



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION INTERNE

Section : LETTRES MODERNES

Session 2015

Rapport de jury présenté par :
Jean EHSAM
Président du jury



Secrétariat Général

**Direction générale des
ressources humaines**

Sous-direction du recrutement

CONCOURS DU SECOND DEGRÉ – RAPPORT DE JURY

SESSION 2015

AGRÉGATION INTERNE

CAERPA

LETTRES MODERNES

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

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

SOMMAIRE

1.	Sommaire.....	p. 3
2.	Présentation du concours.....	p. 4
3.	Réglementation.....	p. 9
4.	Arrêté de nomination.....	p. 10
5.	Bilans d’admissibilité et d’admission.....	p. 13
6.	Épreuves écrites	
	6.1. Composition à partir d’un ou plusieurs textes d’auteurs	p. 18
	6. 1. 1. Libellé du sujet.....	p. 19
	6. 1. 2. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 23
	6. 2. Composition française sur œuvres au programme	
	6. 2. 1. Libellé du sujet.....	p. 51
	6. 2. 3. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 53
7.	Épreuves orales	
	7.1. Leçon portant sur un programme d’auteurs de langue française	
	7.1. 1. Leçon : œuvres littéraires.....	p. 79
	7. 1. 2. Leçon : cinéma.....	p. 91
	7. 2. Explication de texte et grammaire	
	7. 2. 1. Explication de texte.....	p. 96
	7. 2. 1. Grammaire.....	p. 107
	7. 3. Commentaire.....	p. 115

PRÉSENTATION DU CONCOURS

REMARQUES GÉNÉRALES

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

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

Intérêt du concours

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

Quelques chiffres-clés

En 2015, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. On note la confirmation du rajeunissement des candidatures (un admis sur deux a entre 30 et 35 ans) et d'une forte sélectivité : 1498 candidats sont présents aux épreuves écrites de la session 2015 pour 147 places, soit environ dix candidats ayant composé pour un poste !

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

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

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX
ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2010-2015)**

	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Inscrits agrégation	2041	2589	1984	1996	2163	2103
Inscrits CAERPA	248	342	275	285	312	330
Total Inscrits	2 303	2980	2259	2281	2475	2434
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1214	1101	1290	1145	1345	1274
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	145	124	162	164	187	224
Total candidats ayant composé	1369	1225	1452	1309	1532	1498

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ,
ADMISSIONS (2010-2015)**

		2010	2011	2012	2013	2014	2015
Agrégation	Postes	106	106	102	115	110	123
	Admissibles	242	237	231	230	231	227
	Admis	106	106	102	115	110	123
CAERPA	Postes	12	11	12	16	17	24
	Admissibles	17	16	20	24	24	28
	Admis	12	11	12	16	17	19
	Total Admis	118	117	114	131	127	142

**TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE, ADMISSION (2010-2015),
MOYENNES /20**

		2010	2011	2012	2013	2014	2015
admissibilité	Barre d'admissibilité	9,50	9,50	9,60	9,70	10,20	10,40
	Moyenne des admissibles	11,26	11,36	11,43	11,49	11,92	11,94
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	11,10	10,28	10,30	9,88	10,53	10,10
	Moyenne Leçon	08,85 (11,08)	09,52 (11,75)	9,47 (11,70)	9,03 (11,20)	9,72 (12,09)	9,79 (11,82)
	Moyenne Explication grammaire	08,77 (10,83)	8,81 (10,58)	8,51 (10,58)	8,49 (10,17)	9,53 (11,29)	8,70 (10,26)
	Moyenne commentaire	08,21 (9,81)	8,86 (11,09)	8,38 (10,77)	8,06 (9,73)	8,93 (10,94)	8,52 (9,98)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,40	11,60	11,59	10,35	11,80	11,60

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2010-2015),
MOYENNES /20**

		2010	2011	2012	2013	2014	2015
admissibilité	Barre d'admissibilité	9,40	9,40	9	9,80	10	9,20
	Moyenne des admissibles	11,02	11,45	10,23	11,54	11,56	11,08
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	9,84	10,25	8,98	9	9,25	9,03
	Moyenne Leçon	08,29 (9,58)	10,59 (11,41)	8,21 (9,25)	7 (7,63)	8,88 (10,06)	8,54 (10,05)
	Moyenne Explication grammaire	09,21 (09,41)	08,32 (9,10)	8,25 (10,17)	8,27 (9,12)	9,18 (10,60)	9,31 (10,71)
	Moyenne commentaire	09,06 (10,67)	09,06 (09,73)	8,11 (8,83)	8,63 (10,06)	7,88 (8,82)	7,96 (8,89)
Moyenne admis : écrit + oral		10,57	11,02	9,99	8,95	10,84	10,61

Organisation des épreuves

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

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

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

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

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2015 du soutien que lui ont apporté les services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris ainsi que les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements.

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

Jean EHRSAM, IGEN

RÉGLEMENTATION

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

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

Épreuves écrites d'admissibilité

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

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 8

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

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

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 12

Épreuves orales d'admission

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

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 6

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

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

Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 8

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

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

Durée de la préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 30 minutes

Coefficient 6

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



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

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

La ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche

- Vu l'arrêté du 29 juillet 2014 autorisant au titre de l'année 2015 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;

- Vu l'arrêté du 29 juillet 2014 autorisant au titre de l'année 2015 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER- agrégation) ;

- Vu l'arrêté du 29 septembre 2014 nommant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER- agrégation ouverts au titre de la session 2015 ;

- Vu les propositions du président de jury,

ARRETE

Article 1 : Le jury du concours interne de l'agrégation et du concours d'accès à l'échelle de rémunération de professeurs agrégés , section : LETTRES MODERNES, est constitué comme suit pour la session 2015 :

Président

M. Jean EHRSAM
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

Vice-Président

M. Jean-Louis CHISS
Professeur des universités

Académie de PARIS

Secrétaire Général

M. Marc ROBERT
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

Membres du jury

Mme Ariane BAYLE
Maître de conférences des universités

Académie de LYON

M. Christian BELIN
Professeur des universités

Académie de MONTPELLIER

Mme Aline BERGE-JOONEKINDT
Maître de conférences des universités

Académie de PARIS

Mme Sandrine BERTHELOT
Professeur de chaire supérieure

Académie de VERSAILLES

M. Olivier BERTRAND
Professeur des universités

Académie de VERSAILLES

Mme Marie BOMMIER-NEKROUF
Professeur de chaire supérieure

Académie de LILLE

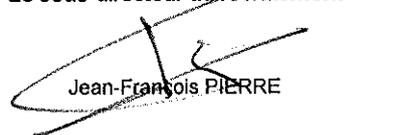
Mme Marianne BOUCHARDON Maître de conférences des universités	Académie de ROUEN
M. Christophe BOUCHOUCHA Professeur agrégé de classe normale	Académie de STRASBOURG
M. Alain BRUNN Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
M. Pierre Alain CHIFFRE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional de classe normale	Académie de DIJON
M. Jean CLEDER Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
M. Bertrand DEGOTT Maître de conférences des universités	Académie de BESANCON
Mme Isabelle DEJARDIN Professeur agrégé de classe normale	Académie d' ORLEANS-TOURS
Mme Véronique DOMINGUEZ Maître de conférences des universités	Académie de NANTES
Mme Florence FIX Professeur des universités	Académie de NANCY-METZ
Mme Corinne FRANCOIS-DENEVE Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Michel GAILLIARD Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional de classe normale	Académie de CLERMONT-FERRAND
M. Jean-Michel GOUVARD Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
M. Jean-Pierre GROSSET-BOURBANGE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional de classe normale	Académie de STRASBOURG
Mme Christine HAMMANN Maître de conférences des universités	Académie de STRASBOURG
M. Jean-Luc JOLY Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Nathalie KOBLE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Isabelle KOPER Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Sabine LARDON Professeur des universités	Académie de LYON
M. Olivier LEPLATRE Professeur des universités	Académie de LYON
M. Patrick LONGUET Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Dominique MASSONNAUD Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. François-Marie MOURAD Professeur de chaire supérieure	Académie de BORDEAUX
M. Frédéric NAU Professeur agrégé de classe normale	Académie de PARIS
Mme Rachel PAGES Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional de classe normale	Académie de MONTPELLIER
Mme Yolaine PARISOT Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
Mme Isabelle PECHEYRAN Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional hors classe	Académie de BORDEAUX
M. Gérard PETIT Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
Mme Sophie RABAU Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Catherine RAUCY Professeur de chaire supérieure	Académie d' AMIENS

Mme Catherine ROBERT-LAZES Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Jean-Christophe SAMPIERI Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Thomas STEINMETZ Professeur agrégé de classe normale	Académie de VERSAILLES
Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE Professeur des universités	Académie de STRASBOURG
Mme Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMAN Professeur agrégé de classe normale	Académie de LILLE
Mme Marie-Albane WATINE Maître de conférences des universités	Académie de NICE
Mme Véronique ZAERCHER-KECK Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional de classe normale	Académie de NANCY-METZ
Mme Françoise ZAMOUR Professeur agrégé hors classe	Académie de PARIS
M. David ZEMMOUR Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS

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

Paris, le 15 décembre 2014

Pour la ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement
supérieur et de la recherche et par délégation,
Le sous-directeur du recrutement



Jean-François PIERRE

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 2078
Nombre de candidats non éliminés : 1252 Soit : 60.25 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 227 Soit : 18.13 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0146.48 (soit une moyenne de : 07.32 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0238.73 (soit une moyenne de : 11.94 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 123

Barre d'admissibilité : 0208.00 (soit un total de : 10.40 / 20)

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

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 328
Nombre de candidats non éliminés : 195 Soit : 59.45 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 28 Soit : 14.36 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0123.01 (soit une moyenne de : 06.15 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0221.57 (soit une moyenne de : 11.08 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 24

Barre d'admissibilité : 0184.00 (soit un total de : 09.20 / 20)

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

Bilan de l'admission

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 227
Nombre de candidats non éliminés : 226 Soit : 99.56 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 123 Soit : 54.42 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 418.11 (soit une moyenne de : 10.45 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0464.05 (soit une moyenne de : 11.60 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 179.48 (soit une moyenne de : 08.97 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0212.89 (soit une moyenne de : 10.64 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 123
Barre de la liste principale : 404.00 (soit un total de : 10.10 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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

Bilan de l'admission

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 28
Nombre de candidats non éliminés : 28 Soit : 100.0 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 19 Soit : 67.86 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 395.02 (soit une moyenne de : 09.88 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0424.40 (soit une moyenne de : 10.61 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 173.45 (soit une moyenne de : 08.67 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0199.34 (soit une moyenne de : 09.97 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 24
Barre de la liste principale : 0361.04 (soit un total de : 09.03 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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

RAPPORT DES ÉPREUVES ÉCRITES

SESSION 2015

**AGRÉGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER**

Section : LETTRES MODERNES

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

Durée : 7 heures

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

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

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

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

Dans une classe de Première, vous étudierez l'ensemble des textes suivants dans le cadre de l'objet d'étude : « La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI^e siècle à nos jours ».

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

Texte : Jean de LA BRUYÈRE (1645-1696), *Les Caractères*, « Du mérite personnel », § 32 à 43 (1688-1694)

32

AEmile était né ce que les plus grands hommes ne deviennent qu'à force de règles, de méditation et d'exercice. Il n'a eu dans ses premières années qu'à remplir des talents qui étaient naturels, et qu'à se livrer à son génie. Il a fait, il a agi, avant que de savoir, ou plutôt il a su ce qu'il n'avait jamais appris. Dirai-je que les jeux de son enfance ont été plusieurs victoires ? Une vie accompagnée d'un extrême bonheur joint à une longue expérience serait illustre par les seules actions qu'il avait achevées dès sa jeunesse. Toutes les occasions de vaincre qui se sont depuis offertes, il les a embrassées ; et celles qui n'étaient pas, sa vertu et son étoile les ont fait naître : admirable même et par les choses qu'il a faites, et par celles qu'il aurait pu faire. On l'a regardé comme un homme incapable de céder à l'ennemi, de plier sous le nombre ou sous les obstacles ; comme une âme du premier ordre, pleine de ressources et de lumières, et qui voyait encore où personne ne voyait plus ; comme celui qui, à la tête des légions, était pour elles un présage de la victoire, et qui valait seul plusieurs légions ; qui était grand dans la prospérité, plus grand, quand la fortune lui a été contraire ; la levée d'un siège, une retraite l'ont plus ennobli que ses triomphes : l'on ne met qu'après les batailles gagnées et les villes prises ; qui était rempli de gloire et de modestie ; on lui a entendu dire : *Je fuyais*, avec la même grâce qu'il disait : *Nous les battîmes* ; un homme dévoué à l'État, à sa famille, au chef de sa famille ; sincère pour Dieu et pour les hommes, autant admirateur du mérite que s'il lui eût été moins propre et moins familier ; un homme vrai, simple, magnanime, à qui il n'a manqué que les moindres vertus.

33

Les enfants des Dieux¹, pour ainsi dire, tirent des règles de la nature, et en sont comme l'exception. Ils n'attendent presque rien du temps et des années. Le mérite chez eux devance l'âge. Ils naissent instruits, et ils sont plus tôt des hommes parfaits que le commun des hommes ne sort de l'enfance.

34

Les vues courtes, je veux dire les esprits bornés et resserrés dans leur petite sphère, ne peuvent comprendre cette universalité de talents que l'on remarque quelquefois dans un même sujet : où ils voient l'agréable, ils en excluent le solide ; où ils croient découvrir les grâces du corps, l'agilité, la souplesse, la dextérité, ils ne veulent plus y admettre les dons de l'âme, la profondeur, la réflexion, la sagesse : ils ôtent de l'histoire de Socrate qu'il ait dansé.

35

Il n'y a guères d'homme si accompli et si nécessaire aux siens, qu'il n'ait de quoi se faire moins regretter.

36

Un homme d'esprit et d'un caractère simple et droit peut tomber dans quelque piège ; il ne pense pas que personne veuille lui en dresser, et le choisir pour être sa dupe : cette confiance le rend moins précautionné, et les mauvais plaisants l'entament par cet endroit. Il n'y a qu'à perdre pour ceux qui en viendraient à une seconde charge : il n'est trompé qu'une fois. J'éviterai avec soin d'offenser personne, si je suis équitable ; mais sur toutes choses un homme d'esprit, si j'aime le moins du monde mes intérêts.

37

Il n'y a rien de si délié, de si simple et de si imperceptible, où il n'entre des manières qui nous décèlent. Un sot ni n'entre, ni ne sort, ni ne s'assied, ni ne se lève, ni ne se tait, ni n'est sur ses jambes, comme un homme d'esprit.

38

Je connais *Mopse* d'une visite qu'il m'a rendue sans me connaître ; il prie des gens qu'il ne connaît point de le mener chez d'autres dont il n'est pas connu ; il écrit à des femmes qu'il connaît de vue. Il s'insinue dans un cercle de personnes respectables, et qui ne savent quel il est, et là, sans attendre qu'on l'interroge, ni sans sentir qu'il interrompt, il parle, et souvent, et ridiculement. Il entre une autre fois dans une assemblée, se place où il se trouve, sans nulle attention aux autres, ni à soi-même ; on l'ôte d'une place destinée à un ministre, il s'assied à celle du duc et pair ; il est là précisément celui dont la multitude rit, et qui seul est grave et ne

¹ *Fils, petit-fils, issus de rois* (Note de La Bruyère)

rit point. Chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur ; il regarde le monde indifféremment, sans embarras, sans pudeur ; il n'a pas, non plus que le sot, de quoi rougir.

39

Celse est d'un rang médiocre, mais des grands le souffrent ; il n'est pas savant, il a relation avec des savants ; il a peu de mérite, mais il connaît des gens qui en ont beaucoup ; il n'est pas habile, mais il a une langue qui peut servir de truchement, et des pieds qui peuvent le porter d'un lieu à un autre. C'est un homme né pour les allées et venues, pour écouter des propositions et les rapporter, pour en faire d'office, pour aller plus loin que sa commission et en être désavoué, pour réconcilier des gens qui se querellent à leur première entrevue ; pour réussir dans une affaire et en manquer mille, pour se donner toute la gloire de la réussite, et pour détourner sur les autres la haine d'un mauvais succès. Il sait les bruits communs, les historiettes de la ville ; il ne fait rien, il dit ou il écoute ce que les autres font, il est nouvelliste¹ ; il sait même le secret des familles : il entre dans de plus hauts mystères : il vous dit pourquoi celui-ci est exilé, et pourquoi on rappelle cet autre ; il connaît le fond et les causes de la brouillerie des deux frères, et de la rupture des deux ministres. N'a-t-il pas prédit aux premiers les tristes suites de leur mésintelligence ? N'a-t-il pas dit de ceux-ci que leur union ne serait pas longue ? N'était-il pas présent à de certaines paroles qui furent dites ? N'entra-t-il pas dans une espèce de négociation ? Le voulut-on croire ? fut-il écouté ? À qui parlez-vous de ces choses ? Qui a eu plus de part que *Celse* à toutes ces intrigues de cour ? Et si cela n'était ainsi, s'il ne l'avait du moins ou rêvé ou imaginé, songerait-il à vous le faire croire ? aurait-il l'air important et mystérieux d'un homme revenu d'une ambassade ?

40

Ménippe est l'oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui. Il ne parle pas, il ne sent pas ; il répète des sentiments et des discours, se sert même si naturellement de l'esprit des autres qu'il y est le premier trompé, et qu'il croit souvent dire son goût ou expliquer sa pensée, lorsqu'il n'est que l'écho de quelqu'un qu'il vient de quitter. C'est un homme qui est de mise² un quart d'heure de suite, qui le moment d'après baisse, dégénère, perd le peu de lustre qu'un peu de mémoire lui donnait, et montre la corde. Lui seul ignore combien il est au-dessous du sublime et de l'héroïque ; et incapable de savoir jusques où l'on peut avoir de l'esprit, il croit naïvement que ce qu'il en a est tout ce que les hommes en sauraient avoir : aussi a-t-il l'air et le maintien de celui qui n'a rien à désirer sur ce chapitre, et qui ne porte envie à personne. Il se parle souvent à soi-même, et il ne s'en cache pas, ceux qui passent le voient, et qu'il semble toujours prendre un parti, ou décider qu'une telle chose est sans réplique. Si vous le saluez quelquefois c'est le jeter dans l'embarras de savoir s'il doit rendre le salut ou non ; et pendant qu'il délibère, vous êtes déjà hors de portée. Sa vanité l'a fait honnête homme, l'a mis au-dessus de lui-même, l'a fait devenir ce qu'il n'était pas. L'on juge, en le voyant, qu'il n'est occupé que de sa personne ; qu'il sait que tout lui sied bien, et que sa parure est assortie ; qu'il croit que tous les yeux sont ouverts sur lui, et que les hommes se relayent pour le contempler.

¹ *Nouvelliste* : personne qui s'attache à recueillir et à répandre des nouvelles.

² *Qui est de mise* : qui se met en avant, qui se fait valoir.

41

Celui qui logé chez soi dans un palais, avec deux appartements pour les deux saisons, vient coucher au Louvre dans un entresol n'en use pas ainsi par modestie ; cet autre qui, pour conserver une taille fine, s'abstient du vin et ne fait qu'un seul repas n'est ni sobre ni tempérant, et d'un troisième qui, importuné d'un ami pauvre, lui donne enfin quelque secours, l'on dit qu'il achète son repos, et nullement qu'il est libéral¹. Le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection.

42

La fausse grandeur est farouche et inaccessible : comme elle sent son faible², elle se cache, ou du moins ne se montre pas de front, et ne se fait voir qu'autant qu'il faut pour imposer et ne paraître point ce qu'elle est, je veux dire une vraie petitesse. La véritable grandeur est libre, douce, familière, populaire ; elle se laisse toucher et manier, elle ne perd rien à être vue de près ; plus on la connaît, plus on l'admire. Elle se courbe par bonté vers ses inférieurs, et revient sans effort dans son naturel ; elle s'abandonne quelquefois, se néglige, se relâche de ses avantages, toujours en pouvoir de les reprendre et de les faire valoir ; elle rit, joue et badine, mais avec dignité ; on l'approche tout ensemble avec liberté et avec retenue. Son caractère est noble et facile, inspire le respect et la confiance, et fait que les princes nous paraissent grands et très grands, sans nous faire sentir que nous sommes petits.

43

Le sage guérit de l'ambition par l'ambition même ; il tend à de si grandes choses, qu'il ne peut se borner à ce qu'on appelle des trésors, des postes, la fortune et la faveur : il ne voit rien dans de si faibles avantages qui soit assez bon et assez solide pour remplir son cœur, et pour mériter ses soins et ses désirs ; il a même besoin d'efforts pour ne les pas trop dédaigner. Le seul bien capable de le tenter est cette sorte de gloire qui devrait naître de la vertu toute pure et toute simple ; mais les hommes ne l'accordent guères, et il s'en passe.

¹ *Libéral* : généreux.

² *Son faible* : sa faiblesse, son point faible.

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

Rapport présenté par Isabel DEJARDIN

Communément appelée « épreuve de didactique », la composition « à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs de langue française » demeure avant tout **un exercice de lecture** donnant lieu à une composition littéraire. Si le jury tient à rappeler cette année cet intitulé officiel, c'est pour avoir observé dans nombre de copies, quoiqu'honnêtement composées, une tendance marquée à se concentrer sur la construction d'une séquence didactique sans avoir préalablement procédé à une lecture attentive du texte proposé. Il apparaît donc nécessaire de rappeler que l'efficacité d'une séquence, quelle qu'elle soit, s'établit sur une lecture du ou des textes soumis à l'étude, lecture « vertueuse » aux deux sens du terme : saine, parce que soutenue par une réception honnête du texte ou du corpus ; puissante parce qu'articulée sur les catégories de l'analyse littéraire. Que le sujet proposé à l'étude soit un corpus ou un texte suivi, sa lecture suppose en effet la capacité à circuler dans l'espace textuel, à l'interroger comme ensemble et à l'évaluer, grâce à cette circulation, dans sa singularité même.

Les meilleures copies sont d'abord celles qui ont interrogé à la fois la situation du texte de La Bruyère dans son époque, et sa capacité à constituer un ensemble singulier, doué d'autonomie. En ce qui concerne **le contexte de l'écriture**, le rappel synthétique des caractéristiques majeures du Classicisme était bien sûr le bienvenu, de même que son interaction avec la figure de l'« honnête homme » et une société de cour. Deux précautions semblent toutefois utiles. La première concerne l'usage des références : celles-ci ne sauraient obérer la lecture – ainsi de la figure sus-citée, qui ne fonctionne pas comme une réponse, mais bien plutôt comme la source d'un questionnement posé au texte ; de même, le Classicisme gagne à être considéré dans son articulation avec le mouvement baroque, comme l'ont relevé d'excellentes études ; la prégnance de la littérature moraliste sur la production littéraire de l'époque ne saurait également faire oublier ce que la réflexion de La Bruyère doit à Montaigne. Par ailleurs, une copie complète n'est pas une copie où les références prennent l'ascendant sur l'étude, voire la faussent : le jury préfère lire une copie qui ne mentionne pas la dette de La Bruyère à Aristote qu'une étude présentant une connaissance très approximative de la pensée aristotélicienne ; de même, installer un parallèle entre la langue de La Bruyère et celle de Juvénal, sur le motif que l'un et l'autre excellent dans l'écriture satirique, engage un brouillage des intentions qui président à l'écriture du premier – comme du second. S'il est bien entendu très souhaitable qu'une copie fasse preuve de savoir, celui-ci doit donc être bien installé afin de pouvoir servir la réception du texte – et le jury est reconnaissant aux candidats qui orthographient correctement le nom des auteurs qu'ils mentionnent, par exemple La Rochefoucauld.

Le dynamisme de l'étude se nourrit également de l'examen accordé à **l'identité du texte**. Cette année, il est regrettable qu'un grand nombre de copies n'aient que très peu tenu compte de l'objet d'étude et n'aient par conséquent pas accordé d'importance à la capacité argumentative du texte. Le jury ne saurait donc trop rappeler, et tout particulièrement dans la perspective de travaux destinés à une classe de lycée, l'intérêt de cerner activement l'identité du texte étudié. Une bonne connaissance des notions relatives à cette identité permet par exemple d'éviter de voir une incursion

de la langue poétique dans un « alexandrin blanc », dont le rythme doit à l'usage prédéfini de la clausule dans les traités de rhétorique. Les meilleurs travaux sont ceux qui ont su questionner les stratégies détectables dans le propos de La Bruyère – stratégies repérables à la logique de la construction, à la concaténation des paragraphes, aux procédures rhétoriques notables à l'intérieur des remarques ou d'une remarque à l'autre. Des études efficaces ont ainsi interrogé l'articulation entre maximes et portraits – une bonne copie considère à raison que « le portrait met en œuvre le programme de la maxime ». L'identité du discours engageant également la question de son interaction avec le lecteur, le jury a apprécié de trouver quelquefois une réflexion sur la capacité pragmatique du texte, et donc sur l'*éthos* d'un auteur-rhétoricien, sur les tonalités convoquées dans toute leur variété, et, plus simplement, sur l'énonciation. Rappelons à cette occasion que, tout particulièrement dans le cadre de l'argumentation, le travail sur les pronoms doit faire l'objet d'une approche informée et suspicieuse, qui évite ainsi de voir le « on » comme un « je », et permet d'y apercevoir la représentation peu amène de cette « opinion qui fait l'homme », selon la proposition d'une copie qui a su très bien étayer cette analyse. De surcroît, un texte argumentatif ayant pour objet l'installation d'une thèse, il est dommage que nombre de travaux ne se soient pas interrogés sur ce qui constitue le cœur du propos exposé par La Bruyère, et se soient réfugiés dans une lecture réductrice qui, en privilégiant exclusivement l'art du portrait, ne cernait pas la fonction de certaines remarques ni la direction de l'ensemble.

Par ailleurs, il peut n'être pas inopérant de rappeler que lire n'est pas traduire. Le texte proposé à l'étude n'est pas sans poser certaines *difficultés interprétatives*, et le jury est à même de comprendre que le temps imparti pour l'épreuve peut n'être pas suffisant pour soulever toutes les ambiguïtés d'un texte. Pour autant, celles-ci sont également actives dans le fonctionnement du propos : il est donc toujours préférable de pointer ces difficultés plutôt que de les passer sous silence – ce qui concrètement revenait dans nombre de copies à ne pas tenir compte du paragraphe 35 – ou de les soumettre à une interprétation mal assurée. De beaux travaux ont ainsi noté que l'hermétisme de certaines formules participait à « l'expérience herméneutique » conduite par La Bruyère, démarche qui engage elle-même à recevoir le texte autrement que comme une galerie de portraits. Dans la même perspective, certains travaux ont relevé l'« évidence suspecte » de l'éloge attaché à AEmile, et ont ainsi, avec prudence et mesure, évité le contresens qui consistait à considérer ce personnage comme un paradigme de vertu. Le jury ne saurait donc trop encourager les candidats à consacrer un temps conséquent de l'épreuve à la lecture attentive du texte, quitte à synthétiser ensuite leur travail au profit de son efficacité. C'est en effet cette lecture prudente qui ouvre les plus belles perspectives à l'étude, parce qu'elle engage la fidélité au sens et parce qu'elle permet aussi, *in fine*, d'accéder à différents degrés de signification engagés par le texte. Une étude valeureuse a ainsi installé sa réflexion selon trois orientations qui rendent hommage à la profondeur de l'œuvre étudiée et servent naturellement la qualité du travail proposé, à savoir « la force argumentative du passage, la réflexion sociologique et anthropologique qu'il conduit, et la relation que La Bruyère installe avec le lecteur ».

Enfin, sur un plan méthodique, le jury rappelle aux candidats qu'un *développement des intentions de lecture et de travaux* est attendu. La construction de la séquence est ainsi l'occasion de mettre en œuvre la lecture du texte selon les attentes qui viennent d'être rappelées : un titre de séance ne saurait suffire à l'analyse, aucune intention n'étant autotélique. Dans la même perspective, il est important que les travaux envisagés dans le cadre de l'évaluation fassent méthodiquement l'objet d'un corrigé, toujours rédigé, fût-ce sous forme synthétique. Une écriture d'invention ne sera pas rédigée, bien évidemment, mais il est naturel d'attendre que sa proposition soit étayée par la définition d'objectifs didactiques précis. De même, un sujet de commentaire appelle son propre traitement. Et il est tout aussi important qu'un sujet de dissertation soit libellé avec soin, repose sur une problématique littéraire – et non seulement conceptuelle ou d'orientation philosophique – et

donne lieu à réflexion dans l'espace de la copie. Enfin, les lectures proposées dans le prolongement de l'étude doivent être pesées avec soin, tenir compte du réel – il peut paraître fort imprudent de donner à lire aux élèves l'intégralité des *Essais* de Montaigne – et justifiées par une intention précise.

Le corrigé qui suit se propose d'actualiser ces recommandations. S'il excède naturellement ce qu'un candidat peut produire dans le temps imparti pour l'épreuve, souhaitons qu'il aide chacun à cerner les attentes de celle-ci et à se préparer dans les meilleures conditions.

* * *

Introduction

La « question de l'Homme » interroge par sa formulation générale la capacité du discours littéraire à rejoindre l'universel. Il n'est pas de période littéraire dont l'orientation soit plus décidément anthropologique qu'une autre – pas plus qu'il n'est de réponse possible à l'interrogation ainsi libellée, tant l'homme est, nous dit Montaigne, « un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant » qui ne se prête donc guère à un « jugement constant et uniforme »¹. Or ce libellé même, lorsqu'on l'associe aux « genres de l'argumentation », comme le stipule le programme de Lettres dans une classe de Première, contrarie *a priori* cette double perspective : d'abord, parce que de tous les genres littéraires, l'argumentation est sans doute le plus ancré dans son contexte énonciatif ; ensuite parce que le discours argumentatif, si on le conçoit comme un procès démonstratif, s'inscrit dans une démarche herméneutique par nature orientée vers l'élucidation et la formulation d'une réponse. Si l'on veut maintenant regarder en surplomb ce même programme, cette tension entre thème et genre trouve une légitimité relative à l'histoire littéraire : l'Homme constitue bien une question de premier plan dans l'Humanisme, question que les mouvements littéraires et idéologiques suivants n'ont cessé de revitaliser².

Thème, genre et période constituent ainsi une triangulaire problématique, dans laquelle la littérature moraliste vient intégrer une dimension concrète, sans doute bienvenue pour fixer les contours d'une réflexion toujours en mouvement – et rendre compte, précisément, de cette instabilité de la question, de la difficulté herméneutique qu'elle pose. Sur le plan thématique, la « question de l'Homme » se donne à voir, dans la littérature moraliste, dans une perspective concrète, « pratique » comme le note Bérengère Parmentier³ ; sous l'aspect générique, la littérature moraliste peut apparaître comme un creuset expérimental, où se renouvellent les formes de la rhétorique autant que le procès logique d'une démonstration, et où s'actualise le contact entre le discours argumentatif et le public qui lui est contemporain ; la mise en perspective historique permet enfin d'apercevoir des traits majeurs du mouvement dit « classique », considéré moins comme un îlot historico-esthétique que comme une articulation majeure entre l'Humanisme et les Lumières.

