DE CORRIGÉ

1. QUELQUES CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

1. 1. La principale difficulté, du programme plus que du sujet, était de ne comporter qu'un livre des *Essais*, le livre I, qui correspond assez mal au Montaigne le plus généralement connu et enseigné, celui du livre III. Le Montaigne du livre I ne correspond pas non plus, ou pas exactement, au « Montaigne du branle universel du monde » auquel songeait Jeanneret pour son *Perpetuum mobile* où il poursuivait sur un plan plus formel le courant inauguré par Starobinsky. Ainsi, s'il était hors de question de sanctionner négativement la connaissance du livre III, connaissance d'honnêtes gens, et des professeurs du secondaire au moins praticiens des manuels, il fallait néanmoins que les candidats réfléchissent et dissertent d'abord sur le livre I, tel que l'édition au programme (édition E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête, Folio Classiques, Paris, Gallimard, 2009) le leur avait présenté, en y apportant, en plus, leurs connaissances extérieures si elles servaient à la réflexion sur le sujet. Ici, dans le cadre de ce rapport, on essaiera de rester cantonné au programme seul, ce qui donne à la réflexion sur les *Essais* un petit air myope et parfois hors des sentiers battus.

1.2. Une autre difficulté, éventuelle, de ce sujet est qu'il n'a rien d'une question de cours, avec récitation attendue de fiches préparées à l'avance sur le dit livre I : le moi ? Sa peinture ? Les discours politiques et militaires ? La glose ? La citation ? La bibliothèque ? La culture ? La rhétorique ? Les trois strates philosophiques ? La prudence ? L'ami, le père ? Bien sûr il fallait bien réintroduire tout cela, ou une grande partie de cela, mais rien apparemment/directement de tous ces ingrédients ordinaires du prêt à penser dans ce sujet qui considère Montaigne simplement comme un écrivain assez solipsiste et plume en main, un écrivain très contemporain. Bref un bon remue-méninges, un peu mystérieux. Aussi si certains herméneutes/candidats l'ont compris d'une autre manière que ne l'avait prévu le jury, et qu'ils ont convaincu leurs correcteurs, ils ont tiré bénéfice de leur interprétation et de leurs trouvailles. Il n'y avait pas de vérité révélée, de dogme chez les lecteurs de Montaigne... Le jury a donc pu être souple et noter la qualité du travail, ce qui a constitué une perspective de correction et de notation plutôt sympathique.

1. 3. Pour des conseils plus généraux (comment dissenter *etc.*?), que les candidats se reportent aux rapports des années précédentes, et en particulier aux pages 38-40 et 49 du rapport de 2008 toujours d'actualité parce que fort bien rédigées par M. Christian Belin. Il n'y a rien à y ajouter à ses conseils réfléchis et délicats.

2. COMPTE TENU DES CONSIDÉRATIONS PRÉCÉDENTES, LE JURY AVAIT CETTE ANNÉE CINQ ATTENTES PRINCIPALES :

2. 1. Une bonne explication et une bonne compréhension du sujet, de la lecture qu'il envisage et des problèmes qu'il pose : bref essentiel, le **dialogue permanent avec le sujet**, très riche. Il ne fallait bien sûr pas le scinder en deux en ne traitant, par exemple, que de la question de l'écriture, de la qualité du texte des *Essais*, bref en ne développant que les termes « saisie par le langage » et la métaphore du filet troué ; ou alors en se limitant à un questionnement sur l'entreprise d'autoportrait, de quête de soi, autrement dit en ne retenant pour les expliquer que les termes « divagations de la psyché », « inquiétude de l'ouvrier », « esprit aux aguets ». Cette partition avec abandon d'une partie du sujet à laquelle certains candidats se sont résolus, démontre la difficulté qu'ils ont rencontrée pour rendre compte de l'ensemble de la thèse : il semble plus facile de traiter successivement les divers éléments, alors qu'il faut s'efforcer de les tricoter ensemble le plus souvent possible. Ainsi les meilleurs plans ont cherché à concilier la matière du texte et l'essai du jugement.

2. 2. une dissertation fondée donc sur **l'ensemble du sujet**, construite de façon dynamique, **progressive**, ce qui n'était pas évident puisque le sujet n'appelle pas au classique plan thèse/antithèse/synthèse. On peut souhaiter que les parties soient équilibrées si possible (et non 1>2>3, avec une 3^e partie réduite à un paragraphe d'une trentaine de lignes). Voici quatre exemples (A, B, C, D) de bons plans trouvés dans les copies :

A. 1 Une œuvre en mouvement qui privilégie la substance plus que la forme accomplie ; 2 une marqueterie, un puzzle pour le lecteur ; 3 et une écriture où l'auteur s'essaie en permanence.

B. 1. Une écriture qui se fait et se défait ; 2 une œuvre édiflée autour d'une pensée selon 3 une esthétique de la spirale.

C. 1 Un texte de l'équilibre instable à l'écoute d'un esprit oisif ; 2 qui néanmoins s'appuie sur la cohérence d'une pensée 3 et sur le travail du lecteur conduit à réinventer le livre.

D. 1 Un livre monstrueux ; 2 pourtant construit avec légèreté 3 pour retrouver une unité et un équilibre.

2. 3. **une bonne connaissance du texte, dans l'édition au programme**, qui a une particularité majeure, et jamais vue, ses deux strates (1588/EB, abréviation pour désigner l'exemplaire de Bordeaux), strates que le sujet appelle justement à exploiter (romains 1588/écriture étroite EB). Cette bonne connaissance, on la sentira dans les références précises à certains chapitres (il y en a 57 ! plus l'avis « Au lecteur ») et dans l'analyse de quelques-uns pour y appuyer la pensée, et dans quelques citations, si possible, bien sûr. Vu l'auteur au programme, le jury a constaté que certains candidats étaient fort capables, sans avoir travaillé le texte au programme, de rendre une copie d'ampleur raisonnable (8/10 pages) composée uniquement à partir de leur culture de professeur en exercice devant leurs classes. Inutile de dire que ce n'est pas ce qui est attendu, mais une familiarité avec le texte, avec l'édition au programme, et pourquoi pas avec des passages, des chapitres choisis, travaillés, relevés par tel ou tel candidat, et pas forcément une anthologie, la même pour tous, même si certains chapitres ou passages devaient figurer dans le développement pour leur caractère topique. On pouvait sur ce point de la matière mise en œuvre se montrer original, et présenter « son » Montaigne.

2. 4. **une rédaction correcte** (orthographe/syntaxe/punctuation), intelligible, agréable voire davantage. Certains candidats ont vraiment une personnalité, du talent dans leurs copies, et il faut savoir qu'il y a avantage, sans afféterie, ni cuistrerie, à travailler aussi en songeant à ses lecteurs.

Comme les candidats doivent eux-mêmes le conseiller à leurs élèves, il n'est nul besoin d'ennuyer son correcteur pour réussir une composition française. Rappelons aussi que la présentation reste essentielle. Pensez aux yeux de vos correcteurs et sautez des lignes, aérez votre rédaction, utilisez des encres visibles ; bref il faut se souvenir le jour du concours de toutes ces recommandations que l'on sait si bien faire à ses propres élèves.

2. 5. **pas de « bourde »**, soit historique (petit rappel : Charles IX 1560-1574 ; Henri III 1574-1589 ; Henri IV 1589-1610, les Guerres de Religion 1562-1594, la Réforme), soit littéraire (avoir bien en tête ce que sont la Renaissance, l'Humanisme, le baroque e *tutti quanti*). Il faut respecter la chronologie, le contexte culturel, religieux, idéologique, etc... Surtout évitez toute cuistrerie, surtout mal assurée. Utiliser des expressions latines ou grecques hors contexte, avec des erreurs de genre est tout à fait inutile, sinon nuisible. On croit se valoriser, et on produit l'effet inverse. Donc le jour du concours, on n'utilise pas ce dont on n'est pas sûr.

Ceci dit, le sujet laissait beaucoup de liberté surtout avec son énoncé [« Dans quelle mesure » « éclairer la lecture »] qui appelle à nuancer plus qu'à contredire M. Jeanneret (oui, oui mais, oui mais pas vraiment ou pas du tout). Et il a ses obscurités (dans l'ordre de ? la psyché ? surprises d'un esprit aux aguets ? inquiétudes ? défaire ?) qui peuvent laisser à penser et à interpréter, liberté accordée sans aucun problème aux candidats. Les *Essais* sont matière à polémiques, théories, interprétations, parfois un peu échevelées, et on a pu, comme Montaigne y autorisait ses lecteurs, voir des candidats s'exprimer avec originalité dans leurs copies, pourvu que la présentation fût intelligente et dominée. De même il y a un lexique à connaître et qui prouve, par ailleurs, qu'on a travaillé le texte au programme : *strates* ou *couches*, *chapitre* (et non *essai*) ; *allongeail* ne désigne en principe que le troisième allongeail « du reste des pièces de [s]a peinture » (III, 9), soit le livre III, mais si des candidats l'ont utilisé pour désigner les ajouts, ce n'était pas franchement une erreur, plutôt une maladresse.

Quant aux notes, qui, rappelons-le, classent des copies et non les candidats, elles se sont échelonnées comme d'habitude du bas de l'échelle à des 16 ou 18 sur 20, sanctionnant la réussite dissertative couplée à l'élégance de la plume.

3. PROPOSITION DE CORRIGÉ

Plan (voir d'autres plans au point II 2 *supra*)

I Montaigne en Pénélope

- a attente et inquiétudes
- b la formule de l'essai, une démarche itérative
- c la rhapsodie des chapitres

II Défaire, refaire et parfaire

- a défaire pour refaire puis défaire ?
- b le bougé de l'étoffe : Montaigne en mouvement
- c parfaire : est-ce vraiment reprendre, combler, rapiécer des trous ?

III Parfaire décidément

- a La progression continue et obstinée
- b Les surprises de l'esprit aux aguets
- c Le jardin imparfait

INTRODUCTION

S'il est une œuvre qui suscite les comparaisons, voire les métaphores esthétiques, ce sont bien les *Essais*, car leur auteur avait ouvert le chemin. Il avait argué du roi René qui, s'étant peint d'un crayon, autorisait qu'on se peignît de la plume¹. Il avait surtout, pour nous lecteurs cantonnés au livre I, proposé dans le prologue du chapitre 28 la célébrissime présentation/interprétation de son ouvrage en muraille peinte à la fresque avec médaillon central : « Que sont- ce ici aussi à la vérité que crotesses et corps monstrueux [...] ? » (p. 366). Michel Jeanneret appuie sa lecture personnelle d'une autre métaphore. Les *Essais* seraient « la toile de Pénélope », tissage toujours en progrès le jour, jamais achevé puisque défait la nuit. C'est à partir du titre originel, *Essais de Michel seigneur de Montaigne*, des indications données par Montaigne lui-même (chapitres 8 & 50 par exemple), et de ses propres intuitions de lecteur averti que Michel Jeanneret réfléchit sur l'essai, au singulier : « Dans l'ordre de l'analyse et de la saisie par le langage, l'essai est la formule qui se rapproche le plus de l'inconsistance des chimères, des divagations de la psyché. À peine Montaigne a-t-il atteint un équilibre ou esquissé une forme, qu'il les altère pour en chercher d'autres, et ainsi de suite. C'est la toile de Pénélope: il défait ce qu'il a tissé et, dans les trous du filet, dans le bougé de l'étoffe, laisse transparaître les inquiétudes de l'ouvrier, les surprises d'un esprit aux aguets ».

Bien loin de la critique qui fait de Montaigne un compilateur de diverses leçons, un épistolier en mal de destinataire, notre premier autoportraitiste ou un philosophe sans trop le savoir, « imprémédité », M. Jeanneret le voit, dans la citation proposée à notre réflexion, en « ouvrier » du texte. Et il décrit un écrivain soucieux d'analyser et de saisir « par le langage [...] l'inconsistance des chimères », ou sans craindre l'anachronisme, les « divagations de sa psyché », et inventant, pour ce faire, l'essai, au singulier. Mais « formule », autant dire recette de fabrication et non objet fini, l'essai selon Jeanneret, n'aurait abouti que provisoirement à une forme, et la quête de sens, insatisfaite, aurait poussé le tisserand à remettre indéfiniment le même ouvrage sur le métier, après avoir « défait ce qu'il a[vait] tissé », pour en combler « les trous ». La démarche « laisse transparaître », pour M. Jeanneret qui en appelle ainsi à la perspicacité du lecteur, d'une part « les inquiétudes de l'ouvrier », et, d'autre part, plus positives, euphoriques même, « les surprises d'un esprit aux aguets ». Ainsi sans évoquer ni la mélancolie, ni de modèles antécédents, le critique invite-t-il à réfléchir à la fois sur la genèse, la production et la transformation, puis l'interprétation, par l'auteur et le lecteur, des *Essais*, considérés avant tout comme une mise en langage, toujours recommencée ou continuée, de ce que Montaigne appelait lui « ses imaginations ». Une telle conception « métamorphique », construite à la lecture de l'ensemble des *Essais*, et peut-être pour illustrer une thèse, rend-elle vraiment compte de notre livre I ? On verra donc dans une première partie comment le long travail de Montaigne permet bien la comparaison avec le travail de Pénélope, tant par son objet, la saisie des « divagations de [l]a psyché », que par la méthode et les moyens choisis, l'essai. On se demandera ensuite si, comme l'écrit M. Jeanneret, Montaigne défait vraiment, pour refaire et parfaire. Enfin, on verra qu'en dépit de la séduction de la métaphore qui figure un Montaigne tissant et défaisant, deux décennies durant, sa toile en mouvement, ravaudant les « trous du filet » ou essayant en vain de fixer « le bougé de l'étoffe », on est tout aussi frappé, lorsqu'on observe l'évolution du texte dans l'édition au programme qui le permet, d'une part par sa progression continue quasiment sans suppression ni correction, d'autre part par la pérennité de sa composition et de son sens en dépit de son inachèvement.

*

¹ « Je vis un jour, à Barleduc, qu'on presentoit au Roy François second, pour la recommandation de la memoire de René, Roy de Sicile, un pourtraict qu'il avoit luy-mesmes fait de soy. Pourquoi n'est-il loisible de mesme à un chacun de se peindre de la plume, comme il se peignoit d'un creon? » II, 17

I. MONTAIGNE EN PÉNÉLOPE

a. Attente et inquiétudes.

L'avis « Au lecteur » (p. 117) expose le dessein des *Essais* lors de leur sortie chez le libraire bordelais Simon Millanges en mars 1580. On y lit le projet d'un livre, c'est le mot de Montaigne à l'hémistiche de cet alexandrin qui entame l'avis, devenu in fine dans ce geste d'appropriation qui caractérise sa démarche d'auteur-sujet mon livre. Ce livre inouï, indéfini (« C'est ici un livre ») avant d'avoir reçu sa définition, est surtout unique, cohérent ; il englobe toute la production écrite de l'auteur, appartient à un genre –les *Essais*– encore inconnu à cette date, livre-mémoire, conservatoire (« à ce que m'ayant perdu »). S'y liront post-mortem, et un peu avant, en bribes, à pièces décousues « aucuns traits de [s]es conditions et humeurs », façon, défauts, forme naïve, bref pratiquement un homme « tout entier et tout nu », extérieur et intérieur et tout ceci à l'usage – en dépit des proclamations prétendues de bonne foi – d'un public élargi aux anonymes (« Au Lecteur », « on m'y voie », « révérence publique »). Il y est bien question d'avenir. Pénélope attend le retour de son époux. Montaigne, lui, qui n'a pas encore atteint la cinquantaine, se projette dans ce temps où ses parents et amis l'auront « perdu, ce qu'ils ont à faire bientôt ». Ainsi la femme d'Ulysse et le seigneur de Montaigne inscrivent-ils tous deux leur ouvrage singulier (la toile et « un livre », « mon livre ») dans une chronologie ouverte sur un futur dont ils ne maîtrisent pas la durée.

Montaigne lui-même, dans ce que la critique estime être une sorte « d'archéo-prologue » -le chapitre 8 « De l'oisiveté »- explique comment, il s'est mis, lui qui avait édité des Œuvres de son ami La Boétie et qui avait traduit La théologie naturelle de Raymond Sebond, à l'écriture personnelle. Il s'agit encore de temps, celui, fin 1570-mars 1571, d'une retraite précoce, aux effets inattendus. Car, Michel Jeanneret le dit bien, au début des *Essais* étaient des inquiétudes. Ce brevissime huitième chapitre évoque la nécessité, son esprit faisant alors le « cheval échappé », où s'est trouvé Montaigne de commencer à « mettre en rôle » ses productions qu'il nomme « chimères et monstres fantasques ». A ce moment le dessein du futur écrivain, à l'en croire, dessein privé et d'hygiène mentale, visait par la consignation de ses rêveries à l'amendement de son esprit contraint et convié à relire, contempler son ineptie et son estrangeté pour s'[en] « faire honte à luy-mesmes ». On trouve encore, mais hors de notre programme (II, 8), une information complémentaire de poids sur les circonstances psychologiques de la « rêverie de se mêler d'écrire ». C'est une « humeur mélancolique » chez un homme qui vante partout sa jovialité, mélancolie qu'il faut sans doute voir derrière les « divagations de la psyché » évoqué par notre sujet. En tout cas, quelle qu'en soit l'origine, oisiveté ou dépression, divagation de la pensée ou de l'âme, très vite Montaigne a trouvé, et faute de mieux prétend-il, son sujet : se dire, dire ses fantaisies, opinions, humeurs (« Je ne vise icy qu'à découvrir moy mesmes », « De l'institution... », I, 26, p. 316) ; très vite aussi, ce que Michel Jeanneret appelle justement « la formule », l'essai.

b. La formule de l'essai, une démarche itérative

Le chapitre 50, plutôt court et construit en diptyque, présente à la fois la théorie, et un modèle d'essai, de travail pratique, du jugement (à partir de la page 527, une dizaine de lignes avant la fin de la page) où le développement appelé par le titre « De Democritus et Heraclitus » (une comparaison, un choix proposé entre le rire de Démocrite et les larmes d'Héraclite) commence enfin, après toute cette « glose » posée là un peu fortuitement semble-t-il. Montaigne explique bien pourquoi ou plutôt comment (affaire de hasard) il choisit tel sujet rebattu ou ambitieux, comment il le traite et quel est son dessein, ou un de ses desseins puisqu'il sait d'avance l'incomplétude du résultat : se « rendre au doute et incertitude, et à [s]a maitresse forme, qui est l'ignorance. Tout mouvement nous descouvre. ». Bref enquêter, s'essayer, « se voir et se retâter » en « couchant son âme sur chaque matière et s'y exerçant entière et n'en traitant jamais plus d'une à la fois », expressions que l'on trouve p. 526 et 527. Même si notre livre I n'apporte ni beaucoup d'arguments ni de preuves d'un Montaigne

pyrrhonien, de ce Montaigne sceptique à l'œuvre dans « L'Apologie de Raymond Sebond », sa démarche, qui consiste à interroger tout sujet, ou s'interroger sur tout sujet, pour remettre en doute la coutume, la barbarie, les collèges, la miseratio, la science, la rhétorique... ressortit tout à fait à ce qu'André Tournon reprenant un terme grec appelle la « zététiqne », cette enquête ou quête de vérité, jamais lasse à l'image de Pénélope, qui ne s'interrompt jamais faute de pouvoir s'ancrer définitivement, ce qui reste l'horizon à atteindre. Car les *Essais* manifestent toujours l'espoir que les assertions présentées comme plausibles, les grandes figures et les belles maximes venues de l'Antiquité résisteront à l'essai, et non le pessimisme infrangible du pyrrhonisme qui sait d'avance la connaissance incertaine.

Ces enquêtes sur « tout ce qui se présente à [s]a fantaisie » (313) et leur consignation, leur auteur les décrit, dans les passages réflexifs, de façon réductrice, par coquetterie ou provocation. Par exemple dans les premières pages du chapitre 26, il compare sa démarche sa démarche à celle d'un cavalier progressant dans l'obscurité « à tâtons, chancelant, bronchant et achoppant ». Ses *Essais* n'y sont qu'« inventions aussi faibles et basses », « bêtise » et « inepties ». Il en minore l'efficacité (« je ne vise qu'à ») et en rappelle une fois de plus le dessein très particulier, « laisser courir » ses imaginations, bref mettre et remettre constamment, infiniment, son jugement au travail sur de nouveaux sujets. Cela donne quatre-vingt-quatorze chapitres pour les deux livres de 1580, dont cinquante-sept pour notre premier livre, qui, s'ils ne sont pas forcément les plus anciens, figurent en tout cas parmi la première gerbe, bigarrée.

c. La rhapsodie des chapitres

Montaigne en plaisante lui-même au début du chapitre 13 « Cérémonie de l'entrevue des rois » ou du chapitre 46 « Des noms ». Si avec sa recette il fait de chaque chapitre « une galimafrée de divers articles », voire une salade de différentes herbes (p. 491), les chapitres les uns derrière les autres forment une rhapsodie où, dit-il, la futilité des sujets le dispute à l'ineptie de l'ensemble (p. 175). Plus sérieusement, il désigne « Du pédantisme » par l'expression « l'article précédent » (p. 316), et les *Essais* par la périphrase « en l'étude que je traite » (p. 253). Bigarrure, diversité, et M. Jeanneret le dit bien, ni équilibre, ni forme arrêtés. Certains chapitres se bornent à quelques lignes ou pages (8, 13, 22, 35) ou à trois ou quatre pages dans notre édition (12, 18, 33), d'autres en revanche (20, 23, 25, 26, 31, 39) constituent de véritables petits traités, terme échappé à la plume de Montaigne pour désigner un chapitre, de moyenne ampleur (« De la physionomie »), du livre III. Et pour abonder dans le sens de notre sujet, l'amplitude du traitement réservé à chacun des sujets choisis ne dépend nullement de son importance, de sa dignité. La constance, chapitre 12, ou mieux encore la modération, chapitre 29 et médian du vivant de Montaigne par suite de fautes typographiques répétées, ne se voient consacrer que trois et sept pages, volume sans relation avec leur importance éthique en général et leur statut conceptuel dans les *Essais*. Même remarque pour certains chapitres, tel « Des vaines subtilités » (54), essentiel en dépit de son titre, de sa taille -un tout petit peu plus de quatre pages- pour saisir la pensée en triptyque de l'auteur.

Quant aux sujets, difficile d'y trouver quelque constanc(t)e ou équilibre que ce soit, même si certains critiques contemporains insistent sur l'importance des discours politiques et militaires², voire de l'éthique de la prudence développée par bien des chapitres du livre I. La première traduction qui ait été donnée des *Essais*, traduction italienne partielle des *Essais* (une quarantaine de chapitres dans leur version de 1582), accomplie par Girolamo Naselli, paraît en effet à Ferrare en 1590 sous le titre de *Discorsi morali, politici e militari*. En plein cœur de son interminable et profuse préface de 1594/95, Marie de Gournay s'exclamera : « Quelle escole de guerre et d'estat est-ce que ce livre ? » (Préface

² problèmes d'étiquette (I, 13) ou de préparation à la négociation (I, 10 et 17), de stratégie sur la ligne de bataille (I, 45) ou lors d'un siège (I, 5, 6 et 15), ou même réflexions sur la compassion (I, 1), la bravoure et la lâcheté (I, 15 & 16), voire sur l'art équestre (I, 48).

de 95, f. e3v°) et suivant Guez de Balzac le livre devint dès le début du XVII^e siècle le « bréviaire du gentilhomme ». Quelle unité, pourtant, trouver à ce livre qui unit des chapitres programmatiques (8, 50), philosophiques (54, 55), à des chapitres de confidences (28, 35), religieux (27, 56), ou à d'autres apparemment consacrés à de grandes figures antiques, Caton et Cicéron (37, 40) ? Oui décidément, Michel Jeanneret a raison, le filet de ce texte-là présente, même si certains chapitres (9 & 10, 19 & 20, 25 & 26, 28 & 29, 39 & 40 ...) s'enchaînent en effet, bien des trous logiques, ne seraient-ce que les nombreux blancs, ou sauts de page, entre chapitres.

II. DÉFAIRE, REFAIRE ET PARFAIRE

a. Défaire pour refaire puis défaire ?

On connaît la doctrine « J'ajoute mais je ne corrige pas ». On la lit au chapitre « De la vanité » et les chercheurs en ont démontré, grosso modo la véracité. Si Montaigne s'est livré à la chasse au nul, ou au goût, ou à l'autrui, bref à certains mots pour lesquels il avait fini par éprouver de l'aversion, à la chasse aux répétitions (voir à ce sujet qu'il demandait aux typographes de les chasser !!! pour lui, 5^e recommandation en partant du bas p. 116), pour nous, dans notre édition, nous ne pouvons en tout cas pas percevoir ces finesses puisque nous lisons le texte de l'exemplaire de Bordeaux sans appareil critique, à quelques exceptions près... Nos éditeurs ont, ici ou là, jugé qu'ils censureraient une information éclairante s'ils ne signalaient quelques corrections majeures. La première de ces exceptions et qui renvoie bien à Pénélope, se lit dans la date, la datation plutôt, de l'avis Au lecteur. Montaigne laisse, en raturant la mise à jour effectuée par Abel L'Angelier « ce 12 juin 1588 », comme dernière consigne, le désir de rappeler que la pièce liminaire, pourtant retouchée, on le voit dans notre édition, date de la première publication : « ce premier de mars mille cinq cent quatre-vingts », le lendemain de son quarante-septième anniversaire ! C'est qu'il désire que le lecteur lise, ou croie lire, le premier jet ; et c'est aussi, tandis que le succès, le troisième allongement et toutes les augmentations des deux premiers livres, ont fait de lui un auteur national voire international, qu'il tient à rappeler son dessein mémorial et son lectorat premiers. Une autre correction, tout à fait limitée, a peut-être retenu l'attention de quelques candidats. Il s'agit d'une concession aux autorités de la censure vaticane dans le chapitre 27, « C'est folie... ». Montaigne y explique qu'il a renoncé à son incrédulité de jeune homme, à son scepticisme devant l'in vraisemblable. Oui, les voies de Dieu sont impénétrables, et le possible, la réalité sont sans commune mesure avec la petitesse de l'entendement humain. Il faut donc, explique-t-il, avoir l'humilité de croire sans comprendre à « l'infinie puissance de nature » : nature remplace Dieu, l'humaniste profane n'écrit pas en théologien. Voir aussi comment, pour magnifier l'ami, il souligne, en le rajeunissant, sa précocité : seize ans p. 381 corrige dix-huit ans. Ces reprises ne concernent que des détails, il y a mieux : à part la bizarre « télé-transportation » du chapitre 14 à la quarantième place en 1595, il faut bien sûr évoquer à l'appui de la métaphore de Michel Jeanneret les avatars des chapitres 28 et 29.

On sait qu'aux dires de son ami, en août 1563, La Boétie à l'agonie l'aurait supplié de lui donner une place, et aurait repris, insistant : « Me refusez-vous doncques une place ? ». Or cette place, préparée en grande pompe au début du chapitre 28, devait dans un premier temps que Montaigne, suivant sa doctrine, a conservé p. 366-368, être consacrée à la publication du *Discours de la servitude volontaire*. Ainsi alors qu'au chapitre I, 8 le projet de mise en « rôle », d'enregistrement des chimères, était solipsiste, la prolifération malade ou monstrueuse des chapitres enrôlant les Essais a trouvé une fonction, sinon une justification. Les grotesques montaigniennes serviront désormais à faire valoir le « tableau riche, poli et formé selon l'art » qu'est le *Discours* de l'ami défunt. Un moment, Montaigne a donc bien envisagé d'enchâsser le joyau du *Contr'un* au centre de sa propre prose, ravalée à la fonction accessoire d'encadrement. Le lecteur du chapitre 28 « De l'amitié » qui poursuit sa lecture jusqu'aux vers de Catulle p. 381, en lit encore l'annonce, corrigée !!, puis

l'explication du revirement. Constatant qu'en 1577-1578 les protestants se sont emparés du *Discours de la servitude volontaire* pour en faire un manifeste des « monarchomaques »³, Montaigne croit de son devoir de sujet loyal du roi de France – et tel était son ami – de renoncer à la publication. Il propose en compensation l'édition d'un petit recueil de sonnets qu'une aubaine vient de lui mettre en mains. On peut même imaginer que ce fut autour de ces vingt-neuf sonnets que se construisit la première publication, en deux livres comportant respectivement 57 et 37 chapitres. Pourtant après la dédicace à Diane d'Andoins, comtesse de Guiche, et la présentation alléchante desdits sonnets amoureux, on lit dans l'exemplaire de Bordeaux (p. 384 pour nous), la sèche mention « Ces vers se voient ailleurs ». Sur ce geste de censure, qui aboutit à dresser un cénotaphe pour La Boétie, bien des hypothèses. Il y a[urait] en effet eu une édition, perdue pour nous, comportant *La chorographie du Médoc* ouvrage d'érudition locale de La Boétie et ces sonnets ; Montaigne aurait trouvé que les sonnets amoureux donnaient de son ami une image d'amant pétrarquiste soumis à sa maîtresse, sans rapport avec le sage stoïcien, le grand homme ; sans rapport non plus avec l'amitié virile à l'antique dont on lit l'éloge ; ou bien sans rapport de qualité (La Boétie poète n'est qu'un honorable ronsardisant de province) avec son livre I ; voire si l'on considère comme Françoise Charpentier qu'il exista une homosexualité de structure entre les deux hommes une tension insupportable. Bref les raisons, on le voit, ne manquent pas pour expliquer les modifications -quelques retouches, des coupes, des reprises- du texte, expliquer ce mouvement de reflux, en fait très localisé, que M. Jeanneret voit, lui, dans l'ensemble du texte, et qu'une décennie avant lui un critique célèbre avait décelé dans la démarche et la doctrine de Montaigne.

b. « Le bougé du tissu », Montaigne en mouvement

Le mouvement que Starobinski se proposait de décrire, c'est tout d'abord la démarche de la pensée des *Essais*, sa dialectique. Il y retrouvait un mouvement ternaire : la dépendance irraisonnée aux grands modèles (le père, l'ami, Caton...), le refus autarcique, la relation maîtrisée enfin. Ainsi conçu, le mouvement de la pensée de Montaigne se confond plus ou moins avec son évolution, que certains manuels du secondaire ont schématisée, et certains élèves caricaturée dans la célèbre tripartition, ou succession : stoïcisme, scepticisme, épicurisme. Un mouvement ternaire se lit en effet souvent dans la démarche. Au chapitre 23, « De la coutume... », Montaigne note d'abord l'asservissement des hommes à la violente et traîtresse maîtresse d'école qu'est la coutume. Ensuite il accumule, d'une manière qui pourrait être fastidieuse si la matière ne nous surprenait toujours davantage (inceste, infanticide, parricide, fornication, sodomie), les coutumes les plus absurdes soigneusement collectées dans les livres de sa bibliothèque. Enfin, après un dernier exemple, encore plus stupéfiant, celui d'un pays où la justice se vend, où les hommes portent un bizarre étui pénien et des femmes une coiffure phallique -on aura reconnu la France-, il conseille au lecteur, sans crier gare, de respecter « au-dehors » pour leur valeur de cohésion sociale la coutume, l'ordre établi, et de conserver pour l'« au-dedans » « la liberté et puissance de juger librement des choses ». Ainsi ce chapitre, comme d'autres (le chapitre 27 par exemple) ramène à la rive que pourtant on pensait avoir quittée. Ce mouvement de la pensée, et du texte qui la consigne, parfois simplement binaire -avancée et retour-, répond peut-être à ce que M. Jeanneret nomme « bougé du tissu » mais ne suppose ni suppression, ni rature. Il répond bien au caractère fluctuant du monde, thème de réflexion présent au

³ La *Servitude volontaire* avait été insérée par le pasteur Simon Goulart au sein de la seconde édition de ses *Memoires de l'estat de France sous Charles Neufiesme*³, recueil de pamphlets protestants s'en prenant violemment au roi de France, considéré par le camp protestant comme l'instigateur de la Saint-Barthélemy, et par là convaincu de tyrannie, puisqu'il avait rompu le lien sacré, comme paternel, qui aurait dû l'unir à ses sujets. Le *Contr'un* était devenu une arme aux mains des Monarchomaques. Plus grave encore, le 7 mai 1579, deux jours avant l'obtention par Simon Millanges du privilège de huit ans protégeant sa production future – dont la première édition des *Essais*, au sein desquels Montaigne entendait publier le *Contr'un* –, l'œuvre de La Boétie avait été publiquement et solennellement brûlée à Bordeaux même devant le Parlement de Guyenne avec les pamphlets huguenots qui la discréditaient.

livre I, dès le livre I pourrait-on dire. C'est parce que le monde des phénomènes est celui de la diversité et du mouvement, qu'une pensée qui s'accorde avec ce monde est nécessairement elle-même mouvante. Montaigne change. Il dit ici ou là qu'il « ser[a] par aventure autre demain, si nouveau apprentissage [l]e change » 316. Et le monde autour de lui. De même les considérations du prologue du chapitre « Des cannibales » associent l'Atlantide de Platon, l'île des Merveilles inouïes du pseudo Aristote avec, bien réelles toutes deux, la Dordogne creusant sous ses yeux un nouveau lit et la progression des sables rongant les terres de Thomas d'Arsac son frère puîné : témoignage autoptique du mouvement de l'univers que ces « grandes mont-joies d'arène mouvante qui marchent d'une demi-lieue devant elle [la mer] et gagnent pays ». Ainsi le texte rend compte et mime le mouvement de la pensée, de l'auteur lui-même et du monde, mais sans se défaire jamais, comme le suggère Jeanneret par sa métaphore des « trous du filet »

c. Parfaire : reprise des trous ou épaissement du tissu ?

Le travail de Montaigne dans l'exemplaire de Bordeaux que l'édition au programme donne à lire, n'a en effet rien de commun avec la reprise d'un tissu ajouré, même si l'on peut juger par exemple que le long développement sur l'homosexualité, « la licence grecque », inséré dans l'EB, manquait bien à la présentation des quatre formes d'amitié ; cet ajout démontre surtout qu'à partir de 1588, Montaigne, envieux, osait dire davantage et non qu'il « reprisait » son texte. En fait souvent l'ajout se surimpose, s'applique en surépaisseur en dépit du grand soin porté aux sutures, au point que l'on se demande si, au cas où il en aurait eu le temps, l'auteur n'aurait pas modifié, corrigé ses ajouts pour les adapter davantage à la texture, la couleur du tissu premier. Un exemple de ce travail d'épaississement, se lit au début du chapitre 20 où un long excursus, entraîné par le commentaire d'un verset de l'Ecclésiaste, sur la mission de l'homme sur terre et sur la vraie volupté, obscurcit, assez fâcheusement, les abords d'un chapitre par ailleurs d'une grande fluidité. Beaucoup d'ajouts, plus ponctuels, illustrent un propos, complètent la batterie des exemples déjà présents, ou viennent affiner la réflexion. Ainsi la fin du chapitre 1, où est proposée une palette d'explications, prouve à quel point la cruauté d'Alexandre continuait d'intriguer Montaigne ; et au chapitre 31, une pensée paradoxale « les plus vaillants sont parfois les plus infortunés » se voit dotée d'une superbe réflexion sur la défaite, la « perte triomphante », de Léonidas aux Thermopyles, finalement plus héroïque et inoubliable que bien des superbes victoires.

Mais le meilleur exemple de ces applications, incrustations, broderies au point de bourdon, se trouve dans les commentaires réflexifs qui soulignent, affinent, corrigent, gauchissent, bref commentent les conceptions et le dessein de l'auteur. Se multiplient (écriture étroite pour nous) les notations satellites de l'avis-prologue, ces interpolations où le texte s'ouvre sur la considération de sur lui-même, constamment reprise, et qui sera encore plus visible au livre III ? Des considérations sur ses larcins, et la sottise qui consiste à reprocher aux autres ce qu'il pratique lui-même dans le chapitre 25 (300) ; sur les allégations, les emprunts et les *Essais* au chapitre 40 (459) ; sur son amateurisme et son inconstance au chapitre 50 (526) ; sur le danger que les « métiers » comme lui représentent pour la religion, les sciences et les arts, au chapitre 54 (542) ; ou une énième précaution oratoire -ou protestation d'innocence ?- à propos de la liberté qu'il prend de parler de religion au chapitre 56 (554-555). Ces passages et tous ceux qui ressortissent à cette même pratique non plus de simple régie comme les fameux « revenons », mais d'évaluation et d'augmentation (pourrait-on oser le terme des mathématiciens modernes ou des diététiciens, de « complémentation ») du texte, montrent à quel point le triangle de la communication mis en place dans l'Avis (ici-moi /mon livre /le lecteur-public) s'enrichit avant impression (1582, 1588) du passage/repassage sous les yeux de son archi-lecteur, l'auteur. Jusqu'à la fin Montaigne, suivant la procédure décrite au chapitre I, 8, est demeuré le premier lecteur/auteur (augmentateur) d'un livre qui s'est certes toujours refait, non en se défaisant, mais en se paraisant obstinément.

III. PARFAIRE DÉCIDÉMENT

a. La progression continue et obstinée

Et en effet, difficile d'imaginer plus entêté dans son unique dessein qu'un auteur qui publie lorsqu'il retourne aux presses, non un nouveau livre, mais toujours le même livre, en 1582 puis 1588 ; qui laisse à sa mort en septembre 1592 au moins deux exemplaires de la dernière édition noircis de ses additions pour que ses amis et exécuteurs testamentaires mettent au propre et « republient » son livre augmenté ; mieux, qui jamais n'en modifie la structure. Ainsi le premier livre conserve ses cinquante-sept chapitres, même si l'un, le vingt-neuvième, se trouve vidé de sa substance, les sonnets à Dordogne évoqués plus haut, et réduit à une vingtaine de lignes de dédicace ouvertes sur le vide. Leur ordonnancement non plus, pour nous du moins, n'a pas changé. « Par divers moyens on arrive à pareille fin » accueille toujours le lecteur tenté, au moins au seuil du livre par une lecture linéaire, et « De l'âge » ferme toujours la marche, avec ses paradoxes et son appel à mettre au plus vite la jeunesse « à la besogne », au travail.

Dans son travail de Pénélope, Montaigne a certes continué à dilater la matière de certains chapitres, « Du pédantisme », « De l'institution », « Des prières ». Mais tout aussi bien, il n'en a point augmenté d'autres, ou à peine comme « C'est folie » 27. Trois chapitres brevissimes, « Que le profit » 22, « De la parcimonie des anciens » 52, « D'un mot de César » 53, souvent condamné par la critique pour leur sécheresse, n'ont quasiment pas changé : un tel entêtement signale sûrement la satisfaction, la réussite. Et c'est bien ainsi qu'il faut comprendre qu'en dépit des augmentations, soient souvent conservées telles quelles des entames et des fins de chapitres, par exemple l'entrée en matière du « De l'amitié » (28) ou la célèbre boutade fermant « Des Cannibales » : « Mais quoi ils ne portent point de haut-de-chausses ». Non, contrairement à Pénélope, Montaigne ne défait jamais rien. Il amasse, il entasse, c'est son mot, toujours plus, farcissant encore le chapitre « De la coutume » avec des bizarreries trouvées dans d'autres lectures ou avec son expérience personnelle : il ne sent plus son collet de fleurs au bout de trois jours et n'entend plus, force de l'habitude, le tintamarre de la grosse cloche de sa tour.

Tous ces ajouts le plus souvent ne modifient pas vraiment le sens général du chapitre. La célèbre formule « la mort c'est bien le bout, non pourtant le but de la vie » ne figure pas dans le chapitre « Que philosopher c'est apprendre à mourir ». Le chapitre 20, certes, s'enrichit de notations sur le passage du temps, mais sans renoncer à la vigueur stoïcienne qui lui donne son élan et son éclat. Le mot de la fin, ou presque, ce valet et cette chambrière intrépides à leur dernier soupir, revient donc toujours à Sénèque. Le but de notre carrière reste la mort, et philosopher, c'est bien apprendre à mourir, au livre I du moins. De même Montaigne y aborde peu ses expériences les plus récentes – sa santé, son voyage d'Italie, ses mairies, sa seconde retraite d'après 1588, son sentiment sur les troubles – soucieux de ne pas défigurer la forme première, de ne pas « replâtrer et recoudre les défauts » (314).

b. les surprises de l'esprit aux aguets

L'honnêteté n'explique pas seule le respect de la première forme. L'auteur des *Essais* a des conceptions esthétiques très particulières. Grand lecteur et amateur de poésie – Lucrèce, Virgile, Ronsard et Du Bellay –, sensible au ravissement poétique, il évoque à plusieurs reprises le rôle de la Fortune, du hasard dans toute réalisation humaine. Les peintres, les orateurs, les capitaines, les médecins même, et les poètes bien sûr ne réussissent pleinement, selon lui, dans leur entreprise que portés, inspirés pourrait-on dire même s'il ne le dit pas, par, à vrai dire, il ne sait trop quoi. À plusieurs

reprises dans notre corpus, il développe cette théorie du « bonheur » poétique, le mot figure p. 286, (« sort et bonheur mêlé parmi » et « allégresses fortuites et fureurs étrangères » page 287) pour rendre compte de ces moments où l'homme passe l'homme, par des saillies venues « d'ailleurs que de soi », « non seulement sans l'intention, mais sans la connaissance même de l'ouvrier ». D'où l'incapacité où Montaigne se trouve, lorsqu'il se relit et pourrait éventuellement « défaire » sa toile pour la refaire, de démêler le mauvais du bon. D'où aussi la conclusion qu'il faut laisser au lecteur ce rôle de critique, commentateur, amateur, du moins à ce « suffisant lecteur » que le chapitre 24 convoque p. 287, capable de percevoir les « perfections », insoupçonnées de l'auteur. D'où enfin l'idée que l'auteur ne doit pas se corriger parce qu'il juge mal de sa production. Le chapitre « Du parler prompt et du parler tardif » dans un passage ajouté sur l'EB va encore plus loin dans l'analyse de cette absence de maîtrise intellectuelle, sur cette incompétence de l'écrivain à s'évaluer. On y trouve un mot chéri de Montaigne le ou la rencontre qui désigne ces coïncidences, ces trouvailles fortuites, inattendues, sans aucun doute « les surprises d'un esprit aux aguets » évoquées par M. Jeanneret. Montaigne, le praticien du jugement, avoue que parfois il s'étonne lui-même, à son insu. Il se trouve bon : il aura « élancé quelque subtilité en écrivant » (164). Parfois aussi il ne sait plus ce qu'il a voulu dire, et prétend que, s'il supprimait tous les passages devenus opaques à ses yeux, il « se déferait de tout » (164). Inutile, puisque le sens, un moment évanoui, ressurgira quelque autre fois ou pour quelqu'un d'autre... Ainsi, conscient en dépit de toutes les réflexions réductrices semées dans ses *Essais*, de leur qualité (459) jamais il n'a envisagé de défaire quoi que ce fût, c'eût été se défaire de tout.

c. Le jardin imparfait

Pour revenir une dernière fois à la comparaison proposée par M. Jeanneret, chaque jour qui passe, pour Pénélope, la rapproche du retour d'Ulysse. Il lui faut gagner du temps, atermoyer pour repousser les assauts des prétendants. Pour Montaigne, loin d'être un allié qui le sortira d'un mauvais pas, le temps qui passe le diminue, le décrépît, l'emporte : « A chaque minute il me semble que je m'échappe » (230). Dès la première édition, il se considère, dans « De l'âge », comme un vieillard, un survivant, et la fortune, selon lui, extraordinaire qui le maintient, risque de ne pas durer. Comme sa fermeture, l'ouverture du livre I, Au lecteur, évoque la proximité de la mort. L'auteur confie donc au livre la mission de perpétuer sa personne auprès de ses proches quand ils l'« auront perdu ». Depuis la mise en rôle des premières imaginations rapportée au chapitre 8, les inquiétudes n'ont bien sûr pas cessé. On sent donc dans l'avis, et ressassée encore au chapitre 20, cette urgence à se préparer toujours et encore, à parfaire sans cesse son jardin qui finira forcément, il le sait puisqu'il garde le plantoir à la main, « imparfait » (231). Peut-être est-ce d'abord cette caractéristique, l'inachèvement, qui a incité M. Jeanneret à rapprocher les *Essais* de la toile de Pénélope. Car, si ce livre ne s'est jamais défait, contrairement à ses dires, il est bien resté, à la mort de Montaigne, inachevé ; et inachevé au point que les éditeurs cherchent encore depuis Marie de Gournay la manière de l'éditer, alors que s'il l'avait porté aux presses lui-même, préparé pour une nouvelle édition, nous n'entendrions même pas parler des états précédents, ou intermédiaires. C'est lui-même qui semble avoir décidé de la manière, il faut bien le reconnaître fort curieuse, dont depuis le siècle dernier nous lisons Les *Essais*, non pas en livre que l'on lit uniment, mais en œuvre stratifiée, exposant ses couches, sa production, invitant à prendre en compte pour son intelligence ce feuilletage. Faut-il ici rappeler la préface de Plinie l'Ancien et ses imparfaits : « Apelle faisait ; Polyclète faisait. Ils ne paraissaient voir dans leurs ouvrages que quelque chose de commencé toujours, de toujours imparfait, afin de se ménager un retour contre la diversité des jugements, comme prêts à corriger les défauts signalés, si la mort ne les prévenait pas ». Montaigne, lecteur attentif de Plinie, a bien compris la leçon de ces grands artistes. Comment ne pas percevoir chez lui ce refus du parfait au sens grammatical, et plus encore au sens esthétique ? Comment rester insensible à cette volonté de vivre au présent « plantant ses choux », un instant qui survivra à l'imparfait, comme trace écrite d'un état

sincère de la conscience ou du jugement ? En 1588, et donc dans l'exemplaire de Bordeaux que l'édition au programme du livre I nous donne à lire, le livre s'appelle encore les *Essais*, pas encore *Les Essais*, titre défini et définitif imposé par Marie de Gournay, l'éditrice de 1595. Elle indiquait ainsi que le tissu du texte avait trouvé sinon forme parfaite, du moins sa forme ultime, l'artiste étant mort, selon ses vœux, cithare en main⁴.

*

Essais de Michel Seigneur de Montaigne, « Sixieme edition *Viresque acquirit eundo* », lit-on sur l'Exemplaire de Bordeaux, de la main de l'auteur. Oui, Montaigne a bien tissé la toile de son texte vingt ans durant, et remettait encore son ouvrage sur le métier à sa mort en septembre 1592. D'une certaine manière, avec son avis au lecteur et ses cent sept chapitres, il a bien été cette Pénélope aux cent huit prétendants que nous propose Michel Jeanneret, dans une réflexion riche de bien d'autres suggestions. Oui, les angoisses existentielles ont beaucoup compté dans la mise à l'écriture et la forme qu'elle a prise, compté aussi dans l'impossibilité où s'est trouvé l'écrivain de mettre fin à la production d'« infinis essais », entraînant son lecteur avec ses histoires qui ne disent mot. Oui, il fut dans son siècle, avec d'autres, sensible au mouvement, au « bougé » du monde, de l'histoire, et sa pensée comme sa plume en portent témoignage. Oui, il fut parfois fort content de lui, de son livre, du succès qu'il lui assurait, et heureusement surpris d'avoir, à son insu, élané « quelque subtilité en écrivant ». Mais contrairement à Pénélope, jamais il n'a défait sa toile, ou du moins ce qu'il en avait tissé lui-même. Jamais il n'a renoncé à enrichir, sans en modifier la composition d'ensemble, le tissu de son texte de nouvelles pièces rapportées, en surépaisseur, de le broder, le rebroder. Et il a ainsi, comme à dessein, laissé un ouvrage un peu hirsute, mais « non est virile ornamentum concinnitas »⁵.

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

⁴ *Les Essais* se ferment sur des vers d'Horace qui souhaite mourir « nec cytharam carentem ».

⁵ Page 459. On peut traduire ce mot de Sénèque ainsi : « ce n'est pas une qualité virile que l'arrangement (l'agencement, la joliesse) ».