La section choisie se situe au début des *Caractères*, dans la dernière partie du deuxième chapitre intitulé « Du mérite personnel », et entre en correspondance avec le onzième, intitulé « De l'Homme » : entre ces deux moments de l'œuvre, un phénomène d'échos s'établit qui installe une continuité entre l'interrogation morale et l'essence humaine. Le chapitre « Du mérite personnel »

¹ Montaigne, *Essais*, I, 1, p. 41 in éd. Micha pour Garnier Flammarion, Paris, 1969.

² Rappelons à ce sujet l'origine du terme « anthropologie », dérivé du néo-latin *anthropologium*, attesté pour la première fois dans l'*Anthropologium de hominis dignitate* publié par Magnus Hundt en 1505 : le terme y désigne l'anatomie, et cette origine fait signe vers une approche d'abord scientifique de l'homme. Cette acception, qui perdure jusqu'à la fin du XVIIe siècle, et se double d'un emploi théologique, n'est pas indifférente dans la réception des *Caractères*, lorsque les titres des chapitres se centrent sur la « question de l'homme ».

³ Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Points Essais, Seuil, Paris, 2000, p. 8.

travaille à installer une vision morale de l'homme, considéré d'abord sur le plan éthique avant d'être soumis à une perspective plus vaste. Les *Caractères* constituent ainsi un projet littéraire qui revisite, pour cette raison notamment, le champ de la réflexion anthropologique, et en établit le fonctionnement sur le principe de circulation. Or ce renouvellement se donne à voir dans la forme fragmentaire, qui interroge le statut de l'écriture. Le processus herméneutique interdit de lire les *Caractères* comme un simple recueil ; et le passage ici soumis à l'étude illustre cette démarche dans laquelle la fragmentation est un instrument heuristique, et non l'indice d'une dispersion de la pensée. Une continuité se fait jour entre les paragraphes, qui tient tout à la fois au système subtil des échos qu'ils entretiennent, et à la fonction conclusive des deux derniers – qui sont en fait trois, dans l'intégralité du chapitre. Le passage présente ainsi les caractéristiques structurelles d'un « texte long », malgré la perturbation engendrée par l'esthétique fragmentaire, voire grâce à elle. Dans cette perspective, l'écriture de La Bruyère provoque le discours argumentatif : le fragment interroge la logique du discours, et interroge surtout son lecteur ; il reconduit donc l'argumentation sur le terrain de l'oralité qui en avait constitué le tout premier champ d'exercice, et l'inscrit dans cette perspective pragmatique qui lui est fortement associée. En s'opposant, ou en reconfigurant le raisonnement *more geometrico*, l'argumentation fragmentaire réinstalle le « contact des esprits »⁴ nécessaire à la performance persuasive, en même temps qu'elle installe l'*éthos* auctorial inhérent à cette performance.

Approche didactique

1. Fragmentation et argumentation

Le travail proposé sur ce texte cherchera à répondre à la toute première perspective énoncée par le programme dans le cadre du cours de Lettres en classe de Première :

« L'objectif est de permettre aux élèves d'accéder à la réflexion anthropologique dont sont porteurs les genres de l'argumentation afin de les conduire à réfléchir sur leur propre condition. On contribue ainsi à donner sens et substance à une formation véritablement humaniste. Dans cette perspective, on s'attache à mettre en évidence *les liens qui se nouent entre les idées, les formes qui les incarnent et le contexte dans lequel elles naissent*⁵. Le fait d'aborder les œuvres et les textes étudiés en s'interrogeant sur la question de l'Homme ouvre à leur étude des entrées concrètes et permet de prendre en compte des aspects divers, d'ordre politique, social, éthique, religieux, scientifique par exemple, mais aussi de les examiner dans leur dimension proprement littéraire, associant expression, représentation et création. »

L'étude de ce texte s'inscrit également dans la continuité avec le programme de Seconde, où les élèves auront déjà été en contact avec des modalités diverses de l'argumentation :

L'objectif est de faire découvrir aux élèves que les œuvres littéraires permettent, sous des formes et selon des modalités diverses, *l'expression organisée d'idées*, d'arguments et de convictions et qu'elles *participent ainsi de la vie de leur temps*. On s'intéresse plus particulièrement au développement de *l'argumentation, directe ou indirecte*, à l'utilisation à des fins de persuasion des ressources de divers genres et à l'inscription de la littérature dans les débats du siècle. On donne de la sorte aux élèves des repères essentiels pour la compréhension des XVII^e et XVIII^e siècles.

En classe de Seconde, les élèves auront donc pris contact avec les dispositifs de l'argumentation et

⁴ Sur cette notion, voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, p. 19 sqq., coll. « UB Lire Fondamentaux », éd. de l'Université de Bruxelles, 6^e édition, 2008.

⁵ Nous soulignons ces trois perspectives, que l'étude de cette section permettra d'ouvrir, comme nous le verrons.

la diversité des genres dont elle dispose⁶. Le professeur leur aura alors soumis, selon les prescriptions relatives au corpus dans le programme, des « formes » et « modalités diverses » : chapitre de roman, livre de fables, recueil de satires, conte philosophique, essai ou partie d'essai... Les élèves sont ainsi initiés à la reconnaissance de l'argumentation, à la fois comme dispositif direct ou indirect, et comme finalité. Ils auront également été familiarisés avec « les genres de l'éloquence (épidictique, judiciaire, délibératif) et les règles du discours (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) ». Placée au début de la progression menée dans une classe de Première, l'étude permet ainsi d'installer la problématique générale de l'année, tout en invitant les élèves à convoquer les notions relatives à l'argumentation qui ont été travaillées en classe de Seconde. Par ailleurs, la perturbation générée par la présentation fragmentaire du texte pointe la dynamique inhérente à l'analyse littéraire, en même temps qu'elle sollicite les élèves – les questions relatives à la *dispositio*, et au procès argumentatif permettront de questionner les choix d'écriture de l'auteur et d'inviter les élèves à s'approprier un texte en interrogeant sa construction⁷. Dans cette perspective, trois directions peuvent guider l'élaboration problématique de cette courte séquence.

Fragmentation et argumentation

L'étude mettra ainsi en lumière le lien mimétique entre l'écriture fragmentaire et la condition humaine : la labilité qu'elle met en œuvre s'articule avec son essence ; le choix d'une démarche herméneutique fait de cette essence même un objet d'enquête ; l'authenticité du discours, enfin, installe entre l'auteur et son lecteur une relation de nature privilégiée. Cet aspect de l'œuvre permet d'alerter les élèves sur la correspondance entre un texte pour eux marqué par son époque, voire désuet, et les préoccupations qui sont les leurs, notamment la définition de l'identité et la capacité d'instaurer une communication par-delà la distance. Cette collaboration entre l'auteur et le lecteur invite en outre à passer au filtre de l'analyse les stratégies argumentatives élaborées par La Bruyère : les élèves connaissent la différence entre argumentation directe et indirecte ; ils sont à même de distinguer entre les types d'arguments ; ils ont été initiés aux registres du discours, en lien avec l'*éthos* de l'orateur – l'ironie, la sincérité, l'invective, la confidence... Enfin, la proposition qui considère la section choisie dans « Des ouvrages de l'esprit » comme un texte long pose la question du rapport entre l'écriture fragmentaire et le discours argumentatif suivi : la séquence visera notamment à identifier le continu au sein du discontinu. Cette relation problématique, de nature *a priori* dialectique, est propre à mettre en abyme la question du dialogisme : interne au discours, il pourra non seulement être mis en perspective avec le principe même de l'argumentation, mais aussi considéré comme une donnée particulière et problématique du discours littéraire, selon l'hypothèse de Bakhtine : « Le problème central de la théorie de la prose littéraire est un problème de discours à deux voix, intérieurement dialogisé, dans tous ses types et variantes multiples »⁸. La reconnaissance d'un dialogue interne à l'écriture des *Caractères* offre ainsi une approche de la littérature moraliste, de ses spécificités poétiques, et une ouverture sur le fonctionnement du discours littéraire.

⁶ Lire sur le site EDUSCOL les ressources sur l'argumentation.

Classe de seconde : <http://eduscol.education.fr/cid59382/ressources-pour-la-classe-de-seconde.html>

Classe de première : <http://eduscol.education.fr/cid59383/ressources-pour-la-classe-de-premiere.html>

⁷ La dynamique interne à l'enseignement de l'argumentation a été agréablement soulignée par Philippe Breton : « L'enseignement de l'argumentation est l'une des choses les plus intéressantes et les plus agréables qu'il m'ait été donné de faire... » Et Philippe Breton motive cet enseignement par le prolongement pragmatique et citoyen qu'engage naturellement le travail sur cet objet d'étude (article « Comment s'y prend-on pour argumenter ? », Colloque « Pour une refondation des enseignements de communication des organisations », 2003, Eduscol).

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975 – édition française : coll. « TEL », éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 150.

Structuration du discours et stratégie argumentative

La perturbation occasionnée chez les élèves par la présentation fragmentaire du texte, proposé comme un texte long et non comme un groupement de textes, permettra également de les sensibiliser aux questions de structure et de stratégie argumentative. Les catégories de la *dispositio* et de l'*elocutio* sont ainsi mobilisées, et permettent aux élèves d'investir leurs prérequis dans une lecture qui devient enquête : la fragmentation contrarie *a priori* le principe de succession censé régler le dispositif argumentatif, en particulier le lien causal qui disparaît au profit d'un usage généralisé de la juxtaposition ; en revanche, la brusque rupture de ton introduite dans les deux derniers paragraphes leur confère un statut conclusif et invite par conséquent à une lecture rétrospective de l'ensemble. De même, les échos thématiques entre les paragraphes font signe vers une cohérence qui constitue un autre indice permettant d'évaluer la présence d'un procès démonstratif. Il s'agira aussi d'induire auprès des élèves, par le travail sur la forme, une distinction entre la performance rhétorique et la capacité persuasive que le texte met en œuvre : si l'auteur recourt à une variété de dispositifs rhétoriques, qui touchent aussi bien à la forme discursive qu'à l'*éthos* du locuteur⁹, ces dispositifs eux-mêmes entretiennent avec le procès argumentatif une relation subtile, qui ne va pas nécessairement de soi.

La notion de réseau

Le travail sur le procès argumentatif, et tout particulièrement sur la structure du discours, permettra de considérer le texte dans la perspective du « réseau ». Cette notion, à laquelle les élèves sont sensibilisés par leur environnement quotidien, pourra donc constituer un point d'appui pour la lecture. Elle peut être déclinée sur deux plans. Sur un plan interne, la relation entre les paragraphes, considérée à la fois dans leur succession et selon les échos qu'ils entretiennent les uns avec les autres, permet non seulement de mettre au jour le fonctionnement implicite de l'argumentation, mais aussi de mesurer la subtilité des correspondances entre les différents moments du discours – un fonctionnement qui pourra être rapproché du sens original du mot « diatribe » : le discours procède par heurts, « frottements »... Sur un plan externe, la notion de réseau engage le lecteur contemporain de La Bruyère : l'esthétique fragmentaire repose sur un idéal conversationnel qui permet de restituer, dans l'espace littéraire proprement dit, le fonctionnement de la société du temps. La notion de réseau permet ainsi de rappeler le contexte social et esthétique des *Caractères*, un contexte avec lequel les élèves ont eu l'occasion de se familiariser en classe de Seconde : ils se souviendront par exemple des conversations de salon restituées par le théâtre comique de Molière, ou encore de l'interaction sollicitée par La Fontaine dans ses *Fables* ; le professeur leur rappellera en outre la structuration de la société d'Ancien Régime, et l'idéal de sociabilité associé à la pratique de l'entre-soi qui distingue la société aristocratique. Les élèves pourront ainsi prendre conscience de la subtilité du dispositif mis en place par La Bruyère, qui mime la société de son temps – l'ouvrage s'intitule bien *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* –, et reproduit dans son œuvre l'espace du « salon » pour installer avec son lecteur une connivence non exempte de duplicité.

Organisation des séances

L'ensemble du travail mené sur ce texte constituera une courte séquence de six heures, orientée selon les directions qui viennent d'être énoncées. Une première séance d'une heure se consacre à « l'écriture en réseau » : une lecture préalable du texte permet sa contextualisation, et notamment la relation entre le dispositif fragmentaire et les réalités sociales qui lui sont

⁹ Aristote rappelle ainsi que « c'est le caractère moral (de l'orateur, éthos) qui amène la persuasion quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance », in *Rhétorique*, I, II, IV, « Les Classiques de la philosophie », Livre de Poche, 1991, p. 83.

contemporaines, notamment la qualité aristocratique du public et l'art de la conversation. Une deuxième séance, intitulée « l'écriture satirique », conduit en deux heures une étude littéraire des « portraits » proprement dits : le travail porte sur la caractérisation, engage les notions d'éthopée et d'*exemplum*, et met en lumière l'interaction entre le discours et le lectorat du temps grâce au repérage des références contextuelles. La séance suivante se consacre à « l'écriture moraliste » : l'étude, en une heure, souligne l'esthétique de la *varietas*, et active une approche définitionnelle du discours moraliste en rappelant des notions déjà travaillées en classe de Seconde telles que la maxime, l'aphorisme, la sentence. Dans un quatrième temps, l'enquête progresse vers la cohérence du discours : il s'agit alors d'étudier les dispositifs qui permettent à La Bruyère d'installer une « écriture en creux » et ainsi d'aller du fragment au discours argumentatif suivi, notamment par une étude structurelle du passage, de son autonomie et des séries qui le constituent ; l'étude met alors en évidence l'élaboration d'un paradigme qui se dégage de sa confrontation aux contre-modèles et peut se subsumer dans la figure de « l'honnête homme », figure dont la permanence apparaît en filigrane. Enfin, une dernière séance d'une heure, intitulée « l'écriture ludique », conduit un travail sur l'énonciation et sur la position du lecteur pour engager une perspective pragmatique : il s'agit de définir la poétique élaborée par La Bruyère, une poétique installée sur une constante collaboration entre l'auteur, ou locuteur, et le lecteur, ou destinataire du discours, laquelle engage un *ethos* auctorial inhérent à la performance argumentative.

Description de la section

La section choisie représente la fin du chapitre intitulé « Du mérite personnel », le deuxième dans les *Caractères*. Elle comporte douze paragraphes, sur les quarante-quatre qui constituent l'ensemble de ce chapitre – soit un tiers de ce chapitre, dont elle marque également la clôture¹⁰. Cette section, d'autre part, résulte dans sa forme finale d'ajouts successifs : trois paragraphes seulement relèvent de la première édition (33, 36, 37) – la première édition, en 1688, comportait en effet au total quatre-cent-vingt remarques, en addition à la traduction des *Caractères* de Théophraste¹¹, un ensemble dont la majeure partie consistait en maximes¹² et « réflexions » ; en 1689, une quatrième édition « corrigée et augmentée » voit apparaître de nouvelles maximes, « réflexions » et « remarques », mais aussi une quarantaine de portraits, contre douze dans les trois premières éditions. Cette tendance se confirme à l'occasion des éditions suivantes : La Bruyère poursuit l'addition de « remarques », mais la proportion des maximes diminue tandis que les portraits prennent de l'ampleur. En 1692, les additions viennent soutenir la teinte polémique de l'ouvrage, orientation que confirme la huitième et dernière édition, en 1694. Cette coloration croise l'inquiétude manifeste que suscite le questionnement sur la vertu : dans ce deuxième chapitre, elle apparaît comme une entité difficile d'accès – inquiétude qui innerve *Les Caractères*, et se donne à lire explicitement au paragraphe 147 du chapitre « De l'Homme » – La Bruyère retrouve alors, comme souvent, les accents de Montaigne : « Les hommes n'ont point de caractères, ou s'ils en ont, c'est celui de n'en avoir aucun qui soit suivi... »¹³. Dans « Du mérite personnel », l'ensemble du discours est motivé autant que traversé par cette inquiétude fondamentale : la démarche

¹⁰ Le paragraphe final, le 44, a été exclu de la section pour des raisons d'économie générale : son propos étaye le paragraphe 43, l'ouvre vers une perspective religieuse qui rappelle la familiarité entre La Bruyère et Bossuet, et constitue un « commentaire quelque peu laïcisé de la maxime évangélique : « Il n'est pas de plus grande preuve d'amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime » » – cette perspective conduit à une lecture idéologique du texte qui apporte un degré de complexité supplémentaire à l'étude prévue. – voir la note 2, p. 111, dans l'édition de Robert Garapon, Classiques Garnier, Bordas (1990).

¹¹ Une « augmentation » ainsi révélée par le premier titre de l'œuvre : *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*.

¹² Près de quatre-vingt dix pour cent.

¹³ La Bruyère, *Les Caractères*, « De l'Homme », § 147, p. 345 in éd. Garnier, Bordas, Paris, 1990.

herméneutique s'ancre dans un questionnement authentique. Un protocole s'y met donc en place, et la place du chapitre dans l'ouvrage confirme sa vertu programmatique : non seulement en son début, mais consécutivement au chapitre « Des ouvrages de l'esprit ». Les deux chapitres initiaux inscrivent ainsi *Les Caractères* dans une perspective duelle, qui tient autant à l'esthétique qu'à l'éthique, perspective qu'ils placent l'un et l'autre sur le terrain du « mérite », dans son association avec la notion de talent¹⁴.

La section choisie est également représentative de l'esthétique qui préside aux *Caractères*, et notamment de l'option rhétorique que représente la *varietas*. Recommandée par Cicéron ou encore Quintilien, elle permet évidemment à l'auteur d'exercer une séduction sur le lecteur en favorisant le contact entre le lecteur et un discours tout d'abord perçu comme primesautier. Or la section donne à voir les caractéristiques majeures de la poétique mise en œuvre par l'auteur dans l'ensemble de l'ouvrage – le découpage permet notamment de dissiper auprès des élèves une représentation des *Caractères* comme galerie de portraits. Ici, la section se distingue par une série de paragraphes marqués par une grande variété de longueur et de forme : quatre portraits sont centrés sur un personnage nommé et donc singularisé, à valeur paradigmatique (contre-*exemplum*) ; les portraits sont séparés par des paragraphes brefs, voire laconiques – ainsi du § 35, réduit à un aphorisme dont l'habileté syntaxique interroge le lecteur et l'invite, par le heurt que le contraste génère, à participer à plein au fonctionnement du discours. On distingue ainsi les différentes modalités de ce discours propre aux *Caractères* : les maximes, de portée générale ; les « réflexions » ou « remarques », qui visent tel ou tel usage quand elles ne pointent pas une personne particulière ; les portraits, qui constituent des études comportementales et qui par l'éthopée transforment l'œuvre en espace d'observation pour un auteur devenu momentanément entomologiste. Ces différentes modalités engagent le statut de l'argumentation, tantôt indirecte dans les portraits, tantôt directe, et toujours disséminée, voire dissimulée dans l'agencement du discours. La *varietas* touche enfin au procès énonciatif : l'auteur se livre à un jeu subtil qui le fait tantôt apparaître par une énonciation directe (§ 34, 36, 38), tantôt disparaître derrière la forme gnomique (§ 33, 35, 42, 43) ; l'usage du « je », dans les paragraphes cités, le dote d'un *ethos* également divers : l'épanorthose, au paragraphe 34, exhibe la position auctoriale ; le paragraphe 36 en appelle à l'expérience personnelle ; le paragraphe 38 annonce un témoignage. De ces différentes postures dépend également la nature du paragraphe : l'apparition du « je » en position auctoriale ou empirique révèle la « réflexion », quand sa disparition favorise la maxime. L'énonciation permet ainsi une hiérarchisation des paragraphes, qui distingue tout particulièrement entre le discours empirique, ancré dans le réel et circonscrit au contingent, et le discours gnomique, établi sur le nécessaire. Le jeu sur l'énonciation révèle une distinction générique introduite au sein du discours ; et cette distinction, en même temps qu'elle souligne les accents majeurs du propos, prescrit la posture du lecteur-destinataire, tantôt mobilisé par les interrogations (§ 39), tantôt pris à témoin par la stratégie du portrait, tantôt encore invité à recevoir la maxime.

La section permet enfin une approche du contexte avec lequel dialogue l'ouvrage de La Bruyère. L'étude de ce contexte invite à considérer différents degrés. En premier lieu, le contexte culturel apparaît nettement, ne serait-ce que par la langue qui en constitue le signe visible. Les références politiques, élucidées par les notes, participent à un sociolecte que La Bruyère prend un plaisir manifeste à convoquer. Une notation telle que « *Ménippe est l'oiseau paré de divers plumages* » n'est pas sans rappeler La Fontaine, et notamment « Le geai paré des plumes du paon »... Et c'est à l'aune de ce sociolecte que l'emploi du terme « mérite », évidemment central dans le propos comme dans l'ensemble du chapitre, nécessite d'être évalué : les occurrences du substantif à la fin du paragraphe 32 ou au paragraphe 33 jouent de l'ambiguïté entre la signification sociologique du terme, le rang, et son acception éthique, la vertu. Ce sociolecte s'enrichit à l'occasion d'un second qui établit l'arrière-plan du discours : le paragraphe 32 use de références à la

¹⁴ Sur la relation entre mérite et talent, voir l'étude de René Jasinski, *Deux accès à La Bruyère*, II, « Du mérite personnel », p. 146 sqq., éd. Minard, Paris, 1971.

romanité en jouant sur l'association convenue entre la latinité antique et l'isotopie de la guerre, une association explicitée par l'emploi du terme « légions » que sa double occurrence souligne. La convocation de ce sociolecte second rappelle dans un premier temps le goût de l'antique chez les « Classiques » – on songe à Nicolas Poussin – ; de manière plus inquiétante, son irruption semble mettre à distance le premier, voire le dénoncer comme tel. Mais la référence permet également d'installer un deuxième aspect de ce contexte, à savoir sa dimension politique : le paragraphe 32 est nourri d'allusions à la politique extérieure de Louis XIV ; le paragraphe 33 rappelle les principes de la monarchie de droit divin en désignant les princes par la périphrase « Les enfants des dieux » – une périphrase explicitée par La Bruyère lui-même dans la note associée à ce lexème. Si on élargit maintenant l'acception du terme « politique », on remarquera que l'ensemble des paragraphes évoque la sociabilité qui prévaut à la Cour et à la Ville : « visite », « cercle », « assemblée » (§ 38), l'importance qu'il y a à « avoir relation » (§ 39) ou encore à « servir de truchement », autant de notations qui rappellent la prégnance de cette sociabilité sur la vie du temps. Un troisième degré contextuel tient à la perspective idéologique dans laquelle le discours s'inscrit. Des concepts traditionnellement considérés comme définitoires du Baroque trouvent ici leur plein emploi, notamment la représentation du *theatrum mundi*, topos sur lequel jouent les éthopées et qui inscrit l'écriture des *Caractères* dans la continuité avec le théâtre ; la prévalence du paraître sur l'être, autre topos attaché à la littérature moraliste antique et que la Renaissance a revivifié et thématiqué – on songe aux discours d'Érasme ou aux romans rabelaisiens ; l'un et l'autre thèmes sont subsumés par celui de la vanité. En regard de ces thématiques qui manifestent la continuité entre les esthétiques baroque et classique – discriminées seulement par une tradition franco-française –, le texte représente la figure de « l'honnête homme », réponse de l'idéologie classique à l'instabilité du monde, figure suprême de l'adaptation à sa mutabilité et axe d'une éthique qui lui oppose résistance. Instabilité du monde d'un côté, axiologie ferme de l'autre : le discours de La Bruyère articule ces « frères ennemis » que représentent ces deux mouvements – « *Le Baroque et le Classique se regardent en ennemis, mais comme on le fait dans une famille ; ils s'opposent avec un air fraternel* »¹⁵. Dans cette même perspective, les différentes postures de l'énonciation préalablement évoquées invitent à voir les métamorphoses de l'auteur, malicieux avatar d'une Circé dont le lecteur éprouve le périlleux enchantement, dans une dynamique spéculaire. Enfin, cet usage du discours en appelle au contexte esthétique. Pour son étude, deux orientations peuvent prévaloir : la prégnance de la rhétorique, et certaines des orientations majeures du Classicisme. Ainsi apparaît sous la plume de La Bruyère un choix esthétique qui le range du côté des Anciens dans la Querelle des Anciens et des Modernes, sensible dans la conception même de l'ouvrage installé par la référence à Théophraste sur le principe d'imitation – une orientation qui lui vaudra un premier échec dans la campagne pour un fauteuil à l'Académie Française, où il se heurte à l'opposition farouche de Fontenelle et son parti. Au-delà de ces divergences, l'on retrouve dans l'esthétique des *Caractères* la promotion du naturel et de l'élégance, sensible dans le lexique qui traverse la section et que nourrissent des expressions telles que « les règles de la nature » (§ 33) repris en écho par l'adjectif « naturel » (§ 42), et complété par l'insistance sur le « simple » (§ 32, 43). Ces termes, que la lettre du discours inscrit dans une perspective éthique, prennent dans leur récurrence une résonance esthétique et ouvrent à une lecture métatextuelle, tout comme la préférence accordée au naturel sur l'« admirable » qui rappelle le second Classicisme, tel que le décline la correspondance de Mme de Sévigné.

¹⁵ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, librairie José Corti, Paris, 1954, p. 243.

Pistes pour l'étude

De ces observations préalables, qui constituent le socle sur lequel le professeur établit sa séquence, il est possible de dégager trois axes majeurs, qui constitueront l'arrière-plan des séances ; leur développement permettra d'explorer ces directions dans le souci d'établir la cohérence de la progression.

Écriture moraliste et Classicisme

Le contexte de l'œuvre, précédemment évoqué, constitue un environnement culturel qui fonde sa lecture. Seront ainsi rappelées aux élèves les formes prises par l'écriture moraliste, qu'ils ont déjà eu l'occasion de rencontrer au cours de leur scolarité. Ainsi, la référence aux fables ou à la comédie, avec lesquelles ils ont été familiarisés depuis le collège, est montrée dans sa parenté avec le genre de la maxime, genre moins connu et qui invite les élèves à revisiter leur réception des deux premières « catégories ». L'association de ces différentes modalités adoptées par le discours moraliste permet ainsi d'installer le principe de cohérence, de reconstituer le paysage littéraire du Classicisme et d'instaurer une première approche de la littérature moraliste – c'est l'occasion de dissiper un contresens fréquent chez les élèves entre discours moraliste et discours moralisateur, et de rappeler par conséquent que le terme, apparu au cours du XVII^e siècle, n'entre dans un dictionnaire qu'en 1690 pour désigner un « auteur qui enseigne à conduire sa vie, ses actions ». Si cette définition apparaît encore comme très normative, elle évolue au cours du siècle suivant : le *Dictionnaire de l'Académie* installé en 1762 une définition où la prescription éthique recule au profit de la méthode adoptée : le moraliste est désormais un « écrivain qui traite des mœurs ». Il ne s'agit donc plus de prescription, mais de description ou de réflexion critique¹⁶. La lecture du texte permet ainsi d'interroger les élèves, dans cette perspective : La Bruyère est-il un « moraliste » au sens où l'entend le Dictionnaire de son époque, ou bien dans le sens que les Lumières prêtent à ce terme ? Il sera alors nécessaire d'attirer l'attention des élèves sur deux points : la séduction exercée par l'éthopée, qui contrevient au didactisme « moralisateur » ; et la dimension éventuellement énigmatique du discours, qui perturbe plus qu'elle n'enseigne. Une autre image du moraliste émerge alors, comme celle d'un écrivain témoin de son temps. L'ouvrage dialogue avec la société : l'esthétique fragmentaire, les énallages énonciatives, la restitution d'un bruissement polyphonique qui tient notamment au jeu des discours rapportés, vient parfaitement s'acointer avec l'art de la conversation, si prisé à l'époque de La Bruyère ; en témoignent le succès éditorial des *Caractères* et ses huit éditions, qui doivent à cette capacité mondaine de l'auteur – car « du grand écrivain mondain, note ainsi Robert Garapon, La Bruyère a toutes les qualités maîtresses : la parole expressive, le ton perpétuellement varié, le désordre plein d'imprévu »¹⁷. Cet art de l'inopiné manifeste donc la capacité de l'auteur à s'accorder avec le goût de son temps ; pour autant, il est intéressant de montrer aux élèves que le discontinu permet paradoxalement la cohérence, et notamment l'élaboration d'une esthétique qui doit autant au contexte qu'à une capacité certaine à s'en jouer : la première orientation tient à la dissémination, au cœur du texte, des principes de l'esthétique classique, en relation avec l'idéal de l'honnête homme ; la seconde doit à la manipulation du discours que cette cohérence souterraine révèle.

Rhétorique et argumentation

Cette seconde piste pour l'étude sollicite les pré-requis des élèves sur le plan de l'étude du discours et de la rhétorique. Le professeur rappelle la catégorisation antique de l'éloquence en trois

¹⁶ Voir sur ce point Bérengère Parmentier, op. cit., p. 8.