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

ŒUVRES LITTÉRAIRES

1. SUJETS PROPOSÉS, NOTES ATTRIBUÉES

Charles d'Orléans, *Poésies*

Leçons : L'allégorie – Le cœur – Le corps – La dame – Le désir – L'écriture de l'amour – L'espace – L'espace lyrique – La forme de la ballade – L'itinéraire amoureux – Jeunesse et vieillesse – Lieux et espaces – « Madame, ma seule maîtresse... » : les figures féminines – Mort, vieillesse et maladie – Le refrain – Le sujet lyrique – La souffrance – Le temps

Études littéraires : Ballades I–IX – Ballades X–XIX – Ballades CXVII–CXXIII (à l'exception de CXXII a) – La Retenue d'Amour – La Retenue d'amour & la Lettre de retenue – Le songe en complainte – Le Songe en complainte & La Requête

Montaigne, *Les Essais*, Livre I

Leçons : L'anecdotique – La citation – Les citations – Le comique – Le corps – La coutume – L'éducation – L'étrange et l'étranger – Les grands hommes – Le lecteur – Liberté personnelle et usages sociaux – La mort – La nature – Nature et culture – La parole – Les passions – La philosophie – La philosophie de Montaigne – Le poète – « Je ne vise ici qu'à découvrir moi-même, qui serai par nature autre demain. » – « Je suis moi-même la matière de mon livre » – Les usages de la parole.

Études littéraires : Ch. XIX–XX : « Qu'il ne faut juger de notre heur... » & « Que philosopher... » – Ch. XX : « Que philosopher... » – Ch. XXVI : « De l'institution des enfants » – Ch. XXVIII : « De l'amitié » – Ch. XXX : « De la modération » – Ch. XXXI : « Des cannibales » – Ch. XXXIX : « De la solitude » – Ch. XXXIX–XL : « De la solitude » & « Cicéron ».

Racine, *La Thébaïde*, *Britannicus*, *Mithridate*

Leçons : Amour et pouvoir – Le dénouement – les dénouements – L'espace – Les figures du pouvoir – Les filiations – La fratrie – Frères et sœurs – La parole – Pères et mères – La politique – Le pouvoir – Le regard, les yeux – Le sentiment amoureux – La tragédie politique – Le tragique – La violence – Les trois œuvres au programme sont-elles des œuvres politiques ?

Britannicus et *Mithridate* : La langue racinienne

Britannicus : Les armes de la tyrannie – Le héros tragique – Le gouverneur – Néron : un monstre naissant – Les visages de l'amour

Mithridate : La mélancolie – Une tragédie héroïque ?

Études littéraires : *La Thébaïde* : Acte V – *Britannicus* : Acte I – Acte II – Acte IV – Acte V – *Mithridate* : Actes III & IV – Acte V

Rimbaud *Poésies, Une saison en Enfer*

Leçons : Alchimie du verbe – Le corps – L'expression du corps – La couleur – La palette des couleurs – Le départ – L'esthétique du dégoût – L'*ethos* du poète – Les figures du poète – Présence de la femme – La jeunesse – Prose et poésie – Les réécritures – Rimbaud, poète lyrique – Rimbaud et la « poésie subjective » – Tradition et modernité – Travail, travailleurs – Vers et prose – Les voix – « Je dis qu'il faut être voyant » – « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant » – « Je est un autre » – « Il faut être absolument moderne » – « Un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » – « La nature chez Rimbaud a une place prépondérante. » (R. Char)

« Poésies » : La femme – L'érotisme – Règles et dérèglement dans *Poésies 1870–71 & 1871–72*

Une Saison en enfer : L'ironie – La métamorphose – Prose et poésie dans « Délires II » – La question des genres – Un récit initiatique – Satan – La sauvagerie.

Études littéraires : « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs » - « Le forgeron » - Les lettres du « Voyant » - « Mémoire ».

Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages, La jalousie*

Leçons : Les déplacements – L'énigme – L'enquête – Les femmes – Humour et ironie – Identité et identités – L'image – Le narrateur – Les objets – Les réécritures – Le réel – Le regard – Reprises et variations – Robbe-Grillet : écrivain réaliste ?

Les Gommages : Les déplacements – La description – L'effacement – Les énigmes – Les figures féminines – L'humour – Intérieur et extérieur – L'intertextualité – Lumière et obscurité – Double jeu, jeu du double – La parole des personnages – Les personnages – La temporalité ;

La Jalousie : Le bestiaire – Les bêtes – Couples et doubles – L'écriture du fantasme – Franck – « Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue » – Le miroir – Les personnages – Répétitions et variations – La représentation du réel – Un « roman colonial »

Études littéraires : *Les Gommages*, p. 79-95 – *Les Gommages*, p. 141-157.

Commençons par une bonne nouvelle : à 9,5 la note globale de l'épreuve progresse de près d'un point par rapport à l'année précédente ; l'analyse par auteurs faisant apparaître quelques nuances, voire surprises. Si la moyenne a été très homogène pour les exposés sur Charles d'Orléans, Rimbaud (9,3) ou Robbe-Grillet (9,4) – avec un satisfecit particulier pour Montaigne (10,8) – le niveau plus faible des exposés sur Racine (8,5) semble indiquer que la familiarité supposée avec l'œuvre s'est parfois révélée trompeuse. Précisons par ailleurs qu'avec 9,75 de moyenne la leçon proprement dite a été globalement mieux traitée que l'étude littéraire : 8,2.

Comment aborder au mieux la leçon d'agrégation ? Inutile de se le cacher : par sa pondération importante (coefficient 6) et sa dimension « physique » (6 h de préparation, 40 mn d'exposé, 10 mn d'entretien), l'épreuve a une place à part parmi les interrogations de l'oral, au point qu'elle peut susciter, plus que d'autres, l'appréhension des candidats. Sans sous-estimer ces difficultés, rappelons bien le principe de l'exercice : même si elle ne reproduit pas une séance de cours, la leçon n'a d'autre but que de permettre au candidat de faire valoir ses qualités pédagogiques – montrer autrement dit, à partir d'un corpus avec lequel il a pu se familiariser durant l'année, sa capacité à problématiser une question et à y répondre par une démonstration synthétique et convaincante, servie à la fois par une culture personnelle et par un bon usage des outils et concepts de l'analyse littéraire, le tout nourri de références précises au texte. Tels sont les éléments du barème, tel est l'esprit de l'épreuve, constants au fil des années. C'est dire que, concernant les règles mêmes de l'exercice, la présente synthèse n'énoncera rien qui n'ait déjà été dit dans les rapports précédents, dont on recommandera très vivement la lecture. Simplement, parce que le concours vit, que les programmes et les candidats changent, chaque session a son relief propre. Rappeler les principales

erreurs à ne pas commettre et les ingrédients d'une leçon réussie, tels qu'ils sont apparus sous le jour particulier de la session 2011, c'est donc le but des lignes qui suivent ¹.

2. LE(S) TEMPS DE LA LEÇON

D'un point de vue banalement logistique, insistons d'abord sur l'importance d'une bonne utilisation du temps. A la fois cliché et fait d'expérience : le temps de l'agrégation est plus qu'un autre paradoxal. S'il peut paraître très long par la patience et l'humilité requises au fil de l'année, il peut se condenser de façon angoissante à l'approche des rendez-vous. Ces paradoxes s'aiguisent au moment de l'oral, de la leçon en particulier. Véritable épreuve d'endurance, six heures de préparation ne sont pourtant pas de trop quand il s'agit de frayer un parcours pertinent dans un texte aussi dense et touffu, par exemple, que le Livre I des *Essais* de Montaigne. Après quoi l'essentiel reste à faire : prononcer une leçon dont l'intérêt se soutienne sans fléchir pendant quarante minutes, tout en gardant en réserve assez de ressort pour l'entretien. Pour régler au mieux ce tempo, sans doute n'y a-t-il pas de règle universelle. Chacun procédera à son rythme et selon ses habitudes. Tout au plus rappellerons-nous ici quelques principes de base concernant les trois – ou plutôt quatre – temps de la leçon.

S'agissant de la préparation en salle, inutile de redire qu'une leçon ne s'improvise pas. Tel est pourtant l'effet qu'ont produit cette année encore certains exposés, donnant l'impression que le candidat, dos au mur, avait tenté de suppléer en six heures, avec les moyens du bord, au travail au long cours qui n'avait pu être effectué durant l'année. Autant dire que les six heures en question n'offrent plus le temps d'un tel défrichage et qu'il ne faut pas confondre ici « préparation » (en salle) et « préparation » (en amont). Bien loin du temps de comprendre – longue durée de la lecture approfondie qui a occupé les mois précédents – la préparation en salle doit déjà s'envisager comme un moment de conclure ; moment, en effet, pour le candidat de totaliser une expérience, de livrer un bilan personnel en répondant de sa lecture de l'œuvre face au sujet qui lui est proposé. En analyser les termes, en élaborer la problématique, en déduire un plan pertinent, prélever les exemples les plus parlants, les analyser et les réinterpréter dans l'optique du sujet : ce vaste chantier n'est envisageable en six heures qu'à condition de recueillir le bénéfice de la préparation en amont – à condition autrement dit que l'œuvre soit à ce stade déjà parfaitement connue. En revanche, ce sera le moment ou jamais de vérifier la solidité de son propos en recourant aux outils à disposition : dictionnaire, Bible, traduction de l'œuvre du Moyen Âge, voire – comme ce fut cette année le cas pour Montaigne – index.

Le temps du passage est soumis aux mêmes paradoxes ; quarante minutes, c'est court quand exemples et analyses abondent. Cela peut paraître très long quand l'œuvre n'est pas assez connue et que le matériau manque à l'enquête : rien ne sert alors de « jouer la montre ». Pour autant, ne généralisons pas : si certains exposés ont été abrégés visiblement par manque de matière, d'autres l'ont été du fait d'une anxiété qui peut conduire le candidat à accélérer plus qu'il ne faut son débit. Essayons d'éviter cette surenchère qui tend à loger toujours plus d'information dans le moins de temps possible. Sans tomber dans le travers inverse – il a pu arriver que certaines leçons soient prononcées sur un rythme trop lent, entrecoupé de longs silences – il importe de laisser à l'auditoire le temps de suivre les étapes et les nuances de la réflexion, de se reporter aussi aux extraits convoqués. Au candidat de trouver le bon rythme, de l'accélérer au besoin un tantinet de lui-même sans attendre l'avertissement rituel du jury deux minutes avant la fin. Cela suppose de savoir se détacher de ses notes, distinguer chemin faisant le principal de l'accessoire : dans la leçon d'agrégation comme ailleurs, il ne peut s'agir de tout dire, mais bien de dire ce qui apparaît comme l'essentiel.

C'est d'ailleurs le rôle de l'entretien que de compléter utilement l'exposé. A partir du matériau fourni, le candidat peut alors s'attendre à deux types de questions : les unes, ponctuelles, seront

¹ Cette synthèse a été établie à partir des relevés individuels rédigés par les membres du jury à la suite de l'épreuve. Qu'ils soient ici remerciés de leur précision.

l'occasion d'apporter un complément d'information, de revenir sur une approximation, voire de rectifier telle affirmation erronée. D'autres questions, d'ordre plus maïeutique, peuvent engager plus profondément l'exposé – auquel cas c'est l'esprit critique du candidat qui est sollicité : dans quelle mesure est-il apte à questionner sa méthode, à relativiser son point de vue, voire à le déplacer ? Dans l'un et l'autre cas, répétons la règle fondamentale énoncée dans les précédents rapports : l'entretien n'a jamais pour but de piéger le candidat, mais bien d'améliorer la note. Reste qu'il ne sera véritablement fertile que si le candidat lui-même y contribue par des réponses sobres et appropriées. Ce qui suppose d'avoir gardé en réserve assez de fraîcheur et d'ouverture d'esprit pour réagir avec à-propos aux questions du jury.

2. 1. ORGANISATION DE L'EXPOSÉ

Quant à la leçon elle-même : comment l'organiser ? Quel ordre d'exposition adopter ? Le choix du plan est bien sûr un élément déterminant de la leçon (et du barème), témoignant à la fois de la pertinence de la réflexion des candidats et de leur esprit de synthèse.

Remarquons que, cette année encore, une grande majorité a privilégié le plan en trois parties tel que consacré par la tradition : le plus « naturel » sans doute, le plus apte à accueillir la complexité du corpus étudié et à en proposer une dialectisation efficace en restituant chemin faisant le travail nuancé de l'œuvre. Ceci dit, on veillera à ne pas s'en faire une obligation. Surtout si l'ensemble doit donner une impression d'artificialité ou si la troisième partie, attendue comme la plus importante, apparaît redondante, manque de souffle ou de contenu. Ainsi, à propos de Racine, cet exposé (noté 8) sur « Frères et sœurs dans les pièces au programme » qui, sur les trois parties annoncées, n'en fait réellement apparaître que deux ; ou cet autre sur « La violence », dont la troisième partie, sous un titre symptomatiquement redondant (« Racine et la violence »), se révélera quasi vide. Attention aussi aux troisièmes parties qui apparaissent « plaquées » : comme dans cet exposé sur « Le pouvoir dans les trois pièces au programme » (noté 7) qui, après une réflexion générique sur le pouvoir et son incarnation dans les personnages, embraye abruptement, sans connexion perceptible, sur le pouvoir de création. Ou cet autre (noté 10) sur « La coutume dans le Livre I des *Essais* » qui, ayant très pertinemment traité l'omniprésence et l'omnipotence de la coutume, puis la critique relativiste de ses légitimations, se prolonge avec moins de bonheur par une réflexion sur les rapports entre écriture et coutume, moins bien connectée à l'ensemble.

S'il n'est en rien obligatoire que chaque partie se décline à son tour en trois temps, il importe en revanche que chacune progresse selon une logique interne suffisamment ferme et lisible. C'est d'abord affaire de méthode, plus ou moins dominée : comme dans cet exposé sur « Identité et identités dans *La Jalousie* et *Les Gommés* », en soi bien problématisé, mais dont chaque partie s'ouvre maladroitement sur un diptyque (*Les Gommés* – *La Jalousie*) porteur de redites et de contradictions. Mais c'est aussi affaire de connaissance des œuvres, comme l'a bien montré cet exposé sur « Tradition et modernité dans les *Poésies* de Rimbaud » : leçon notée 14, et dont le plan n'a paru si pertinent et équilibré que parce qu'il pouvait s'appuyer à chaque étape sur des références précises et bien analysées, permettant au candidat de dégager le double enjeu, thématique et prosodique, du sujet. A l'inverse, telle leçon sur « Wallas » dans *Les Gommés*, *a priori* parfaitement structurée (parodie des genres et des rôles ; fragmentation de l'identité ; nouveau pacte de lecture), n'a pourtant obtenu que 8, ces titres mêmes ouvrant de fait sur un contenu peu approfondi, n'exploitant l'œuvre qu'avec parcimonie, sans que le nom même du personnage soit interrogé. Bref : le plan le mieux structuré ne pourra laisser qu'une impression décevante s'il n'est nourri par une connaissance de l'œuvre suffisante pour relancer la réflexion d'étape en étape, selon une progression propre à emporter l'adhésion.

A cet égard, des articulations rhétoriques judicieusement marquées pourront faciliter l'écoute, sans qu'il soit obligatoire de s'y appesantir de manière trop scolaire. Car, de façon plus puissante et

plus efficace que ces « transitions », c'est bien la dialectique interne et le sens de la nuance qui doivent porter le propos et sont pour les candidats la meilleure garantie de cohérence et de lisibilité. Or si certains ont montré cet égard une technique remarquable, d'autres peuvent encore progresser. En témoigne cet exposé sur « Le corps au Livre I des *Essais* » : si l'articulation du corps biologique au corps comme support d'expérience et du rapport aux autres est apparu parfaitement logique, le passage à cette troisième dimension qu'est le « corps du texte » a paru plus abrupt, faute de remotivation suffisante d'un thème qui est en soi un *topos*.

En termes de nuances, le jury a parfois pu déplorer, y compris dans les meilleures leçons, quelques naïvetés et une dialectisation insuffisante du propos : ainsi dans cet exposé par ailleurs excellent sur « Les usages de la parole au Livre I des *Essais* » fut-il surprenant d'entendre la candidate prêter à Montaigne une valorisation unilatérale de l'oral au détriment de l'écrit, au lieu d'y voir plus subtilement une polarité dialectique que l'*écriture* littéraire a nécessairement vocation à interroger et relancer sans cesse. Cette même enseignante avait-elle vraiment besoin d'attendre le moment de l'entretien pour admettre que, face à la « spontanéité de l'oral », la culture de l'écrit et du commentaire pouvait être envisagée autrement que sur un mode purement négatif ; bref, qu'il pouvait y avoir – et chez Montaigne ô combien – une pratique féconde et festive du commentaire et de l'écriture ?

Comme les précédentes, la session 2011 a été l'occasion de vérifier qu'il n'y a pas de plan « type ». Le seul impératif est que le plan choisi permette d'apporter à la question posée en introduction une réponse concertée et progressive, dont chaque moment du développement se chargera d'éclairer un aspect. A ce titre, le plan lui-même n'est donc que l'émanation de la problématique, tous deux étant conduits à se conforter l'un l'autre au fil de l'exposé. C'est dire combien l'esprit de l'exercice est ouvert et combien il est loin de la plate « question de cours ». Au finale, en effet, c'est bien la leçon elle-même qui donne la preuve de sa propre pertinence. Tel candidat a permis de le vérifier qui, développant son exposé sur « Alchimie du verbe » (18/20) selon un plan qui pouvait paraître au départ assez risqué, a néanmoins pleinement convaincu le jury de la justesse de sa démarche, grâce à une problématique forte, servie par une connaissance fine de l'œuvre et un engagement très personnel dans le sujet. Autant dire qu'une problématisation ferme est la meilleure garantie d'un plan cohérent et équilibré, apte à prendre en compte tous les aspects du sujet. Inversement, si le plan se révèle à l'épreuve imparfait – générant déséquilibres, contradictions, ou redites – il y a de fortes chances que la cause en soit à chercher plus haut : dans une question mal posée ou insuffisamment précise au départ. Voilà donc qui nous conduit à l'élaboration de la problématique.

2. 2. PROBLÉMATISATION

Force est de le constater : cette année encore, trop d'exposés ont souffert d'un défaut ou d'une absence complète de problématisation. Le constat est d'autant plus étonnant qu'il concerne des candidats ayant préalablement franchi – parfois brillamment – le cap de l'écrit. Comme si, ayant une fois fait leurs preuves en ce domaine, ils pouvaient se tenir quittes, à l'oral, de ce genre d'exigence, et que les sujets proposés se proposaient à eux comme autant de « questions de cours ». Est-ce le terme consacré de « leçon » qui, en dépit des règles répétées d'années en années au fil des rapports, fait écran, au moment décisif ? Ou est-ce l'aspect « attendu » ou « technique » de certains sujets qui induit en erreur ? Répétons-le donc fermement : aucune leçon – et moins encore l'étude littéraire (on y reviendra) – ne peut faire l'économie d'une problématisation ferme. A égalité avec la connaissance des textes et l'aptitude du candidat à utiliser les outils de l'analyse littéraire, cette capacité à questionner une œuvre – à montrer comment cette œuvre, par ses moyens propres, résout un problème, interroge et déplace une forme ou un concept légués par la tradition, et ce sur un mode qui continue à faire sens pour ses lecteurs d'aujourd'hui – cette capacité-là est pour le jury un des tout

premiers critères de la notation. Baromètre infaillible du degré de pertinence et de finesse du développement qui va suivre, la problématique posée en introduction conditionne l'ensemble de la leçon, à commencer par son plan. Si une problématique forte est garante que l'exposé s'engage dans une bonne voie, son défaut, à plus forte raison absence, ne manquera pas de répercuter ses effets sur tout le développement.

Illustrons cette recommandation générale de quelques exemples et remarques d'ordre plus stratégique. Face à certains types de sujet, un propos fermement problématisé sera le meilleur moyen de ne pas limiter l'exposé à un pur répertoire de formes. C'est grâce à une problématisation efficace que tel candidat interrogé sur « Le bestiaire dans *La Jalousie* » a su éviter l'écueil du catalogue, organisant sa leçon (notée 16) selon un plan significatif et puissamment motivé. Tandis que, face à des sujets de même type (« Les femmes dans *Les Gommés* et *La Jalousie* », « Les personnages » ou « Répétitions et variations dans *Les Gommés* »), d'autres candidats, même servis par une connaissance assez bonne des œuvres, n'ont pas réussi à dépasser le stade d'un inventaire décliné selon un principe peu lisible ou peu pertinent. Dans les exposés sur Racine, ce défaut de méthode a souvent abouti à des propos monolithiques proposant une lecture trop peu différenciée des œuvres : ainsi cette leçon sur « La tragédie politique dans les trois pièces au programme » qui ne dégage ni parcours ni inflexion significative dans la façon même dont Racine a envisagé et modulé cette question au fil des différentes pièces.

Certes, problématiser son propos est apparu chez les candidats comme un réflexe plus naturel dès lors qu'ils se sentaient invités par le sujet même à mettre en tension deux notions. Ainsi, forte d'une bonne connaissance de l'œuvre, une candidate interrogée sur « Nature et culture au Livre I des *Essais* » a su mettre à profit ses capacités de problématisation non seulement pour développer une réflexion rigoureuse (notée 16), mais pour se ménager une entrée très personnelle dans un sujet qui, en soi, pouvait passer pour « attendu ». *Idem* de cet autre (13), à propos de « Liberté personnelle et usages sociaux au Livre I des *Essais* » : notions dont l'exposé a montré la solidarité et l'antagonisme fertile à la fois dans les rapports de dépendance, l'exercice du jugement et la construction même de l'œuvre – même si l'on a pu regretter que le sujet n'ait pas été aussi envisagé selon les catégories générales ici attendues : conservatisme ou sécession de Montaigne ? Il en va de même pour les sujets qui mettent en rapport plusieurs termes : il importe alors d'en dégager le dénominateur commun, comme l'a fort bien compris cette candidate dont l'exposé sur « Mort, vieillesse et maladie chez Charles d'Orléans » a été noté 16.

Profitons de ces exemples pour rappeler que la problématique n'est pas un simple axe de lecture mais une question posée à l'œuvre. Question d'autant plus vitale lorsque le sujet revêt l'apparence d'une catégorie, d'un « thème », voire d'un apparent lieu commun, qu'il sera alors fécond – car telle est l'attente du jury – d'interroger à nouveaux frais. Citons le cas de ce candidat intervenant sur « La philosophie de Montaigne » qui, ayant annoncé la problématique d'« une philosophie en mouvement », axe tour à tour son propos sur « l'éclectisme philosophique de Montaigne », « une méthode plus qu'une doctrine » et « la sagesse d'un homme ». Certes : l'exposé, noté 13, est rigoureusement charpenté et nourri de références solides. Reste que le candidat aurait donné un autre relief à sa réflexion s'il avait commencé par se demander s'il était vraiment légitime de parler d'une « philosophie de Montaigne », ce qui aurait rendu plus explicite la question de savoir en quoi l'écriture littéraire, par les procédés qui sont les siens, se démarque de la philosophie des traités. Dans le même ordre d'idées, saluons la prestation remarquable (18) de cette candidate qui, loin de se laisser troubler par un thème aussi vaste que « La nature dans le Livre I des *Essais* », développera au contraire une réflexion extrêmement intelligente, circulant habilement entre microcosme et macrocosme, mobilisant ses facultés de problématisation non seulement pour faire dialoguer une grande variété de textes mais pour mettre en relief la finesse de ses analyses.

Toutefois, plus encore que ces sujets d'aspect thématique, ce sont les sujets réputés « techniques » qui auront fait le mieux apparaître l'effet d'une problématisation efficace sur un exposé

de quarante minutes – ou inversement l'impact de son absence. Ainsi dans cette leçon sur « Le refrain dans les textes de Charles d'Orléans au programme », le défaut de problématisation et donc de dialectisation du propos a conduit à une typologie partielle où la candidate, tout en percevant bien les cas de rattachement du refrain à la ballade, omet symétriquement les cas de détachement. Ayant bien analysé le refrain comme lieu privilégié d'adresse à divers destinataires, elle oublie de montrer comment il devient peu à peu un lieu de réflexivité. Pas plus qu'elle ne souligne en quoi cette ligne-force de la ballade peut aussi en marquer un point de fuite (comme dans les refrains non écrits en totalité). Sans doute une problématique plus ferme aurait-elle permis de mieux nouer ce faisceau, de mieux dialectiser ces tensions, de mieux rendre compte de l'évolution de la forme « refrain » et de ses divers sens possibles au fil de l'œuvre. Interrogée sur « Le temps dans les ballades de Charles d'Orléans », une autre candidate, faute là encore de problématisation suffisante, croit avoir affaire à un sujet purement thématique et livre du coup une lecture purement biographique et psychologique du recueil (âge d'homme, temps de la politique, temps de l'amour), sans aucune ouverture vers un imaginaire du temps, encore moins vers l'écriture elle-même et le temps itératif et progressif de la ballade. Arrêtons-là les exemples : seul un propos assez problématisé saura – pour le dire vite – déplier avec bonheur ce condensé de (ou cette tension entre) forme et sens qui définit le texte littéraire et constitue, au jour le jour, notre objet d'étude.