¹⁷ Introduction à l'édition des *Caractères*, op. cit., p. XX.

genres : le judiciaire, le délibératif et l'épidictique. Si les portraits relèvent *a priori* de l'éloquence épédictique, de même que le paragraphe 33 qui relève, à première vue, de la rhétorique encomiastique, le statut des autres paragraphes peut poser problème : les paragraphes 35, 36, 42 et 43 relèvent de l'éloquence délibérative en ce qu'ils participent à l'élaboration d'une résolution dans l'examen de la notion de « mérite » ; les paragraphes 34, 37 et 41 jouent de l'éloquence judiciaire en ce qu'ils organisent le procès des vices. Cette observation attire l'attention des élèves sur la porosité des genres – ainsi le paragraphe 41, en proposant une typologie de l'hypocrisie, use néanmoins de l'éloquence épédictique ; ce faisant, il interroge également le discrédit jeté dans l'Antiquité classique sur cette troisième forme d'éloquence, qui participerait davantage du discours poétique, exhiberait la compétence de l'orateur, plus qu'elle n'engagerait d'interaction avec l'auditoire, au contraire des deux autres formes : l'éloquence épédictique ne pourrait, dans cette même perspective, participer au progrès de la réflexion, et se verrait donc rejetée du champ de « l'utile »... Cette hypothèse antique interroge le statut des « portraits », non seulement sur le plan rhétorique, mais aussi dans le procès argumentatif. Toutefois, cette question même est rapidement dépassée par l'observation des reprises et échos qu'une lecture plus approfondie du texte permet de mettre à jour. Les élèves verront ainsi se dessiner une construction autoréférente : la section met en réseau des isotopies et des thématiques, qui toutes sont organisées autour d'un terme focal, le « mérite », dont on repère alors les emplois syllephtiques ; le jeu des substitutions lexicales construit un lexique axiologique autour du « mérite » par sa mise en relation avec des hyperonymes tels que « sagesse » (§ 34) et « vertu » (§ 32, 43), auquel s'oppose la « vanité » (§ 40) ; l'abondance de ce lexique axiologique s'oppose à l'économie qui touche la désignation des comportements blâmés. Il existe donc un vocabulaire riche pour dire la vertu ; le vice, lui, s'observe ; la vertu s'énonce parce qu'elle est non seulement comportementale, mais aussi conceptuelle, tandis que le défaut de vertu apparaît comme un vide conceptuel, et ne saurait exister que sur le plan phénoménal. Ainsi s'installe une dichotomie de type dialectique entre « le « sot » (§ 37) et « le sage » (§ 43), dichotomie que les choix lexicaux mettent au jour. L'analyse permet ainsi de souligner le rapport entre l'écriture et une enquête de type lexicologique¹⁸. Cette attention portée par La Bruyère aux ressources du discours, entendu comme capacité d'agencement du verbe, se repère enfin dans les formes adoptées par le discours gnomique. La notion peut légitimement faire l'objet d'une attention marquée en cours : elle ouvre à la définition discriminatoire de la maxime, de l'aphorisme et de la sentence – le professeur choisit ces trois formes du discours bref parmi les différentes catégories dans lesquelles il peut apparaître. Ces trois formes sont d'abord mises en relation avec la catégorie de la *memoria* dans l'élaboration rhétorique du discours – et La Bruyère a certainement été marqué par la formule de Montaigne, « *Au moins par ambition refusons l'ambition* »¹⁹, qu'il reformule et s'approprie au paragraphe 43. Mais il s'agit aussi d'initier les élèves à la distinction entre ces trois modalités du discours gnomique, « *formes brèves et sententiales* »²⁰ qui présentent cependant des différences – même si « *la langue moderne tend à [faire de la maxime] un synonyme courant de sentence* »²¹. L'une et l'autre se distinguent en effet par une concision qui conduit à leur assimilation, et par leur prétention à l'universel. Mais la première hérite d'une expression plus large, la *maxima propositio*, qui désigne la majeure d'un syllogisme²² – on pourra ainsi amener les élèves à distinguer entre la maxime thétique, « *Le sage guérit de l'ambition...* » et la maxime conclusive ou clausule, « *Le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection* » (§ 41). Ce que la Renaissance désigne comme « les mots dorés » constitue ainsi, lorsque la maxime est isolée, une forme radicale

¹⁸ Sur la proximité entre rhétorique et dialectique : Aristote, *Rhétorique* – *op. cit.*, p. 81.

¹⁹ Montaigne, *Essais*, III, 10, *in fine* ; rapprochement dont la paternité revient à René Jasinski, *Deux accès à la Bruyère*, *op. cit.*, p. 98 et 161.

²⁰ *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, coll. « Quadrige », PUF, 2002 – 2ème édition 2010, p. 302 : « *Ces réalisations littéraires très hétérogènes n'ont en commun que la brièveté de la forme et la valeur de vérité admise de tout temps et en tout lieu.* »

²¹ *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, art. « Maxime », p. 465.

²² Boèce, *Topica Ciceronis commentaria*, VIe siècle – cité dans *Le Dictionnaire du littéraire*, *ibid.*

de l'enthymème, et par conséquent exige la collaboration du lecteur – quand on pourrait recevoir la maxime, dans un premier temps, comme une formulation purement didactique parce que magistrale. La sentence, elle, « *prend la forme d'une phrase courte, de portée générale* »²³ ; elle apparaît dans une plus grande autonomie par rapport au procès démonstratif. Toutefois l'autonomie absolue est manifestement celle de l'aphorisme, qui peut confiner à l'énigme par le double jeu de la syntaxe (§ 35) et de la brachylogie. Ainsi, dans le maniement subtil de ces formes brèves, de nature à marquer de leur empreinte l'esprit du lecteur, le discours prend une vertu quasi psychagogique.

Le jeu avec le lecteur

L'interaction entre l'auteur et un lecteur-destinataire, « l'auditoire »²⁴, permet d'approfondir cette finalité du discours moraliste, en même temps qu'elle ouvre sur la grammaire d'énonciation et appelle les élèves à utiliser les prérequis que le collège et la classe de Seconde leur ont permis d'installer. Parce qu'elle repose sur un jeu constant, cette interaction permet en outre aux élèves de commencer à saisir l'originalité de l'œuvre. Les modalités de ce jeu reposent à la fois sur l'énonciation et sur une variété de tons qui, dans l'espace du texte, s'apparente à une prouesse discursive et assure sa réussite à l'exercice de communication ainsi engagé²⁵. Le texte peut se lire comme un espace ludique où le « je » exerce un double statut : sa position auctoriale, et son intégration dans une situation d'interlocution qui, pour être fictive, apparaît comme une revendication. Dans ce passage, le « je » s'amuse des ressources du discours pour assurer tantôt sa visibilité, tantôt son invisibilité : il peut ainsi apparaître visiblement, assorti d'un présent d'énonciation – « Je connais Mopse d'une visite... » (§ 38) –, voire d'un futur – « J'éviterai de n'offenser personne [...] ; mais sur toute chose un homme d'esprit. » (§ 36) ; l'emploi de l'indicatif vient alors renforcer l'effet de réel et donner toute son épaisseur à un « je » plus énonciatif qu'auctorial. Dans cette situation de visibilité, le « je » s'exhibe comme un « je » social, concerné par la mondanité, par ses pratiques et ses tensions ; non seulement témoin de cette société, il en est aussi acteur, dans une position suffisamment enviable pour que le bonhomme Mopse lui rende une visite « sans [le] connaître ». Ailleurs, au contraire, le « je » disparaît derrière le paravent de l'assertion : la modalité gnomique du discours, servie par le présent de généralité, les déterminants définis à valeur universelle tout comme les présentatifs mettent en scène une parole d'autorité, en surplomb. Ces positions multiples font du « je » un Protée, et conduisent le discours sur le terrain d'une instabilité fondamentale, où ni la parole ni sa pragmatique ne répondent à un protocole initial. Bien au contraire, du discontinu à l'énallage, le discours travaille à cette déstabilisation : la discontinuité érige en programme les effets de rupture, l'énallage, notamment énonciative, favorise l'inopiné, et le lecteur n'est jamais en repos. Dans cette perspective, l'ironie fera l'objet d'une attention particulière au cours de la séquence : son étude permet en effet d'introduire auprès des élèves non seulement les nuances que comporte ce ton, mais aussi les différentes finalités que l'ironie poursuit et qui sont loin d'être toutes déterminées par une orientation acerbe. Entre facteur de connivence et exercice de la réticence²⁶, l'ironie permet enfin de percevoir la complexité qui s'engage dès lors que l'étude se porte sur la réception du discours.

²³ *Lexique des termes littéraires*, sous la dir. de Michel Jarrety, Le Livre de poche – Librairie générale française, 2001.

²⁴ Sur l'interaction, voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, « UB Lire Fondamentaux », Editions de l'Université de Bruxelles, 6^{ème} éd., 2008.

²⁵ Sur la conception d'une communication réussie ou en échec, voir notamment Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 8-10.

²⁶ Les différentes acceptions et procédures de l'ironie feront l'objet d'une étude approfondie lors de la cinquième séance, intitulée « l'écriture ludique ».

Description des séances

A) L'écriture en réseau

Une première séance permet aux élèves de découvrir la section ; pour faciliter l'accès à un texte qui ne manquera pas de les déconcerter, le professeur travaille à sa contextualisation. Celle-ci prend appui sur le lexique : il s'agira pour la classe de construire une lecture informée du texte en observant ses thématiques majeures, pour l'inscrire dans un contexte qu'ils ont déjà rencontré en classe de Seconde. Un travail d'enquête est ainsi confié à la classe, abordé grâce à deux questions lexicales :

1. Quelle relation le discours thématique fait-il apparaître entre cette section et le titre du chapitre ?
2. Quels réseaux lexicaux permettent-ils à La Bruyère d'ancrer le discours dans son contexte ?

Le réseau lexical

La première question permet de mettre en relation le lien entre le substantif « mérite » et un lexique axiologique qui le décline dans l'ensemble de la section, et le met en perspective. Trois occurrences sont ainsi distribuées dans la section, sous sa forme dernière : le terme apparaît dans la « réflexion » 33, dont il occupe le centre géométrique ; le portrait de Celse fait intervenir le déni de « mérite », au début du § 39 ; la sentence qui clôt la « réflexion » 41 en inscrit la définition. L'examen de ces trois occurrences fait apercevoir un double sens du terme, que le professeur rappelle ici aux élèves : la première réfère au rang social, à la naissance, tandis que la dernière a une acception purement éthique ; de ce fait, l'occurrence médiane apparaît comme une syllepse, ce double sémantisme pouvant lui être appliqué. Ainsi décliné, le terme apparaît comme un objet soumis à une analyse lexicologique ; et selon ce même protocole, son examen est complété par un jeu de synonymie. Le portrait d'Emile propose ainsi de considérer le mérite sous l'angle de la « gloire », c'est-à-dire du mérite reconnu, auquel la capacité de « modestie » confère un arrière-plan éthique qui le conforte *a priori*. La réflexion 34 construit autour de la notion une constellation morale : « dons de l'âme », « profondeur », « réflexion », « sagesse », dans une gradation qui souligne l'intériorisation du thème, et le confronte à la notion de « gloire » préalablement considérée. Ce même champ lexical est ensuite complété par des termes tels que la « dignité » (§ 42), la « pudeur » (§ 38), le « désintéressement » (§ 41), qui cette fois considèrent l'attitude associée au mérite moral. De cette observation, on aura ainsi retiré une discrimination sémantique entre l'emploi contextuel et social du terme et son acception proprement éthique. Les élèves auront en outre pu apprécier la cohérence du lexique axiologique qui mène l'enquête sur le mérite, par-delà le discontinu. Une fois posée la prégnance de cette perspective sur le discours, les élèves peuvent repérer l'hyperonyme qui en sous-tend le champ lexical : le terme « vertu(s) », deux fois mentionné dans le portrait d'Emile, d'abord dans le doublet « sa vertu et son étoile », valorisé ensuite par sa position finale au paragraphe 32 et au paragraphe 43 par l'expansion nominale et intensive : « la vertu toute pure et toute simple ». La comparaison entre les deux occurrences invite à voir la distinction induite par l'emploi du pluriel puis du singulier ; l'hyperonymie, elle, permet de cerner l'objet majeur du discours, ainsi proposé à une représentation mimétique autant qu'à une discussion idéologique. Pour saisir cette orientation seconde, le professeur attire l'attention des élèves sur la double acception du mot « vertu », héritée de son origine latine : en contexte héroïque, la « vertu » désigne le courage, un sens que les élèves auront pu rencontrer chez Corneille notamment ; en contexte philosophique, le mot subsume toutes les qualités morales et leur exercice²⁷. Les élèves

²⁷ Sur l'exercice de la vertu, et plus particulièrement sur l'affrontement entre *magnitudo* et *magnanimitas* dans le théâtre de Corneille, voir M. Fumaroli, *Héros et orateurs*, IV, 3, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la

auront ainsi mesuré la subtilité sémantique des termes utilisés par La Bruyère, et le dédoublement qui touche à chacun d'eux. Ils sont également en mesure de percevoir le problème posé par l'expression « mérite personnel » dans le titre : une expression qui peut être lue soit comme un oxymore si le terme de « mérite » prend une acception sociale ; ou bien comme un défi à cette société même, s'il vaut pour « vertu », puisque dans ce cas il engage un hiatus entre son exercice et la sociabilité.

Le réseau social

Le professeur propose alors aux élèves de voir le discours comme un réseau, d'abord défini comme tel sur le plan lexical : cette notion, avec laquelle les élèves entretiennent une constante familiarité, permet d'aborder le texte dans une deuxième perspective qui prend la société pour objet focal. La représentation fait ainsi entrer une thématique concurrente à celle du mérite : une société qui inscrit l'homme au sein de différents cercles, « l'État, sa famille » (§ 32), ou encore « les siens » (§ 35) ; une société définie par le principe de hiérarchie – AEmile est « dévoué [...] au chef de sa famille », les princes sont désignés par la périphrase « les enfants des Dieux » (§ 33), Celse « est d'un rang médiocre » (§ 39) ; une société, enfin, qui élabore les relations des hommes entre eux, selon un idéal de sociabilité exhaussé par le Classicisme : Mopse est en « visite » (§ 38), Celse « a des relations » (§ 39), Ménippe se fantasmait au centre des regards (§ 40). Le comportement des personnages invite ici à contextualiser le propos : parce qu'ils auront lu des comédies de Molière ou des fables de La Fontaine par exemple, les élèves ont été initiés en classe de Seconde aux spécificités de la société d'Ancien Régime. Le professeur attire ici leur attention sur les expressions qui connotent cette dimension aristocratique, et sont donc fortement attachées à leur contexte, comme les substantifs « rang » (§ 39) ou « cercle » (§ 38) ; de même, les personnages représentés occupent des fonctions attachées à leur position dans cette société, et qui la définit – AEmile est un guerrier, les autres personnages sont des courtisans, dont la position sociale tient à la parole et au « maintien » (§ 40)²⁸. Leur évocation permet aussi à La Bruyère d'esquisser d'autres fonctions qui organisent la société d'Ancien Régime : le Roi, le prédicateur (§ 38). La société est ainsi représentée par touches successives, avec une coloration majeure qui tient à la *hiérarchie*, une notion qui vient redoubler celle du réseau. A ce moment de l'analyse, ainsi établi sur une première lecture du texte, les élèves auront ainsi dégagé ses deux thématiques majeures. Leur confrontation permet alors de formuler la problématique qui sous-tend la section : L'exercice de la vertu est-il possible en société ? Question subversive dans un contexte où la société, organisée sur le double principe du réseau et de la hiérarchie, fonctionne selon une organisation aristocratique. Et c'est précisément ce terme que La Bruyère interroge : l'aristocrate en effet tient son pouvoir (**kratos*) de sa capacité à se distinguer – est *aristos* en grec « celui qui se distingue » ; or cette capacité de la distinction, considérée sous l'angle moral, est soumise à caution par la problématique même. La Bruyère propose ainsi d'accorder la prééminence au **beltistos* (« le meilleur par sagesse ») sur l'**aristos*, c'est-à-dire non pas à la capacité de se distinguer d'autrui, mais à exceller par sa sagesse. La réflexion de La Bruyère sur le mérite s'entend donc comme la capacité à être « digne de » : digne de réputation, de faveur, de postérité, soit mériter la reconnaissance, la distinction. Si la réflexion hérite en partie de la pensée aristotélicienne²⁹, elle a donc également une résonance subversive dans l'interrogation posée à la relation entre mérite moral et rang.

magnanimité », p. 323 sqq., Droz, Genève, 1996.

²⁸ Peut-être ici peut-on lire une allusion, également, à la dégradation du statut aristocratique sous le régime monarchique absolu de Louis XIV.

²⁹ La Bruyère se place sous l'égide aristotélicienne par voie de transitivité, en inscrivant son œuvre dans la lignée de Théophraste, élève de l'Académie.

Mise en dialogue

Dans un troisième moment de la séance, le professeur montre la mise en œuvre de cette interrogation par le dialogue. Un dialogue externe tout d'abord : La Bruyère installe son discours sur un réseau de références souterraines, qui le légitiment en même temps qu'elles permettent à l'auteur de se désigner comme un épigone. On rappellera ainsi que la question du mérite constitue un topos dans la littérature philosophico-morale : on pourra citer l'examen du *decus* par Cicéron dans le *Traité des Devoirs*, qui articule l'exercice de l'honnêteté avec la présence de l'individu au monde social ; ou, plus proche de La Bruyère, le chapitre « De la Présomption » des *Essais* de Montaigne. La première référence installe le concept d'« honnête homme » (§ 40), attaché à l'idéologie classique, sur un arrière-plan antique qui contribue à sa résonance. De même, le terme de « vanité », au paragraphe 40, fait écho à celui de « présomption » examiné par Montaigne. Le dialogue des héritages installe ainsi le discours au sein d'une tradition qui met la réflexion en perspective, lui permet d'excéder son contexte, et lui assure une portée universelle. De surcroît, il intègre l'auteur au sein d'un réseau, celui de la littérature moraliste, et contribue donc à poser l'identité de l'ouvrage, tout comme le discours d'un individu l'ancre dans la société de son temps et définit sa place. Les références ont donc aussi une fonction conversationnelle, également mise en œuvre au sein de la section par le jeu des discours rapportés. Cette dimension mondaine est corroborée par l'usage des portraits. Car le portrait est à la mode dans la société que fréquente La Bruyère : depuis *L'Astrée*, il constitue un jeu de société dans les salons précieux, notamment chez Mlle de Montpensier. Jeu périlleux, le portrait mondain est un divertissement prisé³⁰, et le moraliste, en s'y prêtant, organise l'espace de son texte comme l'un de ces salons. L'étude se focalise alors brièvement sur le portrait de Celse, lequel présente un jeu discursif : sa parole est d'abord thématifiée par le nom « truchement » ; le discours narrativisé constitue une deuxième étape – « pour [...] les rapporter » – ; puis survient le discours indirect : « il vous dit pourquoi... » ; enfin, la parole achève de prendre son envol, dans l'autonomie que lui accorde le discours indirect libre. La polyphonie permet l'exercice d'une *mimésis* directe, qui donne à entendre la société, tandis que les relations entre les paragraphes miment le dialogue. La Bruyère reprend à Platon sa distinction initiale entre le spectaculaire et le narré, et la transpose sur le terrain de l'argumentation : le portrait donne à voir le monde dans sa vérité reconnaissable ; la « réflexion » médiatise l'observation tirée des portraits à l'intention du lecteur. Et dans ce jeu mimétique entre un nouveau degré de polyphonie, qui tient aux postures adoptées par l'auteur : dramaturge ou « philosophe », au sens que le XVI^e et le XVII^e siècles ont donné à ce terme, l'auteur se dédouble et se fait polygraphe.

B) L'écriture satirique

La capacité dramaturgique du discours est alors support d'une étude plus approfondie. Une séance de deux heures est ainsi consacrée à l'étude des quatre portraits, pour mettre à jour la notion d'éthopée, son fonctionnement et ses enjeux.

La théâtralisation³¹

En introduction de cette séance, le professeur pose aux élèves la question suivante : « En étayant votre réflexion par la référence à des comédies de Molière que vous avez lues, vous étudierez la relation que les quatre portraits représentés dans cette section entretiennent avec le théâtre ». Un temps est laissé en début de séance aux élèves pour organiser leur réflexion, dans le

³⁰ René Jasinski, *Deux accès à La Bruyère*, Minard, Paris, 1971 – p. 17.

³¹ « Il y a dans *Les Caractères* un plaisir du spectacle et, comme chez Montaigne, une gourmandise du langage, un plaisir de la profusion... » – Bérengère Parmentier, *op. cit.*, p. 16.

but de mettre en place l'initiation didactique au commentaire de texte. Les élèves pourront ainsi remarquer que les personnages représentés sont singularisés, grâce à l'onomastique, mais aussi à des lexèmes tels que « lui seul » (§ 40). Installés dans une identité qui leur est propre, ces personnages sont offerts en spectacle. Est alors notée la densité du lexique relatif au regard et à l'ouïe, qui traverse l'ensemble de la section et pose le personnage sous un regard indifférencié, fait entendre sa voix à un public indéfini, mentionné par le pronom indéfini « on » : « on l'a regardé comme... », « on lui a entendu dire... » (§ 32). Les discours rapportés, étudiés à la séance précédente, sonorisent cette mise en scène, que viennent compléter des notations spatiales, associées au mouvement des personnages qui effectuent ainsi une entrée en scène : Mopse « s'insinue dans un cercle... » ou « entre une autre fois dans une assemblée » (§ 38) ; de même, leurs attitudes sont évoquées avec insistance – ce sont « l'air et le maintien » de Ménippe, dans un doublet fortement ironique, c'est encore le ton d'Emile, « rempli de gloire et de modestie » (§ 32), ou la pathétique conquête d'une place impossible par Mopse, égratigné par le comique de répétition. Les élèves remarqueront également la participation de la métaphore animale à cette mise en scène : le zoomorphisme frappe Mopse, devenu chien par l'effet de l'adage, autant que Ménippe, oiseau-caméléon. La Bruyère, tout à la facétie, livre en pâture une galerie de personnages qui n'ont rien à envier au brave Monsieur Jourdain ou encore à l'Avare... L'écriture installe avec le théâtre une relation spéculaire qui reprend une partie de son principe au « jeu des portraits », mis en scène par Molière dans le *Misanthrope*³². Dans ce tour de passe-passe entre écriture théâtrale et écriture moraliste, les *Caractères* se dessinent comme le creuset d'une expérimentation littéraire où le plaisir du discours semble parfois, et momentanément, l'emporter³³. Une rhétorique marquée par la *celeritas* prend alors le pas sur la mesure du discours : les portraits frappent ici par leur rapidité, elle-même mimétique d'une évanescence contradictoire de ces personnages qui ne font finalement que passer et que tout le monde oublie aussitôt – tout comme la « réflexion » l'emporte *in fine* sur le portrait, quantitativement dans l'œuvre, qualitativement aussi dans la distribution de la section.

Une typologie

L'interaction entre les portraits et les réflexions interroge par conséquent la fonction même de ces portraits. Au-delà de la singularisation, quatre types apparaissent, dont chaque personnage offre une incarnation³⁴. Dans la représentation d'Emile et l'hyperbole engagée par une éloquence épideictique sans mesure, s'inscrit la référence au *miles gloriosus*, personnage illustré par la Née et la comédie latine. La référence au *miles gloriosus* s'établit par des choix lexicaux empruntés à l'idéologie romaine antique : la représentation de l'héroïsme passe alors par l'emploi « latin » du terme « vertu », la *virtus* antique, par la mention de l'« illustre », et ces références sont élucidées par l'anachronisme du terme « légions » que souligne sa récurrence et qui achèvent de faire signe vers la romanité antique et son idéologie. Mais La Bruyère convoque aussi un passé plus proche : la figure du *miles gloriosus* a été revivifiée par le théâtre de Corneille. Le professeur lit alors aux élèves la première tirade de Matamore située à l'acte II, scène 2, de *L'Illusion comique* : la comparaison permettra de mettre à jour la covalence des lexiques axiologiques et guerriers, dans le cadre d'une auto-glorification hyperbolique ; elle permettra aux élèves de percevoir l'ironie dans le portrait d'Emile, où le discours, en apparence éloge, est en réalité rapporté à la modalité indirecte libre pour restituer la forfanterie du capitaine, tandis que la parenthèse introduit un commentaire

³² Acte II, scène 4.

³³ « Le genre épideictique ou démonstratif est par excellence celui du tour verbal, de la parole comme spectacle en elle-même, et presque pour elle-même, objet de ce bonheur littéraire auquel nuisaient les finalités pratiques du judiciaire ou du délibératif. » – Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 312.

³⁴ Sur cette typologie, voir Raymond Picard, *Génie de la littérature française*, 1600, Paris, Hachette, 1970, p. 28 : « La diversité des esprits, des sentiments et des postures, se laisse réduire à des types généraux et constants qu'on est en mesure de déterminer. »

métalinguistique incisif. Initiés à la reconnaissance d'un type qui dépasse ainsi le singulier, les élèves reconnaîtront cette même démarche dans les autres personnages : Mopse est le fâcheux du théâtre de Molière, l'importun qui « s'insinue » partout et n'apporte rien au monde que sa sottise ; Celse est l'intrigant, jeté dans le mouvement permanent d'une action frappée d'inutilité et d'un discours qui tourne à vide ; Ménippe est le vaniteux, personnage qui pourra être comparé au corbeau de La Fontaine, non seulement par la métaphore aviaire, mais aussi parce qu'enorgueilli de son plumage – la dérivation du verbe « paré » en « parure », à la fin du portrait, en assure l'autonomie et thématise l'apparence. Un point commun surgit ainsi entre ces types : l'importance qu'ils accordent au paraître. Le lexique en est récurrent : la « gloire » et la « grâce », chez AEmile, des relations établies sur une connaissance réduite au *de visu* pour Mopse, la « langue » de Celse employée au « truchement » et donc sans autre fonction que de dire autrement, les « plumages » empruntés de Ménippe, autant de caractéristiques fortes qui marquent à égalité ces personnages. Leur mise en scène au sein d'un univers clos sert la théâtralité, comme il aura été vu ; mais elle contribue aussi à installer ces personnages sous le regard d'autrui, les figeant ainsi dans une existence qui ne tient qu'au regard extérieur, un regard qu'ils ne captent d'ailleurs pas : « ceux qui passent le voient » (§ 40), est-il dit de Ménippe par exemple. Cette relation thématique entre les portraits invite alors à évaluer leur disposition dans la section : le premier portrait installe, par l'outrance de l'éloge, la représentation d'un faux héroïsme, échafaudé par le seul discours ; à l'autre bout de ce développement typologique, Ménippe est celui qui se trouve « au-dessous du sublime et de l'héroïque ». L'évolution du discours conduit ainsi à une élucidation ; et la succession des portraits repose sur le principe de la tapinose, érigée au degré macrostructural, et que sanctionne *in fine* le terme de « vanité ».

La satire

Si les quatre portraits sont ainsi liés thématiquement, c'est qu'ils sont finalement la déclinaison du même. Par le jeu de la stylisation, tous ces personnages n'en forment finalement qu'un seul, homme-oiseau qui existe tantôt par son plumage tantôt par son ramage, et qui dans tous les cas ne doit cette existence qu'à l'énergie déployée pour exister sous le regard d'autrui. La somme des portraits produit finalement un prisme dans lequel se reflète un être créé par la société et qui n'existe que par elle. Aussi la négation frappe-t-elle systématiquement ces personnages : le nom leur donne une identité que la syntaxe leur refuse immédiatement – d'abord restrictive pour AEmile et donc inféodée à un éloge apparent, la négation prend son essor dans les portraits suivants : Mopse a « rendu » au locuteur « une visite sans [le] connaître », Celse « n'est pas savant », Ménippe « est l'oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui ». La forme négative devient ainsi protocolaire dans l'introduction de ces personnages, comme elle le sera dans la réflexion 41, pour caractériser des instances non nommées cette fois, mais au comportement repérable. Le portrait prend le personnage dans une embuscade, programme dès la première phrase sa disparition puis, par une redoutable machinerie, actionne le processus de cette évanescence³⁵. Le portrait de Ménippe fait ici l'objet d'une étude précise : les élèves notent l'accumulation de négations qui annulent jusqu'à l'existence du personnage, pour les autres et finalement pour lui, personnage arrêté dans une posture pathétique autant que comique – « pendant qu'il délibère, vous êtes déjà hors de portée » ; ils remarquent aussi la syntaxe énumérative, qui sature le discours sous la répétition du même : Mopse « répète des sentiments et des discours », « se sert [...] naturellement de l'esprit des autres... », « n'est que l'écho... », autant de formulations qui développent la même idée, mettent en abîme le principe de répétition, activent ainsi le comique tout en pointant la vacuité finalement thématisée par le substantif « vanité ». La comparaison avec les autres portraits fait ensuite

³⁵ Ailleurs, le portrait peut au contraire attester la complexité de l'homme. Sur la question sensible de la « dissolution » du caractère, voir la réfutation opposée par Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, PUF, Paris, 1993, p. 137-158.

apparaître le retour des mêmes procédés : négations, saturation du discours, répétition du même, mise en scène du comique... Ainsi de l'accumulation des verbes dont Mopse est le sujet, dans une série de propositions juxtaposées, jusqu'à l'exhibition métalinguistique du comique : « il est là précisément celui dont la multitude rit... ». Dans le portrait de Celse, l'anaphore de la préposition « pour », initiée par la structure pseudo-clivée « C'est un homme né pour... », étire jusqu'au point de rupture une énumération qui semble inviter le lecteur à crier grâce. Et le personnage s'évanouit, neutralisé par son propre langage frappé d'incohérence, selon un protocole qu'annonçait déjà le portrait d'AEmile et qui se trouve ici radicalisé. La mise en scène, en focalisant sur ces personnages, conduit ainsi à leur annulation ; même le discours qui leur est prêté contribue à cet effacement en réduisant cette parole à un lointain écho. Le discours adopte par conséquent un fonctionnement paradoxal qui exhibe ce qui n'a pas d'existence ; au service de ce paradoxe, la fragmentation pointe une vérité ontologique affolante : si chacun des personnages représente un avatar du même être, alors celui-ci apparaît comme privé d'unité, frappé d'une absence à soi-même, que souligne la posture burlesque de Ménippe arrêté. Ce trait majeur, qui trouve son expression dans la « vanité », installe le portrait dans l'espace de la caricature, qui doit non seulement à la systématisation des « caractères », mais aussi à l'excès généré par l'accumulation. Mais les personnages représentés ne sont pas seuls à faire les frais de ce procès : la société elle-même est soumise à la satire. Le procédé accumulatif sur lequel reposent les portraits représente cette société comme un espace saturé par le regard et la parole. Les élèves pourront alors mettre en relation la polyphonie étudiée à la première séance et cette conception d'une société soumise au verbe : la polyphonie mime le bruissement des discours. Un bruissement vain, car non établi, en réalité, sur le principe de la conversation : la parole n'est pas celle de l'échange : « on a entendu dire » à AEmile, mais on ne lui répond pas ; Mopse « prie », « écrit », « parle », mais sa parole ne s'intègre à aucune conversation ; le discours de Celse se rêve performatif, mais échoue invariablement ; Ménippe, quant à lui, ne sait répondre... L'idéologie de la sociabilité est ainsi battue en brèche : la parole sociale est celle de l'autopromotion. Pire encore, elle est paradoxalement l'indice d'une solitude radicale : privés d'interaction, les personnages représentés sont ainsi déterminés par cette solitude sociale, que souligne dans un emploi second la récurrence de l'adjectif « seul », préalablement repéré. Le singulier prend alors une résonance tragique, tandis qu'il rejette la société à l'arrière-plan, celui d'un collectif anonyme, mais tout autant soumis au paraître. Dominée par l'apparence, la société constitue elle-même un *theatrum mundi*, motif que sa division en coterie répercute à l'infini ; une société qui se voit passer dans le même temps qu'elle regarde passer l'importun, ce précipité d'elle-même, un double incarné du collectif dans lequel sa prétention l'empêche de se reconnaître – tout comme les lecteurs de La Bruyère³⁶... Et ce même collectif, ainsi évoqué, n'est pas sans rappeler les aristocrates juchés sur scène dans les représentations théâtrales du XVIIe siècle, dans le souci affiché de voir et en réalité primordial d'être vu. Plus profondément, la satire trouve ici sa finalité anthropologique, qu'explicite le lexème « les hommes », dans la réflexion 43. Médiatisé par ces avatars du même que représentent AEmile, Mopse, Celse et Ménippe, l'homme est représenté comme une coquille vide, un songe-creux et un locuteur inaudible ; la « parure » – plumage ou ramage – se substitue au mérite. En conclusion, le professeur définit la notion d'éthopée, dont l'étude aura permis de cerner la dimension exclusivement comportementale. Il met ensuite ce terme en relation avec celui de « caractère ». L'étymologie en est rappelée : le terme réfère à l'« empreinte » dans la langue grecque ; le latin le remplacera par celui de *persona*, « le masque ». Empreinte que l'écriture rend indélébile, mais que le personnage ne peut inscrire³⁷ ; masque qui se substitue à l'être : le titre de

³⁶ Une intention cryptée et cependant malicieusement évoquée par La Bruyère, dans un discours à double entente intégré à la préface : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage : il est juste que, l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. » – *Les Caractères*, préface, éd. R. Garapon, p. 61.

³⁷ Un drame ontologique et social, pointé par La Bruyère dans la réflexion 83 du chapitre « De la cour » : « Ils n'ont pas, si je l'ose dire, deux pouces de profondeur : si vous les enfoncez, vous rencontrez le tuf. »

l'ouvrage fait lui-même signe vers cette angoisse ontologique à laquelle l'écriture fait parade.

En prolongement de l'étude, un sujet d'invention est distribué aux élèves : « Moraliste du XXI^e siècle, vous prenez appui sur votre lecture de La Bruyère pour élaborer un portrait significatif de votre temps. Votre travail reprendra les principaux traits d'écriture que l'étude des portraits aura mis en lumière. » Il sera ainsi demandé aux élèves de mobiliser les traits stylistiques majeurs installés par La Bruyère dans les portraits étudiés, pour soutenir une observation efficace de la société contemporaine. Cette observation servira elle-même de relais à une vision de l'homme possiblement orientée vers l'universel.

C) L'écriture moraliste

En introduction à cette troisième séance, le professeur projette une « Vanité » : l'étude picturale permet ainsi de souligner l'accointance de La Bruyère avec son temps, notamment par le thème, mais aussi par les procédés esthétiques – comme dans les « Vanités » en effet, la représentation des objets invite à une lecture seconde, en même temps qu'elle poursuit une visée édifiante.

L'enquête sur l'homme

Dans cette perspective, le discours, précédemment identifié comme satire, prend une autre dimension : celle d'une enquête sur l'homme ; et, de cette enquête, l'écriture se fait l'instrument herméneutique. Comme un entomologiste dont la rigueur exclut toute concession, La Bruyère épingle. Il s'agit alors, dans cette troisième séance, de montrer aux élèves que la satire n'est pas autotélique, mais participe d'une enquête plus générale, qui doit son élévation à l'orientation anthropologique du propos. Un bref rappel de la séance précédente permet d'installer la notion d'*exemplum*, qui introduit une passerelle entre l'éthopée et la visée morale du discours³⁸. Formellement, la parenté entre ce genre rhétorique et le « portrait » repose sur le discours narratif, qu'une observation rapide des verbes permet de mesurer. De surcroît, la pratique est mise en abîme dans le paragraphe 41 : trois types apparaissent alors, qui peuvent être facilement identifiés par les élèves maintenant que la notion a été installée : le courtisan, le coquet et le faux-ami. Trois types également établis par la négation, déjà validée comme principe structurel – « n'en use pas », « ni sobre ni tempérant », « nullement ». Ces trois éthopées, qui se distinguent par l'anonymat et la brièveté, reproduisent donc comme en une miniature, ou l'écran d'un éventail, la procédure qui a régi les précédents portraits. Dans la miniature, la caricature se radicalise, et la typologie se raffine. La rapidité, elle, permet d'installer un arrière-plan à la représentation de la vanité : le jeu de la perspective la met en abîme, pointe le caractère épidémique de cette pathologie sociale. L'enquête, elle, se déclare exhaustive : le moraliste adopte la posture d'un scientifique, tout entier absorbé par l'observation. La section met en scène un procès herméneutique, dont le principe repose sur l'alternance entre incarnation et abstraction. Cette alternance se raffine ensuite : le singulier et le général en constituent des plans intermédiaires ; la description alterne avec les formulations laconiques, d'un fragment à l'autre, voire à l'intérieur d'un fragment – l'énonciation introduite par l'injonction souligne ainsi la portée universelle du discours dans un ensemble consacré à la prétendue singularité de Mopse. Au développement des portraits s'oppose enfin, par une pratique généralisée de la rupture, la condensation brachylogique qui lui succède.

³⁸ « L'*exemplum*, terme latin d'où dérive le français « exemple », caractérise une opération rhétorique. Il vise à persuader un auditoire en se servant d'une anecdote historique – ou prétendue telle – à laquelle il confère une visée argumentative. » – *Dictionnaire du Littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, Paris, [2002], 2010.

Enquête et jugement

L'esthétique fragmentaire participe ainsi à ce procès herméneutique : elle le met en scène, déconcerte le lecteur pour lui donner à ressentir la difficulté de l'enquête, et son inconfort ; enfin, elle en explicite la méthode : l'enquête procède par une juxtaposition d'observations, dont il revient ensuite à l'enquêteur – auteur, mais surtout lecteur – d'installer la cohérence. Et c'est à ce second stade du procès herméneutique que participe le jugement. Aussi capital que l'observation pour le progrès de l'enquête, ce jugement s'exprime par des formes variées, et cette variété même est l'indice d'une précaution nécessaire. Au paragraphe 32, les parenthèses introduisent un commentaire métalinguistique, incidente incisive qui rompt l'élan du discours et en dénonce la saveur ironique. Les épanorthoses sont un autre moyen de mettre en présence l'énonciation et le propos : elles peuvent le mettre à distance avec précaution, comme dans la remarque 33 où l'expression « pour ainsi dire » fait peser une critique discrète sur la périphrase admise, « les enfants des Dieux » – périphrase explicitée par une note de l'auteur, non sans une ironie malicieuse puisque l'épanorthose invalide la note³⁹ ; à la remarque suivante, l'épanorthose, au contraire, souligne l'attaque directe et assure sa performance par la technique rhétorique de l'incidente, à laquelle l'interlocuteur ne peut répondre. Un troisième vecteur de ce jugement repose sur le conseil amical, empreint d'expérience, que formule la réflexion 36. Mais la formule la plus puissante de ce jugement reste la brièveté gnomique : « l'on juge » (§ 40). Ces formulations scandent ainsi le procès herméneutique, et installent l'auteur autant que le lecteur dans une posture heuristique définie selon deux pôles, l'observation et l'implication. Les stratégies énonciatives jouent ainsi à plein régime dans la performance pragmatique, la connivence permettant d'associer le lecteur à l'enquête. La modalisation y participe en installant un espace-frontière entre le discours empirique et la parole gnomique : on s'interrogera ainsi sur la valeur de la restriction correctrice enchâssée dans une formulation définitoire au paragraphe 42, « ou du moins ». Ce type de correction installe un espace-frontière : dans cet espace, le moraliste se définit lui-même comme un homme *observant* les autres hommes, sans le piédestal que pourrait lui accorder une autorité institutionnelle. Aussi le locuteur est-il impliqué dans le collectif qui regarde cette société, à égalité avec le lecteur : le pronom « on », associé à un lexique de la perception, installe le discours dans une situation d'équidistance entre son objet et son sujet : « on lui a entendu dire » (§ 32), « que l'on remarque quelquefois » (§ 34), « plus on la connaît, plus on l'admire » (§ 42). Dans cette même perspective, il s'agira d'attirer l'attention des élèves sur la distinction essentielle entre le « on » et le « nous », dernier pronom qui, lui, fait signe vers un universel, celui de la condition humaine : « les princes nous paraissent grands et très grands, sans nous faire sentir que nous sommes petits. » (§ 42).

La rhétorique au service de l'enquête

Dans ce contexte, La Bruyère inféode les ressources de la rhétorique à l'enquête. Le principe de *varietas* trouve ici toute sa légitimité : au premier degré, il participe à la séduction que le discours exerce sur l'auditeur ou le lecteur, en le garantissant de l'ennui par une stratégie de la surprise. Installée par la pratique systématique de l'éballage, cette *varietas* confère aux *Caractères* leur élégance en même temps qu'elle exhibe la maîtrise du discours ; les ajouts apportés par un auteur qui augmente son ouvrage sans jamais rien retrancher abondent cette qualité primesautière du discours. L'héritage antique soutient cette esthétique de la rupture : à Cicéron, La Bruyère emprunte la capacité de mêler les formes de l'éloquence, passant de l'épidictique, dans les portraits,

³⁹ Bérengère Parmentier commente l'insertion de cette remarque : « l'étrange éloge des « enfants des Dieux », qui semble soustraire les grands princes à la condition humaine, en contradiction flagrante avec tout ce que La Bruyère peut écrire par ailleurs, se trouve dans le chapitre « Du mérite personnel » (33, I) : la place de cette remarque, isolée dans un chapitre où tout clame le mépris de la noblesse de sang, en souligne l'incongruité. » – *op. cit.*, p. 143.

au judiciaire ou à la délibération, dans les remarques ; plus finement encore, ces formes se superposent – la rhétorique du blâme, attachée à la représentation des personnages, sert le procès de la société, comme il a été vu lors de la séance précédente. Ces effets de superposition attestent de la maîtrise rhétorique dont La Bruyère fait preuve, en auteur mondain, mais aussi en héritier, défenseur de la position classique dans la Querelle des Anciens et des Modernes : dans le jeu rhétorique, le légataire de l'antique fait dialoguer les héritages, mariant la clarté attique de l'éloquence gréco-romaine classique avec l'asianisme qui, plus tardivement, donne sa coloration propre au discours d'un Suétone ou d'un Tacite. L'art de l'éthopée emprunte ainsi à Suétone l'efficacité du trait et la capacité rhétorique d'une objectivité apparente ; à Tacite, La Bruyère reprend l'art de la formule brève, où l'énigme affleure par le jeu de la syntaxe, comme dans la réflexion 35. Toutefois, comme chez Tacite encore, cette rhétorique associée à une qualité poétique que célébrait Racine, n'est pas autotélique : « honnête homme », La Bruyère adjoint l'éloquence à l'enquête. Les élèves auront vu au cours de la séance précédente comment le déploiement de l'épidictique dans les portraits assure la précision de l'observation ; le professeur les interroge aussi sur la visée des remarques : certaines portent un conseil et relèvent ainsi de l'éloquence délibérative (§ 36, 37, 43) ; d'autres dénoncent des comportements moralement révoqués, et relèvent de l'éloquence judiciaire (§ 34, 35, 42). Toutes cependant assurent la fermeté du jugement par la maîtrise de la formulation. L'ensemble de la démarche construit ainsi l'*éthos* du moraliste : la variété des postures et de la diction installe l'écrivain dans une posture de maîtrise qui participe de son autorité. Mais la mobilité qui caractérise cet *éthos* marque aussi le refus du ton docte⁴⁰. Aussi l'ouvrage se rapproche-t-il de l'essai par cette écriture qui semble progresser « à sauts et à gambades », accueille les « allongailles », entretient avec le lecteur une connivence et un dialogue de type heuristique que l'emploi récurrent du « je » installe dans l'authenticité. En revanche, le discours se refuse au didactisme : lorsque les formulations se font gnominiques, c'est pour délivrer un conseil, lui-même inscrit dans le progrès de la réflexion : l'œuvre est à cet égard fort éloignée du traité de morale, son auteur adoptant l'*éthos* non d'un guide, mais d'un interlocuteur informé qui fait bénéficier son lecteur des ressources de son observation. Enfin, La Bruyère prend soin dans le portrait de Celse de dissiper un éventuel contresens sur sa posture : s' « il dit » et s' « il écoute ce que les autres font », il n'est pas « nouvelliste » : « les bruits communs, les historiettes de la ville » ne l'intéressent pas – voilà pour les lecteurs épris de « clés »... Sa parole n'est pas celle d'un « truchement », mais se revendique comme le support d'une voix authentique, originale, nullement inscrite dans le psittacisme et qui prend soin au contraire de se démarquer du bruissement social : la vertu métatextuelle de ce portrait inscrit ainsi, au cœur de cette section, un protocole de lecture en même temps qu'il énonce la visée du discours : l'accidentel, le conjoncturel ne sont pas son objet ; le discours vise à l'universel. Le contingent n'est qu'un vecteur pour saisir le nécessaire ; et il peut l'être parce que le regard le surplombe, parce que le discours l'englobe, et parce que regard et discours procèdent d'un auteur impliqué dans une condition humaine à laquelle il dit explicitement appartenir (§ 36).

D) L'écriture en creux

Une fois l'*éthos* auctorial ainsi installé, les élèves sont maintenant en mesure d'évaluer la capacité argumentative du fragment, et sa participation à un discours argumentatif suivi : ils auront saisi l'habileté d'un auteur qui aime à détourner les formes de leur visée traditionnelle, et se joue des apparences. Il est temps alors d'interroger la structure de la section : la fragmentation pourrait-elle être l'indice d'une cohérence souterraine ? Le professeur, au seuil de ce travail, rappelle que l'argumentation repose sur une interaction, et que cette interaction s'exerce à la fois sur un plan

⁴⁰ René Jasinski, *Deux accès à La Bruyère, op. cit.*, p. 148 : « En cette délibération qui est la sienne, La Bruyère ne dogmatise pas. Il se tient à de brèves remarques sur un ton qui veut être retenu ».

interne au discours⁴¹, et sur un plan externe, dans la collaboration avec le lecteur.

Un jeu de construction

La Bruyère a constamment augmenté son texte, enrichi l'ouvrage de remarques et de portraits, modifié à maintes reprises l'ordre des remarques. Cette modification même interroge la construction de l'ouvrage, et pose le problème de l'intention auctoriale. Le professeur propose alors aux élèves de voir la section comme exemplaire de cette construction. Il les invite d'abord à mobiliser les conclusions de la première séance, et notamment la question du thème engagé dans ce passage : son unité, on l'a vu, est assurée par l'omniprésence du lexique axiologique, centré sur la notion de « mérite » ; la troisième séance a mis à jour l'ambition herméneutique de l'auteur. Le croisement de ces données permet alors de souligner la singularité et la cohérence de sa démarche. La notion de « mérite » est ainsi déclinée selon trois applications : le mérite social, lié au rang et à la naissance ; le mérite affiché, la « gloire » ; le mérite moral, c'est-à-dire la sagesse vertueuse. L'écriture fragmentaire fait signe vers cette démarche qui conduit à l'élaboration d'un « catalogue », d'une taxinomie. La circularité de la section, que souligne la reprise du terme « gloire » (§ 32 / 43), confirme l'intention exhaustive de l'examen et l'unité qui prévaut dans la réflexion, au-delà de la forme fragmentaire ; elle en souligne également l'axe thématique majeur : l'opposition antithétique entre la sagesse et la vanité. Cette première approche permet d'amener les élèves à percevoir l'unité par-delà le discontinu. Le deuxième degré de l'analyse met alors à jour trois « séries » : la gloire (§ 32-35) ; l'esprit (§ 36-39) ; le vrai (§ 40-43, avec le § 42 en pivot). L'enquête se conclut par la définition du sage, au § 43. La construction ternaire de cette architecture confère au discours une organisation rhétorique canonique, que confirme la progression de l'argumentation. Le premier moment repose sur une réfutation : la « gloire », d'abord exposée comme le mérite reconnu, est désavouée, parce qu'elle ne saurait constituer un repère éthique – La Bruyère réfute dans le même temps l'axiologie qui a prévalu dans le premier Classicisme, dans le théâtre de Corneille notamment. L'esprit est alors considéré : il permet de mettre en relation la notion de mérite avec la conduite sociale ; mais si l'esprit est associé à la vertu au début de la réflexion 36, il n'en constitue une garantie que sur ce plan social et ne se conjugue pas, par conséquent, à un mode « personnel ». La Bruyère marque donc son respect pour l'esprit, mais poursuit son enquête : entre alors la question du « vrai », défini par l'authenticité, c'est-à-dire par la cohérence entre comportement et intériorité. Et c'est vers ce dernier plan que progresse le discours, pour parvenir à l'affirmation thématique qui conclut la réflexion 41 : « Le motif seul fait le mérite des actions des hommes... », où La Bruyère rejoint Bossuet. Cette dernière phrase fait appel à la vérité des cœurs, le discours évoluant ainsi vers l'intériorité – et l'on notera la double référence à la figure socratique (§ 34 et 43), explicite d'abord puis implicite, figure de la psychagogie et de l'ironie à finalité maïeutique. Cette référence à Socrate participe en outre au protocole de lecture : La Bruyère, comme le philosophe antique, joue de la définition, recourt à l'éthopée, et fonctionne constamment dans l'interlocution. Tout comme celui de Socrate, le discours de La Bruyère effectue une danse, et cette danse même devient l'indice d'une authenticité première. La *varietas* est l'exercice du pas chassé, permet la séduction sur un lecteur invité à la volte, et ne saurait masquer la profondeur du discours qu'elle pare. La remarque 34 sonne comme une revendication : la grâce n'est pas légèreté, mais était la réflexion.

⁴¹ Perelman et Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, op. cit., p. 610 : « Les éléments isolés en vue de l'étude forment, en réalité, un tout ; ils sont en interaction constante et cela sur plusieurs plans : interaction entre divers arguments énoncés, interaction entre ceux-ci et l'ensemble de la situation argumentative, entre ceux-ci et leur conclusion, et enfin interaction entre les arguments contenus dans le discours et ceux qui ont ce dernier pour objet. ».

Architecture et argumentation

Une construction argumentative ferme sous-tend ainsi l'esthétique fragmentaire : elle relève d'une démarche analytique qui restitue la progression d'une enquête, et suit une logique inductive, qui, par la réfutation successive de la gloire puis de l'esprit, incite le lecteur à l'adhésion et garantit l'efficacité de l'interaction entre le penseur et son interlocuteur. Cette démarche, fortement pédagogique, se double cependant d'une teneur polémique qui tient à une systématisation des oppositions : opposition entre la gloire et le mérite véritable ; opposition entre l'esprit et la sottise ; opposition encore entre l'apparence et l'authenticité. Une dialectique souterraine vient ainsi nourrir l'argumentation, qui repose sur l'antithèse entre le vrai et le faux. Le lexique en est constant : AEmile est d'abord présenté comme « un homme vrai », avant que la clause n'oppose un démenti violent à cette formulation ; la réflexion 34 décline le thème sur le registre de l'opinion – « ils voient », « ils croient », formulation dont le pluriel prend une valeur impersonnelle ; la remarque 37 introduit un autre aspect du thème central en introduisant le thème de l'apparence, qui « nous décèle », thème développé ensuite par les trois portraits de Mopse, Celse et Ménippe, avant que ne soient finalement opposées, dans une antithèse syntaxique, « la fausse grandeur » et « la véritable grandeur ». Cette qualité dialectique du discours fonde également l'emploi systématique des négations, déjà remarqué dans l'étude des portraits et qui participe à l'exercice de la réfutation. La Bruyère, au fil de l'enquête, évacue méthodiquement toutes les hypothèses qui détournent la pensée de sa proposition morale : la promotion d'un être dont l'authenticité se mesure à la capacité de cohérence. Un être qui se définit par l'adhésion entre l'intention et le comportement, un être capable tout à la fois de penser et de « danser » (§ 34), un être enfin en rupture avec la promotion sociale de l'apparence et libre du diktat de l'image : « les hommes ne l'accordent guère, et il s'en passe. » – une formulation dont la subite familiarité exhibe l'insolence d'un auteur qui affirme ainsi sa liberté.

La double édification

L'architecture repose donc sur la superposition ordonnée de fragments, laquelle constitue un édifice à la forte armature argumentative. La section dénote une alliance entre ce que Pascal appelle « l'esprit de géométrie » et « l'esprit de finesse » : le premier marque l'organisation générale, met en œuvre des « principes palpables, mais éloignés de l'usage commun » – ici le développement d'une argumentation au sein du discontinu ; le second tient à la capacité paradoxale « d'avoir bonne vue » pour discerner ce qui se trouve « devant les yeux de tout le monde »⁴². La combinaison de ces deux compétences permet ainsi à La Bruyère une double édification : l'édification morale, et l'édification d'un modèle. La première doit à la superposition de paragraphes dont chacun présente une autonomie sémantique ; leur succession interroge le lecteur sur son comportement, et l'invite à suivre le progrès de la pensée vers l'intériorité, par le processus inductif de l'argumentation. La Bruyère choisit ainsi de déployer les stratégies d'une argumentation masquée : masquée par la discontinuité, masquée encore par le recours à l'*exemplum*, stratégie indirecte. Mais ces masques mêmes entrent dans l'élaboration d'un autre édifice : le portrait du sage, un portrait dont chaque fragment énonce un aspect. Le jeu des négations invite à reformuler le discours par l'affirmative – ainsi de Celse, antithèse d'un homme-modèle qui serait « savant », aurait du « mérite », serait « habile » (§ 39). Invité à cette reformulation, le lecteur recompose lui-même les traits majeurs du sage : un homme complet, déterminé par la continuité entre intériorité et extériorité ; un homme modélisé par la figure de Socrate, lequel savait à la fois penser et danser, et derrière laquelle, par le

⁴² « Différence entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse. – En l'un, les principes sont palpables, mais éloignés de l'usage commun ; de sorte qu'on a peine à tourner la tête de ce côté-là, manque d'habitude : mais, pour peu qu'on l'y tourne, on voit les principes à plein [...]. Mais dans l'esprit de finesse, les principes sont dans l'usage commun et devant les yeux de tout le monde. On n'a que faire de tourner la tête, ni de se faire violence ; il n'est question que d'avoir bonne vue, mais il faut l'avoir bonne... » – Pascal, *Pensées*, XXXI.

jeu de la référence implicite, apparaît aussi le sourire de Montaigne : « Quand je danse, je danse »⁴³ ; un homme dont les traits distinctifs sont la « douceur », le « naturel », la « dignité », subsumés dans l'expression « une vertu toute pure et toute simple » (§ 43). Le discours met ainsi en œuvre un principe de cohérence, reflet de cette cohérence ontologique qui définit le sage, au-delà de la fragmentation nécessaire, parce qu'organique, du vivant.

E. L'écriture ludique

L'architecture de la section invite ainsi le lecteur à recomposer sa cohérence interne : elle engage la collaboration du lecteur, en appelle à un « suffisant lecteur ». Le professeur se propose dans cette séance de sensibiliser les élèves à la relation que La Bruyère instaure avec son lecteur ; il s'agit ici d'approfondir l'examen de la capacité pragmatique dont le discours fait preuve. Car la tension entre le continu et le discontinu, gageure pour la composition des *Caractères* autant que pour un lecteur sans cesse désarçonné, invite à saisir ce discours non pas comme un espace clos sur lui-même, mais comme un processus permanent, qui par sa dynamique interne engage la collaboration du lecteur⁴⁴. Ce « suffisant lecteur » fait ainsi l'objet d'une invitation, formulée au moins par trois voies : le jeu de l'énonciation, l'exercice de la négociation, et, en arrière-plan, le procès du langage.

Le jeu de l'énonciation

Cette collaboration a été posée en principe dans le chapitre précédent : « L'on devrait aimer à lire ses ouvrages à ceux qui en savent assez pour les *corriger* et les *estimer* »⁴⁵ : sont ainsi définis les termes de cette collaboration, que peut synthétiser le verbe « évaluer ». Par l'usage d'un verbe auquel ils sont sensibles, le professeur attire l'attention des élèves sur la posture que le discours leur demande ici d'adopter : loin de se positionner comme un objet lointain, installé sur un piédestal qui tiendrait le lecteur à distance, le discours littéraire se soumet à son appréciation. Définie comme un espace ludique, où peut s'exercer à plein l'interaction avec le lecteur, l'énonciation permet à La Bruyère de développer les capacités rhétoriques de son discours. Le lexème présentatif « Il y a » place ainsi d'entrée les paragraphes 35 et 37 dans l'espace de l'universel. Le discours se fait alors général, le « je » se diffuse dans une énonciation dont l'indétermination doit à l'usage du pronom indéfini « on » (§ 34), ou dont le didactisme s'établit grâce à la définition : « La fausse grandeur est farouche et inaccessible » (§ 42). Ailleurs, le « je » devient un témoin, parfaitement intégré dans la société qu'il décrit. Sa parole mime alors une conversation, une conversation mondaine dans laquelle des interlocuteurs parlent d'une tierce personne avec une bienveillance fort relative – « Je connais Mopse... » ; cette seule formulation installe une interlocution active avec un lecteur-complice, invité à se moquer de Mopse dans un chuchotis de salon. Dans cette même sociabilisation de la parole s'intègre le trait d'esprit, dont la formulation relève en effet du sociolecte mondain – de même que les références à des situations politiques contemporaines, « la brouillerie des deux frères », « la rupture des deux ministres » (§ 39), activent le « jeu du connu », autre aliment à la sociabilité. Ce jeu énonciatif a au moins deux conséquences : il installe à double titre la légitimité d'un discours qui la doit à une connaissance empirique du monde autant qu'à sa capacité d'abstraction ; avec le lecteur, il instaure une connivence propice à la persuasion. Ainsi mise en

⁴³ Montaigne, *Essais*, III, 13.

⁴⁴ Dans cette dynamique propre entre la notion de « recueil », que Louis Van Delft relie au goût du temps : les recueils séduisent les contemporains de La Bruyère parce qu'ils induisent une pratique de la lecture libérée par le choix : « L'auteur n'est plus ici, comme dans presque tous les autres genres, le maître absolu du discours, contraignant le lecteur à emprunter un itinéraire unique [...]. Les recueils sont à entrées et sorties multiples, innombrables. Leur structure désarticulée autorise une infinité de lectures possibles. » – *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 62.

⁴⁵ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », § 16. Nous soulignons nous-mêmes les deux verbes.

scène, cette parole joue avec le regard, dont l'isotopie parcourt l'ensemble de ces paragraphes. Un regard qui, lui aussi, se met en scène dans différentes positions : il peut être vecteur de l'opinion, ainsi au paragraphe 32 où « on [...] a regardé [AEmile] comme... » ; exprimer la lucidité : « une âme [...] qui voyait encore où personne ne voyait plus » ; médiatiser l'observation : « cette universalité de talents que l'on remarque... » (§ 34) ; assurer un premier stade dans la relation mondaine, parce que l'on « connaît de vue » (§ 38) ; ou bien mettre en scène cette mondanité par le jeu des regards : « ceux qui passent le voient » (§ 40). Cette dernière expression place le lecteur dans une complicité avec le locuteur : tous deux appartiennent à ce collectif qui regarde Ménippe. Le lecteur est ainsi installé dans la position d'un spectateur lorsque l'écriture repose sur une argumentation indirecte, ou bien dans celle d'un interlocuteur lorsqu'elle passe à une argumentation directe. Mais dans cette position même se creuse aussi l'ambiguïté du discours moraliste : spectateur de Ménippe, le lecteur est donc intégré à cette mondanité, dans une relation spéculaire au texte et à son objet. C'est l'une des habiletés suprêmes de l'ouvrage, nous l'avons dit déjà, que d'avoir séduit son lectorat justement parce qu'il lui renvoyait l'image de ses vices... Voilà qui donne à relire la conclusion de la réflexion 36 : « J'éviterai de n'offenser personne [...] ; mais sur toute chose un homme d'esprit ».

Une écriture de la négociation

C'est dans cet espace-frontière que le discours vient trouver une identité paradoxale : celle d'une parole assumée, dans la tension entre le singulier et l'universel. La Bruyère, pour faire admettre un propos *in fine* subversif, flatte son lecteur, négocie avec le goût du temps. Le fragment y souscrit : l'écriture brève participe d'un goût contemporain pour le discours primesautier, spirituel et rapide. Pour illustrer cet art du vif, le professeur lit la lettre de Mme de Sévigné en date du 17 juillet 1676 : les élèves apprécieront la virtuosité du récit, s'amuseront de cette pointe placée à contretemps, au début de la lettre : « Enfin c'en est fait, la Brinvilliers est en l'air... », et cette vivacité éclairera certains des choix esthétiques opérés par La Bruyère, tel que l'amorce du paragraphe 40, qui solde le sort de Ménippe dès l'incipit de son portrait. La discontinuité trace le territoire de la subtilité : subtilité d'une énonciation qui autorise notamment le déploiement de l'ironie. L'analyse, à ce moment de son procès, gagnera à souligner les multiples variations tonales qui animent le discours en même temps qu'elles érigent l'éballage en principe esthétique ; il ne s'agit plus là, seulement, de *varietas*, mais d'un dispositif subtil, et dont la subtilité même se fait volontiers insidieuse. C'est à ce titre que l'ironie constitue un ton particulièrement intéressant dans cette étude, et qu'il s'agit de circonscrire, sans oublier que la référence à Socrate l'installe sur un arrière-plan riche, et complexe. Entre connivence et agression, l'ironie dévoile « les mœurs de ce temps » pour en dénoncer les travers, mais ce travail de sape vise à l'élaboration d'un discours frappé au coin de la sincérité et ferment d'une proposition éthique stable. Dans l'espace du texte, l'ironie n'est pas omniprésente, et les élèves seront ainsi amenés à mesurer son absence dans les trois derniers paragraphes. Cette distribution de l'ironie permet de souligner son usage, et de sensibiliser les élèves à la variété des procédés et situations qui l'engagent⁴⁶. Ainsi, on distinguera un procédé tel que l'antiphrase, assimilée à l'ironie par une première définition et qui invite à la concevoir comme l'exercice du second degré : la clause du premier paragraphe, qui articule deux propositions antithétiques au sein d'une phrase averbale, vient soutenir cette première représentation. Mais l'ironie repose également, selon la proposition d'Oswald Ducrot⁴⁷, sur une polyphonie qui superpose au moins quatre discours : la doxa, l'explicite, l'implicite et la réponse

⁴⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, coll. « Points essais », Seuil, Paris, 2001, p.18 : « il [est] légitime de se servir du terme « ironie » pour faire référence à des phénomènes très différents, distingués jusqu'à présent de façon assez lâche à partir des domaines dans lesquels ils s'observent. »

⁴⁷ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, éd. de Minuit, 1985, p. 171-233 : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation ».

supposée du lecteur – ainsi dans le § 33, qui se joue de la représentation des princes, en proposant le discours de l'idéologie régnante pour le remettre en question. La polyphonie peut aussi être exploitée plus finement encore, jusqu'à risquer le point de rupture : la question « A qui parlez-vous de ces choses ? » (§ 39), dissimule au sein d'un discours logorrhéique l'indétermination de sa source. Dans ce dernier exercice, l'ironie joue à plein contre la maxime conversationnelle énoncée par Grice⁴⁸, de même qu'au § 36 le discours, d'abord confidence, peut s'entendre comme un avertissement, par le biais d'un syllogisme souterrain que l'on peut ainsi résumer : « l'homme d'esprit est à craindre, or je suis un homme d'esprit (ce que le paragraphe précédent a démontré), donc je suis à craindre » ; et l'ellipse, dans l'expression finale : « mais sur toutes choses un homme d'esprit, si j'aime le moins du monde mes intérêts », dessine la béance où peut venir s'insinuer l'ironie, alors établie sur une formulation enthymétique. Dans ce jeu de ruptures s'inscrit également la parataxe : par rapport au portrait, les remarques peuvent apparaître comme des apartés, creusant un écart entre les deux formes de discours. Or cette béance même convient parfaitement à une troisième acception de l'ironie comme art de la réticence⁴⁹ : l'ironie repose alors sur la capacité du taire, et dans cette mesure sollicite la collaboration du lecteur invité à entendre et remplir les silences de la parole auctoriale. La réticence peut alors s'entendre à deux degrés : soit elle doit aux codes de la mondanité ; soit elle remet au lecteur la charge de conclure. On rappelle alors aux élèves l'existence de ces opuscules qui ont accompagné les éditions successives des *Caractères* : il s'agissait d'y élucider les références supposées à tel ou tel Grand de la Cour, notamment dans les portraits⁵⁰. L'usage des « clés » signale ainsi un exercice de réception qui interprète la réticence comme une précaution de l'auteur, ou bien comme sa participation à un jeu de société. L'allusion, au paragraphe 39, à « la brouillerie des deux frères » et à « la rupture des deux ministres » est propre en effet à installer ce type de connivence, garant d'un entre-soi qui confirme la coloration mondaine du discours. Toutefois, le retrait de toute onomastique référentielle, la dissimulation de la référence par une périphrase, comme ici, ou par un nom totalement fictif, donne à la réticence une autre valeur : elle permet au discours d'atteindre à l'universel, par la dissolution des repères contextuels. Le « jeu du connu » participe ainsi à la connivence, en même temps qu'il entretient cette tension entre le singulier et l'universel qui constitue une marque de fabrique des *Caractères* – comme il sous-tend l'écriture des *Fables* de La Fontaine.