2. 3. ANALYSE DES TERMES DU SUJET ET DÉLIMITATION DU CORPUS

Comment s'assurer que la problématique choisie est pertinente, qu'elle a été suffisamment élaborée ? Ne reculons pas devant les évidences : tout se joue ici au début de la préparation en salle, au moment de l'analyse des termes du sujet. Définir ces termes, examiner les différentes relations qui peuvent s'établir entre eux quand l'énoncé en comporte plusieurs ; en dégager les polarités, le dénominateur commun, éventuellement la polysémie ou les paradoxes : on ne répétera jamais assez que c'est là une phase décisive de la préparation, à laquelle, cette année encore, nombre de candidats ont donné l'impression d'avoir consacré trop peu de temps, sans bien considérer les impacts d'une lecture trop hâtive non seulement sur la problématique mais sur la délimitation du corpus et la pertinence des exemples.

Au pire, c'est toute la leçon qui risque en effet de s'engager dans de redoutables ornières. Interrogée sur « La langue racinienne », une candidate propose ainsi un exposé entièrement hors sujet, déviant tour à tour vers l'*ethos* du personnage, la dramaturgie, la passion amoureuse, tandis que le matériau linguistique, les ressources de la versification, la rhétorique spécifique de l'art dramatique ne seront jamais exploités, ni parfois évoqués. De même, un exposé sur « Les grands hommes au Livre I des *Essais* » se fourvoie faute de s'en tenir à l'intitulé : entre développements sur La Boétie et les auteurs sources d'une part, propos généraux sur l'homme de l'autre, rien ne sera dit d'Alexandre, d'Épaminondas, des rois et grands capitaines, du propre père de Montaigne, bref : des grands hommes.

Sans aller jusqu'au hors-sujet, une analyse insuffisante peut induire des élargissements abusifs : un exposé sur « Le poète au Livre I des *Essais* » fait entrer dans la catégorie de « poètes » tous les anciens et tous les écrivains (sans prendre en compte, en revanche, Virgile, Horace, les poètes italiens, les sonnets de La Boétie). Un autre, sur « Les objets dans *Les Gommés* et *La Jalousie* », ne traite véritablement le sujet que dans sa première partie, le reste donnant une impression de fourre-tout, faute de définition préalable du terme « objet ». Symétriquement, ce même défaut d'analyse peut conduire à occulter des aspects essentiels du sujet, y compris dans des exposés très prometteurs : interrogée sur les « Lieux et espaces dans les textes au programme de Charles d'Orléans », une candidate présente une leçon bien construite, abordant de nombreux aspects attendus, et soulignant avec habileté la tension entre lieux et espaces ; sa leçon aurait obtenu une note très supérieure à la moyenne si elle n'avait omis une part essentielle du sujet : l'invention par

Charles d'Orléans d'un *espace littéraire* à part entière – celui de la ballade. Un défaut d'analyse peut aussi donner lieu à des lectures superficielles ou approximatives : ainsi cet exposé sur « La fratrie dans les *trois* pièces de Racine au programme » qui simplifie abusivement les conflits entre frères, pour avoir ignoré la diversité des liens du sang entre binômes fraternels et les variations qui en résultent d'une pièce à l'autre ; ou cet autre, sur « La temporalité dans *Les Gommès* », qui assimile « temps » et « temporalité » ; ou cet autre encore, sur « Le tragique dans *Britannicus* », qui se centre sur le genre (tragédie) plutôt que sur le registre. C'est de même pour n'avoir pas suffisamment défini au départ la notion de « voix » qu'une leçon pourtant bien structurée sur « Les voix dans les œuvres de Rimbaud » a rapidement dévié vers des considérations trop vagues sur l'esthétique rimbaldienne.

Si cette analyse préalable est particulièrement décisive quand l'énoncé promet un vaste chantier (« les objets », « le temps », « le poète »), elle l'est tout autant quand il se présente sous forme d'une citation. Ainsi, face à un intitulé tel que : « Je ne vise ici qu'à découvrir moi-même, qui serai par nature autre demain. », le candidat n'a pu fournir une aussi bonne prestation (notée 16) que pour avoir subtilement déplié la formule proposée. On le voit : cette année encore, la règle n'a guère connu d'exception – les meilleures leçons ont été celles dont la problématisation s'est construite sur une analyse suffisamment précise des termes du sujet : à l'instar de cette excellente leçon sur « Les déplacements dans *Les Gommès* » où la notion, ayant fait l'objet d'une définition et d'une problématisation solides, a pu être progressivement dépliée, non seulement *via* les catégories narratologiques attendues (roman, temps, espace), mais aussi à travers les différents niveaux d'analyse : des mots au « sens ».

2. 4. OUTILS D'ANALYSE ET RÉFÉRENCES CULTURELLES

Aptitude à problématiser une question à partir de l'analyse précise des termes du sujet ; capacité à y répondre de façon cohérente et documentée : tels ont donc été sans surprise, cette année encore, les ingrédients de la réussite. Quant aux connaissances à mettre en œuvre, si la leçon d'agrégation porte sur un programme précis, elle nécessite cependant un minimum de bagage généraliste : outils d'analyse propres à la poétique et à la stylistique des textes d'une part ; notions et repères relevant de l'histoire littéraire et culturelle de l'autre.

Là encore l'importance de ce bagage s'éclairera mieux par quelques exemples. Si un tel outillage généraliste est toujours précieux, il s'est avéré absolument indispensable face aux sujets dits « techniques ». S'agissant de la partie moderne du programme, une candidate traitant de « L'ironie dans *Une Saison en enfer* » échoue à construire un exposé satisfaisant – et finit par un contresens sur *Alchimie du verbe* » – faute de connaissance suffisante des procédés et de la théorie de l'ironie. Un exposé sur « Le narrateur dans *Les Gommès* et *La Jalousie* » ne peut obtenir plus de 6, du fait d'une définition trop succincte et superficielle de la notion, qui induit un plan peu convaincant et empêche un traitement différencié des œuvres. Un autre sur « La description », est noté 5 par ignorance des procédés de la description, le candidat ne pouvant que survoler de manière lointaine un roman qui en est pourtant saturé.

Même constat s'agissant des œuvres médiévale et classique. Sur Charles d'Orléans, leçons et études littéraires ont souffert de nombreuses lacunes, approximations ou erreurs touchant aussi bien à l'histoire littéraire qu'à la versification. Une étude littéraire du *Songe en complainte* et de *La Requête* est notée 4 non seulement du fait de l'absence de plan et de savoir précis sur l'œuvre mais aussi par méconnaissance des notions indispensables à la lecture de la poésie de la fin du Moyen Âge : *fin'amor*, lyrisme, allégorie, récit allégorique, complainte, sont mal ou pas abordés du tout. A l'inverse, si tel exposé sur « Les figures féminines dans les œuvres de Charles d'Orléans » est parvenu à bien dégager les enjeux du sujet – analysant tour à tour la figure de la dame courtoise, la diversification des figures allégoriques et la substitution finale de Fortune à la Dame – c'est justement pour avoir su mettre en rapport ces différentes « figures » avec l'évolution de la conscience poétique

au Moyen Âge ; autrement dit pour avoir su articuler la connaissance du détail de l'œuvre à un savoir plus général sur la *fin'amor* et les procédés de l'allégorie.

Est-il besoin de souligner les risques auxquels exposent des outils peu fiables dès lors qu'on aborde le répertoire du théâtre ? Difficile de construire un exposé convaincant sur « Le héros tragique dans *Britannicus* » sans s'appuyer sur une définition solide du « tragique ». Telle étude littéraire de l'Acte V de *Mithridate* ne peut obtenir plus de 3/20, faute de proposer la moindre analyse dramatique ou dramaturgique du passage, tout au long d'un exposé qui ignore les péripéties et le coup de théâtre final, assimile les « tirades » à des « monologues », et où le personnage tragique n'est ni défini ni correctement identifié. Même un exposé bien construit et bien conduit (noté 12) sur « Les citations dans le Livre I des *Essais* » aurait pu prendre plus de hauteur et mettre davantage en relief le travail de Montaigne s'il avait pu le mettre en perspective, en s'appuyant par exemple sur l'importance de la citation dans la culture renaissante, sur le goût personnel de Montaigne pour la citation ou encore sur l'édition de Bordeaux.

2. 5. L' « ÉTUDE LITTÉRAIRE »

Venons-en à deux types d'épreuves qui, du fait de leurs spécificités, suscitent plus que d'autres l'appréhension des candidats : l'étude littéraire d'une part ; l'interrogation sur la partie médiévale du programme de l'autre.

S'agissant de l'étude littéraire, s'il est vrai qu'elle requiert une méthode particulière, elle a, de ce fait même, l'avantage de proposer un protocole bien défini et balisé. Rappelons donc la nature de l'épreuve : ni explication linéaire ni commentaire composé, l'exercice se présente comme une leçon portant sur un extrait limité (une vingtaine de pages pour les textes en prose ; une dizaine pour les textes poétiques ; un ou deux Actes pour une pièce de théâtre), extrait dont le candidat est invité à dégager lui-même le sujet. Outre l'enjeu thématique, l'étude formelle du texte y occupera donc une place importante, avec deux moments décisifs dont le candidat ne pourra faire l'économie : rendre compte d'une part de l'unité du passage (qu'est-ce qui justifie le découpage proposé ; en quoi est-il porteur de sens ; et de quel sens par rapport au contexte dans lequel il s'inscrit ?) ; en dégager par ailleurs le dispositif ou le mouvement. C'est dire qu'au même titre que n'importe quelle leçon, l'étude littéraire ne peut se passer de problématisation. En revanche, dans la mesure où elle porte sur un corpus limité, elle offre au candidat un matériau par définition plus facile à circonscrire et à analyser. Cette année encore la réussite a été fonction de la façon dont cette méthode a été appliquée aux extraits proposés.

À titre d'exemple, voire de modèle, citons cette étude littéraire, notée 16, sur les Actes III et IV de *Mithridate* : dans un exposé solidement charpenté, la candidate a extrêmement bien montré l'importance dramatique des deux actes, en particulier l'équilibre entre l'acte III (celui de Mithridate) et l'acte IV (celui de Monime), ainsi que la tension entre violence de la guerre et violence des passions, pour terminer sur la « déconstruction » du roi en personnage privé pathétique, préparant l'avènement d'une figure royale atteignant la grandeur à la fin de la pièce. Tout aussi excellente, cette étude littéraire du chapitre I. 28 des *Essais*, dépliant méthodiquement le sens du passage comme « essai » sur l'amitié, « contre-discours philosophique » et éloge de la Boétie, au fil d'un exposé donnant tout son sens à la notion de « couture » : grâce à une remarquable analyse formelle des images, des digressions, ainsi que des usages différenciés de la citation. Mentionnons aussi cette étude littéraire des Ballades CXVII à CXXIII de Charles d'Orléans : face à un ensemble de pièces doté d'une forte unité, comme il l'a été parfaitement souligné, le candidat a construit un projet de lecture très solide (la fin des ballades : un adieu à une forme lyrique particulière, un bilan à discuter), développé de façon progressive et maîtrisée, mettant à profit l'attention au détail du texte et des connaissances précises sur la poésie de l'époque.

À l'inverse, les échecs ont été le résultat soit d'une méconnaissance des règles de l'épreuve, soit d'un défaut de méthode et de problématisation, soit encore de l'oubli d'un moment-charnière de l'exercice. Ainsi cette étude littéraire des Ballades X-XIX de Charles d'Orléans qui, faute de satisfaire aux attentes de l'épreuve, a été notée 5 : ni étude de l'unité et de la composition du texte ; ni analyse de la forme de la ballade et des variations originales introduites par Charles d'Orléans ; ni attention aux phénomènes d'échos courant d'une ballade à l'autre ; ni considération sur la représentation topique de la *fin'amor*. De même cet exposé sur « Le forgeron » de Rimbaud qui omet les deux étapes cruciales de l'exercice : la justification de l'unité du texte et l'analyse de son dispositif – en l'occurrence l'alternance entre parole du poète et parole du personnage – assimilant trop vite la première à la seconde, dans un exposé où l'analyse du vers fait défaut et où la notion même de « strophe » n'a pas été utilisée à bon escient.

2. 6. LA PARTIE MÉDIÉVALE DU PROGRAMME

Au même titre que l'étude littéraire, quoique pour des raisons différentes, l'œuvre du Moyen Âge tend à effrayer les candidats. Le corpus en effet présente ses difficultés propres.

Celles-ci tiennent d'abord au protocole particulier de l'épreuve : prononciation de l'ancien français, nécessité de traduire les passages cités, etc. Pour preuve de l'importance qu'il y a à s'être bien imprégné de ces règles avant de se présenter à l'épreuve, évoquons cette leçon sur « La dame dans les textes au programme de Charles d'Orléans » qui, bien que traitant fort honorablement le sujet (en particulier dans ses deux premiers volets : une figure centrale ; une figure en tension), ne sera pourtant notée que 9 ; elle aurait certainement obtenu davantage si elle n'avait été ponctuée de constants cafouillages : la candidate ignore qu'elle doit traduire les citations, ne sait pas si elle peut s'aider de la traduction fournie, se montre incapable de traduire par elle-même les passages qu'elle cite.

Plus fondamentalement cependant, les difficultés de l'œuvre du Moyen Âge tiennent à la langue, à la spécificité des références culturelles et à la subtilité des procédés rhétoriques mis en jeu. Est-il besoin de rappeler que le jury, éminemment conscient de cette réalité, accorde toujours une écoute particulièrement bienveillante aux candidats interrogés sur cette partie du programme ? Pour peu bien sûr qu'ils aient rempli leur part du contrat. Moins qu'aucun autre en effet un exposé sur la partie médiévale du programme ne peut s'improviser. Ici plus qu'ailleurs, la leçon nécessite une préparation de longue main et une bonne connaissance non seulement du texte au programme mais de son contexte et des topiques thématiques et formelles qu'il mobilise. Moyennant quoi, s'il est vrai que l'exercice s'accommode très mal d'un savoir superficiel ou approximatif, le jury constate chaque année à quel point le travail en amont s'avère bénéfique. Ce que confirme, sur cette partie du programme, la polarisation frappante des notes.

Nombre de candidats auraient-ils renoncé dès le départ à une préparation jugée « non rentable » ? Tel a été du moins l'effet laissé par tout une frange de leçons ; soit (entre 3 et 5) exposés très succincts ayant pour dénominateur commun une méconnaissance totale ou partielle de l'œuvre, de son contexte et de ses procédés ; soit (entre 6 et 8), leçons assez bien problématisées, voire annonçant pour certaines un plan pertinent, mais dont les différents temps ont vite résonné comme autant de coquilles vides. La tentation de l'« impasse », pari toujours risqué, a d'autant moins lieu d'être ici, où la préparation en amont se révèle, chaque année, extrêmement gratifiante. A preuve, ces nombreux exposés qui, forts d'une bonne connaissance de l'œuvre, ont obtenu des notes extrêmement honorables, échelonnées entre 10 et 14. Que cette connaissance soit très bonne, servie par une problématisation ferme et des analyses fines, et les résultats sont à l'avenant. Ainsi ces deux leçons sur « Mort, vieillesse et maladie » et « L'écriture de l'amour », notées 16 ; ou cet exposé sur « Le corps » (17), aussi impressionnant par son aisance à circuler dans le recueil que par sa capacité à mobiliser des lectures à la fois critiques et très personnelles ; ou encore cette leçon sur « La forme

de la ballade », proche de la perfection et notée 19. C'est dire si, sur cette partie du programme, une leçon réussie est loin d'être une mission impossible. Répétons-le encore : tout ici est fonction de la préparation effectuée en amont.

Pour dire le caractère excessif de l'appréhension que suscite parfois l'œuvre du Moyen Âge, concluons sur un cas emblématique : un candidat, interrogé sur « L'espace lyrique dans les *Poésies* de Charles d'Orléans », prélude – au prix d'une petite entorse au protocole – en confiant au jury qu'il a bien failli ne pas se présenter à l'épreuve, en proie à une peur panique. Moyennant quoi il va proposer ce qu'il a eu le temps et la force de faire : sur un mode certes confus et désordonné, il déroule alors une série de réflexions en fait plus que pertinentes, témoignant non seulement de sa finesse d'analyse mais de sa très bonne connaissance de l'œuvre et du contexte. A l'évidence, l'exposé, noté 9, aurait obtenu bien davantage si le candidat, achevant de surmonter son angoisse – c'était visiblement déjà plus qu'à moitié fait – avait simplement ordonné son matériau autour d'une problématique et d'un plan clairs et efficaces. Que conclure de cet exemple ? Au-delà du cas particulier, voyons-y un petit apologue dont la « morale » peut valoir pour l'ensemble de l'épreuve : dans le cadre institutionnel qui est le sien, avec son protocole strict et son haut niveau d'exigence en termes de méthode et de connaissance des œuvres, rappelons aux candidats que la leçon est aussi un temps de partage intellectuel autour du texte littéraire et des valeurs portées par la littérature ; c'est dans cet esprit qu'il convient de s'y préparer.

Jean-Christophe SAMPIERI
Maître de conférences
Université Sorbonne Nouvelle Paris-3

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *LE CERCLE ROUGE*

Cette épreuve de leçon porte sur l'œuvre cinématographique inscrite au programme et renouvelée chaque année. Il s'agit d'un exercice exigeant. À la bonne maîtrise de la méthodologie de la leçon littéraire qui suppose des qualités d'analyse du sujet, de problématisation, de bonne connaissance d'une œuvre et d'un imaginaire, de formulation d'un plan clair, d'illustration précise et pertinente, s'ajoutent les difficultés spécifiquement liées au langage, à l'histoire et à la culture des images ainsi qu'à la manipulation pratique du matériel audiovisuel dans le cadre d'un oral de concours. Ces compétences indispensables font fréquemment défaut, ce qui laisse penser que certains candidats se préparent trop peu ou tardivement à la singularité de cette épreuve. Les évidentes qualités d'appropriation des outils tant conceptuels que rhétoriques et matériels supposent que la préparation de cette épreuve se fasse le plus tôt possible dans le courant de l'année, et qu'elle ne soit pas reléguée et cantonnée à la période toujours fébrile qui précède de quelques semaines le début des oraux.

1. BILAN 2011

Au cours de cette session, une quarantaine de leçons portant sur l'œuvre cinématographique a été proposée. Le jury a tenu à affirmer sa liberté dans le choix et le libellé des sujets. Ainsi, si certains « incontournables » n'ont pas été écartés (« Un film de genre », « Un film d'auteur pour grand public », « Un film d'hommes », « Les couleurs du *Cercle rouge* », « Le titre », « Corey et Vogel », l'analyse filmique de la séquence de rencontre entre Corey et Vogel, ou celle de la salle de billard), des questions plus singulières et créatives ont été mises en avant. C'est le cas par exemple de « Crimes et châtiments dans *Le Cercle rouge* », « Mobiles et immobiles », « Portes et fenêtres », « Reconnaissances », « Morales du *Cercle rouge* », « Corey-Delon », « Ville et campagne », « Le geste », « *Le Cercle rouge*, film fétichiste ? », « Jour et nuit », ou encore « Costumes ». D'une manière générale, le jury a privilégié des formulations originales susceptibles de mobiliser la sagacité des candidats et leur capacité à jouer avec le sujet, à en définir les contours et l'extension. « Ils sont pas bavards » par exemple renvoie à la question du silence et de la parole, en les mettant dans la perspective d'une parcimonie du dialogue remarquée par un personnage lui-même au tout début du film. « Le dossier Mattei », autre exemple, interroge la construction d'un personnage central à partir de l'énigme d'un détail du film volontairement laissé dans l'ombre par Melville. Enfin, dans le même esprit, de nombreuses citations ont été proposées : « Le cinéma de grand seigneur où plane altière l'ombre de la mort est [...] un cinéma de contemplation absolue » (H. Chapier, *Combat*) ; ou encore : « Toujours aussi cons dans la police », la dernière réplique de Jansen. A chaque fois, il s'agit d'appeler l'attention des candidats sur un effort de définition et d'analyse des termes du sujet afin de les inviter sur la voie d'une lecture attentive, différentielle et problématisée de l'œuvre.

Les notes recueillies s'échelonnent de 4 à 18/20. Deux candidats ont obtenu la note de 17/20 ; deux, la note de 16/20 ; quatre, la note de 15/20 ; un, la note de 14/20. La moyenne de l'épreuve est de 10,14/20. Cette épreuve n'a donc pas été particulièrement pénalisante par rapport aux autres leçons : le jury a évalué les candidats avec bienveillance et en intégrant qu'ils n'étaient pas spécialistes de cinéma. Les notes les plus basses, inférieures à cinq, ont été affectées à des prestations « aveugles » dans lesquelles un manque total de pertinence de lecture, assorti à une inadéquation méthodologique grave, a été sanctionné. La prestation la plus faible (4/20) a reçu

l'appréciation suivante : « Aucune problématisation, aucune définition. Plan déséquilibré et non pertinent. Méthode de l'analyse filmique non maîtrisée ». A l'autre bout du spectre, un 17/20 est justifié de la manière suivante : « La candidate propose un exposé fort bien construit qui envisage les différentes facettes du sujet de façon dynamique. Deux séquences sont analysées avec précision et permettent d'illustrer les enjeux de l'étude. L'entretien permet d'approfondir certains points. »

Le jury enregistre parfaitement la bonne volonté et le travail des candidats qui prennent désormais au sérieux la possibilité d'être interrogés sur une œuvre cinématographique, ainsi que la qualité des préparations qui leur ont été proposées au cours de l'année. Reste que la plupart des prestations de cette année ont été décevantes. Beaucoup d'entre elles ont paru ternes, peu habitées, et maladroitement, la « leçon de cinéma » faisant parfois office de véritable pensum. Un tiers des notes sont cantonnées entre 6 et 9/20. Il semble que beaucoup de candidats se soient sentis piégés, soit par le maniement des outils audiovisuels, soit par le film de Melville lui-même dont la complexité, par delà son apparence lisse, sa dynamique narrative et son évidence générique, n'a pas toujours été mesurée à sa juste valeur. Aussi convient-il, avant d'en venir à quelques conseils et recommandations, de faire le point sur les principales lacunes observées cette année.

2. PRINCIPALES DIFFICULTÉS ET MALADRESSES OBSERVÉES LORS DE LA SESSION 2011

Le jury a été particulièrement frappé par la difficulté des candidats à s'emparer des termes même du sujet, à les analyser et à en décliner les différents sens possibles. Cette exigence minimale de définition est consubstantielle à l'épreuve de leçon, qu'elle porte sur une œuvre littéraire ou cinématographique. Certains candidats ont semblé avoir perdu tous leurs moyens en ce domaine. Dans l'intitulé « Reconnaissances » par exemple, le sens tragique « d'anagnôrisis » n'a pas du tout été convoqué alors qu'il permettait d'ouvrir un nouveau pan de la réflexion. Plus surprenant : dans le sujet « Morales » le pluriel n'a pas été interrogé, le candidat se bornant à étudier le pseudo-moralisme melvillien. Le couple « Mobiles et immobiles » compris comme des substantifs et non comme des adjectifs (le candidat traquant les « mobiles » et les « immobiles » dans le film), n'a pas été l'occasion de rechercher tous les éléments (objets, personnages, décors) soumis à une trajectoire ou à l'absence de trajectoire pour étudier l'architecture du mouvement dans ce film « balistique ».