Le procès du langage

Le lien entre ironie et réticence permet ainsi de considérer le discours dans son rapport à la mondanité, pour en faire le procès. Dans un premier temps, on remarquera que la capacité du taire s'inscrit dans une relation dialectique avec le discours mondain – le contraste est ainsi très net entre la réflexion brachylogique du § 35, qui confine à l'aphorisme, et le discours logorrhéique prêté à Celse au paragraphe 39. Le jeu de la parole est alors particulièrement souligné : frappé d'accumulation, il s'exhibe dans la litanie des « pour », elle-même établie sur un principe de renversement qui en annule la performativité ; litanie relayée, dans un second temps, par une avalanche de questions, juxtaposées jusqu'à la frénésie et qui conduisent le discours au bord de la rupture, notamment lorsque l'énonciation du discours indirect libre se brouille dans la question « A qui parlez-vous de ces choses ? » : le discours implose, condamné par son propre excès, et cette implosion conduit à la suspension arbitraire de la parole à la fin du paragraphe. Dans ce portrait, la parole mondaine vient ainsi concurrencer la présence du personnage, étouffé par sa propre logorrhée. Mais le portrait fait également intervenir une parole tierce : anonyme, elle formule les « propositions » que Celse d'abord écoute puis rapporte ; elle oppose des « gens qui se querellent »

⁴⁸ Maxime de qualité : « Que votre contribution soit véridique : 1. N'affirmez pas ce que vous croyez être faux. »

⁴⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, coll. « Champs », Flammarion, 1964.

⁵⁰ Cette réception des *Caractères* connaît une longue tradition, dont l'édition de Benda pour la Pléiade atteste la pérennité.

ou entretiennent une « mésintelligence » ; elle véhicule « les bruits communs, les historiettes de la ville »... La parole mondaine fait alors l'objet d'une étude méthodique, quasi-scientifique et qui débouche sur une représentation taxinomique installée dans le substrat de ce portrait : parole de l'auto-proclamation, parole dialectique, rumeur, autant de catégories du discours qui viennent caractériser la société comme l'espace de la parole sans substance. Le portrait de Ménippe, dans le paragraphe suivant, poursuit l'investigation : cette fois, la parole mondaine est frappée de psittacisme – Ménippe est incapable de « parler », peut seulement « répéter », installé dans une animalité hybride et chimérique qui tient du perroquet et du caméléon. Amphigourique, cette parole mondaine est l'indice d'une crise ontologique installée au cœur du social. Sa représentation s'inscrit dans une vive antithèse avec la simplicité et le naturel, principes de vertu (§ 43). Le langage est la pathologie du vice, entendu comme le défaut de « mérite ». La diction joue du non-dit pour souligner le danger d'une parole vaine. Quant à la fragmentation, elle joue à plein dans ce même procès : l'alternance des fragments exhibe l'antithèse entre un discours saturé, envahi par la mondanité et non performatif – celui qui parle parle pour rien, celui qui l'entend passe son chemin – , et un discours concis, circonscrit par la nécessité et auquel le blanc typographique offre sa résonance. La suspension célèbre ainsi le silence. Le fragment promet une parole retenue, cette économie de la réticence qui caractérise l'ironie quand celle-ci doit à l'exercice de la conscience⁵¹. La discontinuité prône la capacité du taire, accès à l'intériorité et à sa vérité, dans l'opposition à la mondanité bruissante.

Conclusion

La séquence aura ainsi permis de rappeler les notions culturelles relatives au contexte des *Caractères*, et d'installer l'étude de l'argumentation. Sur ce point, aura été mise en place, tout particulièrement, une première définition du discours argumentatif comme un acte de parole construit, capable de développer une posture directe ou indirecte, et engagé enfin dans une interaction interne et externe. Cette étude aura également attiré l'attention des élèves sur le jeu qu'un auteur peut conduire avec son lecteur, et à dépasser les présupposés qu'une forme suggère pour apercevoir l'intention attachée aux choix poétiques du discours littéraire. La reprise du devoir composé sur le sujet d'écriture d'invention permet, à la fin de cette séquence, d'axer l'évaluation sur les choix formels qui auront été opérés ; elle conduit en outre à retravailler l'écriture des discours rapportés pour souligner la polyphonie au sein des portraits qui auront été rédigés. Cette séance permettra d'articuler cette séquence d'ouverture avec la suivante, orientée vers les Lumières, mouvement tout particulièrement marqué par le dialogisme. Il s'agira alors d'amener les élèves à expérimenter cet exercice de « lecture en alerte » que suppose la variété des formes argumentatives au XVIII^e siècle, modulée par leur diversité générique – le groupement pourra ainsi comporter un extrait des *Lettres persanes*, un article de l'*Encyclopédie*, un extrait de *L'Ile des Esclaves* et un chapitre du *Micromégas* de Voltaire. Ce groupement permettra de conduire une étude plus systématique des stratégies argumentatives, considérée cette fois sous l'angle des types d'arguments. L'étude, on l'a vu, aura également permis de placer le texte sur un arrière-plan esthétique, par la projection de portraits et de « Vanités ». Enfin, les élèves liront, pour compléter cette courte séquence, le *Misanthrope* de Molière et le chapitre « De l'homme » dans les *Caractères*. Ils auront ainsi achevé d'inscrire leur réflexion, en ce début d'année, dans une perspective anthropologique qui, à considérer le programme, ne concerne pas uniquement l'objet d'étude relatif à l'argumentation.

* * *

⁵¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*

Indications bibliographiques

Les indications qui suivent ne sont bien entendu pas exhaustives ; elles ont pour objectif de dessiner des parcours de lecture pour les candidats qui souhaitent prolonger la réflexion ouverte par cette étude.

Autour des Caractères

- La Bruyère**, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Robert Garapon, Classiques Garnier, Bordas, 1990
- Paul Bénichou**, *Morales du Grand Siècle*, coll. « Idées », Gallimard, NRF, Paris, 1948
- Marc Fumaroli**, *Héros et orateurs*, Droz, Genève, 1996.
- René Jasinski**, *Deux accès à La Bruyère*, éd. Minard, Paris, 1971
- Bérengère Parmentier**, *Le siècle des moralistes*, Points Essais, Seuil, Paris, 2000
- Raymond Picard**, *Génie de la littérature française, 1600*, Paris, Hachette, 1970
- Jean Rousset**, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, librairie José Corti, Paris, 1954
- Louis Van Delft**, *Littérature et anthropologie*, PUF, Paris, 1993

Littérature, rhétorique et argumentation

- Aristote**, *Rhétorique*, coll. « Les Classiques de la philosophie », Livre de Poche, 1991.
- Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de **Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala**, coll. « Quadrige », PUF, 2002 – 2ème édition 2010
- Mikhaïl Bakhtine**, *Esthétique et théorie du roman*, 1975 – édition française : coll. « TEL », éd. Gallimard, Paris, 1978
- Oswald Ducrot**, *Le dire et le dit*, éd. de Minuit, 1985

Étude didactique de l'argumentation

- Alain Boissinot**, *Les textes argumentatifs*, coll. « Didactiques », Bertrand-Lacoste, CRDP Midi-Pyrénées, 1994 (éd. revue et corrigée)
- Colloque « Pour une refondation des enseignements de communication des organisations », 2003, Eduscol
- Lexique des termes littéraires*, sous la direction de **Michel Jarrety**, Le Livre de poche – Librairie générale française, 2001
- Dominique Maingueneau**, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990
- Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca**, *Traité de l'argumentation*, coll. « UB Lire Fondamentaux », éd. de l'Université de Bruxelles, 6ème édition, 2008

L'ironie

- Vladimir Jankélévitch**, *L'ironie*, coll. « Champs », Flammarion, 1964
- Pierre Schoentjes**, *Poétique de l'ironie*, coll. « Points essais », Seuil, Paris, 2001

SESSION 2015

**AGRÉGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER**

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

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

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

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

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

« Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire "prose *ou* poésie" par une indétermination qui n'est ni tout à fait "*ni* poésie *ni* prose" ni tout à fait "à la fois poésie *et* prose", le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie : tout en parlant *de* la poésie, il *la* parle et la *dé*parle, la déplace précisément en la répétant. »

Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, 1979, Flammarion, p. 55

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture du *Spleen de Paris* ?

COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Sandrine BERTHELOT

Dans la lignée des rapports des années passées auxquels nous renvoyons les candidats, nous aimerions, dans ce travail, livrer tout d'abord quelques impressions et conseils aux futurs candidats puis leur proposer, dans un second temps, une analyse du sujet sous la forme d'une proposition de dissertation rédigée.

1. Remarques sur l'exercice de la composition française

Entreprise rhétorique, la dissertation convoque trois savoir-faire : la recherche des idées et arguments (*inventio*), la composition (*dispositio*) et la mise en forme (*elocutio*).

L'*inventio* repose naturellement sur l'étude et l'analyse du sujet, mais se nourrit aussi du travail mené pendant l'année sur les œuvres du programme. La connaissance de l'œuvre doit être fine, le raisonnement s'appuyant sur des analyses précises. Rappelons à ce propos que s'il est bon de connaître des citations, celles-ci ne constituent pas un argument d'autorité : la citation prend place dans une démonstration, elle donne lieu à une analyse éclairante, et ne doit jamais constituer une preuve en soi par le seul fait d'être citée. Le sujet proposé aux candidats cette année s'intéressait aux liens qui unissent la prose aux vers et posait donc tout d'abord une difficulté d'ordre culturel : il était nécessaire de parfaitement connaître *Le Spleen de Paris*, mais aussi d'avoir quelque idée des *Fleurs du mal*. Si l'on a pu s'étonner de l'absence complète, dans certaines copies, de la mention des poèmes doublons présents dans les deux recueils du poète (l'ordre de rédaction de certains poèmes en prose et en vers fait encore problème à ce jour), on a lu aussi de très bonnes copies qui savaient utiliser à bon escient leur connaissance des *Fleurs du mal*. Il est vrai que cette œuvre, fréquemment étudiée au lycée, ne devait pas constituer une référence confidentielle pour un professeur de lettres. Plus largement, la réflexion de Barbara Johnson invitait à réfléchir aux relations entre les *Petits poèmes en prose* et la forme poétique versifiée, et stimulait les rapprochements culturels : le propos tenu ici n'aurait pu convenir aux poèmes en prose rimbaldiens, mais la forme choisie par Baudelaire s'inscrit aussi dans une évolution générale des formes poétiques au XIXe siècle. De même, l'influence de la prose (celle d'Edgar Poe que Baudelaire traduit, celle de la petite presse que le poète fréquente et où il publie, celle du roman enfin qui s'impose comme la forme majeure de la modernité) constituait un autre horizon culturel à explorer et, par conséquent, à maîtriser quelque peu. Bref, le sujet de cette année était de nature à mettre en valeur l'un des attributs d'un professeur de lettres : ses lectures.

Aux lectures littéraires s'ajoutent les lectures critiques qui, elles aussi, viennent enrichir la recherche des idées et arguments menée par le candidat. Il ne s'agit pas, naturellement, de substituer la glose à la lecture de l'œuvre. La connaissance précise et personnelle de l'œuvre au programme est essentielle, première, dans la préparation du candidat au concours. Mais cette lecture doit être enrichie par la compréhension des enjeux de l'œuvre et des débats critiques qu'elle a pu susciter. Les travaux critiques varient, se renouvellent sans s'annuler, leur variété et leur profusion permettent de prendre la mesure de la richesse et de la complexité d'une œuvre. *Le Spleen de Paris* constitue, en la matière, un cas d'école : longtemps délaissé, voire méprisé, par la critique française, le recueil a fait

l'objet depuis une vingtaine d'années de nombreux travaux. Il est vrai que les poèmes en prose s'accordaient peu avec le « premier » Baudelaire de la critique française — le poète idéaliste et formaliste magnifiquement campé par le texte de Valéry, « Situation de Baudelaire », en 1924. Concevoir un Baudelaire idéologue et moins « dépolitiqué » qu'il n'y paraît, un Baudelaire journaliste ou encore un Baudelaire prosateur a permis à la critique de réenvisager les poèmes du *Spleen de Paris*. Ces approches variées pouvaient permettre de mettre en perspective le propos de Barbara Johnson, d'en mesurer la modernité en 1979 (l'universitaire américaine accordait de l'importance aux poèmes en prose), mais aussi de l'articuler à des travaux plus récents pour le discuter : on peut lire *Le Spleen de Paris* pour lui-même ou l'envisager par rapport à d'autres œuvres en prose du poète — *Les Fleurs du mal* ne sont pas l'unique pendant possible du *Spleen de Paris*.

La *dispositio*, pièce maîtresse de la rhétorique moderne selon Gérard Genette¹, a posé problème aux candidats cette année. Le point de vue de Barbara Johnson a souvent été perçu comme indiscutable. Rappelons que le plan est affaire de mouvement et non d'accumulation de paragraphes. Il rend compte du parcours d'une pensée, celle du candidat, qui se confronte au point de vue d'un critique. Ce parcours doit être l'occasion de l'élaboration d'une réflexion, riche, personnelle, nuancée, étayée. Cette réflexion commence communément par rendre compte d'un point de vue (celui de Barbara Johnson en l'occurrence) avant de le discuter puis de résoudre la tension mise en place en cherchant un autre point de vue, c'est-à-dire en modifiant la perspective sans perdre de vue le propos. Barbara Johnson, au moyen d'un jeu de néologismes assez daté et quelque peu jargonneux, posait une répétition comportant une variation (« la déplace [...] en la répétant »), une reprise déformante, un écho dégradant. Il semblait donc peu opportun de distinguer, dans deux parties successives, la reprise (« répétition ») et la subversion (« déparler ») puisque les deux mouvements étaient simultanés. Il ne s'agissait pas non plus de procéder à un simple décalque du sujet, mais de tenter une approche dialectique, c'est-à-dire d'élaborer une réflexion qui « déplie » le sujet pour mieux le discuter et construire à partir de lui un cheminement intellectuel personnel. Rappelons à ce propos que la formulation de la problématique, en introduction, ne peut être la reprise, sous forme interrogative, de l'idée de la citation. « Le poème en prose est-il une défiguration du langage poétique ? » ne constituait pas une problématique. Il s'agit de dégager de la citation un questionnement pertinent et d'éviter toute problématique factice (comme : « nous nous demanderons dans quelle mesure cette citation éclaire la lecture du *Spleen de Paris* »). Il ne s'agit pas non plus de plaquer sur le sujet des développements préétablis. Le plan et le propos de la dissertation doivent rendre compte de la singularité d'un sujet en même temps que de la singularité d'une pensée — celle du candidat.

Quant à l'*elocutio*, rappelons que le style de la dissertation doit être sobre, même lorsqu'il s'agit de parler de poésie. En fait, il n'y a pas à proprement parler de « style » de la dissertation, mais plutôt un ton et ce ton est celui de l'exposé et de l'analyse. Il s'agit donc de proscrire les effets trop voyants et d'éviter d'avoir recours à une langue imagée usant de métaphores ou de comparaisons. De même, le jury apprécie que le candidat respecte les règles d'usage de la typographie : le titre d'un poème est entre guillemets quand le titre d'un recueil est souligné, un passage à la ligne doit être marqué par un alinéa, il n'y a pas de majuscule après deux points.

Ces quelques remarques rendent compte des impressions des correcteurs. Ces derniers ont aussi noté le grand plaisir qu'ils ont eu à lire certaines copies élégantes proposant un cheminement personnel et documenté. C'est sur ce plaisir que nous souhaitons conclure.

¹ Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », in *Figures II*, Seuil, 1969.

2. Proposition de dissertation

« Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose » constate Nerval en évoquant ses souvenirs d'enfance². Le passage des vers à la prose dans son œuvre est considéré par le poète comme une chute, la négation restrictive se charge de valeurs dépréciatives. On sait par ailleurs à quel point Nerval a recyclé ses propres textes, à quel point il s'est réécrit. Proust note qu'il n'y a pas de continuité, mais une répétition entre les vers et les nouvelles de Nerval. L'écrivain précise qu'il ne voit dans l'œuvre de Nerval « que des tentatives différentes pour exprimer la même chose » et il avance une comparaison : « comme les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et *Les Fleurs du mal* par exemple »³. Baudelaire se réécrit-il en mineur dans son *Spleen de Paris* ? C'est à ce problème que Barbara Johnson s'intéresse : « Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire "prose ou poésie" par une indétermination qui n'est ni tout à fait "ni poésie ni prose" ni tout à fait "à la fois poésie et prose", le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie : tout en parlant de la poésie, il la parle et la déparle, la déplace précisément en la répétant. » (*Défigurations du langage poétique*, 1979, Flammarion, p. 55).

Barbara Johnson, universitaire américaine aujourd'hui décédée, professeur de littérature comparée, spécialiste de Lacan et de Derrida, écrit en 1979 en français un ouvrage que la critique baudelairienne s'accorde à reconnaître comme majeur : *Défigurations du langage poétique*. Les trois premières parties de l'ouvrage portent sur *Le Spleen de Paris*, la dernière sur les poèmes en prose de Mallarmé. Il est tout à fait symptomatique de trouver, sous la plume d'une anglo-saxonne, une étude portant sur les poèmes en prose baudelairiens. Ces derniers ont en effet longtemps été méprisés par la critique française exclusivement centrée sur *Les Fleurs du mal* ; on laissait les textes en prose aux étrangers. Suzanne Bernard, par exemple, dans *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, en 1959, insiste sur l'infériorité des poèmes en prose sur les poèmes en vers baudelairiens. Plus largement, la critique, depuis le XIXe siècle, a voulu voir une antériorité de la prose sur les vers, comme s'il ne pouvait s'agir que de brouillons préparatoires aux chefs-d'œuvre en vers. Barbara Johnson pose au contraire comme préalable à sa démarche d'investigation que la prose succède au vers. Son travail a donc fait date : il donnait en 1979 toute leur importance aux poèmes en prose baudelairiens dans lesquels l'universitaire américaine ne lisait pas une expression inférieure, un ratage, mais un vrai projet poétique. Selon elle, la seconde œuvre majeure de Baudelaire ne s'ajoute pas à la première, mais s'articule à elle : *Le Spleen de Paris* dialogue avec *Les Fleurs du mal*.

Réfléchissant aux liens entre poésie et prose, Barbara Johnson établit dans la citation du sujet une continuité paradoxale : la prose serait la répétition de la poésie, mais une répétition qui admet la différence, c'est la même chose et c'est autre chose, pourrait-on dire⁴. Le passage en prose offrirait donc une répétition avec variation dont témoignent à l'évidence de nombreux poèmes doublons ou de nombreux textes qui font écho à des poèmes du recueil précédent.

Ces doublons ou ces échos étant en prose, ils offrent une représentation plus triviale des choses. Ils sont aussi porteurs de contradictions : les préfixes *re-* et *de-* se chargent de deux valeurs sémantiques antithétiques, le premier signifie la reprise, le second insiste sur l'action

² Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*, Gallimard-Folio, 2005, p. 106.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard-Pléiade, 1971, p. 234.

⁴ Cette répétition travaillée par la différence peut faire penser aux travaux de Derrida sur la *différance*, ce non-concept qui donne à penser, ce mouvement actif, ce processus producteur d'infinies différences et de variations sur le même. Il n'était cependant nullement nécessaire de s'y référer.

contraire (« déparle », « déplace »). Ainsi le poème en prose prolonge la poésie et rompt avec elle : « répétant » la poésie, le poème en prose la met à distance, la « déplace » par rapport à elle-même. L'idée de Barbara Johnson est en effet que le poème en prose ne répète la poésie que pour la « défigurer », la subvertir, « tout en parlant *de* la poésie, [le poème en prose] *la* parle et la *déparle*, la déplace précisément en la répétant » c'est-à-dire que le poème en prose n'est poétique que pour remettre en cause la poésie. La répétition, loin d'être un hommage ou un prolongement, est une remise en cause. La mise en prose de la poésie s'offre donc comme une remise en question de cette dernière : loin d'être un appauvrissement, un succédané raté, la version en prose vient contester la mise en vers préalable.

On peut remarquer qu'on ne soutiendrait pas une telle affirmation à propos des *Illuminations* de Rimbaud : on ne dirait pas que les poèmes en prose rimbaldiens, par un mouvement de retour destructeur, viennent parodier les poésies. Si le propos semble magnifiquement convenir au *Spleen de Paris*, cela tient au fait que les poèmes en prose baudelairiens apparaissent comme fortement prosaïques, rivés au macadam de la ville moderne ; le ton de raillerie souvent noté participe aussi à une impression générale de trivialité. Cela fait également écho à l'impression ressentie par le lecteur qui, des vers à la prose du même poète, *retrouve* les mêmes textes. Baudelaire lui-même a parlé de l'un comme du « pendant » de l'autre.

Pourtant, l'orientation prosaïque se dessine très tôt dans l'écriture baudelairienne et ne semble pas forcément se concevoir comme un prolongement dénaturé du vers. Cette orientation est aussi le fait des derniers textes, de *Mon Cœur mis à nu* à *Pauvre Belgique*, ou encore *Fusées*, ce qui tend à dessiner un choix de la prose chez le dernier Baudelaire. A l'art pour l'art des premières années répondrait la prose pour la prose de la fin du parcours de l'écrivain. La prose sied aussi au sujet choisi : la ville et ses spectacles, l'héroïsme de la vie moderne requièrent une nouvelle écriture. D'ailleurs, la critique a pointé l'importance du modèle journalistique ou plus largement du modèle narratif dans la forme du poème en prose baudelairien. Baudelaire mandait à Houssaye dans un billet de 1861 qu'il y avait, dans *Le Spleen de Paris*, « *quelque chose de nouveau*, comme sensations et/ou comme expression ». Plutôt qu'une continuité ou une répétition, il posait une altérité radicale qu'il s'agira pour nous de confronter à notre lecture de l'œuvre, lecture forcément articulée à l'œuvre-phare du poète, avec ce que peut avoir de déformant ce rapprochement quasi inévitable.

Nous aborderons tout d'abord *Le Spleen de Paris* comme le lieu de la défiguration de la poésie — la répétition s'accompagne d'une différenciation et se charge de valeurs subversives, tout particulièrement quand le propos se fait métapoétique. Mais il s'agit aussi de parvenir à lire les *Petits poèmes en prose* pour eux-mêmes, comme une prose parfaitement assumée, comme une littérisation de la prose journalistique ou romanesque par Baudelaire. La subversion se tourne alors vers le réel : la prose évoque la ville et la « polis » mène à la politique. Rien d'explicite pourtant dans ces poèmes en prose : l'expérience de lecture ne peut que nous amener à rendre compte d'un trouble et d'une hésitation proprement poétiques. Entre la « littérisation » de la prose ou la « littéralisation » des poèmes précédents, *Le Spleen de Paris* s'offre comme un lieu de condensation du sens.

* *
*
*
*

Partie I : *Le Spleen de Paris* : la poésie en vers défigurée

La réflexion sur le poème en prose ne manque ni de profondeur ni de variété et depuis la thèse de Suzanne Bernard en 1959, les ouvrages se sont multipliés. Le poème en prose est tour à tour « la poésie sans le vers »⁵, « la phrase contre le vers »⁶, ou encore s'agit-il de ne voir en lui « ni vers ni prose »⁷. Ces expressions permettent de rappeler ce qu'a d'oxymorique la locution « poème en prose ». Cette locution est pour la première fois utilisée dans son sens moderne par Baudelaire en 1861, dans *La Revue fantaisiste*, pour accompagner quelques textes du futur *Spleen de Paris* ; elle est reprise en décembre dans une lettre à Arsène Houssaye où le poète propose comme titre à son florilège de poèmes en prose : « La lueur et la fumée / poème, en prose ». C'est aussi la locution que retiendra Michel-Lévy comme titre pour l'édition posthume de 1869. Or Baudelaire n'a pas inventé l'expression : elle existe depuis la fin du XVIIIe siècle attachée au roman, et elle permet de conférer à ce genre une légitimité. Parler de poèmes en prose pour des petits textes anecdotiques quand on réservait l'expression aux *Aventures de Télémaque* de Fénelon ou aux *Martyrs* de Chateaubriand était une première provocation de la part de Baudelaire. L'expression est donc à la fois oxymorique et subversive.

C'est cette subversion que Barbara Johnson met à l'honneur. Non seulement les poèmes du *Spleen de Paris* seraient à lire comme des doublons des *Fleurs du mal*, mais ces doublons seraient porteurs d'un discours critique. La poésie se regardant dans le reflet de la prose se subvertirait elle-même, la prose tendrait à la poésie un miroir destructeur. Barbara Johnson insiste sur la dimension réflexive du poème en prose : il « parle » de poésie.

On s'intéressera tout d'abord à l'idée de reprise, de répétition, en considérant *Le Spleen de Paris* comme le pendant des *Fleurs du mal* ; puis à la différenciation « défigurante » que cette reprise de la poésie par le poème en prose fait subir à la poésie. Cela est d'autant plus fort que le poème en prose est volontiers méta-poétique.

1) Répétition...

La notion de « répétition » est au cœur du propos de Barbara Johnson, mais aussi au centre de la réflexion critique sur *Le Spleen de Paris* et, plus largement, sur la poésie. L'idée de répétition structure en effet le rapport au poétique : le vers (étymologiquement ce qui fait retour) repose sur la répétition du même son, le poème prend forme par le retour du vers ou par les parallélismes de construction ; les figures de rhétorique (anaphore ou autres) participent aussi à cette répétition. C'est l'image de la danse pour évoquer la poésie et de la marche pour signifier la prose que Valéry emprunte à Malherbe et sur laquelle il fonde son opposition entre vers et prose⁸. Dès 1865, le poète anglais Gerard Manley Hopkins faisait de la notion de parallélisme l'élément structurant de la poésie : le vers est « un discours répétant totalement ou partiellement la même figure phonique »⁹.

Un principe de répétition est pareillement à l'œuvre dans la composition du *Spleen de Paris*. Alors qu'il reprend *Les Fleurs du mal* après la condamnation de 1857, et qu'il compose en même temps les poèmes en prose, Baudelaire traduit Edgar Poe. Ce travail, il est vrai, a commencé avant — le poète lit Poe à partir de 1851 —, mais c'est en 1856 qu'il en propose

⁵ Tzvetan Todorov, cette expression est le titre d'un article consacré au poème en prose, in *La notion de littérature*, Seuil, « Points », 1987, p. 66.

⁶ Marie-Paule Berranger, *Les genres mineurs de la poésie*, PUF, 2004, p. 60.

⁷ Jean-Marie Gleize cité par Michel Sandras, « Le poème en prose : une fiction critique », in *Crise de prose*, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 99.

⁸ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », conférence de 1927 reprise dans *Variété*.

⁹ Gerard Manley Hopkins, cité par Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tome 1, Minuit, 1963, p. 221.

une première traduction. On pourrait être tenté alors d'établir un rapprochement entre le travail de traduction de l'anglais au français et la « traduction » de la poésie en prose. Ce rapprochement est d'autant plus pertinent que l'un des facteurs expliquant le développement, en France, de la forme du poème en prose, est la multiplication des traductions de poésies étrangères contemporaines qui habituent le lecteur à lire de la poésie en prose.

Baudelaire semble aussi avoir conçu *Les petits poèmes en prose* comme le « pendant » des *Fleurs du mal*. Le terme revient volontiers sous sa plume : il projette en 1863 de donner à Hetzel le « *Spleen de Paris* (pour servir de pendant) » aux *Fleurs du mal*¹⁰, il propose à Hugo, en décembre 1863, de lui envoyer « *Les Fleurs du mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant »¹¹. Il invite donc à lire le second recueil par rapport au premier, comme un miroir. Le jeu de reflet se retrouve dans le décompte des poèmes et, pour un poète qui affirmait dans *Fusées* que « *Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu* »¹², les chiffres ne peuvent être anodins. *Le Spleen de Paris* compte cinquante pièces (la moitié des *Fleurs du mal* de 1857¹³), mais « soixante-six suggestions » étaient annoncées en 1862 et Baudelaire, non sans humour, évoque ce chiffre dans ses liens avec l'ésotérisme et le satanique 666 : « J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope (...) pût bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666... »¹⁴. Or, ce chiffre est aussi symbolique face aux *Fleurs du mal* qui, en 1861, comptent 126 poèmes plus 6 pièces condamnées, soit 132 poèmes.

La répétition est également appuyée par le fait que *Le Spleen de Paris* peine à être considéré comme une œuvre autonome : c'est un recueil sans identité puisque sans titre arrêté, un recueil inachevé, fragmentaire, incomplet. Face à la belle architecture des *Fleurs du mal*, les poèmes en prose ne seraient qu'un projet interrompu par la maladie et la mort, et dont l'organisation repose sur une simple liste autographe de Baudelaire¹⁵. Certains ont même soutenu l'idée que *Le Spleen de Paris* ne constituait que le brouillon, le cahier d'esquisses des *Fleurs du mal*. Cette lecture se nourrit de l'hésitation de la critique sur les dates de composition des poèmes. On admet aujourd'hui que la plupart des poèmes en prose doublons d'un texte en vers ont bien été écrits après, mais pour un poème comme « Un hémisphère dans une chevelure », le doute est permis¹⁶. On peut aussi remarquer qu'un fragment de l'essai *Du vin et du Haschich* (1851) annonce fidèlement¹⁷ le poème « L'âme du vin » des *Fleurs du mal*, preuve que dans ce passage de la prose au vers ou du vers à la prose rien n'est simple.

Baudelaire semble ainsi avoir volontiers « recyclé » ses propres textes, ce qui est une pratique fréquente au XIXe siècle, notamment pour les volumes de textes courts, nouvelles ou poèmes (Nerval ne cesse de procéder ainsi, Champfleury également). Baudelaire recycle d'ailleurs aussi les textes des autres : *Le Spleen de Paris* est travaillé par l'image du palimpseste. Les références sont nombreuses, qu'il s'agisse d'Aloysius Bertrand ou d'Arsène Houssaye présentés comme des inspireurs dans la préface, qu'il s'agisse de Rousseau

¹⁰ Charles Baudelaire, note pour M. Namslaue, fin mai ou début juin 1863, *Correspondance*, tome II, Gallimard-Pléiade, 1973, p. 299.

¹¹ Charles Baudelaire, lettre à Hugo, 17 décembre 1863, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 339. On retrouve le terme de « pendant » dans plusieurs autres lettres du même volume : pp. 512, 566, 572, 591.

¹² Charles Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard-Pléiade, 1975, p. 649.

¹³ En 1863 dans une lettre à Hetzel, Baudelaire prévoit 100 poèmes pour *Le Spleen de Paris*, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 324.

¹⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Reliquat du *Spleen de Paris* », tome 1, *op. cit.*, p. 365.

¹⁵ Cette liste figure page 58 de notre édition, *Le Livre de Poche Classique*, 2003.

¹⁶ Le poème en prose paraît en août 1857 dans la revue *Le Présent* et le poème en vers, « La Chevelure », est publié pour la première fois dans la *Revue française* le 20 mai 1859.

¹⁷ Notamment par le vers blanc : « il me semble parfois que j'entends dire au vin ».

auquel le poème « Le Joujou du pauvre » fait implicitement, mais clairement référence¹⁸. En matière de recyclage, le plus frappant concerne les poèmes-doublons dans lesquels Baudelaire choisit de se réécrire lui-même. Dans ces cas-là, la poésie en prose vient répéter la poésie en vers tout en la transposant. « Les veuves » (XIII) reprend en prose « Les Petites vieilles » ; « La chambre double » (V) qui confronte le rêve au réel ressemble à « Rêve parisien » ; « Le crépuscule du soir » (XXII) ou « L'invitation au voyage » (XVIII) ont leur pendant dans *Les Fleurs du mal*, comme « Un hémisphère dans une chevelure » reprend « La Chevelure ». Plus diffus comme phénomène de transposition serait le rapprochement qu'on peut aisément établir entre « Le port » (XLI) et « Déjà ! » (XXXIV) — deux poèmes maritimes dans lesquels le poète s'enveloppe de tristesse et de solitude — et le poème « Parfum exotique » des *Fleurs du mal*. Autant d'exemples qui invitent à lire *Le Spleen de Paris* comme un retour sur l'œuvre précédente.

Si les reprises sont constantes, elles se font avec transformation : le passage des vers en prose modifie naturellement le texte. Barbara Johnson pose l'idée que la reprise « défigure », elle produit non du même, mais de l'autre, elle entraîne une différenciation de la prose et des vers qui subvertit la poésie.

2) ... avec différenciation « défigurante »

Hopkins évoquant l'utilisation du parallélisme et de la répétition dans la poésie occidentale remarquait qu'il ne s'agissait pas de simples redites, mais que ces reprises produisaient des effets différents en fonction du contexte nouveau. Commentant les reprises dans *Le Spleen de Paris*, Steve Murphy parle d'une « imitation qui a dérapé »¹⁹ et Jean-Louis Cornille, lui, utilise l'expression de « *Fleurs du mal* du pauvre »²⁰. De fait, la mise en prose ne peut être perçue que comme une modification volontiers dégradante de la poésie en vers, elle ne peut que céder au prosaïsme. « C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose » commente Nerval au seuil du second de ses *Petits châteaux de Bohème* : malgré le décloisonnement générique opéré par le romantisme allemand, le passage de la poésie à la prose est appréhendé comme une chute. C'est aussi l'analyse que Marc Fumaroli propose dans une perspective générique : « Le propre du poème en prose, c'est de se donner pour le reflet imparfait, allusif, d'une œuvre idéale absente. »²¹

On peut certes trouver des effets poétiques dans certains textes, par exemple l'énumération lyrique des « Bienfaits de la lune » (XXXVII) avec le mouvement houleux des prophéties de la lune, ou l'extase diffuse dans « Les projets » (XXIV), ou les élans emphatiques à la fin du « Crépuscule du soir » (XXII) ; on croise aussi quelques vers blancs comme l'alexandrin final des « Veuves ». Là, le poème en prose semble relever d'une véritable prose poétique et renouer avec une forme de lyrisme. Mais ces effets sont assez rares et isolés, plus souvent l'élan est brisé et le poème sombre dans le pittoresque de l'anecdote. « Je suis assez content de mon *Spleen*. En somme, c'est encore *Les Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie »²² écrivait Baudelaire à Jules Troubat en février 1866 : les poèmes en prose sont donc une forme moins contraignante (comme le suggère aussi la préface), plus ouverte et railleuse. La prose permet le mélange hétéroclite (mélange des tonalités, mélange des styles), ce que Barbara Johnson appelle « l'indétermination ». Or l'idée de mélange porte naturellement atteinte à la régularité

¹⁸ Les références rousseauistes sont à chercher dans la lettre I, 23 de *La Nouvelle Héloïse* ou dans la IXe *Réverie du promeneur solitaire*.

¹⁹ Steve Murphy, « 'L'œuvre sans nom' : origines, structures et (dés)inscriptions génériques », in *Lectures du Spleen de Paris*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 106.

²⁰ Jean-Louis Cornille, *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une œuvre sans nom*, Herman, 2010, p. 207.

²¹ Marc Fumaroli, préface au volume *Poésie* de Maurice de Guérin, Gallimard, collection « nrf Poésie », 1984, p. 53

²² Charles Baudelaire, lettre à Jules Troubat, 19 février 1866, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 615.

poétique. Le recueil privilégie la dissonance, les cadences impaires l'emportent sur les rythmes réguliers, la rhapsodie sur l'harmonie, et le lecteur ne peut qu'être frappé par le feuilleté d'images asymétriques qui compose les poèmes en prose. Le temps allégorisé sous les traits d'un hideux vieillard lance au poète de « La chambre double » des invectives vulgaires dans lesquelles on retrouve vaguement un rythme d'alexandrin déformé et, à tous égards, dévalué : « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! ». L'idée même de prose dans ce qu'elle a de pédestre, le *sermo pedestris* des *Satires* d'Horace (et le terme de satire renvoie à l'idée de mélange), sied particulièrement bien aux textes de Baudelaire où le locuteur-narrateur est volontiers un flâneur, un parisien déambulant dans la ville. A la forme poétique parfaite répond l'œuvre libérée, mais morcelée : l'image du serpent dans la préface du *Spleen de Paris* rend compte de ce morcellement, *Le Spleen de Paris* est à lire comme une œuvre sans queue ni tête, des tronçons épars et non plus un « serpent qui danse ».

La libération et le mélange que le poème en prose opère tendent à discuter un état. La répétition se charge de valeurs déformantes ou même subversives. L'idéal, dans *Les Fleurs du mal*, est souvent associé à l'exotisme, et une critique un peu scolaire veut lire dans « Parfum exotique », « La Chevelure », « À une dame créole » ou « À une malabaraise » les souvenirs de l'escapade de 1841 de Baudelaire à l'île Bourbon. Cet exotisme est repris dans « La belle Dorothée » (XXV) — on assiste bien à une répétition —, mais les clichés créoles semblent être cette fois désignés et, par là même, déconstruits. Dorothée, qui a quitté « sa petite case si coquettement arrangée » et qui s'avance langoureusement « dans un monde stupéfié », se livre à la prostitution et souhaite accumuler des piastres pour racheter au vilain maître sa petite sœur esclave. Ce poème en prose fait aussi suite aux « Projets » (XXIV) : par un effet de contamination, la belle Dorothée devient une estampe exotique dans un magasin de gravure, elle n'est donc plus un souvenir sublime propre à conjurer le spleen du poète, mais une image prosaïque, pétrie de clichés, croisée dans la vitrine d'une boutique. La femme créole est ainsi irréaliste et « dés-idéalisée » en même temps. Le réalisme de la situation (même si l'esclavage est aboli depuis 1848 dans les colonies), le souci d'économie et le misérabilisme ruinent l'idéal exotique — celui des *Fleurs du mal*, mais aussi celui de toute une littérature idéaliste : Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre par exemple.

Baudelaire mesurait la dimension subversive de la prose qui, loin d'une pâle copie, peut être un miroir accusateur. Évoquant le poème en prose (qu'il associe à la forme de la « fantaisie » telle qu'elle est pratiquée par A. Bertrand), Baudelaire conçoit la forme comme dangereuse : « la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose »²³. L'humeur du poète, il est vrai, est aussi plus sombre au moment de la composition du *Spleen de Paris* : « J'ai essayé d'enfermer là-dedans toute l'amertume et toute la mauvaise humeur dont je suis plein » dit-il²⁴. Après le scandale du procès des *Fleurs du mal*, Baudelaire opte pour une forme railleuse et agressive qui fait retour sur l'œuvre entière non pas en vue de la perfectionner, mais bien, au contraire, pour la « défigurer », la dégrader dans un geste de renversement intentionnellement destructeur. « Déparler » serait revenir sur ce qui a été dit pour l'annuler, le dénoncer comme illusoire. C'est précisément le processus qui se met en place entre les deux « Invitation au voyage ». La version en vers, musicale et suggestive, semble choir, en prose, dans une description anecdotique, cocasse et disgracieuse. On pense, bien sûr, aux deux mentions fameuses de la cuisine, la cuisine « poétique, grasse et excitante » pour évoquer le pays rêvé, et les comparaisons de ce pays à « une belle conscience, [...] une magnifique batterie de cuisine ». L'évocation dissonante se mue, à la fin du poème en prose, en une véritable remise en cause : les rêves sont dénoncés comme rêves, la conscience prend le pas sur la rêverie et le poète est à

²³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, tome I, Gallimard-Pléiade, 1975, p. 1295.

²⁴ Charles Baudelaire, lettre à Hugo, 17 décembre 1863, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 339.

la fois lucide et désabusé. Là encore, la version en prose pointe les poncifs éventuels de la version en vers : le lieu rêvé est désigné par des lieux communs romantiques pointés par les italiques (« *tulipe noire* », « *dahlia bleu...* »), le destinataire féminin n'est plus qu'une « vieille amie », la prolifération du modalisateur « comme » tend, comme l'a montré Barbara Johnson, à défigurer le régime poétique de la métaphore ou de l'analogie. D'ailleurs, le régime de l'analogie ou de la reprise est traité ironiquement : le terme de « *correspondance* » en italiques signale la référence dégradante à Swedenborg et fait suite au terme « analogie » qui renvoie, lui, à la pensée de Charles Fourier. Le poème en prose baudelairien n'est donc nullement à concevoir comme une correspondance ou une analogie des *Fleurs du mal*, il est un dénonciateur de rêve, une machine à exhiber les chimères.

Baudelaire, revenant sur *Les Fleurs du mal* dans *Le Spleen de Paris*, ne se laisse plus prendre aux charmes orphiques de la musique du vers, il adopte au contraire une attitude réflexive et critique. Le prosaïsme a donc pour corolaire la lucidité. Le poème en prose est la forme choisie pour rendre compte, dit Baudelaire dans la préface du recueil, des « soubresauts de la conscience ». L'éloquence est retournée comme une crêpe : les proses du *Spleen de Paris* sont autant de petites machines monstrueuses qui mettent à l'honneur l'horreur et l'abjection. Le beau poème mélancolique du « Cygne » qui s'ouvrait sur l'évocation d'Andromaque, captive de Pyrrhus, pleurant son mari et son fils sur les rives du Simoïs, semble trouver son doublon grotesque dans la mise en scène d'une autre captive : la femme sauvage enfermée dans une cage, « monstre poilu » « secouant les barreaux comme un orang-outang exaspéré » (« La femme sauvage et la petite maîtresse », XI).

Dès lors, les effets de réécriture précédemment mentionnés doivent être réenvisagés. Baudelaire place son recueil sous l'égide d'Aloysius Bertrand et d'Arsène Houssaye. Or ces deux références sont problématiques et invitent à se demander si le poème en prose n'est pas toujours la remise en cause d'un texte antérieur. Le rapprochement avec A. Bertrand surprend : peu de choses communes entre les deux poètes, puisque la poésie de Bertrand conserve en prose des canons métriques et que le poète ancre ses fantaisies dans un univers pittoresque et urbain, certes, mais empreint d'onirisme et situé dans un éloignement temporel et spatial qui favorise les phénomènes poétiques. D'ailleurs, le propos de Baudelaire dans la préface est paradoxal : « faire quelque chose d'analogue » à Bertrand en appliquant « à la description de la vie moderne (...) le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne », c'est précisément ne pas faire quelque chose d'analogue ! De même, l'adresse à Houssaye, dans la préface (prolongée par la réécriture, par Baudelaire, de « La chanson du vitrier »), est communément analysée comme ironique. Houssaye avait proposé, dans ses *Poésies complètes* en 1858, un texte lyrique et creux, dégoulinant de philanthropie bourgeoise, « La Chanson du vitrier ». Ce poème en prose lyrique, rythmé par l'anaphore « Oh ! Vitrier ! », et de facture néoclassique, n'a rien à voir avec le texte de Baudelaire. L'un met en scène à la première personne un bourgeois altruiste qui fraternise avec son prochain misérable, l'autre propose un récit ambigu travaillé par l'humour noir.

Il semble, dans tous les cas, que l'écriture en prose prenne les allures d'une dénonciation ironique et agressive des lieux communs de la pensée ou de la littérature²⁵. Sa cible de prédilection va être la poésie elle-même, dans les thématiques qui ont semblé constituer le fondement des *Fleurs du mal*.

²⁵ « Il entre dans la définition du mélancolique de sans cesse vouloir revenir en arrière, en vue de contempler un passé dont il regrette la disparition : le recueil des *Fleurs du mal* dans lequel le poète interrogeait si puissamment la figure du Spleen, est devenu à son tour aux yeux de son auteur objet de mélancolie, et cela de façon d'autant plus poignante qu'il fut abîmé par les faits de censure. » Jean-Louis Cornille, *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une œuvre sans nom*, op. cit., p. 207.

3) *Un discours critique sur la poésie*

Selon Barbara Johnson, dans *Le Spleen de Paris*, la poésie parle d'elle-même. Le discours critique en prose serait donc un discours *sur* la poésie. À cet égard, commençons par remarquer ce qu'a d'originale la langue souvent triviale des poèmes en prose quand on se souvient que Baudelaire a prôné un temps une poésie de la beauté marmoréenne, construction parfaite de l'art pour l'art dans laquelle le « mouvement qui déplace les lignes »²⁶ est honni. La versification serait à considérer comme un repli narcissique dans lequel le poète se lovait pour éviter la confrontation avec le réel. Le poème en prose, en ce sens, modifierait la figure du poète ainsi que son regard.

De fait, nombre de poèmes ne mettent en scène qu'un avatar du poète et dénaturent le sujet lyrique. Dans « Perte d'auréole » (XLVI), une clé de lecture s'offre : le texte se présente comme un dialogue entre deux interlocuteurs, deux hommes des villes. Le premier qui prend la parole nous amène à identifier le second comme un poète puisqu'il est le « buveur de quintessences », « le mangeur d'ambrosie ». Or le récit relate la perte du poète qui a laissé choir dans « la fange du macadam » son auréole, et qui a préféré cette perte au risque de se faire écraser par un fiacre ou un cheval. Le corps prend le pas sur le symbole, le poète est « tombé » dans le réel ce qui lui permet de se « livrer à la crapule comme les simples mortels ». Et il s'en réjouit, car « la dignité [l']ennuie ». Dans ce monde ennuyé, la poésie en prose divertit le dandy... C'est bien de lui qu'il s'agit dans « Le Port » (XLI), non plus un poète polisseur de rimes, mais un dandy inactif et alangui. Le poète n'est plus l'être aérien des *Fleurs du mal*, il communique avec la foule (même s'il la méprise), il se mêle au monde, il en partage surtout la médiocrité : « Arrière la muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les chiens crottés » (« Les bons chiens » L). Starobinski a magnifiquement analysé la figure de Fancioulle (« Une mort héroïque » XXVII) : le bouffon du prince, bien qu'arrêté et promis à la mort, se livre face à son maître, sadique, mais esthète, à un extraordinaire numéro de mime. Or, si « l'ivresse de l'Art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre », elle n'efface nullement le gouffre : le bouffon meurt à la fin et l'art n'est pas une efficace opération de salut, mais plutôt une pantomime sublime au bord de la tombe²⁷, une façon de danser sur un volcan, mais de mourir tout de même. C'est le pouvoir rédempteur de l'art que Baudelaire semble ici sérieusement écorner. Le poème « Le vieux saltimbanque » propose une même allégorie du poète dans une mise en forme différente : le récit anecdotique et réaliste se substitue au conte. L'histrion, cette fois, est muet, son échec est signifié par son mutisme : le pauvre saltimbanque, exilé dans sa baraque, « avait renoncé, il avait abdiqué. » Et le narrateur voit en lui l'homme de lettres d'un autre temps quand la critique voit dans ce texte la préfiguration de l'aphasie de Baudelaire. Deux agonies donc, voici l'état du poète dans *Le Spleen de Paris*, agonie d'autant plus troublante qu'elle fait à chaque fois l'objet d'un spectacle contemplé par le narrateur-observateur dont on ne sait plus finalement qui il représente. Autant le poète était l'acteur et le locuteur des *Fleurs du mal*, autant il semble devenir un figurant du *Spleen de Paris*. Le sujet lyrique s'est effacé.

De plus, la Beauté et l'Idéal, dans *Le Spleen de Paris*, se retirent du monde, vaincus par le réel et la dérision. Dès le seuil du recueil, le Beau se charge de valeurs ambiguës. À la question portant sur la beauté dans le premier poème, l'étranger répond : « Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle. » On retrouve là les termes du poème en vers « La Beauté »,

²⁶ Charles Baudelaire, « La Beauté », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 21.

²⁷ « Sur la crête où il surplombe l'abîme, l'artiste, en sa plus émouvante réussite, est une apparition infiniment fragile. Il ne tient pas sous le coup de sifflet. Le bouffon, autoportrait travesti de Baudelaire lui-même, figure, sous une forme à peine parodique, le vertige mortel auquel l'artiste est exposé, non seulement parce qu'il a osé attenter à la personne du maître (du Père), mais parce qu'il subit le manque d'être qui s'attache à la nature illusoire de l'art » Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, « Champs », 1970, p. 86.

sauf que l'idéal néoclassique est ici décalé : la beauté est dépourvue de majuscule, le mode verbal exprime une irréalité et le questionneur a toutes les allures d'un bourgeois (il interroge aussi l'étranger sur l'or), ce qui invite à voir dans la « beauté » une référence aux femmes et non plus une interrogation esthétique ou philosophique. Plus nettement, dans « Laquelle est vraie ? » (XXXVIII) aussi titré « L'idéal et le réel », un conflit entre l'idéal et le réel est posé : la femme idéale était trop belle pour vivre, aussi est-elle morte. Ne subsiste que sa pâle copie, la femme « canaille », qui impose au poète son existence. Le recueil dirait moins alors la chute du poète dans le prosaïsme que la mise en question de la beauté idéale, à cet égard il « déparlerait » bien le poétique des *Fleurs du mal*. Nombre de poèmes adoptent d'ailleurs une structure d'opposition qui confronte un état de béatitude à sa disparition : « Le confiteur de l'artiste », « La chambre double »²⁸, « Le fou et la Vénus », « La soupe et les nuages », « Le gâteau ». Dans ce dernier poème, le lecteur assiste tout d'abord à une correspondance parfaite entre l'âme et le paysage. Le début, rousseauiste, fonde le lyrisme sur l'harmonie, sur les correspondances entre le « je » poétique et le monde alpestre. Tout se gâte après le tiret cadratin : de l'élévation on passe aux exigences de la matière, le corps parle et réclame à manger. Le réel, à partir de là, ne cesse de se manifester violemment et l'idylle, assurément, prend un coup dans l'aile ! La bagarre des deux enfants qui vont s'entretuer pour le morceau de pain du locuteur n'a d'égal en intensité que la béatitude lyrique du début. Le texte trouve son sens dans ce renversement qui signifie la victoire de la matière sur l'idéal et la Beauté.

Ainsi la poésie se trouve mise à nu par la prose, dépouillée de ses oripeaux. La beauté néoclassique ou platonicienne est raillée, le poète maudit cède la place au dandy. La réflexion que Baudelaire engage à partir de 1857 sur Edgar Poe et l'art du récit court l'amène à dégager une supériorité du récit en prose sur le vers (qui est rythme) : « Il est un point sur lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui ont pour objet la vérité [...] »²⁹ Deux finalités différentes se dégagent ici : le vers viserait le Beau, la prose viserait le Vrai. Dès lors, le poème en prose devient le lieu critique de la remise en cause de la Beauté. Et la supériorité de la prose sur le vers est posée : « De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure. Et c'est aussi ce qui fait que l'auteur qui se propose dans une nouvelle un simple but de beauté ne travaille qu'à son grand désavantage, privé qu'il est de l'instrument le plus utile, le rythme »³⁰. Le poème en prose baudelairien, par sa forme métissée, par son énonciation critique et par ses thèmes, procède à une mise à mort de la beauté poétique. Symboliquement, la tombe de Bénédicte ou l'auréole chue dans la fange du macadam signifient cette mort. Plus largement, *Le Spleen de Paris* serait l'adieu à la poésie romantique telle qu'elle avait pris forme dans *Les Fleurs du mal* de

²⁸ « Si l'on accepte l'hypothèse que la chambre voluptueuse était la réalisation d'une poétique des correspondances, ce serait donc aussi bien celle-ci que le poème en prose révoquerait comme l'illusion, désormais caduque, d'une harmonie hors de portée. En ce sens, *Le Spleen de Paris* serait la récusation du versant romantique des *Fleurs du mal*. Ce qui peut plaider en faveur d'une telle interprétation est la description de l'Idole qui, bien que située dans la chambre spirituelle, possède des traits qui détonnent nettement sur le fond d'idéalisation que le lieu semblerait réclamer. [...] L'ironie évidente dans le choix du terme 'mirettes' dont la familiarité contraste avec l'élévation stylistique du contexte donne à penser que la mise en place du lieu idéal est déjà, et volontairement, subvertie par le caractère à tout le moins ambigu de la 'souveraine' censée le consacrer. La poétique du poème en prose se comprendrait ainsi comme le renversement délibéré et ironique de la poétique du poème en vers auquel il reprendrait, certes, ses thèmes, mais pour les soumettre à une critique désidéalisante. » John Jackson, *Baudelaire*, Livre de poche, 2001, p. 149.

²⁹ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur E. Poe, Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 329.

³⁰ *Ibidem*.

l'édition de 1857 : une poésie des correspondances et de l'idéal, une poésie du Beau néoclassique.

Baudelaire craignait, en 1859, dans une lettre à Jean Morel, « d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie »³¹. Dépasser les limites, n'est-ce pas sortir de la poésie ? « Répéter » en introduisant des différences, n'est-ce pas faire autre chose ? Georges Blin insistait, dans ses travaux sur Baudelaire, sur le culte de la différence qui travaille le poète dandy³². N'être d'aucune école, n'être comme personne : « Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible ; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe » écrivait-il à sa mère³³. Ce goût de la différence est aussi ce qui le pousse peut-être à se renouveler absolument, à plonger « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »³⁴, et ce qui nous invite à envisager *Le Spleen de Paris* non comme une répétition dégradante et critique des *Fleurs du mal*, mais comme une œuvre autre, qu'il s'agit de tenter de lire en soi et non dans l'ombre du recueil précédent : « Je me pique qu'il y a là *quelque chose de nouveau* » affirmait Baudelaire dans un billet à Houssaye ; et dans une lettre au même, il présentait son recueil comme absolument différent de celui d'Aloysius Bertrand³⁵. Georges Blin dit aussi que *Le Spleen de Paris* est « un commencement absolu »³⁶. Claude Pichois parle, lui, d'un « laboratoire d'expériences » et non de la « serre où Baudelaire a cultivé *Les Fleurs du mal* », même s'il reconnaît « qu'il communique avec elle »³⁷. Ces citations éparses sont éloquentes : le recueil des poèmes en prose doit être lu comme une parole absolument nouvelle, qui ne parle de poésie ni n'en « déparle », mais qui parlerait d'autre chose. Intéressons-nous à ce « *quelque chose de nouveau* » que Baudelaire propose après *Les Fleurs du mal*.

Partie II : la prose pour la prose

Barbara Johnson situe le poème en prose par rapport à la poésie et articule sa lecture du *Spleen de Paris* aux *Fleurs du mal*. Mais le chemin qui mène au poème en prose peut aussi se dessiner à partir de la prose. Michel Murat oppose ainsi les poèmes en prose rimbaldien et baudelairien : selon lui, Rimbaud va du poème en vers au poème non versifié, alors que Baudelaire va de la prose à la prose, « d'une prose neutre, courante — au sens sociologique plus encore qu'esthétique de ce mot — à un poème en prose, ce qui implique un changement de statut et un déplacement dans le champ générique : autrement dit la confection d'un objet *littéraire*. »³⁸ L'idée originale de Michel Murat nous permet de réenvisager en profondeur le poème en prose : loin d'être une dégradation du vers, ne pourrait-il être une promotion de la prose ? Ainsi *Le Spleen de Paris* serait à considérer en lui-même, ou à articuler à un héritage prosaïque qu'il prolonge, voire anoblit. Assumant parfaitement la prose, Baudelaire littérarise une pratique journalistique en même temps qu'il fait siens les atouts du récit. Pour parler de

³¹ Charles Baudelaire, lettre à Jean Morel, fin mai 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 583.

³² Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 2011. Le premier chapitre porte comme titre : « Superstition baudelairienne de la différence ».

³³ Charles Baudelaire, lettre à Madame Aupick, 5 mars 1866, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 625.

³⁴ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 134.

³⁵ « Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute ; mais j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche et que l'œuvre était inimitable. Je me suis résigné à être moi-même. » Baudelaire, lettre à Houssaye, Noël 1861, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 208.

³⁶ Georges Blin « Sur les petits poèmes en prose » in *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948, p. 143.

³⁷ Claude Pichois, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 1301.

³⁸ Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Corti, 2002, p. 235.

politique et rendre compte du profond dégoût que le monde moderne éveille chez le poète, il fallait opérer ce changement complet d'écriture.

1) *La prose assumée*

À de rares exceptions près déjà notées, on ne trouve pas dans le recueil de formes qui rappellent le vers, la strophe ou les rimes, pas de strophe ou de verset. En cela Baudelaire se distingue aussi bien d'Aloysius Bertrand que de ses successeurs (Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Saint John Perse). *Le Spleen de Paris* est, pour qui le replace dans une histoire du genre, un ensemble de poèmes en prose assez particuliers dans lesquels il semble qu'on « parle » bien peu poétiquement et où la prose semble parfaitement assumée³⁹. À tel point qu'on se demande où se trouve la poésie. C'est d'ailleurs l'impression qui a frappé la critique : Suzanne Bernard dans les pages qu'elle consacre à Baudelaire parle d'échec, le poète aurait trop soumis le style et la structure « au hasard de l'événement au lieu d'organiser la matière selon des lois artistiques ». Elle déplore aussi « l'abus des développements, les ruptures de tons, la banalité et le prosaïsme dans la forme » : tout cela ravale le poème à la prose, « la tension organique qui maintient ensemble tous les éléments se relâche, le poème ne 'cristallise' plus : le miracle poétique n'a plus lieu ». Et Suzanne Bernard de s'interroger sur le sujet choisi par le poète, sujet trop peu poétique⁴⁰, puis de regretter que Baudelaire ait abusé d'une forme très libre, très ouverte, capable d'accueillir tous les tons et tous les genres. Sans participer à ces jugements de valeur, sans même entrer dans ces discussions génériques (les textes qui composent *Le Spleen de Paris* sont des poèmes en prose parce que leur auteur les a désignés comme tels, et que ses successeurs, en invoquant cette filiation glorieuse, ont confirmé l'invention historique du genre), contentons-nous de remarquer que le recueil déroute par sa disparité et invite à être considéré pour lui-même.

Si Baudelaire ne cesse de parler de « pendant » aux *Fleurs du mal*, il ne cesse également de pointer la disparité, le mélange, comme principes de composition des textes. Dans la préface déjà, le poète rêve « le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter au mouvement lyrique de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » : ces trois finalités fixées à la prose poétique peuvent rappeler les trois ensembles envisagés par le poète. Dans les poèmes projetés, Baudelaire répartissait ses textes en trois rubriques : « Choses parisiennes », « Symboles et moralités » et « Oneirocritie »⁴¹. Cette typologie permet de dégager trois tendances dans les poèmes en prose — même s'il faut d'emblée préciser que Baudelaire mêle souvent les types à l'intérieur d'un même poème. Quoi qu'il en soit, cela fait émerger un premier type qui serait celui des poèmes-récits réunissant des anecdotes souvent comparables à des faits divers, ou proposant des développements plus longs ressemblant à des nouvelles (« Une mort héroïque », « Mademoiselle Bistouri », « Les Vocations », « Le Don des fées », « La belle Dorothée », « Portraits de maîtresses »...). Un deuxième type serait celui des textes présentant un aspect plus théorique ou allégorique, offrant des analyses, visant à instruire ou à démontrer (« Le désespoir de la vieille », « Le confiteur de l'artiste », « Le mauvais vitrier », « Le Vieux saltimbanque »...); la troisième catégorie serait celle des textes plus explicitement poétiques, cette poéticité tenant plutôt au thème onirique choisi (élan intérieur,

³⁹ Nous renvoyons aux pertinentes remarques de Jean-Michel Gouvard, *Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris*, Ellipses, 2014, p. 79-81.

⁴⁰ « On se demandera s'il était possible, en partant du spectacle de la rue et des aspects les plus quotidiens de l'existence, d'en tirer des éléments artistiques viables ». Suzanne Bernard nuance ensuite en évoquant la réussite des « Tableaux parisiens ». L'ensemble des citations renvoient au *Poème en prose de Baudelaire à de nos jours*, *op. cit.*, p. 147.

⁴¹ Charles Baudelaire, « Reliquat du *Spleen de Paris* », *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 366-368.

pulsion d'évasion...). Or Suzanne Bernard remarque que la catégorie des poèmes oniriques n'est pas représentée dans le recueil (il vaudrait mieux dire peu représentée, on peut en effet songer à « La chambre double », « Les projets », « L'invitation au voyage », « Un hémisphère dans une chevelure », « Les tentations », « Le joueur généreux ») alors qu'elle deviendra prégnante dans la poésie en prose après Rimbaud. Cette typologie invite à considérer que la place laissée au poétique est maigre, d'autant que les textes plus poétiques sont minés de l'intérieur par l'ironie ou le prosaïsme selon un procédé de défiguration que nous avons précédemment étudié.