Rappelons avec fermeté que, dans son principe, la « leçon de cinéma » obéit aux mêmes objectifs que la leçon de littérature, ne variant de cette dernière que par la nature du support de l'œuvre, par les outils d'analyse, par la technique de la citation audiovisuelle, et par les univers de référence convoqués (en l'occurrence filmiques, plastiques et audiovisuels). Disons synthétiquement, que, comme la leçon littéraire, la leçon de cinéma impose aux candidats, au travers du prisme d'une question qui sera analysée et problématisée, de parcourir une œuvre de manière organisée (en articulant en particulier ses niveaux micro et macrostructuraux), afin d'en rendre manifeste la cohérence et la solidarité, ainsi que la convergence de son sens, de ses moyens d'expression et de son inscription dans une période, dans un genre, dans un système de production. Aussi, le premier impératif est-il bien, comme nous venons de le dire, d'analyser le sujet et d'en décliner tous les sens possibles : littéraires et culturels, mais aussi narratifs, plastiques et esthétiques, cinématographiques et méta-poétiques, voire éthiques. Vient ensuite le moment de la problématisation. Il s'agit de faire affleurer la tension sous-jacente portée par le sujet lorsqu'il est appliqué à l'œuvre étudiée. Un plan clair et rigoureux constitue la troisième exigence. Le plan de la leçon ne doit pas correspondre à une énumération ou à un catalogue des propriétés cinématographiques de l'œuvre, pas plus qu'il n'est une relecture de ses différentes parties. Il est un parcours hiérarchisé des différents aspects et niveaux du sujet, qui progresse généralement du plus manifeste au plus compliqué, ce qui peut vouloir dire du plus littéral au plus métaphorique, du plus diégétique au plus méta-poétique. A

l'occasion du sujet qui reprend la citation d'Henri Chapier, « Ce cinéma de grand seigneur où plane altière l'ombre de la mort [...] est un cinéma de contemplation absolue », un candidat a proposé comme plan de tronçonner les différents segments de la phrase : 1 ° Melville, un grand seigneur ; 2° un film tragique (l'ombre de la mort) ; 3° un cinéma de contemplation. Il est évident que l'on n'est là jamais parvenu à décoller de la paraphrase et de l'aimable visite guidée du film.

Un autre écueil particulièrement gênant a été le manque de culture connexe, voire de culture générale. Le jury attend qu'une œuvre soit un minimum resituée dans la perspective des champs artistiques, idéologiques, historiques, sociaux et culturels qui la travaillent. Bien évidemment, les candidats qui se présentent au concours de recrutement interne des professeurs agrégés de Lettres modernes ne sont pas spécialistes de cinéma, et le jury en tient évidemment compte. Pourtant, certaines interactions et références immédiates qui relèvent du bon sens et de la méthodologie bien comprise, ne peuvent être ignorées, surtout s'agissant d'un film très référencé et ouvertement citationnel comme *Le Cercle rouge*. Certains candidats se sont révélés incapables de convoquer les « sources » du film de Melville, ou de développer succinctement quelques éléments de réflexion sur le film noir ou le film de gangsters. Dans le cadre du sujet « Corey-Delon », un candidat ignorait tout de la carrière d'Alain Delon (un monument tout de même !) avant Melville et en particulier qu'il avait tourné avec Visconti : impossible donc de se poser la question de la réinvention melvillienne de la figure de Delon. Autre cas : invitée à justifier la pertinence de la référence au western dans *Le Cercle rouge*, une candidate hasarde : « à cause des chapeaux ! » On voit bien à ces quelques exemples qu'il ne s'agit pas d'exiger des candidats un savoir cinéphilique encyclopédique, mais une attention et une curiosité sélectives qui les amèneraient au cours de leur année de préparation à questionner intelligemment les alentours du programme et les fondamentaux d'une culture de l'image. Rappelons de surcroît que les nouveaux programmes de lycée en français et en littérature invitent largement les professeurs à introduire le langage de l'image et des médias en appui de leur cours.

Il importe que l'œuvre soit parfaitement connue, que les candidats soient capables d'y circuler ingénieusement en faisant des remarques et des rapprochements personnels. Trop souvent le jury a eu le sentiment cette année que le film était superficiellement appréhendé : certains épisodes ont été confondus ou intervertis (les visites chez le fourgue ou les séquences chez Santi), d'autres éléments ont parfois été inventés ou extrapolés. Ainsi, dans une leçon sur « Crimes et châtiments » on apprend que le fils de Santi est mort ! Trop souvent les mêmes séquences assorties des mêmes commentaires ont été mobilisées, tournant aux poncifs et neutralisant tout l'effort d'illustration du propos. Cette absence de diversité est d'autant plus surprenante que l'on avait affaire à un film de plus de deux heures offrant une grande variété de situation. Les candidats doivent bien mesurer combien il est maladroit de resservir tel cours ou telle page issue des ouvrages en circulation sur le programme sans se les approprier. Il est bien plus porteur au contraire, de ne pas céder à la facilité du prêt-à-penser critique ou de s'en affranchir, pour exercer son jugement en proposant des exemples singuliers. Pourquoi ne pas privilégier un apparent moment faible ou une scène de transition plutôt que les grands moments attendus ? La scène où Jansen s'entraîne au tir dans la forêt n'a par exemple jamais été exploitée. Elle est pourtant intéressante à étudier dans la perspective de la construction du personnage, en ce qu'elle propose un point de vue intermédiaire entre le Jansen public et le Jansen privé. De même, il est impératif que les candidats résistent à la tentation du nivellement des problématiques : le plaquage sans discernement de fiches sur « le tragique », « le gris », « les hommes », « la signature de Melville », etc... confine au bachotage et n'a pas sa place dans ce concours.

Dernier problème et qui n'est pas des moindres : la prestation de l'exercice reste souvent maladroite. Outre les difficultés liées à la maîtrise de l'expression orale dans le cadre d'une épreuve de concours (prestations ternes, quelquefois excessivement monotones et lentes, ou au contraire trop rapides), la gestion du matériel audiovisuel n'a pas été sans poser problème à de nombreux candidats. La recherche d'une séquence précise, le calage d'un arrêt sur image, la navigation à

l'intérieur du DVD ont trop souvent paru des prouesses hors de portée. Une candidate qui a tiré un sujet de leçon sur le son n'a pu montrer que des images en accéléré ! Le défaut qui consiste à parler pendant la diffusion d'un extrait a encore été très fréquent. Rappelons que sur une quarantaine de minutes d'exposé, il est souhaitable qu'un candidat puisse recourir, en variant ses modalités d'approche (du simple relevé à l'analyse approfondie et exhaustive, en passant par le commentaire cursif), à un minimum de quatre ou cinq citations, allant d'une simple image en mode pause à une petite séquence. On peut aussi s'arrêter sur un seul plan, ou sur un raccord significatif entre deux plans. Comment citer ? En introduisant l'extrait et en le sanctuarisant. Ainsi, il est fortement déconseillé de prendre la parole pendant la diffusion de l'extrait montré au jury (sauf bien sûr dans le cas d'une image en mode pause où le son est automatiquement coupé). On présente l'image, ou le plan, ou l'ensemble de plans, qui vont être l'objet d'un commentaire particulier de nature à faire progresser le propos global de la leçon. On peut éventuellement à cette occasion donner une consigne préliminaire pour orienter l'attention de l'auditoire sur tel aspect. On diffuse ensuite le passage. Puis on en fait l'analyse organisée en usant du vocabulaire narratologique, technique, ou esthétique imposé par la nature de la démonstration. Il est parfaitement loisible (et conseillé) pour la clarté de l'analyse, de remonter un ou plusieurs éléments particuliers de l'extrait choisi, afin de toujours adosser la parole à l'objet étudié dans un jeu de va-et-vient fructueux entre le commentaire et l'objet filmique.

3. CONSEILS ET RECOMMANDATIONS

Il est primordial que les candidats disposent de la méthodologie et du vocabulaire d'analyse de l'image (image fixe, plan, séquence cinématographiques). Il n'est nullement question ici de les engager sur la voie d'une spécialisation en cinéma, mais de rappeler qu'un minimum de connaissances techniques, sémiologiques, historiques et esthétiques est absolument nécessaire pour appréhender une œuvre cinématographique. Comprendons bien que la description technique n'est nullement gratuite, mais qu'elle doit être au service de la mise en évidence du sens. On aura soin, en particulier, de maîtriser les notions d'échelle de plans, de cadrage, de surcadrage, de focale, de profondeur de champ, de hors-champ, d'angle de prise de vue, de point de vue, de mouvement de caméra, de raccord, de montage (alterné, en parallèle). Notons également que l'analyse du son a été cette année encore trop négligée par les candidats, alors que l'on sait tout le soin que Melville lui consacrait. Un candidat citant la séquence de rencontre entre Corey et Vogel dans le champ n'a pas entendu, même lorsque le jury attirait son attention sur ce point, la discrète musique de jazz en arrière plan. Il importe de savoir faire le départ entre un son « in », « out », ou « off », de prêter attention aux éléments de transitions sonores entre les plans, au travail de la synchronisation et du mixage, et bien sûr au rôle de la musique et des sons d'ambiance.

Dans le même esprit, il est essentiel que les candidats se posent honnêtement des questions sur l'œuvre étudiée et qu'ils ne fassent pas comme si tout allait de soi. Ils doivent arrêter leur regard sur l'œuvre, y porter une réelle attention, on oserait presque dire un regard vierge et naïf. Trop souvent le film n'est pas vraiment regardé, ni écouté. Cette subtilité de l'observation, ce soin du détail, qui ne peuvent naître que du visionnement méticuleux et réitéré, sont des qualités cardinales. Dans une étude filmique sur la fin du film par exemple, le candidat glisse sur le dernier plan consacré au commissaire Mattei. Pourquoi terminer le film ainsi, et non sur le plan général à la grue qui précède ? Pourquoi ce cadrage-là et ce mouvement de caméra arrière qui accompagne Bourvil ? Ces interrogations n'appellent pas nécessairement des réponses définitives, mais le jury valorise ce questionnement précis et curieux qui prend en compte que le cinéma, avant d'être une complexité sémantique, est un art concret.

Bon nombre de candidats s'enferment dans une méthodologie unique consistant en une appréhension « auteuriste » et « formaliste » du film : Melville a pensé ainsi, il a voulu faire cela et donc le film a cette forme et cette mise-en-scène. Faut-il voir là la transposition d'une certaine habitude littéraire qui consacre la volonté du créateur, ou les conséquences jusqu'à nos réflexes critiques contemporains de la « politique des auteurs » promue par la génération de la nouvelle vague ? Toujours est-il que de nombreuses autres approches des films sont possibles, et même souhaitables puisqu'elles ouvrent de nouvelles perspectives. La recherche universitaire dans le domaine des Études cinématographiques sous l'égide de spécialistes éminents valorise désormais des approches plus culturelles (*Cultural studies*, *Gender studies*, *Star studies*), génériques (la question des genres et de ses attentes dans un cadre de production donné), historiques, génétiques, « poétiques historiques » (qui étudie l'historicité de certains éléments du langage cinématographique tant techniques que stylistiques et resitue leur codification et leur compréhension par le spectateur), etc. Le jury encourage vivement à varier les angles méthodologiques et à ouvrir au maximum le compas pour accueillir cette diversité épistémologique. *Le Cercle rouge* de Melville s'y prêtait à merveille : les études du genre (ou des genres) du film, de la politique des acteurs (que produisent Delon, Montand et Bourvil ?), du traitement de la couleur, de l'adresse aux spectateurs, de la production du film et de son positionnement économique, entre autres champs, pouvaient avantageusement y contribuer.

Enfin, dernière recommandation qui n'est pas des moindres : il faut prendre des risques. Trop de candidats sont restés réservés, voire timorés dans leur lecture, figeant très souvent l'interprétation. Le cinéma est un art, et pas seulement en l'espèce un langage ou un objet d'étude. Il peut être porteur d'oser des trouvailles, de construire des passerelles singulières. Dans une leçon sur « Corey-Delon », un candidat a ingénieusement étudié la séquence où Corey prend l'ascenseur pour filer vers Louveciennes et son destin sous l'angle d'un « plan spectral ». C'était une très bonne idée. Peut-être, pouvait-on même aller plus loin et envisager tous les personnages comme des fantômes ou des êtres en sursis : *Le Cercle rouge*, un polar de morts-vivants ? On pouvait ainsi proposer l'hypothèse qu'une certaine influence du cinéma de Jean Cocteau se fait sentir dans *Le Cercle rouge* et dans son appréhension du genre du film noir : après tout, *Orphée* est aussi une sorte de film noir et Melville a été beaucoup influencé à ses débuts par Cocteau, réalisant notamment l'adaptation des *Enfants terribles*.

Ces quelques principes et conseils rappelés, terminons en proposant l'exemple d'une bonne leçon.

UN EXEMPLE DE LEÇON RÉUSSIE

Sujet: *Le Cercle rouge* : un film d'auteur pour grand public?

Introduction: le candidat commence par rappeler quelques éléments de la carrière de Melville et évoque en particulier son premier film ce qui permet de naturaliser la question du sujet: Melville a en effet conçu son métier comme un auteur, dès *Le Silence de la mer*, et a évolué peu à peu vers davantage de maîtrise, davantage de « singularité » en assumant seul, outre la réalisation, le scénario, le montage, la production... Le candidat en vient à mettre en évidence l'aspect apparemment paradoxal de l'intitulé qu'il faudra chercher à comprendre en contexte: *Le Cercle rouge* a bien touché une grande communauté de spectateurs, « un grand public » auquel correspond des horizons d'attente différents, attentes qui risquent d'être déçues, ou comblées, en vertu précisément de la singularité de l'œuvre, et de son auteur.

Plan proposé

1. un film d'auteur pour le grand public, en tant que les critères relatifs aux films de genre, bien présents, sont contaminés par une sensibilité personnelle.
2. une œuvre singulière et transgressive
3. une œuvre ambivalente, ouverte, pour un spectacle intellectuel et esthétique

1. Grand public ?

a. les vedettes. L'analyse s'intéresse essentiellement à Alain Delon et à Yves Montand dont la présence à l'écran est soulignée par la mise en scène et de manière générale magnifiée par tous les moyens à la disposition du réalisateur: espaces, axes de prise de vue, cadrage, accessoires et présence d'autres acteurs figurant à leur côté. Quelques exemples sont proposés. Une mention au générique est ici bienvenue et bien interprétée : « Yves Montand dans le rôle de... » Le statut ambigu de Delon, acteur de film commercial ailleurs, mais d'abord de films d'auteurs (Clément, Visconti, Antonioni, Melville) est évoqué.

b. un film de genre ? Les codes du film policier sont alors déclinés. Ils concernent notamment les rôles attitrés, attendus (le traître, la vamp, le casse, le piège...), les accessoires (les automobiles américaines, les chapeaux, les bijoux) et les situations dramatiques plus ou moins convenues que Melville avait, de son propre aveu, cherché à réunir de manière exhaustive dans son film. Mais là encore on doit noter que les voitures (un peu anciennes) et les feutres (un peu démodés) ; les personnages moins stéréotypés que d'habitude (Périer un traître qui n'en est pas un?) ; les situations parfois décalées (la scène de western dans les champs)... rendent l'attribution générique problématique.

c. l'action. Les scènes à sensation, supposées très attendues du grand public sont présentes, mais, en dépit des « coups de théâtre », peut-être pas aussi sensationnelles que prévu. Pour en juger, le candidat propose la diffusion et l'analyse de deux extraits : la fin du casse chez Mauboussin et la rencontre avec le faux receleur chez Santi. Il prend soin d'attirer l'attention du jury sur tel ou tel élément qu'il souhaite mettre en valeur avant de lancer la diffusion qu'il fait suivre d'une réflexion qui exploite les outils traditionnels de l'analyse filmique et qui prend en compte, en l'occurrence, le nombre des plans, leur articulation, la construction de la mise en scène, la présence et la signification de la bande-son, etc.

Une rapide conclusion intermédiaire qui revient à la fois sur la satisfaction du grand public et sur les « points de résistance » autorise une transition vers la deuxième partie.

2. Singularité et transgressions

a. le film d'un auteur unique. *Le Cercle rouge* est bien un film singulier signé Jean-Pierre Melville qui écrit le scénario original, les dialogues, et qui assure le montage final. L'univers du film est un univers personnel : un film bleu, qui exploite le chromatisme qui conduit vers le gris, tant il est vrai que l'auteur n'a jamais complètement abandonné le noir et blanc, celui de *Léon Morin prêtre*, celui de *Samourai*. Un film qui demeure également un film de studio car la majorité des scènes sont tournées dans les locaux de la rue Jenner sur lesquels Melville avait une totale main mise : qu'on pense au Santi's, au bureau de l'Inspecteur général des services, aux différents intérieurs... C'est le sens de la fameuse inscription sur la serrure de Mauboussin, JPM, qui vaut d'abord comme une signature d'auteur, à la manière des artistes de la Renaissance peut-être.

b. qui subvertit les codes attendus. On attend par exemple un rôle de femme fatale tout juste esquissé ici, à travers le personnage entraperçu qu'incarne Anna Douking, ex-maîtresse de Corey qui n'est manifestement plus un enjeu, depuis la levée d'écrou (la photo déchirée). Mais, à travers une histoire de cambriolage, le film interroge avant tout les ressorts de l'amitié virile, pensons à la scène de rencontre entre les deux protagonistes principaux, Corey et Vogel, que certains

commentateurs ont vu comme celle du coup de foudre. La question de la loyauté devient alors au moins aussi importante que celle de la recherche du butin. On pense également au personnage de Jansen qui cherche beaucoup moins la richesse qu'une forme de rédemption dans l'acte du cambriolage. Il n'est plus le simple tireur d'élite mais l'homme d'honneur en lutte avec lui-même. La scène du delirium présente assez bien la structure mentale du personnage. Melville n'a pas recours à la facilité artificielle du dialogue pour expliquer le comportement de l'ancien policier. Quant au personnage de Mattei, incarné par André Bourvil, il représenterait à lui seul cette volonté de transgression des conventions qu'on essaie de mettre en lumière. Le candidat évoque ses rôles comiques les plus connus de la décennie et montre que l'acteur transcende ici la persona qu'on lui reconnaît habituellement. Ici, c'est un personnage, sinon totalement cynique, au moins déchu, déçu, désabusé, comme le montre la dernière scène : c'est une figure qui est loin d'être univoque, qui n'est pas uniquement préoccupée par le châtement des coupables, à l'instar de l'IGS. Il est celui qui « trouble le cercle » comme on peut le voir dans la dernière scène, diffusée après que le candidat a invité le jury à être attentif en particulier à la mise en scène, à ce qui « entoure » le personnage. La diffusion est suivie d'une rapide analyse de la composition des plans, des jeux de regards, sans oublier le rôle de la bande son et de la musique du générique dans laquelle le regard de l'acteur paraît « s'absorber ».

c. la question du traitement du temps et de l'espace : de ce double point de vue, *Le Cercle rouge* ne répond toujours pas aux attentes les plus traditionnelles du genre. Le candidat concentre son attention sur la longue scène du cambriolage, sur la succession des scènes « inéluctables » qui conduit à la rencontre des deux protagonistes principaux en dépit du hasard. Le film est encore envisagé dans la perspective de son découpage en deux grandes parties, en deux grandes temporalités assez distinctes. S'agissant des espaces, il remarque que la plupart d'entre eux (qu'il cite précisément) reviennent régulièrement pour ponctuer la progression dramatique dans le sens de l'engrenage, des forces irrésistibles que Melville s'emploie à mettre en action.

3. Un spectacle intellectuel et esthétique

a. une réflexion ontologique : le film offre un spectacle qui reste ouvert à la réflexion. Le monde qu'il figure n'est pas un monde totalement tranché comme le signale le comportement parfois erratique de Mattei (qu'on pense, dès le début du film, au jeu hésitant avec son arme à feu, à la cigarette qu'il n'allume finalement pas etc.). Cette incertitude se retrouve quand il est question de la culpabilité de Vogel dans le bureau de l'IGS et ouvre sur une réflexion sur le mal inscrit, ou non, dans la nature humaine. La fin du film laisse encore en suspens le jugement du commissaire comme celui des spectateurs, deux des héros meurent sans phrase tandis que celle de Jansen, « Toujours aussi cons dans la police ? », en dit long sur la vacuité de son action. S'agit-il d'un simple cambriolage qui aurait échoué dans sa dernière phase ou plus profondément d'une tragédie ?

b. un travail esthétique « en dépit » d'une dimension sensationnelle : le souci esthétique du cinéaste est patent, comme peut en témoigner la scène du billard dont un extrait est diffusé. L'angle de prise de vue est privilégié dans l'analyse du candidat qui interprète la plongée verticale dans une perspective esthétique, quasi abstraite (on ne voit plus au fond que trois sphères sur un fond vert), qui finit par masquer les invraisemblances diégétiques : comment les deux hommes ont-ils pu pénétrer dans la salle de billard sans alerter Corey ? Comment l'un d'entre eux a-t-il pu commencer à jouer sans que Corey ne s'aperçoive de sa présence ? Au delà de cette invraisemblance, le spectacle entre en tension entre ce plan « magique » du billard et l'intervention soudaine du truand. En outre, cette scène intervient juste avant le premier coup de feu du film qui va

entraîner la mort d'un des deux hommes de main. Le film serait donc à l'image de cette scène, un spectacle de mise en tension entre concession au sensationnel et recherche esthétique.

c. une interrogation sur la pratique du septième d'art : on l'a souvent dit, *Le Cercle rouge* interroge la création cinématographique en elle-même et questionne la place du spectacle par rapport au travail de l'artiste. Cette interrogation est sans doute celle qui occupe Jean-Pierre Melville quand il met en scène le casse, œuvre de minutie, calcul d'horlogerie. Si l'on peut y voir une métaphore du travail du cinéaste, c'est qu'un grand nombre d'indices nous y amènent : ainsi, Jansen observant à travers une lunette de visée qui choisit finalement de ne rien devoir à la pure technique et s'en remet à son savoir-faire inimitable (on se souvient qu'il réalise lui-même ses propres balles... « C'est génial » dira Corey).

Conclusion :

Le Cercle rouge, un film d'auteur pour grand-public ? Le paradoxe apparent est donc vite levé par Jean-Pierre Melville. Certes, il s'agit d'un film à succès qui est précisément conçu pour attirer le plus grand nombre et n'est donc pas réservé aux cinéphiles exigeants qui constituent le plus souvent le public des films d'auteurs, mais il ne les exclut pas. Le film demeure plus complexe qu'il n'y paraît qui propose un univers original, inimitable, dans lequel les codes sont volontiers transgressés, réécrits pour doubler le film de genre d'un film tragique, non univoque. Un film qui parvient à conjuguer revendication auctoriale, esthétique et nécessité spectaculaire. *Le Cercle rouge* s'oppose en tout point à cette affaire de casse telle qu'elle a été présentée par le gardien de prison : ni classique, ni sûre, ni sans risque.

Entretien :

Le candidat répond de manière assez convaincante aux différentes questions du jury qui l'invite, notamment, à préciser ses analyses d'extraits. Parmi les questions posées :

- N'y a-t-il pas des raisons pratiques qui auraient poussé Melville à opter pour la plongée verticale sur le tapis de billard ? Réponses : le jeu avec le hors cadre, comme au moment de la rencontre avec le faux receleur qui tend la main de nulle part pour offrir du feu à Corey, et pour notre scène, le remplacement de l'acteur par un joueur de haut niveau, seul capable d'un tel coup, d'un champion de billard qui, en vertu de l'axe de prise de vue, n'apparaît pas à l'écran...
- Doit-on opposer l'ambition esthétique et le spectaculaire ? n'y a-t-il pas une tradition, à laquelle Melville se réfère d'ailleurs, qui peut conduire à conjuguer les deux postulats ? Réponse : le candidat pense à Kubrick et on peut évoquer encore une certaine tradition hollywoodienne incarnée par exemple Alfred Hitchcock.

Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA
Professeur de chaire supérieure
Lycée J.-P. Vernant de Sèvres
(avec l'aide précieuse de ses collègues)

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

EXPLICATION DE TEXTE

1. INTRODUCTION

Ce rapport 2011 s'inscrit dans la continuité des précédents. Comme eux, il vise à la fois à guider les candidats dans leur préparation de l'épreuve, et à rappeler les attentes du jury.

Il apparaît en effet que même si l'épreuve d'explication de texte est supposée connue de candidats censés la pratiquer parfois quotidiennement dans leurs classes, elle persiste néanmoins à être globalement moins bien notée que la leçon, ce que signalaient déjà les rapports précédents. La tendance ne s'est pas infléchie au cours de cette session 2011, durant laquelle des statistiques effectuées à 48h de la fin des oraux révélaient qu'une différence d'environ un point séparait la moyenne obtenue par les candidats en épreuve d'explication de texte (8,36) de celle obtenue en leçon (9,2).