De plus, en posant comme hypothèse que les poèmes en prose révèlent une profonde préoccupation de la prose et un radical dépassement du vers chez Baudelaire, on pourrait articuler les poèmes du *Spleen de Paris* non pas aux *Fleurs du mal*, mais aux autres expériences en prose de la fin de vie de Baudelaire. On constate en effet que les textes tardifs, *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*, entretiennent des liens étroits avec *Le Spleen de Paris*. Le douzième feuillet de *Fusées*, par exemple, pose l'argument développé dans « Assommons les pauvres ! » (XLIX) : « Si, quand un homme prend l'habitude de la paresse, de la rêverie, de la fainéantise, au point de renvoyer sans cesse au lendemain la chose importante, un autre homme le réveillait un matin à grands coups de fouet et le fouettait sans pitié jusqu'à ce que, ne pouvant travailler par plaisir, celui-ci travaillât par peur, cet homme, le fouetteur, ne serait-il pas vraiment son ami, son bienfaiteur ? » ; le dix-septième⁴² feuillet est la préfiguration, lui, de « Perte d'auréole » ; le vingt-deuxième éclaire le « Port »⁴³, les feuillets trois ou onze rapprochent l'acte sexuel d'une opération chirurgicale et rappellent « Mademoiselle Bistouri »... *Les Paradis artificiels* (1860) s'articulent également aux poèmes en prose : le chapitre IV de la première partie de l'essai aborde le sujet de la philanthropie et particulièrement de Rousseau enivré de vertu. Les procédés de reprise, de recyclage, sont ici évidents, ils nous invitent à articuler entre eux l'ensemble des textes en prose de la fin et à considérer une unité de préoccupation chez Baudelaire qui ne chercherait pas à « déparler » ce qu'il a dit en vers, mais à développer ce qu'il proposait sous forme de notes dans une écriture aphoristique en prose. Il s'agirait alors de passer de ces bribes de pensées brillantes et brûlantes de moraliste que sont les « fusées » à une forme plus étoffée et peut-être plus adaptée à une publication dans la presse.

Enfin, l'exemple des différentes versions du « Crépuscule du soir » illustre le sillon de la prose que le poète s'attache à creuser de façon indépendante des vers. Sollicité pour participer à un volume collectif qui sera publié en 1855, Baudelaire propose quatre poèmes : les deux crépuscules en vers des *Fleurs du mal* (« Crépuscule du soir », « Crépuscule du matin ») publiés un an avant, et deux poèmes en prose inédits : « Le crépuscule du soir » et « La solitude ». Nous avons donc deux textes de même titre (à la nuance près du déterminant), l'un en prose, l'autre en vers, portant sur un même thème et réunis par le poète dans une même publication. Or la confrontation montre tout d'abord que la prose ne vient pas répéter

⁴² Charles Baudelaire, *Fusées* XI : « Comme je traversais le Boulevard et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam. J'eus heureusement le temps de la ramasser ; mais cette idée malheureuse se glissa, un instant après, dans mon esprit, que c'était un mauvais présage ; et dès lors l'idée n'a plus voulu me lâcher ; elle ne m'a laissé aucun repos de toute la journée. Du culte de soi-même dans l'amour, au point de vue de la santé, de l'hygiène, de la toilette, de la noblesse spirituelle et de l'éloquence. » *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 659.

⁴³ Charles Baudelaire, *Fusées* XV : « Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, — et, dans le second cas, à la multiplication et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. » *ibidem*, p. 663.

(même dérisoirement) le vers, c'est d'une tout autre écriture dont il s'agit. L'écriture en prose est libérée de l'allégorie et des images, elle rompt avec le lyrisme crépusculaire ; le locuteur-témoin, rendant compte dans une langue simple de ses impressions et observations, prend le pas sur l'apostrophe emphatique au crépuscule. Il ne s'agit pas ici d'une dépoétisation subversive, mais bien d'un autre texte sur un même sujet : la prose s'assume comme prose. Le passage enfin du « Crépuscule du soir » en prose dans sa version de 1855 à sa version définitive dans *Le Spleen de Paris* rend compte d'un nouveau travail sur la prose. La disposition typographique change, le poème est nettement plus long, le récit des deux amis par le narrateur-témoin est plus circonstancié et l'anecdote se charge d'une plus forte dimension pathologique. Le texte gagne donc, dans un premier temps, du côté de la narration et de l'analyse : la prose creuse son sillon. Mais l'addition de trois nouveaux paragraphes en guise de clôture apporte une nouvelle tonalité : on peut parler d'un lyrisme final par l'adresse à la nuit et au crépuscule et par le travail sur les images. Baudelaire assume parfaitement le choix de la prose et ne s'interdit aucune contradiction : le poème en prose assume sa variété, fait briller la prose et n'hésite pas à la repoétiser si bon lui semble !

Variété tonale, art de la pointe, goût du renversement, autant de « trucs » journalistiques que Baudelaire manie avec dextérité, lui qui fréquente la presse depuis toujours et qui connaît bien les salles de rédaction qu'il met d'ailleurs incidemment en scène dans « À une heure du matin » (X). Même si le poète abhorre la presse qui appartient à ces « choses modernes » comme le gaz ou la vapeur, et qu'il déteste les directeurs de journaux (cette « canaille littéraire ») qui ont l'outrecuidance de remanier ou de corriger ses textes, c'est bien là pourtant qu'il publie.

2) Un feuilleton journalistique

Le Spleen de Paris serait « un livre journalistique comme d'autres »⁴⁴ selon Alain Vaillant, qui insiste par ce jugement de valeur sur la médiocre qualité du recueil à son goût, ainsi que sur l'inscription de Baudelaire dans la petite presse de son temps. De fait, le développement de la culture médiatique entraîne l'essor d'une prose urbaine plaisante et suggestive qui devient un vecteur d'expression littéraire incontournable. L'on peut considérer le poème en prose baudelairien comme un genre né *de et pour* la presse. Comme Balzac, Champfleury, Murger, les Goncourt, Baudelaire est un auteur du petit journal. La présence de Houssaye en tête du recueil inscrit les poèmes en prose dans une filiation journalistique qui s'oppose à la dédicace nettement plus noble et poétique des *Fleurs du mal* adressées à Théophile Gautier. D'un point de vue éditorial, les cinquante poèmes en prose (plus la dédicace) ont fait l'objet de soixante-treize publications dans quinze périodiques différents. Quand ils paraissent en série, ils sont publiés dans une forme s'apparentant au feuilleton, et ce mode de publication est implicitement signalé par la préface : « hachez-les en nombreux fragments » dit Baudelaire à Houssaye ; le poète n'ignore pas que ses possibilités de publication et de rémunération dépendent de l'évaluation par l'éditeur de l'intérêt du lectorat. De fait, fin décembre 1861, Baudelaire confie à Houssaye des poèmes pour *L'Artiste* et pour *La Presse*, il demande en même temps une avance et précise que « le bon côté de ce travail est qu'on peut l'y couper où l'on veut. » Il semble d'ailleurs qu'il ait prévu de publier alternativement ses poèmes dans ces deux journaux, de sorte que seuls les lecteurs abonnés aux deux revues auraient pu reconstituer l'ouvrage.

Évoquant le poème en prose dérivé de la prose, Michel Murat précisait : « Le poème en prose est issu d'un processus de littérisation de structures discursives et textuelles déjà répandues sous forme de prose : objets paralittéraires dans certains cas, infralittéraires dans d'autres, ou formes littéraires devenues disponibles par leur désuétude. L'instrument essentiel

⁴⁴ Alain Vaillant, « Le spleen du critique », *Lectures du Spleen de Paris*, op. cit., p. 50.

de cette transformation est le travail de style. »⁴⁵ Baudelaire invente, dans l'espace du journal, une forme nouvelle de poème en prose. Ses textes, volontiers narratifs, sont proches de l'anecdote, de la chose vue, du « fait-Paris » que l'art du journaliste-poète littérarise. La posture même du narrateur en témoin oculaire favorise ce rapprochement. Le poème prend ainsi les allures d'une saynète amplifiée et blagueuse. Le poème « La Corde » relève exemplairement du fait divers : l'histoire est inspirée à Baudelaire par le suicide, dans l'atelier de Manet (à qui le texte est dédié), d'un jeune homme employé à nettoyer les pinces. De même, le goût baudelairien pour les lieux urbains que sont les rues, les boulevards, les jardins publics, les cafés, ou pour les spectacles urbains (foire avec leurs monstres, tréteaux, baraques) rapproche les poèmes en prose des chroniques de la petite presse contemporaine. Champfleury ou Vallès, comme Baudelaire, se plairont à croquer les excentriques croisés dans la rue. Le portrait de « Mademoiselle Bistouri » participe de ce goût du monstre — ici la tératologie psychique. Baudelaire n'invente pas le personnage, c'est là encore un héritage de la petite presse : circulait à l'époque une chronique d'Adrien Marx, parue dans *La Presse* en 1866, intitulée « la mère Bistouri ». Baudelaire s'empare de l'anecdote assez insignifiante d'Adrien Marx⁴⁶ pour insuffler au personnage bizarrerie et bouffonnerie. La petite presse est un laboratoire littéraire dans les années 1850, là s'élaborent ou se systématisent quelques canons stylistiques. Le mélange des genres ou des tons, le goût du contraste et de l'oxymore, l'ironie et le burlesque sont des constantes des salles de rédaction. Autant de traits stylistiques que nous retrouvons dans les poèmes en prose : Baudelaire disait vouloir mêler le « bouffon » et « l'effrayant » ; la « tendresse » et la « haine »⁴⁷. Le résultat est cette écriture dissonante pétrie d'humour noir⁴⁸. Baudelaire fait du rire le médium privilégié de la communication lyrique, il transforme le poète en un cabotin sublime sorti tout droit du petit journal.

Plus largement, le recueil s'ancre dans une filiation narrative. Dans le poème « Mademoiselle Bistouri », Baudelaire précise : « j'ometts la description du taudis ; on peut la trouver dans plusieurs vieux poètes français bien connus » et il cite Régnier. Si Baudelaire omet la description convenue, il ne fait nullement l'économie de « la description de la vie moderne » annoncée dans la préface. La mise en récit est d'ailleurs fort nette dans les poèmes doublons si l'on compare les versions en prose et en vers : les « robes surannées » du « Crépuscule du soir » en vers sont l'objet d'un long développement dans le dernier paragraphe de la version en prose. Les relations métonymiques prennent le pas sur les relations métaphoriques ; la prose met à plat. Ce processus fait dire à Dominique Combe que « là où le poème suggère, la prose développe, souligne, par une sorte d'expansion rhétorique qui rappelle le didactisme proscrit, plus tard, par Mallarmé, Valéry et Brémond, entre autres »⁴⁹. Sans exagérer cette dimension expansive de la prose, on peut constater un développement de la phrase par rapport au vers.

Dans le sillage des *Tableaux de Paris* de Louis-Sébastien Mercier et de la littérature panoramique proposant des physiologies de la capitale, Baudelaire offre un kaléidoscope de la vie parisienne qui doit aussi beaucoup à l'art du récit, et particulièrement à Balzac⁵⁰. Les deux écrivains se rejoignent dans l'importance donnée à la ville et dans une écriture d'orientation

⁴⁵ Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 235.

⁴⁶ La mère Bistouri, d'origine américaine, œuvrait pour le chirurgien Monsieur de Lamballe.

⁴⁷ Charles Baudelaire, lettre à sa mère 9 mars 1865 : « ...j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine », *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 473.

⁴⁸ Ce goût est, par exemple, celui du calembour que les critiques ont noté : le personnage du « Tir et le cimetière » boit « un verre de bière en face des tombes » et d'autres aspirent à « tuer le temps » à coup de pistolet (« Le galant tireur »).

⁴⁹ Dominique Combe, *Poésie et Récit*, Corti, 1989, p. 96.

⁵⁰ On cite pour le plaisir le prologue de la *Fille aux yeux d'or* (1835) de Balzac qui décrit Paris : « là tout fume, tout brûle, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. »

journalistique relevant de l'étude de mœurs tout autant que du feuilleton. On se souvient de *Ferragus* (1834) où le narrateur observateur et amateur de la vie parisienne dresse la liste des piétons de la capitale⁵¹, ou de la nouvelle fantastique *Facino Cane* (1836) où le narrateur personnage fait plus qu'observer, il pénètre l'âme des gens observés⁵² et annonce en cela le narrateur des « Fenêtres » (XXXV). *Le Spleen de Paris* s'offre donc comme une *Comédie humaine* condensée et quelque critique⁵³ s'est attaché à tisser des liens anecdotiques entre les poèmes pour rendre compte de ce qui serait l'équivalent, dans le poème en prose, du procédé romanesque balzacien des personnages réapparaissant. Le recueil proposerait un espace fictionnel intradiégétique et cohérent, qui permettrait de rapprocher les deux amis de « La fausse monnaie » qui sortent d'un tabac quand ils rencontrent le mendiant de Dorothee, fumeuse elle aussi, qui s'approvisionnerait dans ce même tabac ! Toute téméraire qu'elle est, cette proposition a le mérite de modifier nos réflexes de lecture pour aborder le recueil baudelairien comme un roman, voire comme un roman d'idées.

3) Une prose politique

« De l'apologue à l'article de journal, en passant par l'ode ou le portrait ou la prière, tous les *Petits Poèmes en prose* ne présentent d'autre point commun que d'être écrits en *digression* délibérée et de fournir matière à des considérations gnomiques » affirme Georges Blin⁵⁴ en mettant en lumière l'éventuelle portée critique des poèmes baudelairiens. Le propos peut sembler paradoxal à propos d'un poète qui a plusieurs fois pointé la dimension autotélique du poème. Mais si la poésie n'a rien à faire avec la science et la morale, si elle ne peut viser la vérité, mais seulement elle-même⁵⁵, il n'en va pas de même pour le poème en

⁵¹ « Comment aucun de nos peintres n'a-t-il pas encore essayé de reproduire la physionomie d'un essaim de Parisiens groupés, par un temps d'orage, sous le porche humide d'une maison ? Où rencontrer un plus riche tableau ? N'y a-t-il pas d'abord le piéton rêveur ou philosophe qui observe avec plaisir, soit les raies faites par la pluie sur le fond grisâtre de l'atmosphère, espèce de ciselures semblables aux jets capricieux des filets de verre ; soit les tourbillons d'eau blanche que le vent roule en poussière lumineuse sur les toits ; soit les capricieux dégoûtements des tuyaux pétillants, écumeux ; enfin mille autres riens admirables, étudiés avec délices par les flâneurs, malgré les coups de balai dont les régale le maître de la loge ? Puis il y a le piéton causeur qui se plaint et converse avec la portière, quand elle se pose sur son balai comme un grenadier sur son fusil ; le piéton indigent, fantastiquement collé sur le mur, sans nul souci de ses haillons habitués au contact des rues ; le piéton savant qui étudie, épelle ou lit les affiches sans les achever ; le piéton rieur qui se moque des gens auxquels il arrive malheur dans la rue, qui rit des femmes crottées et fait des mines à ceux ou celles qui sont aux fenêtres ; le piéton silencieux qui regarde à toutes les croisées, à tous les étages ; le piéton industriel, armé d'une sacoche ou muni d'un paquet, traduisant la pluie par profits et pertes ; le piéton aimable, qui arrive comme un obus, en disant : 'Ah ! Quel temps, messieurs !' et qui salue tout le monde ; enfin, le vrai bourgeois de Paris, homme à parapluie, expert en averse, qui l'a prévue, sorti malgré l'avis de sa femme, et qui s'est assis sur la chaise du portier. Selon son caractère, chaque membre de cette société fortuite contemple le ciel, s'en va sautillant pour ne pas se crotter, ou parce qu'il est pressé, ou parce qu'il voit des citoyens marchant malgré vent et marée, ou parce que la cour de la maison étant humide et catarrhale mortelle, la lisière, dit un proverbe, est pire que le drap. Chacun a ses motifs. Il ne reste que le piéton prudent, l'homme qui, pour se remettre en route, épie quelques espaces bleus à travers les nuages crevassés. » Honoré de Balzac, *Ferragus*.

⁵² « En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés ; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur. C'était le rêve d'un homme éveillé. Je m'échauffais avec eux contre les chefs d'atelier qui les tyrannisaient, ou contre les mauvaises pratiques qui les faisaient revenir plusieurs fois sans les payer. Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. À quoi dois-je ce don ? Est-ce une seconde vue ? Est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance ; je la possède et m'en sers, voilà tout. » Honoré de Balzac, *Facino Cane*.

⁵³ Franc Scheurewegen, « La méthode Balzac », in *Lectures du Spleen de Paris*, op. cit., p. 71.

⁵⁴ Georges Blin, « Sur les petits poèmes en prose » in *Le Sadisme de Baudelaire*, op. cit., p. 166.

⁵⁵ « La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grâce, l'irrésistible d'une

prose. Baudelaire réserve à la prose ce qu'il refusait à la poésie et oppose, comme nous le notions précédemment, la Beauté des vers à la Vérité de la prose. En guise de réponse de la littérature au capitalisme industriel et au consumérisme, le poète projette d'accrocher « sa pensée rhapsodique à chaque accident de sa flânerie » et de tirer « de chaque objet une morale désagréable »⁵⁶. Le passage à la prose semble donc guidé par un désir de dire autre chose, « *quelque chose de nouveau* », et pas seulement de parler *autrement*.

Les travaux que Walter Benjamin projetait de réunir sous le titre de *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* mettent en relation l'œuvre du poète et la démocratie, le despotisme et le socialisme. Baudelaire convoque en effet les ouvriers, les dandys, les bourgeois ; il peint la pauvreté, la solitude, la misère, l'anonymat de la grande ville... Ses poèmes en prose seraient, plus nettement que ses poèmes en vers solipsistes, tournés vers le monde, ils s'interrogeraient sur les rapports entre l'Histoire et la condition humaine. Il ne s'agit pas cependant de chercher une argumentation explicite, mais plutôt de remarquer que les poèmes en prose proposent, d'un texte à l'autre, un tissage idéologique. Ainsi, « Le joujou du pauvre » et « Le Gâteau » posent le problème de la pauvreté et de la violence dans ses rapports avec la nature humaine, pour conclure à l'universelle sauvagerie telle qu'elle est confessée dans les journaux intimes : « l'homme (...) est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage »⁵⁷. Le propos n'est pas politique au sens où il prônerait une idéologie déterminée, il l'est dans la mesure où il révèle une attitude face au monde moderne. Dolf Oehler⁵⁸ et Steve Murphy⁵⁹ ont analysé avec talent cette posture de l'auteur du *Spleen de Paris* et tous deux ont insisté sur la dimension éthique des textes — rompant avec la conception autotélique et solipsiste de la poésie baudelairienne, lecture qui avait longtemps prévalu depuis Valéry. Dans cette perspective, la poésie ne se regarde pas elle-même, ne se parle ni ne se « déparle », mais parle du monde. Or ce discours est fait de réactions et d'oppositions (Baudelaire est « l'anti-moderne ») : le satanisme et l'humour noir baudelairiens répondent au discours contemporain de la bonne conscience bourgeoise, au philanthropisme, à l'urbanité pleine de sensibilité ou au larmoiement bon marché ; le progrès est perçu comme la consécration de la bêtise moderne⁶⁰. Enfin Baudelaire s'oppose aussi au romantisme prolétarien de Sue ou de Hugo, et au socialisme utopiste de Blanqui et de Proudhon (apostrophé à la fin d'« Assommons les pauvres ! »). Ces discours ne semblent pas tenables pour qui a vu les journées de Juin 1848, en est sorti « dépolitiqué », et constate désabusé dans *Mon cœur mis à nu* : « les horreurs de juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime »⁶¹. Cette conscience désillusionnée oppose, dans

chanson, enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir. Froide, calme, impassible, l'humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse ; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique », Charles Baudelaire, *Études sur Poe Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁶ Charles Baudelaire, lettre à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 583.

⁵⁷ Charles Baudelaire, *Fusées XIV*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 663.

⁵⁸ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Payot, 1996 pour la traduction française.

⁵⁹ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2003.

⁶⁰ « Le joueur généreux » (XXIX) : « Nous causâmes aussi de l'univers, de sa création et de sa future destruction ; de la grande idée du siècle, c'est-à-dire du progrès et de la perfectibilité, et, en général, de toutes les formes de l'infatuation humaine. », Le Livre de poche *Classique*, p. 149 ; propos qu'on peut rapprocher de celui que tient Baudelaire dans une lettre à Alphonse Toussenel, auteur de *L'Esprit des bêtes*, le 21 janvier 1856 : « Qu'est-ce que le *progrès indéfini* ! qu'est-ce qu'une *société* qui n'est pas aristocratique ! ce n'est pas une société, ce me semble. Qu'est-ce que c'est que l'homme *naturellement* bon ? où l'a-t-on vu ? L'homme naturellement bon serait un *monstre*, je veux dire un Dieu. — Enfin, vous devinez quel est l'ordre d'idées qui me scandalise, je veux dire qui scandalise la raison écrite depuis le commencement sur la surface même de la terre. — Pur *quichottisme* d'une belle âme. » *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 336.

⁶¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 679.

« Le Gâteau » par exemple, à l'idéalisme rousseauiste⁶² un pessimisme maistrien, à l'utopie d'une innocence première l'évidence du Mal. Le texte se lit aisément comme une parabole anthropologique et politique : l'état de nature se résume à une guerre fratricide, et cette bagarre se charge de valeurs révolutionnaires. Elle est emblématique des luttes des classes du XIXe siècle (et peut-être plus précisément, selon Dolf Oehler, des combats fratricides de juin 1848). La confusion entre le « pain » et le « gâteau » à la fin du texte confronte le poème à l'Histoire : ce sont les prisonniers de juin 1848 réclamant du pain, c'est la grande princesse dont Rousseau se souvient dans *Les Confessions* (Marie-Antoinette dans l'imaginaire populaire) qui aurait proposé au peuple de la brioche à la place du pain. Le coup de génie de Baudelaire consiste à tenir un discours sur la pauvreté en échappant à toute image d'Épinal de la philanthropie, à toute phraséologie fraternelle et à toute tonalité plébéienne. Le poème « Assommons les pauvres ! » met magnifiquement en œuvre cette parole à la fois suggestive et scandaleuse. À rebours de la bonne conscience bourgeoise, il s'agit bien d'agresser les pauvres pour les réveiller et le texte se remarque, comme « Le mauvais vitrier » d'ailleurs, par sa formidable incitation à la violence textuelle. Prolongeant, à plus de vingt ans d'intervalle, l'inénarrable hommage « Aux bourgeois » qui ouvrait le *Salon de 1846*, le poème « Assommons les pauvres ! » s'impose comme puissamment politique et ironique. Sauf que le message n'est pas clair⁶³ : s'agit-il de mettre en garde le bourgeois contre la violence de la communication avec le peuple ? S'agit-il d'inciter le peuple à la rébellion ? On pencherait pour cette seconde hypothèse : le texte inviterait le peuple à reconquérir sa dignité et sa force pour recouvrer sa liberté, le poète dût-il en être la victime. Le texte, alors, serait proudhonien. Mais dans ce cas, l'injonction à se battre peut-elle être lancée par un « sophiste » belliqueux, puisque c'est ainsi qu'est présenté le narrateur ? Ce narrateur, par sa suffisante bêtise, invite le lecteur à la circonspection. La suppression de la dernière phrase adressée à Proudhon dans l'édition définitive contribue aussi à l'obscurcissement du sens. Le traitement nettement burlesque et caricatural de l'anecdote déroute enfin l'interprétation. Qu'est-ce que cette égalité à laquelle le narrateur dit que le misérable rossé-rosseur et lui-même sont parvenus ? Le texte invite à l'interprétation, mais dans des hiéroglyphes indéchiffrables ou contradictoires... La rencontre bouffonne, sur le mode de l'échange violent, finit par dire l'impossibilité de la communication, et seulement cela.

Ainsi, le poème en prose né de la prose semble faire retour sur elle pour l'obscurcir et la rendre infiniment polysémique. Loin de clarifier, le récit, paradoxalement, opacifie le texte. Si le poème en prose est autant une « littérisation » de la prose qu'une « littéralisation » des poèmes précédents, la polysémie semble *in fine* nous ramener à une écriture poétique plus suggestive qu'explicite. Les ambiguïtés sémantiques, les hésitations qui caractérisent les poèmes en prose baudelairiens ancrent le recueil dans une indétermination proprement poétique. Baudelaire fonde une esthétique du trouble et de l'hésitation qui semble particulièrement peu adaptée au lecteur du petit journal. Antoine Compagnon⁶⁴ relève les attaques contre le monde journalistique dans *Le Spleen de Paris* et formule l'hypothèse que la suspension de la publication de quelques poèmes en prose dans *La Presse*, en 1862, après trois feuillets, ne serait pas due, comme Houssaye l'a dit, au fait que certains poèmes n'étaient pas inédits, mais aurait été provoquée par des réactions de lecteurs que certains poèmes choquaient.

⁶² Jean Starobinski a montré comment le poème répond à la neuvième des *Rêveries du Promeneur solitaire*. « Sur Rousseau et Baudelaire » in *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, 1978.

⁶³ Steve Murphy montre dans *Logiques du dernier Baudelaire*, chapitre 13, partie II, que le texte a fait l'objet de lectures contradictoires : révolutionnaires et réactionnaires.

⁶⁴ Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, 2014, pp. 66-79.

Le discours de la poésie en prose ne ressemble au discours du journal ou au discours politique que pour mieux s'en distinguer. Le flou sémantique rejoindrait la poétique de la suggestion dont Mallarmé fera le fondement de toute écriture poétique et que l'on croyait perdu dans la dimension expressive, représentative et éventuellement didactique du poème en prose. Nul enseignement donc à tirer de ces textes en prose, à peine une « enseigne » comme celle qui ouvre « Le tir et le cimetière » (XLV), poème dans lequel on veut lire un message codé...

Partie III : la poésie en vers transfigurée dans la prose

Entre prose sublimée et poésie défigurée, le poème en prose baudelairien trouble le lecteur. Rien du vertige rimbaldien de l'inconnu dans ces textes volontiers narratifs et apparemment triviaux. Pourtant, au terme de la lecture, l'hésitation domine. Alain Vaillant osait rapprocher les caractéristiques de l'écriture journalistique des années 1850 de quelques constantes de l'œuvre mallarméenne : « [...] condensation du sens, poétique du voir, ironisation systématique »⁶⁵. Ces caractéristiques rendent aussi compte des poèmes en prose baudelairiens dans leurs ambiguïtés et dans leurs contradictions : poésie très prose, *Le Spleen de Paris* réinvente un trouble poétique.

Cette réinvention ne serait pas une défiguration de la pratique précédente, mais une concentration, l'épanouissement des dernières trouvailles en vers. Baudelaire ne répéterait pas, il prolongerait, il approfondirait. Ainsi, ces textes brefs seraient à lire, comme le propose Huysmans dans *À Rebours*, comme un arôme concentré, « le suc concret, l'osmazone de la littérature, l'huile essentielle de l'art ». On retrouve là l'idée d'une littérature au second degré, mais le second niveau ne répète pas parodiquement le premier, il en extrait le suc. Ce concentré est aussi la promesse, pour le lecteur, d'une voix trouble et indécidable : le poème en prose, dit Huysmans dans le même passage, est une « communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur »⁶⁶.

1) Un miroir de concentration

Miroir de concentration des *Fleurs du mal* qu'il prolongerait en les amplifiant, *Le Spleen de Paris* l'est si l'on s'intéresse plus particulièrement à la section des « Tableaux parisiens », dans leurs réseaux thématiques comme dans leurs caractéristiques esthétiques. Les poèmes en prose « reconfigurent » plutôt qu'ils ne « défigurent » les poèmes de cette dernière section des *Fleurs du mal*, ajoutée à la seconde édition, et dans laquelle on a voulu voir la modernité la plus grande des poèmes en vers — du moins pour les poèmes nouveaux de la section, ceux que Baudelaire compose à partir de 1859 et qui sont en réalité contemporains des premiers poèmes en prose. À leur propos, dans une lettre à Poulet-Malassis, Baudelaire écrivait : « Nouvelles *Fleurs du Mal* faites. À tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier. »⁶⁷

D'un point de vue thématique, la ville est l'acteur majeur de la section en vers ainsi que du recueil en prose : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (l'idéal du poème en

⁶⁵ Alain Vaillant, « Le journal, creuset de l'invention poétique », *Presse et plumes*, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 327.

⁶⁶ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, chapitre XIV, Gallimard-Folio, 1977, p. 331.

⁶⁷ Charles Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 29 avril 1859, *Correspondance*, tome I, Gallimard-Pléiade, 1973, p. 568.

prose)⁶⁸ lit-on dans notre préface. Dans les « Tableaux parisiens », Baudelaire mettait déjà en scène les réalités quotidiennes de la capitale : après deux poèmes liminaires à valeur programmatique qui campent le poète en observateur-rêveur (« Paysage ») et en flâneur de la capitale (« Le Soleil »), la section développe des saynètes urbaines que le poète élève au rang de mythes sans pourtant les sortir tout à fait de la rue. Ce sont les « Sept Vieillards » infernaux, le cygne du Louvre qui fait signe vers Andromaque, les « Aveugles » illuminés, « Les petites Vieilles »... L'influence du dessinateur de mode, Constantin Guy, si prégnante à partir des années 1860, ouvre la poésie baudelairienne à l'univers urbain, et permet au poète de développer une poétique du mouvement paradoxal — associant l'éternel et le transitoire, — caractéristique des poèmes emblématiques des « Tableaux parisiens » (« À une passante » ou « Le Cygne » pour les transformations de Paris sur fond d'exil douloureux). La thématique choisie tendait naturellement vers le prosaïsme et le mouvement se radicalise effectivement dans *Le Spleen de Paris* : Baudelaire y restitue la couleur vivante d'une rue du Second Empire, avec l'éclairage au gaz, emblème de la modernité (*Les Fleurs du mal* mentionnent plutôt les quinquets et les lanternes)⁶⁹, les lorettes, les chiens à la mode, gredins ou carlins, le fumoir, le tripot, le cabinet de lecture, la fête foraine... Des vers à la prose, le « personnel » urbain se retrouve, mais s'amplifie, qu'il s'agisse des pauvres, des veuves ou des vieillards, hommes et femmes ordinaires, sujets anonymes que le poète suit ou croise dans la rue⁷⁰. Le décor urbain, lui, est promu à la qualité épique par une sorte d'exaltation, de recherche de l'héroïsme de la vie moderne. Roger Caillois, dans « Paris, mythe moderne », montre comment l'entreprise de Baudelaire nous met « en présence d'une poétisation de la civilisation urbaine, d'une adhésion réellement profonde de la sensibilité à la ville moderne »⁷¹. Cette transfiguration de la ville relève du mythe et révèle un parti pris de modernité dont *Les Fleurs du mal* « ne sont qu'une insuffisante illustration »⁷² même si les prémices se trouvent posées dans « Les Tableaux parisiens ».