Nous reviendrons donc sur la définition de l'épreuve d'explication de texte, puis exposerons à nouveau les attentes du jury et rappellerons les erreurs souvent commises par les candidats. Nous nous appuierons pour cela sur des commentaires de membres du jury soucieux de proposer des postes de réflexion conduisant à une nécessaire amélioration des prestations d'ensemble. Nous nous appuierons aussi sur l'analyse des appréciations individuelles fournies par chacune des commissions de l'oral.

Nous souhaitons nous placer ainsi dans une perspective d'aide à des collègues engagés dans la préparation d'un concours difficile et exigeant, en rappelant d'emblée qu'à la singularité des textes proposés à leur étude doit correspondre la spécificité d'une explication guidée par une sensibilité au texte, elle même appuyée sur la pertinence réelle des savoirs mis en œuvre afin d'en retenir le sens et la portée. Nous présenterons successivement

la répartition quantitative des différents auteurs inscrits au programme de la session 2011 dans l'épreuve d'oral

l'échelle des notes obtenues par les candidats et les commentaires qui s'y rapportent, ce qui dessinera une physionomie de la session 2011 en ce qui concerne l'épreuve d'explication de texte

la démarche attendue lors de l'épreuve d'explication de texte à l'oral du concours, ce qui nous permettra de revenir sur les différentes étapes de l'épreuve et sur les attentes des jurys.

1) RÉPARTITION QUANTITATIVE DES DIFFÉRENTS AUTEURS

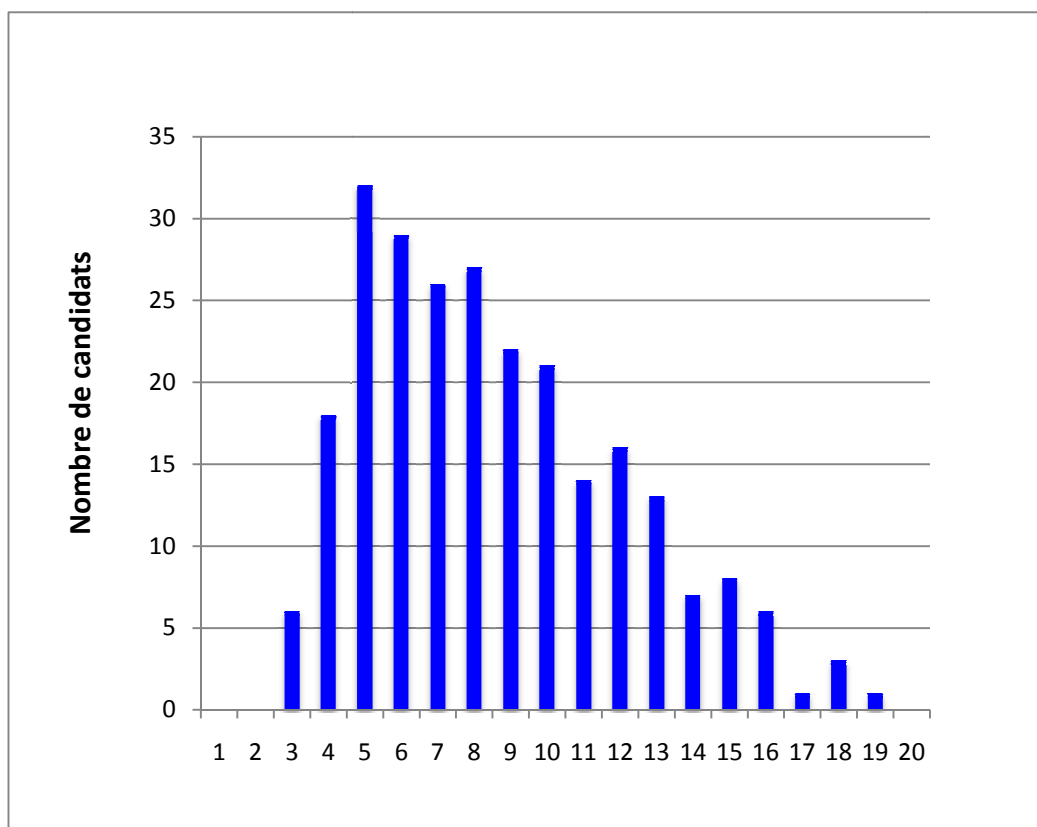
Notons tout d'abord qu'on constate un quasi équilibre dans leur répartition :

Montaigne : 66 sujets

Racine : 66 sujets
Rimbaud : 61 sujets
Robbe-Grillet : 57 sujets

2) L'ÉCHELLE DES NOTES

Elle se présente comme suit :



On observe un glissement global des notes vers le bas par rapport à la session 2010. Cette année, en effet, les notes les plus fréquemment attribuées ont été celles de 5/20 (32 fois) et 6/20 (29 fois), alors que le 8 et le 7 constituaient les deux notes les plus fréquemment attribuées (dans des ordres de grandeur quasi identiques) au cours de la session 2010.

Notons aussi qu'aucun auteur ne concentre les mauvaises notes ni n'attire systématiquement le « mauvais œil » sur les candidats. On remarque en effet que les 5/20 et les 6/20, basses notes les plus fréquemment attribuées se répartissent ainsi :

11 fois 5/20 pour l'explication d'un texte de Montaigne
10 fois 5/20 pour l'explication d'un texte de Rimbaud
6 fois 5/20 pour l'explication d'un texte de Robbe-Grillet
5 fois 5/20 pour l'explication d'un texte de Racine

10 fois 6/20 pour l'explication d'un texte de Montaigne
9 fois 6/20 pour l'explication d'un texte de Racine
6 fois 6/20 pour l'explication d'un texte de Rimbaud
4 fois 6/20 pour l'explication d'un texte de Robbe-Grillet

En outre, le jury attribue des bonnes notes à des explications de textes de *chacun* des différents auteurs du programme : entre autres 19/20 pour la lecture d'un texte de Montaigne, 18/20 pour Racine et Rimbaud, 17/20 pour Robbe-Grillet. L'excellence de la problématisation, le souci de l'interprétation d'ensemble du texte, la fermeté du projet de lecture sont régulièrement appréciés. La connaissance de l'auteur, de l'œuvre et, au-delà, la culture du candidat parachèvent la réussite et contribuent à l'impression d'excellence que les membres des commissions éprouvent face aux meilleures explications de texte.

Comme le soulignait le rapport de 2009 qui citait lui-même des rapports précédents, ces qualités montrent à l'évidence que :

La situation du professeur dans sa classe et celle d'un candidat dans une salle de concours peuvent sans doute avoir en commun le texte, mais en aucun cas la posture, le positionnement, la démarche, le destinataire, les objectifs... Citons ici un extrait éclairant du rapport 2005 : « sans doute l'explication attendue à l'agrégation n'est-elle pas la simple reprise de l'exercice mené en classe, puisque l'oral présente une lecture à un jury et ne connaît donc pas les tâtonnements d'élèves en recherche, et qu'il suppose un savoir et une terminologie considérablement plus construits.

Même si les rapports, année après année, reviennent sur ces caractéristiques de l'épreuve et rappellent les attentes du jury, le nombre grandissant de prestations moins réussies montre que la session 2011 présente globalement les mêmes défauts que les précédentes.

Il convient donc de souligner avant tout qu'une compréhension littérale du texte, sans contresens ni paraphrase, est absolument indispensable. Or plusieurs jurys déplorent, et ce à propos de tous les auteurs au programme, que « des difficultés de compréhension du passage empêchent le candidat de dégager une interprétation acceptable » (à propos d'un extrait de Montaigne), que « le texte n'est pas compris » (il s'agit d'un extrait de *Britannicus*), que « le candidat peine à comprendre littéralement le texte racinien » (c'est d'un extrait de *Mithridate* qu'il s'agit), ou qu'il « n'a pas compris le texte » (d'un extrait de *La Jalousie*). D'autres billets évoquent également une « explication approximative, un contresens sur le mot élégie », voire un « contresens total à propos du texte (il s'agit de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs »)

La connaissance précise des mouvements historiques, culturels et littéraires est indispensable. Mais elle est parfois très peu présente dans les prestations des candidats. Un jury regrette que « la dimension culturelle [ne soit pas] mieux traitée [dans l'explication d'un extrait de *Mithridate*, pièce révélant, à en croire le candidat, que] les Romains vivent en royauté, à la tyrannie de laquelle s'oppose Mithridate ». D'autres candidats développent « une conception restreinte de la tragédie [selon laquelle] tout est écrit », quand ils ne manifestent pas une « méconnaissance totale de l'intertexte rimbaldien » (« Adieu »). Enfin, on déplore qu'un candidat confronté à l'incipit des *Gommes* « s'acharne à plaquer [sur l'extrait] des clichés erronés sur la réforme du cadre romanesque classique ».

La connaissance des faits de langue et de style, celle de la rhétorique et des règles de la versification sont également indispensables, et les candidats ne les possèdent pas toujours suffisamment. Le comble peut être atteint lorsque toute la fin d'une tirade est comprise à contresens et donne lieu à de nombreuses interprétations fantaisistes autorisées, à en croire le candidat, par la « syntaxe très floue » privilégiée par Racine. » Mais le jury peut déplorer aussi à plusieurs reprises une réelle difficulté à répondre aux questions sur le vers ou l'absence de toute réflexion relative à la métrique des poésies de Rimbaud. Il peut dénoncer une explication aberrante d'un extrait de *La Jalousie*, qui mélange tout – implication du narrateur, type de texte, variation et répétitions –, ou des erreurs sur la description, le narrateur, l'ironie, une grande confusion dans l'analyse d'un extrait des *Gommes*.

Ces quelques exemples montrent donc que, pour reprendre un terme employé dans le rapport de 2004, le « malentendu » persiste. Trop souvent encore, les pratiques des candidats face au texte montrent que l'exercice ne s'inscrit pas pour eux dans une triade herméneutique « comprendre – expliquer – interpréter » dont le rapport de 2009 rappelait l'impérieuse nécessité. Au contraire, leur activité s'apparente parfois à un simple parcours erratique au sein d'un texte qu'il s'agit de soumettre à des hypothèses parfois totalement hasardeuses. Il est donc nécessaire, cette année encore, d'exposer les attentes suscitées par une épreuve que le jury aimerait définir comme un exercice canonique dont les exigences et les présupposés seraient partagés par la communauté des professeurs de Lettres. Mais comme ce n'est manifestement pas le cas, il est bon de rappeler maintenant la démarche attendue au concours dans le cadre de l'explication de texte.

2. LA DÉMARCHE ATTENDUE : DÉFINITION ET DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE

2. 1. L'EXPLICATION ET LA QUESTION DE GRAMMAIRE : QUELS RAPPORTS ?

L'explication est couplée avec la question de grammaire, ce qui peut poser la question de l'ordre de passation des deux moments de l'épreuve. En fait, cet ordre est laissé au choix du candidat, et il lui suffit de l'énoncer clairement au jury au début de son propos. Les candidats doivent bien avoir conscience de la dimension tactique et stratégique de ce choix. Le fait de terminer par exemple par ce dont on est le plus sûr permet de laisser une impression favorable lors de l'entretien. Si l'on exclut ce type de considération, les deux choix sont défendables, et aucun n'est à privilégier en principe par rapport à l'autre. Le point de grammaire mentionné dans l'intitulé du sujet peut fournir une clé utile pour l'explication ; et cette dernière, inversement, peut permettre d'introduire le point de grammaire sur lequel le candidat est interrogé.

Sans être formellement construit – puisqu'il s'agit de deux moments différents de l'interrogation – le rapport entre question de grammaire et explication est néanmoins propice à une interrogation commune sur le texte. Le candidat a la possibilité de faire circuler des éléments de sens entre ces deux exercices. Or l'articulation n'est pas toujours réussie pour des raisons diverses. Ainsi, les candidats ignorent qu'ils peuvent traiter explication et question de grammaire dans l'ordre de leur choix (raison pour laquelle le jury rappelle souvent cette disposition au début de l'interrogation). Ils ne répartissent pas convenablement leur temps entre les deux moments, et le jury entend des explications trop longues, ou trop courtes. Ils ignorent aussi qu'ils peuvent commencer par lire le texte même s'ils ont choisi de traiter la question de grammaire dans un premier temps et, s'ils commencent par la question de grammaire, ils ne pensent pas à réutiliser des éléments d'analyse grammaticale dans leur explication. Si les deux exercices sont à distinguer, bien des notions (pronoms, modes et temps verbaux) sont en effet réutilisables. Mais attention toutefois à ne pas confondre les deux exercices : s'il n'est nullement interdit de réutiliser des remarques de grammaire dans l'explication, ce n'est en aucun cas une nécessité, ni un attendu, ni même la promesse d'une quelconque bonification. Le jury a pu voir certains candidats tenter des acrobaties intellectuelles tout à fait incongrues en vue d'établir un lien entre l'exposé de grammaire et l'explication. Il faut donc le redire fermement : l'exposé de grammaire n'est pas un exposé de stylistique. Les deux notes obtenues par le candidat aux deux sous parties de l'épreuve sont d'ailleurs entièrement distinctes et indépendantes l'une de l'autre.

2. 2. LES ÉTAPES D'UNE EXPLICATION DE TEXTE

Qu'est-ce qu'expliquer un texte ?

Le rapport 2010 reprend utilement la définition proposée Paul Ricœur dans « Qu'est-ce qu'un texte ? Expliquer et comprendre » lorsqu'il définit la compréhension d'un texte comme un processus d'actualisation entre le présent (je lis, je m'empare du texte) et le passé (je décrypte celui-ci avec ce que je sais, ce que j'ai appris). De cette tension entre texte et lecteur naît le parcours spécifique de la lecture, qui fonctionne comme investissement de soi et reconnaissance du texte et permet une saisie personnelle de ce dernier.

C'est pourquoi il convient de bien négocier les trois étapes préliminaires à l'explication proprement dite.

La situation du texte

Elle doit précisément replacer l'extrait dans l'œuvre au programme. Il n'est pas question de s'en tenir à des généralités thématiques ou biographiques susceptibles de convenir indifféremment à divers extraits d'une même œuvre. A ce titre, une situation de l'extrait par rapport à ce qui précède et à ce qui suit permet déjà de construire le sens — et de montrer une réelle connaissance de l'œuvre !

Ces rappels sonnent comme des évidences, mais ils prennent tout leur sens lorsqu'on se réfère aux indications fournies par les commissions à l'issue des épreuves. Les membres du jury ont constaté beaucoup d'aveuglement quant au contexte, particulièrement dans le cas de Montaigne. Il est pourtant facile de lire les lignes qui précèdent ou suivent tel ou tel passage : là encore, il y a souvent une source de renseignements utiles sur le passage. Même remarque pour les notes figurant dans l'édition du texte inscrit au programme du concours ! S'il n'est pas envisageable de fonder son explication de texte sur le contenu d'une longue note de présentation, montrer clairement qu'on ne les a pas consultées est bien maladroit, et fort dommageable. Trop de candidats se privent délibérément de ces réflexes simples et utiles.

Le fait que Montaigne aime recourir aux digressions ne permet pas de réduire la mise en place d'un passage des *Essais* à une simple revue des différents thèmes qu'il aborde avant d'en arriver à l'extrait à commenter. Au contraire, il conviendrait de chercher à déceler la logique (voire les logiques) qui justifient un tel parcours.

La même remarque vaut pour Racine. Selon un autre jury, « mettre en relation le texte avec ce qui suit et ce qui précède — voire avec l'œuvre en général — est indispensable à la présentation d'un extrait : dans *Mithridate*, le bandeau royal des vers 1500 et suivants auquel s'adresse Monime, symbolique bien sûr de ce qui la lie encore à Mithridate, apparaît déjà aux vers 253 et suivants, 393 et suivants... On attend du candidat qu'il le dise, ce qui éclaire le jeu de scène dans l'apostrophe au bandeau. »

Ces remarques soulignent à quel point une bonne situation de l'extrait dans le fil de la diégèse ou de l'action est indispensable. Et une telle mise en place se révélait particulièrement importante cette année dans le cas d'une œuvre comme celle de Robbe-Grillet, pour qui le travail sur les reprises, les répétitions et les variations est un élément structurant de la narrativité elle-même. La « mise en série » (que l'on songe aux apparitions du motif du mille pattes dans *La Jalousie*) était essentielle pour mettre efficacement en évidence la spécificité du traitement spécifique d'un motif dans un extrait proposé. De même, dans *Les Gommages*, la répétition de certains trajets, le retour de certains lieux (la papeterie), les occurrences du titre dans la diégèse devaient faire l'objet d'un rappel initial si l'extrait s'y prêtait. Ces mises en perspective révèlent bien entendu la maîtrise de l'œuvre par le candidat, mais elles lui permettent aussi de construire son interprétation en comparant les perspectives : il est nécessaire de réaffirmer que l'extrait ne saurait être lu comme un passage

autonome, mais que son sens et ses perspectives d'interprétation sont à construire en fonction de l'ensemble de l'œuvre.

De telles considérations sont bien entendu entièrement applicables à l'œuvre de Rimbaud dont les échos internes, les motifs récurrents, les obsessions thématiques sont à évoquer dès la situation du poème proposé à l'explication – au-delà de la simple évocation biographique de la période des fugues ou des voyages en Belgique...

La lecture de l'extrait

Ce passage obligé n'est en aucun cas une formalité. La lecture est déjà la marque de la conviction du candidat quant au bien fondé de sa future explication : il s'agit en effet d'une première proposition de sens. Or les examinateurs entendent bien peu de lectures expressives susceptibles d'entraîner d'emblée l'adhésion du jury et de justifier l'énoncé du projet de lecture. Plus grave encore, le texte de Racine est souvent lu de façon incorrecte, le vers racinien n'étant pas mis en valeur pas la connaissance de l'alexandrin. Les mêmes remarques s'appliquent à la lecture des textes poétiques de Rimbaud, où les dièses et autres liaisons sont souvent négligées par les candidats.

En ce qui concerne la lecture du texte théâtral, dont Racine fournissait cette année un exemple, il faut évoquer la question classique de la lecture des didascalies. Pour cela, nous rappellerons les distinctions déjà détaillées par le rapport 2009. Il existe quatre types de didascalies imprimées en italiques :

- Celles qui accompagnent le nom d'un personnage
- Celles, entre parenthèses, qui scandent une réplique
- Celles qui constituent des alinéas séparés
- Celles qui, souvent en tête d'acte ou de scène, décrivent un décor, un jeu de scène, etc.

Il est de convention de ne lire que les deux derniers types de didascalies, qui constituent une pause dans le cours des répliques. Les deux autres doivent être rendues au moyen du ton sur lequel le candidat lit la tirade ou les répliques.

Il est essentiel de commenter les didascalies : lues ou non, elles font partie intégrante de l'explication de texte et doivent, à ce titre, faire l'objet d'un commentaire.

La présentation du plan du texte

Elle peut se faire avant ou après l'énoncé du projet de lecture. Du mouvement du texte peut surgir une problématique – ou la problématique peut se déployer en fonction du sens du texte. Quel que soit le choix du candidat, le découpage du texte est un moment important pour la mise en place du sens de celui-ci. Ce n'est en aucun cas une simple étape formelle, comme les rapports successifs ne cessent de le rappeler. C'est la logique du texte qui doit en effet présider à son découpage, et non des considérations mal comprises selon lesquelles il conviendrait par exemple d'identifier absolument trois parties dans l'extrait proposé.

Or le jury constate, cette année encore, que le découpage que les candidats proposent avant leur explication n'est pas toujours convaincant ni efficace. Ce découpage décrit assez systématiquement trois parties dans les extraits. Il serait souvent plus intéressant de préciser le mouvement de la pensée dans telle page des *Essais*, ou les articulations dramaturgiques d'une page de Racine et l'évolution du rapport entre les personnages. Par ailleurs, ce découpage artificiel en trois parties peut tourner à l'aberration : ainsi du chapitre XXII du livre I des *Essais* : « Le profit de l'un est

dommage de l'autre » que la candidate a découpé en trois parties au mépris de toute logique dans un chapitre où la phrase de Montaigne épouse son propos pour se métamorphoser sans cesse dans un mouvement continu de reprise et de transformation...

Le projet de lecture

C'est dans ce moment particulier du rapport au texte que se joue, de l'avis général des examinateurs, la réussite d'une explication de texte. Il s'agit donc de témoigner d'un choix de lecture précis et raisonné sur un extrait spécifique, ce qui lui donne la fonction équivalente de celle de la problématique dans une dissertation, et le même poids dans la construction d'un sens et des étapes d'une réflexion. La difficulté est donc double.

Il s'agit d'abord de dégager le caractère spécifique d'un extrait par rapport à l'ensemble de l'œuvre, sans plaquer une doxa généralisante et non pertinente sur le texte à expliquer. En ce sens, les explications d'extraits de l'œuvre de Robbe-Grillet ont trop souvent pâti cette année de considérations hasardeuses sur « la mise en abyme », les « jeux spéculaires » et autres « méta » de tous ordres... Des lectures plus originales, des approches justifiées seraient bienvenues et contribueraient à la lecture des extraits pour eux-mêmes, et non dans une perspective uniquement métadiscursive, uniquement axée sur la supposée modernité du texte.

Des auteurs plus classiques, tels Montaigne, sont eux aussi victimes de cette tendance. Les jurys interrogeant sur cet auteur ont souvent déploré que les candidats plaquent une problématique toute faite sur les textes proposés. On citera le cas d'un candidat qui voulait à tout prix parler de dialogue avec le lecteur dans un extrait où cet aspect était absent, et ce uniquement parce que Montaigne utilisait une fois la 2^{ème} personne du pluriel. Et que dire de cet autre candidat qui fondait ses conclusions hasardeuses (Montaigne, à l'en croire, parlait de lui et de sa singularité intime) sur le simple emploi de la tournure « je pense que »...

Il convient donc d'éviter de se retrancher derrière des cours généraux ou des textes critiques, et de mesurer l'intérêt de l'extrait à l'aune d'une approche éclairée mais personnelle.

Il s'agit également de proposer un choix de lecture susceptible de donner une dimension argumentative dynamique à l'extrait étudié. Mieux vaut donc privilégier les problématiques proposant comme ligne directrice de l'explication une véritable réflexion sur le problème d'écriture spécifique à l'extrait proposé. Entrer dans un texte par le genre ou par la forme (et par leur éventuelle perturbation dans l'extrait singulier à étudier) est une démarche souvent productive.

Les examinateurs remarquent en effet *a contrario* les piètres performances des candidats qui, sur des textes de Racine, proposent un traitement du texte identique à celui dont pourrait bénéficier un chapitre de roman – pour ne pas dire, dans les pires cas, un fait divers rapporté par la presse quotidienne. Dans l'évocation du projet de lecture, le combat fratricide de la Thébàide est ainsi perçu comme « pathétique », et les candidats s'obstinent à voir du « suspens » ou de « l'espoir » là où il conviendrait de parler d'ironie tragique, notion canonique susceptible en outre de fournir un fil directeur plus pertinent. D'une façon générale, d'ailleurs, la notion de tragique demeure mal connue et peu maîtrisée, le terme et le registre de « pathétique » lui étant assez systématiquement préféré. Les candidats projettent ainsi leurs propres émotions sur les personnages et extrapolent sur de possibles issues différentes et « plus heureuses », pour citer les mots malheureux d'un candidat. Ces lectures purement dénotatives, souvent psychologisantes, fréquentes sur les textes théâtraux et narratifs, ne constituent pas une pratique suffisamment précise et ferme pour rendre compte de la spécificité d'un extrait proposé à l'explication.

Telle commission d'oral jury remarque par exemple l'éviction quasi totale du nom de l'écrivain dans la problématique. La tirade finale de Créon dans *La Thébàide* tombe sous le coup de cette critique :

On entend prononcer le nom de Racine en introduction à propos des préfaces et du tragique, puis en conclusion pour la fin de la pièce. C'est insuffisant. Ce n'est pas Créon qui a écrit sa tirade ! Il faut s'obliger à dire Racine et non Burrhus, Agrippine ou Mithridate, bref à parler de l'auteur, de ses choix, ses préférences, ses attentes, au lieu de se cantonner aux personnages comme s'il s'agissait d'entités autonomes, de personnages historiques, voire de personnes réelles.

Ce reproche est particulièrement récurrent à propos du texte de Rimbaud. Trop souvent constaté, le défaut de maîtrise de la dimension poétique, politique et souvent révolutionnaire (dans tous les sens du mot) du discours rimbaldien conduit les candidats à proposer des problématiques axées sur « l'enfant fugueur », « l'âme tourmentée » ou « le mythe Rimbaud ». *La Jalousie* porte cette tendance à son comble. De nombreuses explications confondent systématiquement l'instance du regard et le mari jaloux, et oublient de jouer avec la polysémie du titre, ainsi réduit à une seule dimension passionnelle qui constitue souvent l'unique ligne directrice des explications. Nous rappellerons donc la nécessité de faire preuve de prudence dans l'approche des questions relatives à l'énonciation, et ce tout particulièrement quand il s'agit de la poésie rimbaldienne ou des œuvres de Robbe-Grillet.

L'identification biographique du poète dans et dès la problématique, par des candidats affirmant qu' « ici Rimbaud est ceci ou cela », se révèle particulièrement hasardeuse. La notion de « narrateur », quand n'apparaît aucune première personne du singulier, est à manier avec prudence, d'autant que l'équivalence – nous l'avons déjà signalée – entre narrateur et mari jaloux chez Robbe-Grillet est plutôt à présenter comme une hypothèse problématique. Quant à la narration et à la focalisation, elles demeurent elles aussi trop souvent confondues.

Les meilleures explications de texte sont souvent celles qui appuient leur réflexion sur des éléments que les moins bonnes n'évoquent pas, ou considèrent comme allant de soi – ce qui conduit à une réduction psychologisante ou psychanalytique des extraits, assimilés à un catalogue de fantasmes relevant sans doute davantage de l'imaginaire du candidat que d'une analyse sérieuse des effets de texte, notamment lorsque des candidats évoquent, dans *La Jalousie*, le regard « violent et violeur (sic) » du mari jaloux sur le personnage de A, transformée en victime de sévices imaginaires dont une analyse objective du texte confirmerait rarement l'évocation !

De nombreuses commissions d'oral évoquent le fait que les introductions sont souvent assez négligées. C'est le projet de lecture qui manque le plus cruellement, autrement dit la direction argumentative du propos, qui permet de fédérer les remarques et d'éviter qu'elles n'apparaissent décousues. Il faut rappeler que ce n'est pas tout à fait l'ordre linéaire de la lecture qui fait sens dans une explication de texte, mais que la progression de cette dernière est justifiée d'abord par le projet de lecture et par le mouvement du texte, qui fait partition et rythme l'interprétation. Il n'est donc pas normal d'être obligé de demander à un candidat, après 30 minutes de commentaire désordonné : « Mais quel était votre projet de lecture, que vouliez-vous montrer ? » L'approche du texte prend classiquement la forme d'une explication juxtalinéaire, certes, mais elle est également conçue en fonction d'un projet fédérateur, et le jury attend un discours cohérent, construit et démonstratif, relié à tous moments à l'idée directrice énoncée dans le projet de lecture. Les candidats veilleront donc à éviter aussi bien la paraphrase descriptive que le commentaire généralisant, et à privilégier l'établissement de liens constants entre des remarques de détail précises et hiérarchisées et le projet global de lecture qui construit véritablement le sens.

L'explication proprement dite

Une bonne explication de textes s'inscrit dans ce difficile entre-deux, et elle doit d'abord s'attacher au sens littéral du texte, mais aussi aux connotations des mots.

Cette double exigence est rappelée par les examinateurs quand ils se plaignent par exemple que tel extrait de Montaigne fasse l'objet d'une simple paraphrase, qui ne permet même pas toujours de vérifier que la signification littérale du texte a été comprise : il ne faut donc pas que les candidats s'étonnent si des questions leur sont posées dans ce domaine. D'autant que les examinateurs font d'étranges découvertes notamment lorsqu'un candidat explique, à propos du chapitre « Des cannibales » de Montaigne, que le Brésil ne saurait être le nouveau monde...

Plusieurs commissions conseillent d'ailleurs, en particulier quand il s'agit d'auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle, de s'arrêter au moins sur quelques mots ou expressions clé des extraits proposés afin de les expliquer avec la précision requise. « Décevoir », « Enfers », « illustre », « tyran », « roi », « peuple » sont ainsi des termes dont l'utilisation ne recouvre pas seulement leur acception moderne et banalisée. La langue de Montaigne a également trop souvent rebuté les candidats. Il faut donc rappeler que des dictionnaires sont disponibles en salles de préparation, et qu'il y a là des outils susceptibles évidemment d'aider à la compréhension littérale de l'extrait à expliquer. Mais rien ne remplace une fréquentation régulière des textes dans la préparation à l'épreuve. S'entraîner à la lecture à voix haute d'une page permet de se familiariser avec la langue des auteurs, accroît la rapidité de la compréhension littérale et constitue un exercice hautement profitable en vue de l'oral.

L'explication doit aussi proposer un décryptage des références culturelles, manifester une attention à la dimension symbolique des textes. Les textes au programme sont accessibles dans des éditions annotées, et les notes peuvent être utilisées avec profit – même si certaines hypothèses de lecture suggérées à propos de Rimbaud sont à évoquer avec prudence. Les candidats ne doivent pas hésiter à éclairer le texte au moyen de rapprochements inter ou intra textuels. Comment commenter « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », dédié à Th. de Banville, sans évoquer le Parnasse ? Comment parler d'*Une saison en enfer* sans mentionner l'importance de l'intertexte biblique ? De même, une lecture des *Gommes* peut difficilement faire l'économie de l'intertexte sophocléen et kafkaïen. Si les candidats doivent d'abord et avant tout s'intéresser au texte qu'ils ont sous les yeux, il n'en reste pas moins que ce dernier ne peut être parfaitement compris sans un minimum de références. Ainsi, aux pages 163 à 165 des *Gommes*, le dialogue onirique déjà évoqué entre Fabius et Wallas doit être rapproché du *Procès*, ce qu'une candidate a oublié de faire aussi bien au cours de son explication que pendant l'entretien – et ce en dépit d'un guidage insistant. On était en droit d'attendre des candidats qu'ils connaissent les multiples déclarations de Robbe-Grillet relatives à ces caractéristiques de son écriture, sans même parler de l'abondante littérature critique consacrée à ces sujets. L'intertexte sophocléen donne également une dimension symbolique à la quête de Wallas, et elle permet de rendre compte à la fois de la polysémie du titre et du travail d'enquête mais aussi d'anamnèse mené par le personnage principal.

La maîtrise des références peut même parfois se révéler indispensable pour une simple lecture littérale de l'extrait. Dans un extrait de l'essai consacré par Montaigne à la force de l'imagination, mieux vaut être capable d'expliquer, même si l'édition au programme ne fournit aucune note, pourquoi une femme dormant avec un portrait de Saint Jean Baptiste accroché à son chevet a mis au monde un enfant atteint d'hirsutisme, sous peine de renoncer à commenter ce passage...

Une bonne explication est aussi fonction de la longueur, de la facture et du genre du texte, quand ils sont précisément dominés. Le rapport 2009 évoquait déjà ces problèmes d'adaptation de la méthode de l'explication de texte en relevant que :

La longueur des extraits à étudier est nécessairement variable [...] le candidat doit alors impérativement adapter sa méthode d'explication à la longueur du texte et à sa forme : s'il s'agit d'un sonnet, il est absolument nécessaire d'examiner précisément la structure rythmique, syntaxique et logique et l'organisation des rimes [...] pour un texte poétique plus long [...] il faudra bien sûr rendre compte de la syntaxe et de la logique, mais aussi savoir choisir et rassembler ce qui est digne d'intérêt, sans répéter les

mêmes remarques au fil de l'explication. Dans un texte long, le candidat doit savoir déclarer par moments qu'il passe plus vite, qu'il avance rapidement pour rassembler des éléments concordants, tout en récapitulant clairement ce qu'il a montré à chaque scansion du texte.

Ces remarques s'imposent à nouveau, tout particulièrement pour l'étude des poèmes de Rimbaud dont la longueur, la forme et la complexité sont éminemment variables au sein du corpus proposé à l'attention des candidats. La référence au genre d'un texte est un élément très important pour la mise en forme et en perspective de l'extrait à étudier dans l'explication de texte. Les remarques et critiques du jury portent très souvent sur ces points. Les textes relèvent en effet de genres spécifiques, qui fournissent des repères et des outils à la fois simples et performants susceptibles de cadrer l'approche. Or ces éléments ne sont pas suffisamment utilisés par les candidats, qu'il s'agisse de textes théâtraux ou de textes poétiques.

Dans le cas du théâtre, la double destination du texte est trop rarement évoquée, les didascalies ne sont pas toujours commentées, et les extraits de textes théâtraux sont analysés comme s'ils relevaient d'une quelconque prose narrative. Les jurys se plaignent donc du manque de précision et de pertinence des explications entendues, et rappellent qu'un texte théâtral ne peut être correctement expliqué s'il n'est tenu aucun compte de la présence des acteurs sur la scène, de l'importance des didascalies internes et externes, de la présence de personnages muets ou cachés. D'autres aspects sont rarement, voire pas du tout évoqués. Les candidats ne commentent pas le fait que des personnages présents sur scène ne s'expriment pas. Aucune mention non plus des destinataires d'une tirade, de leurs actions ou réactions pendant cette tirade ; aucune réflexion sur les liaisons entre scènes (fuites, entrées, sorties) ; rien non plus sur le jeu des acteurs, ni sur les possibilités d'interprétation offertes par le texte... Les prestations des candidats, on l'aura compris, se contentent trop souvent d'une analyse de ce qui relève de la « fable », sans interroger véritablement ce qui relève de l'œuvre ou des enjeux génériques. La dimension proprement théâtrale est très peu, et trop allusivement, prise en considération.

La dimension poétique du texte théâtral racinien est ignorée par de nombreux candidats, qui se contentent de quelques allusions à la place des mots à la césure ou à la rime, ou de la mention de quelques allitérations, parfois du rythme de l'alexandrin. Mais le jury déplore aussi, très souvent, l'absence de toute remarque relative à la métrique ou à la prosodie. Dans leurs observations, les différentes commissions conseillent donc logiquement de travailler en vue d'une maîtrise des questions de métrique élémentaire : coupes, accents, rythme de l'alexandrin et de l'octosyllabe. L'analyse de la poésie en prose, telle qu'elle pourrait être menée à propos d'*Une Saison en enfer*, laisse aussi à désirer. Les candidats évoquent éventuellement la notion de poésie à propos de certaines images rimbaldiennes, qu'ils renvoient d'ailleurs à une « alchimie du verbe » aux contours mystérieux, et fort peu analysée dans ses procédés. Rappelons ici que, concernant cette œuvre inscrite au programme, la notion d'alinéa doit être maniée plutôt que celle, plus prosaïque, de paragraphe, et que le rythme doit faire l'objet d'une analyse précise, qui peut et doit faire entendre le texte comme véritable « poème » — et non comme la transcription d'on ne sait quelle crise psychologique aigue, ou comme l'énoncé d'un manifeste poétique à travers une analyse strictement dénotative d'« Alchimie du verbe » par exemple.

La conclusion de l'explication

Cette partie du travail ne doit pas être négligée. Elle a pour but de rassembler les principaux points de l'explication, de les relier fermement au projet de lecture évoqué initialement, et de mettre en évidence le lien entre l'extrait commenté et l'œuvre entière. Ces exigences posent la conclusion en « miroir réfléchi de ce qui a été posé » (l'expression figure dans le rapport 2010), qui doit permettre de clore la lecture de l'extrait sans toutefois la verrouiller. La conclusion laisse en effet entendre que

l'explication menée, si elle est à la fois cohérente, dynamique et riche en pistes interprétatives sur le texte, n'en épuise nullement le sens. Elle doit au contraire donner envie de le relire dans une perspective revivifiée par l'explication proposée.

Or plusieurs commissions d'oral relèvent que les moments stratégiques que constituent l'introduction et la conclusion sont disproportionnés par rapport à l'ensemble, et parfois peu pertinents par rapport à la spécificité de l'extrait proposé :

- *dilatés*, ils évoquent des généralités trop souvent éloigné de l'extrait à expliquer. On se contente de plats rappels sur la « modernité » pour introduire un travail sur Robbe-Grillet, ou d'évocations bien vagues du caractère tragique de l'œuvre de Racine pour introduire (ou conclure sur) un passage des pièces au programme.
- *précipités*, ils montrent que les éléments choisis pour cadrer l'explication sont soit insuffisants, soit trop mécaniquement plaqués, comme lorsque des candidats évoquent la « subversion formelle » (sic) à propos d'un texte de Rimbaud, ou la lecture « nécessairement métatextuelle » (sic) de l'œuvre de Robbe-Grillet.

2. 3. L'IMPORTANCE DE L'ENTRETIEN

Ce moment qu'il ne faut pas négliger, ne doit pas non plus être redouté. Beaucoup d'entretiens, même s'ils succèdent à de bonnes explications de textes, demeurent décevants de l'avis des interrogateurs. Ces derniers sont bien évidemment conscients du poids de la fatigue qui s'abat sur les candidats à ce moment de l'épreuve, à la suite d'un exposé de 40 minutes au cours duquel ils ont donné le meilleur d'eux-mêmes. Mais ce moment, comme le rappelle le rapport 2005, est « au service du candidat », « le questionnement vise à l'aider à revenir sur son propos, afin de l'amender, de le compléter, de l'enrichir » et « les questions ne constituent pas des pièges ».

L'entretien, qui « prolonge l'échange avec le texte en donnant la parole à un tiers, le jury » (rapport 2010), est la suite logique de l'exposé du candidat. Ce dernier doit donc rester mobilisé, attentif aux questions. Il ne doit marquer ni surprise ni défiance devant les questions, même si celles-ci portent sur le sens littéral d'un terme. Certains éléments de culture littéraire ou historique peuvent faire l'objet d'une question, et le candidat peut être amené à préciser une notion ou un concept. Le texte étudié est alors rapporté à des notions plus générales, mais dans un souci de confrontation et de comparaison, et non d'assimilation mécanique. Un candidat peut parfaitement être interrogé sur « l'humanisme » de Montaigne ou sur le « tragique » racinien : le jury lui demande en ce cas de préciser ou de compléter ses analyses, voire de corriger un lapsus ou une erreur relevée au cours de sa prestation. Dans le cadre de l'entretien, la langue, la syntaxe, la rhétorique ou la métrique peuvent également faire l'objet de questions. L'enjeu est donc d'importance et, comme le souligne le rapport 2009, « certaines explications moyennes voire légèrement insuffisantes ont pu être valorisées grâce à un entretien dynamique et constructif. Même s'ils ne le montrent pas au candidat, les interrogateurs sont toujours sensibles à sa réactivité, à sa faculté de rester attentif et mobilisé durant ce moment difficile de l'épreuve. »

3. POUR CONCLURE...

Le rapport 2004 le rappelle : l'explication s'inscrit dans « la tradition très ancienne de l'exégèse et de l'herméneutique qui vise à dégager le sens obscur, caché des textes, religieux puis profane, pour les interpréter. » « Expliquer, c'est dérouler les fils impliqués dans le tissu du texte, c'est interroger le texte au-delà de l'évidence d'une compréhension de surface et de sa traduction en langage commun ». Il faut donc de l'enthousiasme, comme le soulignent les jurys, pour réussir une explication de texte.

Les candidats, en position de réussite puisqu'ils ont été déclarés admissibles, sont invités à s'exprimer de façon personnelle sur la singularité d'un texte proposé à leur attention. Il s'agit d'en dire, dans le même mouvement, « le sens et la saveur », devant un auditoire qui les écoute dans un silence attentif. Un minimum de lucidité sur cette situation de communication particulière et précieuse doit inciter les candidats à faire preuve d'enthousiasme et de combativité, et à profiter ainsi de l'écoute d'examineurs avec lesquels ils partagent l'amour de la littérature.

Catherine ROBERT-LAZÈS
Professeur de chaire supérieure
Lycée Janson de Sailly

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE GRAMMAIRE

Ce rapport de la session 2011, qui s'ajoute aux rapports des années précédentes, permet d'actualiser les informations sur les enjeux et la méthodologie de l'épreuve orale de grammaire, dans la continuité des rapports précédents, dans le but principal d'éclairer les candidats de l'année suivante sur cette épreuve de langue. Il s'appuie sur les bulletins de sujets et les appréciations des différentes commissions qui ont siégé à l'oral, et que je remercie pour leur contribution.

1. LES ENJEUX DE L'ÉPREUVE DE GRAMMAIRE

L'épreuve de grammaire à l'oral de l'agrégation interne de lettres modernes illustre les deux compétences majeures et indissociables d'un professeur de français, spécialiste de langue et de littérature françaises. En effet, la langue occupe une place d'importance croissante dans les activités du professeur de français, au collège surtout, mais aussi au lycée. Son association au texte littéraire, irréductible mais pas univoque, permet d'aller au cœur de la problématique des savoirs linguistiques. Car l'épreuve de grammaire constitue, à bien des égards, un défi pour le candidat. Il est certes facile de faire une leçon de grammaire *ex cathedra*, avec des exemples éprouvés, suivant un parcours bien balisé. Mais il est toujours périlleux de se colleter avec un texte, dont certaines occurrences résistent à l'analyse et remettent en question un savoir que l'on croyait solide et éprouvé.

C'est dire que les connaissances requises pour cette épreuve doivent être solides et assurées, allant plus loin que les simples savoirs scolaires diffusés par les manuels de collège. La maîtrise des savoirs grammaticaux implique une démarche réflexive, critique sur ces savoirs et informée des théories sous-jacentes, de leurs limites aussi. Il ne suffit pas de mettre sur les occurrences concernées les étiquettes attendues, mais il faut aussi pouvoir les justifier, les discuter au besoin. Bref, le candidat est amené à prendre du recul par rapport aux analyses qu'il doit effectuer. Démarche éminemment pédagogique qui pourra en même temps être mise en œuvre avec profit dans la classe de français. Il s'agit de décrire et d'expliquer, avec méthode et clarté, les faits de langue du texte, en développant l'argumentation appropriée quand cela s'avère nécessaire.

2. LA RÈGLE DU JEU

On rappellera rapidement le protocole de l'épreuve, désormais bien établi. La question de grammaire porte sur le texte ou une partie du texte que le candidat doit étudier en explication de texte. Il dispose de trois heures pour préparer l'explication de texte et l'étude de grammaire, selon l'organisation de son choix. Cependant, l'expérience nous amène à conseiller aux candidats de préparer d'abord la question de grammaire, pour pouvoir se consacrer ensuite à l'explication de texte. Cette priorité grammaticale permet d'éviter une situation délicate, constatée chaque année, de candidats qui n'ont pas eu (= pris) le temps de préparer correctement leur exposé de grammaire et qui en sont réduits à improviser une étude grammaticale devant le jury, qui n'y peut mais. Lors de la passation orale, le candidat indique librement l'ordre dans lequel il traitera l'explication de texte et la question de grammaire ; l'immense majorité des candidats commence par l'explication de texte, mais ce n'est pas une obligation. Sur les quarante minutes d'exposé, la question de grammaire peut prendre environ dix minutes. Comme l'explication de texte, l'épreuve de grammaire donne lieu à une reprise, une appréciation et une note spécifique.

Le déroulement attendu de l'étude de grammaire est le suivant. L'exposé commence par une présentation de la notion en jeu, qui propose une définition développée, des critères d'identification et, éventuellement, signale les problèmes d'analyse possibles (par exemple, la différence entre adverbes et prépositions). Ensuite, le candidat doit présenter un **relevé exhaustif, classé et commenté** des occurrences du texte ou du passage à étudier :

- Même si toutes les occurrences d'une question ne présentent pas le même intérêt, il est indispensable de les relever toutes ;

- Le classement est décisif, il dépend des critères retenus. Une étude linéaire suivant les occurrences du texte est à proscrire ;

- Le commentaire doit être développé et à géométrie variable. Il ne suffit pas de présenter classées une série d'occurrences en leur mettant les étiquettes appropriées. Il convient aussi de les commenter, en passant plus vite sur les cas évidents et en construisant une petite argumentation sur les cas problématiques (il y en a souvent dans un texte littéraire).

Une conclusion n'est pas strictement obligatoire. Cependant, si la question se prête à un prolongement stylistique, on peut l'indiquer pour finir l'exposé (on se gardera de mélanger les genres : l'exposé de grammaire est avant tout grammatical, et non pas stylistique). Car il est des cas relativement fréquents où l'étude de langue peut éclairer utilement l'explication de texte : c'est évident avec les temps de l'indicatif ou les types de phrases. Mais, plus finement, une remarque grammaticale peut appuyer une interprétation littéraire. Ainsi, dans le poème de Rimbaud *Le mal*, l'emploi de l'article indéfini oriente l'interprétation : dans *Il est un dieu, qui rit aux nappes damassées*, le nom *dieu*, traité comme nom commun, désigne un exemplaire quelconque de la classe des dieux, selon le fonctionnement référentiel de l'article indéfini. Une manière indiscutable de rabaisser le Dieu des églises, en en faisant un dieu parmi d'autres.

Après l'exposé du candidat, l'entretien est destiné à corriger une erreur, compléter ou préciser une analyse, aller plus loin dans telle intuition. C'est un moment très important, qui n'est pas à prendre négativement ou à la légère. Trop de candidats donnent l'impression qu'ils ont tout dit après leur exposé, sans vouloir entamer le dialogue avec le jury. Or, l'entretien s'avère très utile pour améliorer ou parfaire les analyses présentées et il a une incidence sur la note finale qu'il peut permettre d'augmenter.

3. CONNAISSANCES ATTENDUES ET DÉMARCHES IMPLIQUÉES

Les questions posées portent essentiellement sur la grammaire de phrase, centrée sur l'analyse morphosyntaxique des catégories et des fonctions grammaticales. Ce sont les notions classiques enseignées en classe, surtout depuis les programmes de 2008 du collège qui donnent la priorité à la grammaire de phrase.

Liste des notions ayant fait l'objet d'une question à la session 2011

La phrase

Les types de phrase ou les modalités de la phrase (4 fois) ;

Les modalités d'énonciation (1 fois)

Voix passive et pronominale (1 fois)

L'interrogation ou la phrase interrogative (3 fois)

Exclamation et interrogation (3 fois)

La négation (4 fois)

L'ordre des mots (2 fois)
La coordination (2 fois)
La parataxe (1 fois)
Les types de propositions ou les propositions (2 fois)
Fonctions des subordonnées, ou les subordonnées, ou la subordination, ou les propositions subordonnées (17 fois)
Les subordonnées relatives et circonstancielles (1 fois)
Les subordonnées circonstancielles (1 fois)
Les subordonnées relatives (5 fois)
Les propositions conjonctives (1 fois) ; les complétives (1 fois)
La ponctuation (1 fois)

Les catégories grammaticales

Les déterminants (7 fois)
L'article (1 fois)
Présence et absence d'articles (2 fois) ou de déterminant (1 fois)
L'adjectif qualificatif ou les adjectifs qualificatifs (16 fois)
Le groupe nominal (2 fois)
Noms et Syntagme nominal (1 fois)
Les démonstratifs (3 fois)
Les indéfinis (3 fois)
Les pronoms (7 fois)
Les pronoms personnels (9 fois)
Les pronoms autres que personnels (1 fois)
Les relatifs (1 fois)
La préposition (4 fois)
Les syntagmes prépositionnels ou les groupes prépositionnels (6 fois)
Les compléments introduits par à (1 fois)
Les adverbes (7 fois)
Les conjonctions de coordination (1 fois)
Les subordonnants (2 fois)

Modes et temps du verbe

Les modes personnels du verbe (2 fois)
Les modes impersonnels ou non personnels (3 fois)
Temps et modes (3 fois) ; L'aspect (1 fois)
Indicatif et subjonctif (1 fois)
Le subjonctif (3 fois)
L'impératif (2 fois)
Les participes (4 fois) ; le participe passé (2 fois) ; Les formes en *-ant* (1 fois)
L'infinitif (15 fois)

L'infinitif et le participe (4 fois)
Les temps de l'indicatif (7 fois) ; Les temps verbaux (2 fois)
Le présent de l'indicatif et du subjonctif (1 fois) ; le présent (1 fois)
Les verbes à la forme pronominale ou les verbes pronominaux (4 fois)
Les formes en *-rai / -rais* (1 fois)

Les fonctions

L'épithète (1 fois)
Les expansions du nom (3 fois)
L'apposition (1 fois) ; Apposition et attribut (1 fois)
L'attribut (8 fois) ; Les constructions du verbe *être* (1 fois)
La fonction sujet ou le sujet (7 fois) ; le sujet et l'objet (1 fois)
Les constructions verbales (2 fois) ; Transitivité et intransitivité verbales (1 fois)
Le complément d'objet (3 fois)
Les compléments essentiels (1 fois) ; Les compléments du verbe (4 fois)
Les compléments circonstanciels (6 fois)
Le complément de temps (1 fois)

Études de formes

Le morphème *de* ou emplois de *de* ou La préposition *de* (5 fois) ; *des, de* (1 fois) ; *des, de, du* (1 fois)

Que, qu' ou le morphème *que* ou *que* (8 fois) ; *Qui* et *que* (2 fois)

En (1 fois) ; *En* et *y* (1 fois)

Ne et *non* (1 fois)

La syntaxe du mot *si* (1 fois)

Tout (1 fois)

Pragmatique et sémantique

Les déictiques (2 fois)

Les modalisateurs (1 fois)

L'anaphore (1 fois)

Le discours rapporté (1 fois)

Comme on peut le vérifier, les questions portent essentiellement sur des notions classiques ; les études de formes polysémiques (*que, de, etc.*) sont également attendues aux concours. La part de la pragmatique est très réduite, et concerne des notions aujourd'hui banalisées.

On observera aussi qu'une même notion peut être désignée au moyen de divers termes concurrents, sans grandes différences de portée de la question. L'essentiel de la terminologie est également très classique, conforme à la grammaire courante en classe, et ses variations ne devraient guère faire difficulté. À ce sujet, il convient de préciser que le jury accepte tout terme adapté à la notion à étudier, même s'il ne l'a pas demandé : la *subduction* guillaumienne ou les subordonnées

percontatives de P. Le Goffic ont aussi droit de cité. « Peu importe la couleur du chat, pourvu qu'il attrape les souris », disait naguère un dirigeant chinois. Autrement dit, peu importent les termes employés, si la description et les explications qu'ils permettent sont pertinentes. Cependant, le jury est en droit d'attendre des candidats à l'agrégation qu'ils dépassent des notions depuis longtemps périmées : on sait ainsi que la définition étymologique du pronom, « qui remplace un nom », est largement fautive ; une meilleure définition s'impose nécessairement.

Plus délicat est l'équilibre à trouver entre les différents critères de définition et d'identification des catégories et des fonctions grammaticales. La tradition scolaire donne la priorité au sens, au détriment de la structure syntaxique. Certains candidats ont du mal à se défaire de ce modèle, qui rend leur exposé incomplet : il n'est pas suffisant de présenter un classement sémantique des adverbes (temps, lieu, manière, etc.) sans expliquer leur fonctionnement syntaxique, qui est fort hétérogène, et ne se limite pas à la trilogie traditionnelle (« modifie un verbe, un adjectif ou un autre adverbe »). Même si l'orientation morphosyntaxique est dominante aujourd'hui, l'étude complète d'une catégorie grammaticale met en jeu la morphologie, la syntaxe et aussi la sémantique ; l'importance de la morphologie dépend souvent des occurrences à étudier ; la syntaxe et la sémantique ont partie liée. Mais cette dernière demande une attention particulière, car les notions scolaires traditionnelles ne suffisent pas. Ainsi, pour expliquer l'emploi des déterminants, on devra certes commenter leurs formes ; mais c'est l'étude sémantique qui est vraiment importante et attendue. Il conviendra d'expliquer comment le déterminant assure l'accès au référent du groupe nominal qu'il introduit (référence générique ou spécifique, déterminée ou indéterminée, etc.). Et pour les types de phrases, notion éminemment linguistique, l'appui sur les actes de langage est indispensable.

4. NOTES ET CRITÈRES D'ÉVALUATION

Le jury propose une note de grammaire sur 20, en utilisant l'échelle des notes disponibles: les notes de la session 2011 s'échelonnent de 1 à 19.

NOTE	Effectifs concernés
01	1 exposé
02	4 exposés
03	3 exposés
04	12 exposés
05	28 exposés
06	24 exposés
07	23 exposés
08	24 exposés
09	23 exposés
10	22 exposés
11	13 exposés
12	20 exposés
13	21 exposés
14	10 exposés

15	13 exposés
16	5 exposés
17	2 exposés
18	1 exposé
19	1 exposé

142 candidats ont obtenu une note inférieure à 10.

108 candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 10.

Le rapport de la session 2010 donne des détails et des explications qui restent valables sur la répartition des notes et les critères du jury. Il est évident que des notes très basses (inférieures ou égales à 5 sur 20) sanctionnent des ignorances graves, voire parfois des absences presque complètes d'exposé de grammaire. A l'inverse, quand un candidat fait un exposé correct, bien construit, portant sur toutes les occurrences du texte, à partir d'une bonne définition de départ, le jury peut se montrer plus ou moins généreux selon la qualité de la prestation orale.

5. QUELQUES EXPOSÉS RÉUSSIS

- RIMBAUD, *Chanson de la plus haute tour* : le présent

La candidate pose parfaitement le problème de l'étiquette « présent », qui existe pour chaque mode du verbe : quel rapport peut-on établir entre une étiquette grammaticale et la valeur sémantique du procès verbal ? Elle présente alors un examen détaillé des occurrences du texte, construit suivant chaque mode (indicatif ; impératif et subjonctif), en commentant chaque forme. Malgré un examen imparfait des formes de l'indicatif, le jury lui accorde la note de 15 sur 20.

- RIMBAUD, *Les corbeaux* : l'impératif

La candidate part de l'ambiguïté de la terminologie officielle de 1997, l'impératif pouvant désigner un mode verbal et un type de phrase, qu'elle définit par l'acte d'injonction. Puis elle présente une analyse détaillée des formes de l'impératif du texte, en examinant leur spécificité par rapport à l'indicatif et au subjonctif. Puis elle explique que l'injonction peut s'exprimer de différentes manières, pas seulement au moyen d'une phrase à l'impératif (question, groupe nominal). Elle achève son exposé par des prolongements stylistiques pertinents. Compte tenu de quelques problèmes d'interprétation du texte, le jury accorde la note de 14 sur 20 à l'exposé.

- RIMBAUD, *La rivière de Cassis* : *qui* et *que*

Le candidat pose en introduction la question de la diversité des classes et des emplois des formes *qui* et *que*, en opposant leur valeur de pronoms relatifs aux autres valeurs. Il relève d'abord les cinq occurrences de relatifs, en opposant *qui* et *que*. Puis il examine les emplois de *que* désémantisé, non subordonnant (adverbe). Malgré un relevé qui ne mentionne pas toutes les valeurs de *que* du texte, le jury accorde la note de 14 sur 20 à l'exposé.

6. CONSEILS POUR LA PRÉPARATION

La première nécessité est de maîtriser les connaissances grammaticales en grammaire de phrase : analyses de la phrase simple et de la phrase complexe, types et formes de phrases, catégories et fonctions grammaticales, modes et temps du verbe, mots grammaticaux polysémiques. On pourra utilement compléter son information sur les grandes notions de pragmatique et de sémantique, de grammaire de texte et du discours, qui figurent dans les programmes du collège et du lycée.

Un savoir minimum est nécessaire sur ces notions, mais il n'est pas suffisant, car il convient de l'appliquer à l'analyse d'un texte particulier. L'autre versant de la préparation portera sur la méthode d'étude d'un texte, qui comporte plusieurs aspects:

- d'abord, un plan solide est indispensable. Il sera très utile de construire, au cours de la préparation, des grilles d'analyse pour chaque notion à étudier. Celles-ci correspondent au classement attendu, mais elles servent aussi d'aide-mémoire des points à évoquer sur la question à traiter (par exemple, l'étude de la fonction sujet implique que l'on traite aussi de la place du sujet et de son absence).

- ensuite, un simple étiquetage rapidement commenté ne suffit pas. Une fois les occurrences relevées, il est nécessaire de les commenter, et de s'attarder sur les occurrences problématiques. Un entraînement spécifique est à mettre en œuvre.

- enfin, il s'avère indispensable de tenir compte de l'état de la langue du texte étudié. En 2011, la langue de Montaigne a souvent causé des difficultés aux candidats, car elle diffère de l'usage moderne ; il en va de même, dans une moindre mesure, de la langue classique de Racine ou bien, pour d'autres raisons, de la langue poétique de Rimbaud. Les candidats doivent aussi rendre compte des particularités linguistiques du texte.

Pour finir, rappelons que le jury n'attend pas un brillant exposé théorique, mais l'application de connaissances adaptées à l'étude d'un texte particulier, effectuée par un enseignant curieux du fonctionnement de la langue et soucieux de la forme pédagogique de ses explications.

Quelques références bibliographiques utiles :

N. Fournier, *Grammaire du français classique* (Belin, 1998)

M. Grevisse et A. Goosse, *Le Bon Usage* (De Boeck/Duculot, 14^e éd. 2007)

P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française* (Hachette, 1993)

M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français* (PUF, 7^e éd. 2009)

+ *Terminologie grammaticale* (CNDP, 1^{ère} édition, juin 1997)

Jean-Christophe PELLAT
Professeur des universités
Université de Strasbourg

COMMENTAIRE D'UN TEXTE DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Question au programme : Permanence de la poésie épique au 20^e siècle

- Anna Akhmatova, *Roseau, Impair, Course du temps* in *Requiem, Poèmes sans héros et autres poèmes*, édition et traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Poésie / Gallimard, 2007, pp. 167-325.
- Nâzım Hikmet, *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, Petite Bibliothèque, Bruxelles, Éditions Aden, 2005, et *Paysages humains*, traduction de Munevver Andaç, collection Littérature étrangère, Lyon, Éditions Parangon, 2002.
- Pablo Neruda, *Chant général*, traduction de Claude Couffon, Paris, Poésie / Gallimard, 1984.
- Aimé Césaire, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

1. DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE

L'épreuve de commentaire de littérature générale et comparée concerne exclusivement la session d'oral. Cette situation particulière amène, comme chaque année, le jury à déplorer une préparation trop tardive des candidats : une réussite à cette épreuve passe inévitablement par une préparation conduite tout au long de l'année, permettant une maîtrise de l'exercice du commentaire composé et de chacune des œuvres au programme.

Le temps de préparation de l'épreuve est de deux heures, et le temps de parole est de 20 minutes, suivies d'un entretien d'une dizaine de minutes. Les candidats doivent impérativement respecter le temps imparti et veiller à équilibrer le temps consacré à chaque partie du commentaire : trop de commentaires « traînent », volontairement ou non, sur la première partie, et sacrifient ce qui devrait être le plus intéressant du commentaire, à savoir la troisième partie. Généralement le jury prévient le candidat qu'il lui reste peu de temps, il faut alors faire preuve de sang froid et de lucidité pour parvenir à synthétiser de manière claire et précise ce que l'on pensait développer en 7 à 8 minutes. Il est donc plus pertinent d'avoir d'emblée le souci de la maîtrise du temps, ce qui nécessite des entraînements préalables.

L'entretien qui suit ne peut diminuer la note attribuée au commentaire. Il a pour but de prolonger la réflexion, de corriger des imprécisions ou des erreurs, de développer des pistes qui auraient été insuffisamment exploitées dans le commentaire. Il ne s'agit donc en aucun cas de piéger ou de déstabiliser le candidat, mais de lui donner l'occasion de parfaire son commentaire, ou le cas échéant de limiter les dégâts... C'est le rôle également de la question d'élargissement à l'ensemble du programme qui est parfois posée : là encore la réactivité des candidats et leur maîtrise de l'ensemble du programme sont valorisées.

2. REMARQUES GÉNÉRALES

Pour ce qui est de l'exercice spécifique du commentaire composé en littérature comparée, on renverra aux rapports précédents et aux ouvrages spécialisés. Rappelons que le commentaire composé n'est pas une explication de texte linéaire : le plan du commentaire ne doit en aucun cas suivre le déroulement du texte. Il résulte de la problématique élaborée pour un passage spécifique, et ne peut nullement être plaqué à partir de vagues connaissances générales sur l'œuvre et l'auteur. Ces connaissances sont certes nécessaires, mais ne dispensent pas d'une lecture précise et ouverte du texte. Ainsi, le jury a dû subir trop de développements plaqués sur « la négritude », « l'engagement », « l'hermétisme »...

Le plan doit être clairement annoncé, et ses articulations indiquées au cours de l'exposé, mais il est inutile de souligner lourdement « j'en arrive au petit 1 du grand 2 », voire d'attendre que le jury ait bien eu le temps de noter le titre de la sous-partie en question !

Ce programme sur la permanence de l'épique dans la poésie au 20^e siècle a suscité de fortes inquiétudes chez nombre de candidats, en raison de l'hermétisme réel ou supposé de certains auteurs, et de la difficulté spécifique à commenter un texte poétique, notamment en traduction. Pourtant, la moyenne des notes est de 8.86, ce qui représente un progrès par rapport à l'an passé. Les réussites ont été aussi nombreuses que les années passées, et le nombre de notes basses n'est pas plus élevé non plus (notes entre 01 et 20). Deux difficultés ont été plus ou moins bien surmontées par les candidats :

1. La prise en compte de la forme même des poèmes. Trop de candidats ont commenté les passages proposés sans jamais faire référence à l'aspect formel (métaphores, rythmes, figures de répétition) pourtant perceptibles en traduction et *a fortiori* chez Césaire... Une telle imperméabilité au texte poétique a parfois plongé le jury dans le désarroi, surtout lorsque l'entretien ne parvenait pas à compenser quelque peu ce curieux oubli. A l'inverse, les candidats qui ont su tirer parti de cette forme, l'interroger et ne pas la fuir, ont vu leur prestation valorisée.

2. La compréhension du contexte historique, politique et parfois autobiographique des textes proposés : la guerre froide, le rôle du Parti communiste, la décolonisation... ces aspects sont apparus trop souvent soit ignorés, soit extrêmement flous dans l'esprit des candidats. Or une bonne connaissance de ces éléments contextuels était indispensable à une pleine compréhension de la plupart des extraits, et ce quels que soient les auteurs.

De manière plus anecdotique, on ne saurait trop mettre en garde les candidats contre les effets de mode : cette année le terme « polyphonie » a remporté la palme... parfois bien venu, mais souvent employé à tout va, il a provoqué un effet de saturation sur le jury.

3. LES ŒUVRES AU PROGRAMME

ANNA AKHMATOVA

La moyenne est de 8,9 et les notes s'échelonnent de 02 à 20.

Cette moyenne honorable s'explique par le fait que face à des textes souvent jugés difficiles, le jury a choisi d'utiliser tout l'éventail des notes, et de valoriser les réussites, ayant même le plaisir d'attribuer la note de 20 à un commentaire brillant sur l'ensemble « D'un cahier brûlé ».

Exemple de sujets :

Requiem

Couronne pour les morts

p. 300-303

p. 175-181
p. 181-188
p. 169-174
p. 304-310
p. 238-245
p. 227-232

Les meilleures notes ont été attribuées aux candidats qui ont su allier maîtrise de la méthode, connaissance du contexte historique et littéraire, et lecture personnelle sensible aux enjeux et effets spécifiques du texte poétique. Face à textes constitués d'ensembles parfois fragmentaires, quelquefois hermétiques, le jury n'avait pas d'attente rigide sur tel plan ou telle interprétation. Il a, au contraire, accueilli avec bienveillance toutes les hypothèses de lecture, pourvu qu'elles soient fondées sur une analyse rigoureuse et cohérente. Certains candidats ont su ainsi prendre des risques face au texte, et proposer des interprétations particulièrement stimulantes.

À l'inverse, dans certains cas, le jury a déploré un manque criant de connaissance sur l'œuvre, l'auteur, voire le programme. Chez Akhmatova, la prise en compte du contexte historique, si elle ne suffisait évidemment pas à fournir une lecture pertinente des poèmes proposés, s'avérait néanmoins indispensable, sous peine de graves contresens. Il est ainsi difficile de commenter les « Élégies du Nord » sans faire référence à l'histoire de l'URSS de la première moitié du XX^e siècle. De même, la prise en compte du contexte politique d'écriture des différents poèmes s'est avérée bien souvent très insuffisante.

Certains éléments autobiographiques étaient également nécessaires à une bonne compréhension de certains passages. À ce sujet, il est dommage que certains candidats n'aient pas utilisé les notes présentes à la fin de l'ouvrage (signe peut-être d'une découverte trop récente du texte lui-même...). Ainsi, un commentaire des p. 304-310 évite soigneusement d'élucider un enjeu essentiel du texte, celui de la non-rencontre, qu'une lecture de la note aurait pourtant permis d'expliquer, et manque ainsi le fil directeur du passage.

D'autres fois, ces connaissances ont tendance à prendre la place d'un véritable commentaire. Ainsi certains candidats, par exemple sur « Requiem », élucident avec précision les références bibliques, historiques et autobiographiques, mais négligent de porter attention à la dimension proprement poétique du texte (métaphores, formes strophiques) et à ses ambiguïtés.

De même, une maîtrise du vocabulaire d'analyse littéraire et poétique fondamental (élégie, lyrisme, épopée...) est indispensable, et le jury a déploré trop de flou dans l'usage de ces notions.

Plus généralement, on peut souhaiter que les candidats conservent et développent leur capacité d'étonnement et de questionnement : ainsi, le fait qu'on trouve p. 266 une didascalie, ne suscite chez tel candidat ni commentaire ni questionnement. Tel autre commentaire de la deuxième partie du « Poème sans héros » écarte purement et simplement le paratexte (p. 258). Le jury a ainsi valorisé la capacité à s'interroger, à manifester de l'étonnement face au texte poétique et à formuler des hypothèses en convoquant les outils appropriés d'analyse littéraire. Le meilleur commentaire (sur « D'un cahier brûlé ») a ainsi élucidé l'ensemble du contexte et formulé des hypothèses suivant un plan dynamique et progressif : I. Récit lyrique et spéculaire, II. Présence de l'histoire et du mythe, III. Parcours poétique). A travers l'analyse des différentes métaphores et des références mythiques, la candidate aboutit à un élargissement sur l'abandon d'une certaine poésie lyrique au profit d'une autre écriture poétique.

PABLO NERUDA

La moyenne est de 8,8.

Les commentaires sur Neruda ont fait apparaître d'autres types de difficulté. Si l'accès à un sens « littéral » s'est avéré plus facile que pour d'autres textes du programme, nombre de candidats n'ont pas échappé au risque de la paraphrase, laissant de côté l'analyse du tissu métaphorique et mythique pourtant riche. De même, trop de commentaires se sont précipités sur l'aspect engagé de cette poésie et sur l'explicitation du « message », en laissant de côté la dimension proprement poétique du texte.

Exemples de sujets :

p. 101-108

p. 317-323

p. 442-448

p. 75-81

p. 410-416

p. 157-162

p. 233-239

Comme pour Akhmatova, on a pu constater un certain flou dans la connaissance des différentes références historiques : confusion entre Première et Seconde Guerre mondiale, Staline confondu avec Lénine, méconnaissance du contexte de guerre froide, méconnaissance du contexte de la Conquête (on peut s'étonner d'une impossibilité totale à commenter « la vieille faim de l'Europe » ou le « fouet féodal » dans le poème 3 du chant III). Le jury s'est également étonné à plusieurs reprises de l'absence totale de remarques sur l'éloge à Staline (aucun étonnement ni mise en perspective historique), ou sur le poème « À mon Parti » p. 517 (pas d'identification d'un messianisme politique stéréotypé).

De même, certaines références culturelles et anthropologiques font cruellement défaut : certains commentaires passent sous silence la scène du festin cannibale (p. 107), voire ne comprennent pas qu'il s'agit là d'une scène d'anthropophagie.

Les outils d'analyse littéraire ont parfois aussi fait défaut, et l'on regrette que certains candidats aient échoué à identifier allégorie, prosopopée, épithètes homériques...

Le jury a valorisé les commentaires alliant une solide connaissance du contexte historique et politique à une analyse rigoureuse des faits poétiques (procédés épiques, réseaux métaphoriques, références mythiques...)

AIMÉ CÉSAIRE

La moyenne est de 9.1.

Exemples de sujets :

p. 408-413

p. 221-229

p.356-361

p. 115-124

p. 443-448

p. 35-38

p. 19-23

Les commentaires sur Césaire ont donné lieu à de belles réussites, quand les candidats ont su mettre à profit leur technique d'analyse poétique et formuler des hypothèses face à un texte parfois hermétique, et aussi à des échecs retentissants lorsque cet hermétisme, réel ou supposé, n'a pas été surmonté. Rappelons que les candidats avaient à leur disposition le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire* de René Hénane, que certains ont négligé de consulter. On ne saurait par ailleurs trop conseiller aux candidats d'être attentifs à la forme syntaxique des poèmes, ce qui pourrait leur permettre d'éviter des contresens majeurs. Ainsi, trop de commentaires ont traité les conditionnels des p. 19 à 21 du *Cahier d'un retour au pays natal* comme s'il s'agissait de futurs, manquant ainsi la signification du passage. De manière plus étonnante encore, nombre de commentaires se sont attachés à faire émerger la dimension militante des poèmes en les traitant comme s'il s'agissait de manifestes politiques, et en ignorant totalement ou presque la forme poétique (rythmes, métaphores...). De même, le jury s'est étonné des contresens de certains commentaires sur l'épisode connu de la rencontre du « nègre du tramway ». Plus généralement, l'absence d'interrogation sur certains décalages ou assemblages hétéroclites (l'extrait de notice du Larousse inséré dans le « Mémorial de Louis Delgrès » par exemple), a entravé la réussite de certains commentaires.

À l'inverse, il faut souligner la finesse de certains candidats qui ont su communiquer au jury leur goût pour la poésie et rendre compte avec enthousiasme de la richesse de la poésie césairienne. Par exemple, certains commentaires des p. 35 à 38 du *Cahier d'un retour au pays natal* ont su particulièrement bien exploiter l'intertexte baudelairien, les procédés de la caricature et les références au grotesque. On a apprécié également la capacité à saisir la dimension ludique et les jeux de mots (Moi laminaire, p. 393-401 par exemple ou « Batouque », les références à Rimbaud dans le *Cahier*)

Les références historiques ont souvent posé problème : Franz Fanon n'a pas été identifié, les allusions à la traite et à l'esclavage n'ont parfois pas été comprises (allusions à la cale des bateaux, à Nantes, Bordeaux, etc. dans le *Cahier*).

NAZIM HIKMET

La moyenne est de 8.9

Exemples de sujets :

Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?

p. 30-37

p. 67-77

p. 92-100

Paysages humains

p. 17-23

p. 45-55

p. 181-188

p. 201-207

p. 275-285

Au risque de se répéter, il faut insister là aussi sur le manque de connaissances historiques à la fois précises et générales qui a parfois rendu difficile la lecture d'Hikmet pour les candidats. Les commentaires sur *Paysages humains* ont souvent été entravés pas une méconnaissance du contexte historique de la Turquie au moment de l'écriture.

Le jury a également rencontré pour Hikmet des problèmes d'analyse formelle (le Serpent Noir étant rarement lu comme une légende, la typographie ignorée, la juxtaposition de passages très

variés soigneusement évitée...). De même, peu de candidats se sont montrés sensibles à l'humour d'Hikmet, ne serait-ce que dans le jeu sur les deux calendriers dans « L'Encyclopédie des hommes illustres »... En revanche, lorsque les candidats ont su s'accrocher à la forme du texte (par exemple la forme encyclopédique), les prestations ont été nettement plus réussies. Le danger, là comme ailleurs, était en effet de plaquer sur le texte des connaissances générales et approximatives, sans affronter la spécificité formelle de tel ou tel extrait. Ainsi, comment peut-on commenter l'extrait (p. 181-188) de *Paysages humains* sans dire un mot de l'effet produit par le refrain « Memet, Memedjik », ni de celui du rythme du train ? De même, trop de commentaires sur *Pourquoi Benerdji...* ne commentent pas, ou trop peu, les procédés cinématographiques ; trop également manquent l'usage des clichés, ainsi que la dimension ludique et parodique de certains extraits.

Isabelle DURAND-LE GUERN
Maître de conférences en littérature comparée
Université de Bretagne-Sud
(avec l'aide d'Anne-Gaëlle Weber et de Philippe Zard)