Or le mythe de Paris, « fourmillante cité, cité pleine de rêves », trouve son image privilégiée dans la foule. *Le Spleen de Paris* dit moins une rencontre particulière, une passante croisée, que la confrontation d'un passant à une capitale anonyme. Ainsi, là encore, les poèmes en prose creusent, approfondissent ce qui ne semblait qu'esquissé dans la section des « Tableaux parisiens », laquelle n'offrait pas un bain de multitude, mais une sélection choisie. Dans la foule, le poète oscille entre la joie du flâneur et l'angoisse de la perte de soi. En cela, Baudelaire semble mêler l'influence de Constantin Guys (à qui est associé le modèle du flâneur parisien) et celle, plus troublante, d'Edgar Poe dans « L'homme des foules » par exemple. « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi » écrit Baudelaire dans le texte qu'il consacre au dessinateur en 1863⁷³. C'est aussi la posture du poète décrite de façon programmatique dans le deuxième poème des « Tableaux parisiens », « Le Soleil » : « Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés » : le poète est un flâneur en quête de trouvailles urbaines et poétiques, sans

⁶⁸ Dans le *Salon de 1859* déjà Baudelaire déplorait l'absence d'un genre pictural nouveau : « ...le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie », *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 666.

⁶⁹ Nous renvoyons aux jolis développements d'Antoine Compagnon sur le gaz dans *Baudelaire l'irréductible*, *op. cit.*, pp. 201-213.

⁷⁰ Dans « Les Petites vieilles », le poète en vers confessait avoir suivi dans la rue nombre de ces femmes âgées.

⁷¹ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, collection idées, 1938, p. 159.

⁷² *Ibidem* p. 161.

⁷³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 691.

que ces dernières soient nécessairement en vers puisque la forme annoncée par les termes « trébucher » et « heurter » (qui suggèrent un mouvement claudicant et une certaine agressivité) semble bien prosaïque. D'ailleurs, le vers et le lexique sont malmenés dans les poèmes des « Tableaux parisiens », qu'il s'agisse des césures irrégulières d'« À une passante » « Agile et noble avec / sa jambe de statue » ou des contre-rejets brisant le vers dans « Les Petites vieilles » à un moment où, précisément, le poète évoque la démarche des vieilles femmes, « monstres brisés », « ...tout cassés / Qu'ils sont... » (v16-17). C'est la même marche claudicante qui domine les poèmes en prose où l'observateur semble effectivement perdu dans les rues, ballotté par le hasard et amateur de bizarreries urbaines.

Si l'anonymat peut être source de plaisirs et promesse de découvertes étranges, la foule offre aussi, dans le sillage angoissant de l'écrivain américain que Baudelaire lit et traduit depuis 1851, une identité poreuse et hantée par le néant : être un et tous sans cesser d'être un, parvenir à la vaporisation et à la centralisation de son Moi⁷⁴. La ville permet la disparition de l'un dans tous : « Ivresse religieuse des grandes villes. Panthéisme. Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi. Tourbillon. » écrit Baudelaire dans ses *Journaux intimes*. Loin de la synthèse romantique qui unit ou qui harmonise, Baudelaire pose la coexistence des contraires. « Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde » disait-il dans « Le Peintre de la vie moderne », « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut être à sa guise lui-même et autrui » écrit-il dans « Les Foules » (XII) : le poète semble devenir un être polymorphe, le lieu de toutes les substitutions possibles. Une relation particulière se noue ainsi entre le sujet et la ville. À cet égard, *Le Spleen de Paris* va plus loin que *Les Fleurs du mal* et propose une énonciation poétique trouble, paradoxale, kaléidoscopique.

2) Ironie et indécision

Si, dans *Les Fleurs du mal*, l'énonciation poétique imposait sa modernité face aux postures romantiques en prônant l'impersonnalité, elle devient plus complexe encore dans *Le Spleen de Paris* dans la mesure où elle semble se vaporiser. Là aussi, on assiste à un effet de concentration : ce qui s'amorçait dans *Les Fleurs du mal* se radicalise dans *Le Spleen de Paris*. Le poète des pièces en vers offrait de nombreuses figures de substitution, mais il s'agissait toujours d'une identification, ainsi était-il tour à tour le « roi d'un pays pluvieux », « un palais flétri par la cohue », « une tour qui succombe » ou même un albatros. Dans *Le Spleen de Paris*, de possibles dédoublements apparaissent sans que le texte n'explicite les rapprochements, laissant la possibilité au lecteur de considérer que les instances sont multiples. Nous mentionnions précédemment l'analyse menée par Starobinski du « Vieux saltimbanque » comme une allégorie du poète. L'identification n'est pas si simple, ou plutôt il semble que le texte vise à entraver cette assimilation que pourtant il suggère. Cela tient à une posture trouble du narrateur. Si dans *Les Fleurs du mal*, les mises en scène du poète se font de façon directe et explicite, dans *Le Spleen de Paris*, le narrateur-observateur fait écran et perturbe la lecture. Dans « Le Vieux saltimbanque », le narrateur intradiégétique rapporte à la première personne, à un « vous »-lecteur, une anecdote dont il est spectateur et non acteur. Ici, si le saltimbanque est un poète, *quid* du narrateur ? Est-il aussi poète ? De surcroît, ce saltimbanque est *aussi* un saltimbanque, il en a la cahute, il en exhibe la misère. Par ailleurs, le narrateur est à la fois touché et distant à l'égard du saltimbanque, nulle aumône finalement, et un traitement qui pourrait parfaitement être ironique : l'aumône envisagée et non donnée rapproche le narrateur du personnage de l'ami dans « La fausse monnaie » (XXVIII), le saltimbanque est même présenté *in fine* comme un homme de lettres démodé. Si le narrateur

⁷⁴ « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. D'une certaine jouissance sensuelle dans la société des extravagants. » Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 676.

est un poète moderne, le saltimbanque ne peut alors être son double... Le lyrisme impersonnel des *Fleurs du mal* s'est radicalisé en une voix incernable.

On se souvient de la fameuse dualité baudelairienne, « l'homo duplex » de *L'Art romantique*, les « deux postulats simultanés, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » qui coexistent en tout homme dans *Mon cœur mis à nu*. On pense inévitablement aux phénomènes de dualité qui parcourent *Les Fleurs du mal* comme *Le Spleen de Paris* et ce jusque dans le titre de certains poèmes — « La chambre double » par exemple —, sauf que le dédoublement prend des allures vertigineuses dans *Le Spleen de Paris* où le narrateur intradiégétique est à la fois lui-même et l'autre (il voit *par* les yeux des pauvres et il voit *dans* les yeux des pauvres), *idem* et *ipse* parfois comme dans le rêve bouffon des « Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire » (XXI). Dans « Les yeux des pauvres » (XXVI), plongeant ses regards dans les yeux de la femme aimée pour y lire « (*sa*) pensée » (à lui), le narrateur est renvoyé à son altérité. Là encore, *Les Fleurs du mal* ouvraient la voie — le poète de « L'Héautontimorouménos » affirmait être « la plaie et le couteau », « la victime et le bourreau » —, mais le procédé s'amplifie en prose. « Une mort héroïque » (XXVII) propose une magnifique variation sur les vaporisations du narrateur intradiégétique. Le poème met en scène trois acteurs, le narrateur (qui commente son récit), le Prince ennuyé, énigmatique et cruel, et le bouffon Fanciouille. La première partie du texte rapproche le narrateur du prince : le premier « pénètre les profondeurs de [l']âme curieuse et malade » du second. Mais, dans un second temps, le narrateur s'identifie au bouffon et éprouve devant son spectacle « l'ivresse de l'art ». Le narrateur se vaporise donc dans les personnages de son récit, mais il n'en éclaire pas pour autant le dénouement. Quel sens donner en effet à la mort finale de Fanciouille au coup de sifflet ? Le poème exprime-t-il symboliquement le combat de l'artiste avec le réel ? Fanciouille est-il tué par un bruit interrompant son spectacle, par une *claque* assassine comme Baudelaire put en voir au Théâtre des Funambules ? On a parfois aussi vu en Fanciouille une représentation du volontarisme utopique du jeune Baudelaire révolutionnaire⁷⁵ puisque le texte explore les rapports entre pouvoir politique et illusion théâtrale. Le texte ne permet nullement de trancher, la vaporisation du narrateur a pour corollaire la vaporisation du sens.

Les ambiguïtés narratives posent naturellement le problème de l'ironie. Là encore, *Le Spleen de Paris* radicalise, concentre, les investigations des *Fleurs du mal*. La « vorace ironie »⁷⁶ est partout, elle induit une posture distante du narrateur-locuteur par rapport à son propos, une analyse et une auto-analyse, un renversement du propos, et elle s'associe à une diversité tonale particulièrement déstabilisante pour le lecteur. L'ironie en effet renvoie à la disharmonie⁷⁷, à la dissonance, au coup de sifflet qui tue Fanciouille. Elle suggère aussi une suspension du sens, un refus de conclure dont rend compte le narrateur du poème « Mademoiselle Bistouri » (XLVII). Il se présente comme un herméneute avide d'énigmes : « J'aime profondément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller ». Sauf que le mystère ne s'éclaire pas ! Qui est Mademoiselle Bistouri ? Le narrateur relate l'étrange passion de cette femme pour des amants-médecins aux blouses sanguinolentes, mais qu'est-ce à dire ? Cette déviance est-elle une névrose ? Un désir sadique ou une attente masochiste ? Une fantaisie de prostituée ? Et que dire d'une prostituée qui paie son client ? Le poème qui s'engageait comme une étude médicale se clôt sur le simple constat de la bizarrerie.

⁷⁵ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 135.

⁷⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « L'Héautontimorouménos », *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 78.

⁷⁷ On lit dans « L'Héautontimorouménos » : « Ne suis-je pas un faux accord/Dans la divine symphonie, /Grâce à la vorace Ironie/Qui me secoue et qui me mord ? », *ibidem*.

Toujours féroce avec George Sand, Baudelaire pointe chez elle « le fameux *style coulant*, cher aux bourgeois »⁷⁸. L'ironie est précisément un style non coulant, non lisse, heurté, contrasté. Rien de fixe, rien de sûr, il s'agit de renverser systématiquement l'idée reçue et de se contredire soi-même⁷⁹. Le poème « Le Masque » des *Fleurs du Mal* annonçait une esthétique du renversement par la mise en mouvement de ce qu'on croyait figé dans une beauté classique ; les poèmes en prose radicalisent ce procédé. L'ironie est ainsi synonyme de mouvement troublant, de perte du centre. Le poème « Le Thyrses », tant de fois commenté, offre au lecteur un objet duel : raide et sinueux, mâle et femelle, un et multiple. C'est un bâton entouré de fleurs. Étant un objet sacerdotal, c'est un bâton et autre chose, sens littéral et figuré s'entrelacent. C'est Liszt aussi que le thyrses représente. Le texte, infiniment sinueux, définit sans définir, obscurcit en éclaircissant. La métaphore qui revient le plus est celle de la ligne : le thyrses est une « ligne courbe », une « spirale » et une « ligne droite », une « ligne arabesque ». Dans cette image, l'idée du centre absent frappe immédiatement : le texte est précisément sans centre, on voit de quoi il parle, mais on ne comprend pas ce qui est dit. Le texte s'offre comme une circonférence, une arabesque autour de la question « qu'est-ce qu'un thyrses ? » et l'ironie, criante, est bien cette absence de centre, ce modèle exhibé et refusé.

Avant « Crise de vers », Baudelaire parvient, dans *Le Spleen de Paris*, à une « disparition élocutoire » du poète. La modernité du texte réside dans l'incertitude provoquée par cette disparition, celle-ci étant naturellement affaire de lecture. À ce titre aussi, *Le Spleen de Paris* radicalise une démarche amorcée dans *Les Fleurs du mal* : de lecteur-frère nous devenons un lecteur déstabilisé, car « il est difficile de s'entendre » et « la pensée est incommunicable » (« Les yeux des pauvres »).

3) *Le lecteur troublé*

Les Fleurs du mal s'ouvraient sur un pacte de lecture, démoniaque et brutalisant certes, mais un pacte tout de même. *Le Spleen de Paris* s'engage sur une lettre à Arsène Houssaye qui, sous couvert d'hommage, se moque de ses poèmes ratés. D'emblée, le texte s'offre comme codé et n'atteint le lecteur que de biais, c'est-à-dire *en biaisant*. Le dialogue intersubjectif des *Fleurs du mal* s'est transformé en une extériorité qui n'offre au lecteur qu'un échange par ricochet. Et si Baudelaire invite le lecteur à un décodage, il ne lui indique pas le code. Pourtant, s'il ne s'agit plus d'associer fraternellement le narrateur au lecteur, quelque chose s'est maintenu des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris* : l'agression.

« Le Chien et le flacon » se présente comme un bref apologue portant sur le lecteur : le narrateur s'adresse à un chien, un « bon chien », lui propose de « venir respirer un excellent parfum », mais le chien d'abord appâté recule avec effroi. Et le narrateur, regrettant d'avoir offert du parfum plutôt que des excréments, compare le chien au « public » à qui il vaut mieux offrir des « ordures » que des « parfums délicats ». L'agression est violente : le texte calomnie le lecteur. Mais l'agression est aussi retorse, elle prend les allures d'un piège tendu au lecteur : le narrateur ne s'adresse au lecteur qu'indirectement, c'est au chien que le poète parle, et c'est à la fin seulement que s'opère un rapprochement surprenant avec le lecteur. L'agression est d'ailleurs paradoxale : elle exige la présence d'un lecteur qu'elle annule puisqu'il est renvoyé à sa propre nullité. L'allégorie, pourtant, semble très lisible, à tel point que, la surprise passée, elle déçoit presque le lecteur baudelairien habitué à plus de perversité.

⁷⁸ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 686.

⁷⁹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle*, 1855 : « J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigues est cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie », *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 577-578.

Sauf que les choses sont plus troubles qu'elles n'en ont l'air, comme l'a remarqué Michel Charles⁸⁰. Le chien s'entend comme une allégorie du lecteur : on nous parle du chien pour nous parler de nous. Mais sans jamais s'adresser à nous : le lecteur ici se voit lisant un texte qui éventuellement parle de lui. C'est bien au chien que le parfum était offert au début, c'est lui qui est rapproché du « public » et qui est présenté par le poète comme le « compagnon de (sa) triste vie ». En d'autres termes, d'un côté le public est comparable au chien (ce serait l'allégorisation simple, comme dans « L'albatros »), mais de l'autre le chien est comparé, par le locuteur, au public. L'allégorisation du texte n'identifie pas totalement le chien et le lecteur, le chien ne cesse pas d'être chien tout en pouvant être allégorie, pourrait-on dire. Ce chien, de surcroît, fait aussi signe vers un autre chien-lecteur, celui qu'on rencontre dans le prologue d'Alcofribas Nasier où il est déjà question de lecture (littérale ou allégorique), et surtout de contradiction puisque le début du prologue de *Gargantua* invite à la lecture allégorique avant de la réfuter. La variabilité et la polysémie du texte de Baudelaire, ici, en font un texte poétique qui ne s'abolit pas dans une interprétation univoque.

Le narrateur lui-même est ambigu, nous l'avons vu : le lecteur ne sait où le situer dans sa posture d'observateur. Cela est d'autant plus fort que Baudelaire, comme Rabelais avec Alcofribas Nasier, met en scène un narrateur dont il ne partage ni les perceptions, ni les valeurs morales : c'est l'ironie diffuse qui frappe le narrateur du poème « Le Port ». C'est aussi le narrateur trouble et troublant de « La Corde ». Dans ce poème, le narrateur principal du début cède la parole au narrateur-ami (Manet, nommé dans la dédicace de la première version du poème, ce qui au passage enchevêtre de façon perturbante texte et paratexte puisque Manet s'adresserait à lui-même) qui relate la triste histoire de cet enfant étrange qu'il a retrouvé un jour pendu dans l'atelier. Le poème s'ouvre sur un programme désillusionnant, annonçant un exemple d'amour maternel absent de la part du narrateur principal et offrant, en apparence, les clés de lecture. Sauf que la cruauté est partout : elle n'est pas simplement le fait de la mère qui insiste pour obtenir la corde de son fils pendu, mais celle de tous les voisins qui font la même demande, et celle aussi, surtout, du narrateur-ami. Ce dernier ponctue son récit de précisions scabreuses (les minces ciseaux « pour chercher la corde entre les deux bourrelets de l'enflure » alors que le narrateur aurait pu éviter d'extraire cette fameuse corde du cou du pendu !), tout en suggérant son altruisme. Il précise, par ailleurs, que le commissaire le regarde de travers, ce qui tend à troubler le lecteur. Mais ce narrateur-ami énigmatique ne doute pas de la confiance du lecteur, il livre ses analyses, ses conclusions, se présente même comme un homme doté, par son métier de peintre, d'une perception supérieure. Le récit adopte finalement les allures d'un texte policier (Baudelaire a traduit quelques années avant *Le Double assassinat de la rue Morgue* et *La Lettre volée* de Poe) sans que l'on sache bien ce qu'on cherche. Le texte provoque donc un malaise, il ne parle pas de culpabilité tout en ne cessant de la suggérer chez tous les protagonistes évoqués, mais sans l'imputer à un acteur particulier du récit. Tout cela place le lecteur dans une posture franchement dubitative.

Sans s'adresser avec complicité à un lecteur habitué à ses poèmes en vers, sans offrir un texte codé à un abonné de la petite presse parisienne, sans proposer une prose qui développe, éclaire et explicite son propos, Baudelaire réunit dans *Le Spleen de Paris* des textes opaques et déroutants.

* *
*
*
*

⁸⁰ Michel Charles, « Jeux figuratifs », in *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.

Loin de l'impuissance créatrice qu'on a voulu souvent associer au dernier Baudelaire, nous avons tenté d'envisager *Le Spleen du Paris* pour lui-même, et non comme un pendant subversif voire défigurant des *Fleurs du mal* ou de la poésie romantique. Mais cette lecture autonome est difficile tant, à l'évidence, l'œuvre en prose s'écrit par rapport à l'œuvre en vers ; tant, surtout, le lecteur est habité par les vers lus quand il se tourne vers la prose. Nous nous sommes attachés à montrer qu'il s'agissait finalement moins de répétition thématique que de continuité poétique entre « Les Tableaux parisiens » et *Le Spleen de Paris*. Le dernier recueil de Baudelaire, tout incomplet qu'il est, serait, à ce titre, l'œuvre la plus achevée du poète, celle qui pousse le plus avant les innovations. Le poète, ennemi du progrès, de la photographie et de l'opinion, parvient à bâtir une œuvre qui en rend compte sans tout à fait régler ses comptes. L'hésitation sémantique, l'hétérogénéité du texte, la recherche d'une déstabilisation du lecteur et l'affirmation d'une mobilité troublante du sujet poétique feraient du *Spleen de Paris* un texte incernable, serpentin, déroutant, et qui figure magnifiquement la poésie par ses ambiguïtés. Dans un joli pied de nez poétique à la Révolution française, Baudelaire revendiquait d'ailleurs le « droit à se contredire » parmi les droits de l'homme⁸¹. C'est ce droit-là que le lecteur est invité à s'octroyer aussi.

⁸¹ Charles Baudelaire, *Étude sur Poe* : « Parmi l'énumération nombreuse des *droits de l'homme* que la sagesse du XIXe siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de *s'en aller*. » *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 306. On retrouve la revendication du même droit dans ses *Pensées d'album*, album Philoxène Boyer : « Parmi les droits dont on a parlé ces derniers temps, il y en a un qu'on a oublié, à la démonstration duquel *tout le monde* est intéressé, — le droit de se contredire. » *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 709.

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

Rapport présenté par Sophie LARDON

Ce rapport a pour modeste ambition de donner quelques éclaircissements aux candidats sur la nature de l'épreuve qu'ils auront à affronter, afin qu'ils puissent s'y préparer en amont et la mener au mieux d'un point de vue méthodologique, analytique et communicationnel. Il ne se prétend en rien exhaustif, et nous invitons donc les candidats à consulter également les rapports des années antérieures, tous riches d'informations et de conseils. Ceux qui en ont l'occasion pourront aussi, avec profit, assister à des épreuves en tant qu'auditeurs.

I – LES SUJETS DE LA SESSION 2015

Les sujets sont ici présentés selon un classement raisonné et non selon l'ordre aléatoire de tirage.

LE COURONNEMENT DE LOUIS

LEÇONS (31 – soit 81,5 %) – L'espace – Le temps – Temps et mémoire – Se battre – Les combats – « L'os de la gôle li a par mi brisié » (v. 132) – *Le Couronnement de Louis*, une « épopée à tiroirs » ? – Chanter les armes ? – « Conte Guillaume al Cort Nes le guerrier » (v. 1164) – Guillaume (2 fois) – Le personnage de Guillaume – Louis et Guillaume – Louis – Le couronnement de Louis ? – La couronne – La couronne, l'épée et la croix – Le roi – *Le Couronnement de Louis* : miroir du prince ? – La religion (2 fois) – Dieu et les dieux – L'autre – Les traîtres – Opposants et adjuvants – Paradoxes et contrastes – Rire et pleurer – Le rire – La parole – Les discours – Formes et fonctions de la laisse.

ÉTUDES LITTÉRAIRES (7 – soit 18,5 %) – Vers 1 à 248 – Vers 495 à 957 – Vers 495 à 1188 – Laises XXII-XXVIII [ce qui correspond aux vers 685 à 1188] – Vers 1485-1675 – Vers 1600-1980 – Vers 1777-1980.

LA BOETIE, LE DISCOURS DE LA SERVITUDE VOLONTAIRE

LEÇONS (36 – soit 90 %) – Le contr'un ? – « Contr'un » – Un contre tous – Singularité et pluralité – Le singulier et le multiple – Pouvoir – Du tyran – Le tyran – Roi, tyrans et complices – Les courtisans – Le peuple – Images et figures du peuple – Alliance et société – La nature – Nature(s) – Nature et culture – Amitié(s) – « L'amitié c'est un nom sacré, c'est une chose sainte » (*De la servitude volontaire*, p. 124) – Ordre / désordre – La nourriture – Des bêtes et des hommes – Hommes et bêtes – La servitude volontaire, un art de l'évitement ? – La liberté, une illusion ? – Histoire et géographie – Oubli et mémoire – Temps et mémoire – « Je prends plaisir de ramentevoir » (*De la servitude volontaire*, p. 98 – 2 fois) – « ce grand present de la voix et de la parole » (*De la servitude volontaire*, p. 90) – La parole – L'ironie – Formes et modalités du discours – Les exemples – Les images – À qui s'adresse le *Discours de la servitude volontaire* ?

ÉTUDES LITTÉRAIRES (4 – soit 10 %) – p. 78 (« D'avoir plusieurs seigneurs... » à p. 93 (« le desir de le reprendre ») – p. 93 (« Ainsi donc... ») à 103 (« agrandissent l'injure ») – p. 105 (« mais pour revenir a notre propos ») à p. 116 (« mais ancote a devotion ») – p. 117 (« Mais maintenant je viens à un point... ») à p. 127 (« de leur meschante vie »).

CORNEILLE, POLYEUCTE, CINNA

LEÇONS (37 – soit 92,5 %), sauf mention contraire les sujets portaient sur les deux pièces au programme – *Polyeucte*, « Ce zèle est trop ardent... » (v. 653) – *Polyeucte*, « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle » (v. 1787) – *Cinna*, « Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur » (v. 388) – L'héroïsme des femmes – Le personnage d'Émilie dans *Cinna* – Émilie dans *Cinna* – Le personnage de Cinna dans la pièce de Corneille – Le personnage d'Auguste dans *Cinna* – Octave / Auguste dans *Cinna* – Les personnages de Livie, Maxime, Fulvie, Évandré et Euphorbe dans *Cinna* – Le personnage de Polyeucte dans la pièce de Corneille – Les personnages de Félix, Néarque et Albin dans *Polyeucte* – Le héros et l'état – L'exercice du pouvoir – Le règne, la puissance et la gloire – Ordre et désordres – Le poids du passé chez les personnages de Corneille – L'amour –

Amour et puissance – Le cœur – Défis et défiance – Le bien et le mal – Le héros : innocent ou coupable ? – Le généreux est-il un mythe ? – Faire voir, faire entendre – L'épreuve du regard – Le visible et l'invisible – Théâtre et exemplarité – Le pathétique – L'action – Parole et action – La délibération – Renoncer : crime ou issue ? – Vivre et mourir – Le sacrifice – La mort – « Il est beau de mourir » (*Cinna*, v. 440) dans *Cinna* et *Polyeucte*.

ÉTUDES LITTÉRAIRES (3 – soit 7,5 %) – *Polyeucte*, acte I – *Polyeucte*, acte IV – *Cinna*, acte IV.

BAUDELAIRE, *LE SPLEEN DE PARIS*

LEÇONS (52 – soit 100 %) – Le don – Le ciel – Le temps – Folie et hystérie – Rêves et rêveries – Bouffons et bouffonneries – Humour et ironie – Réalisme et « fantaisie » – Intérieur et extérieur – Le beau et le laid – Bêtes et bestialité – Les animaux – Riches et pauvres – Les pauvres – Les misérables – Le point de vue sur la société – Paris – Figures féminines – Femmes et filles – Cruauté et sadisme – La violence (2 fois) – Les illusions perdues – Voir et être vu – Le dandysme (2 fois) – La solitude – Solitude et multitude – « Multitude, solitude » – L'expérimentation – Presse et journalisme – L'artiste – La prose – Le poète – La figure du poète – La poésie – La poésie de la ville moderne – La ville (2 fois) – La vie moderne – La « vie moderne » – Le je du *Spleen de Paris* de Baudelaire – Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? – Le sujet poétique dans le *Spleen de Paris* de Baudelaire – Crise de vers ou crise du lyrisme dans *Le Spleen de Paris* ? – Le romantisme – Baudelaire, moderne ou anti-moderne ? – Baudelaire, poète comique ? – Baudelaire moraliste – *Le Spleen de Paris* : un recueil « dépolitiqué » ? – *Le Spleen de Paris* : « La pensée est incommunicable » – Le lecteur.

ÉTUDE LITTÉRAIRE (0) – ∅.

MARGUERITE YOURCENAR, *MEMOIRES D'HADRIEN*

LEÇONS (45 – soit 97,8 %) – Antinoüs (3 fois) – Plotine – Marc – Femmes – Les femmes – Les barbares – Être barbare – L'espace – Les limites – Le temps – L'éternel et l'éphémère – Villes et urbanisme – Rome et Athènes – Hadrien bâtisseur – Ordonner – Ordre et désordre – « L'ordre du monde, l'ordre des choses » – « Je suis maître de moi comme de l'univers » – Guerre et paix – Le corps – Le corps et l'âme – La mort – L'irrationnel – Les cultes – Les gens de lettres – Hadrien et les arts – « Le style togé conservait à l'empereur la dignité sans laquelle nous n'imaginons pas l'antique » (M. Yourcenar) – *Les Mémoires d'Hadrien* : un monument – *Mémoires d'Hadrien* : roman de formation ? – *Les Mémoires d'Hadrien*, invention d'une vie ? – *Les Mémoires d'Hadrien* : une lettre morale (2 fois, une fois avec point d'interrogation, une fois sans) – *Les Mémoires d'Hadrien* : une œuvre au carrefour des genres – « Des matériaux divers, entassés pêle-mêle » – La « varietas » (3 fois avec ou sans guillemets) – Langues et styles – Marguerite Yourcenar historienne ? – L'écriture de soi – La structure des *Mémoires d'Hadrien* – « Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan » (p. 33) – Dédicataires et destinataires.

ÉTUDE LITTÉRAIRE (1 – soit 2,2 %) – p. 11 à 28.

TOTAL

LEÇONS : 201 sur 216 (soit 93 %).

ÉTUDES LITTÉRAIRES : 15 sur 216 (soit 7 %).

II – L'ÉPREUVE

De par sa longueur (6 heures de préparation ; 50 minutes de passage, dont 40 minutes de présentation suivies de 10 minutes d'échange avec le jury, coefficient 6), la leçon est une épreuve au sens plein du terme. Pour autant, il ne s'agit aucunement d'une épreuve insurmontable. Cette année encore, le jury a entendu d'excellentes prestations. Il en est, malheureusement aussi, de moins bonnes, tant du point de vue du contenu analytique que de la méthode. Les candidats préparent souvent ce concours dans des conditions difficiles, avec une charge d'enseignement conséquente. Il n'empêche qu'un travail important en amont des épreuves est nécessaire, afin de permettre de s'y présenter avec tous les atouts en main.

Il semble nécessaire de le rappeler, même à ce niveau de concours : une bonne connaissance des œuvres au programme est le fondement indispensable de la réussite à l'épreuve. Les œuvres doivent avoir été lues (or certaines prestations amènent le jury à douter que ce soit le cas) et relues. Le candidat doit les avoir assimilées par une lecture personnelle et nuancée. Il ne doit en aucun cas chercher à s'en faire une idée simplificatrice, mais au contraire les accepter dans leur complexité, dans leur richesse, voire dans leurs contradictions. Cette lecture doit également permettre au candidat de repérer les passages particulièrement difficiles

afin de ne pas « glisser » dessus le jour de l'épreuve : il faut chercher à en percer le sens ou à en problématiser la complexité.

Afin d'être comprise dans toute sa richesse, l'œuvre doit être située dans son contexte qui doit donc, lui aussi, être connu du candidat. Ainsi, seule la connaissance des enjeux politiques du XII^e siècle permet de saisir les paradoxes d'une œuvre comme le *Couronnement de Louis*, que son sujet situe pourtant quelque deux cents ans en amont. Les candidats devront se méfier tout particulièrement des programmes qui peuvent produire l'illusion d'une plus grande familiarité (la tragédie classique, la période moderne par exemple), mais n'en nécessitent pas moins un bagage culturel important. En attestent, par exemple pour Baudelaire, des sujets portant sur l'hystérie ou sur le rêve, sur la ville ou sur la société, sur le réalisme ou sur le romantisme, sur le dandysme ou sur le journalisme..., et qui ne pourront être correctement traités qu'avec des connaissances précises sur ces notions, dans le contexte de l'œuvre. Or trop souvent, les candidats ont mal perçu les enjeux critiques du recueil : parodie du romantisme, réécriture de textes classiques, polémiques de circonstance par prose interposée...

Afin d'aider le candidat dans cette préparation, nous conseillons fortement la consultation des ouvrages qui paraissent annuellement (généralement à l'automne) dans le cadre du programme des agrégations de Lettres. Rédigés par des spécialistes, ceux-ci présentent l'avantage de réunir des contributions tant littéraires que stylistiques ou linguistiques, qui sont d'une aide précieuse pour comprendre l'œuvre, son contexte, ses enjeux, sa forme ou encore son style et ses procédés d'écriture.

Enfin, même si le candidat possède le texte dans une édition différente de celle du programme, nous lui conseillons vivement de se familiariser avec cette dernière avant les épreuves d'admission. Il est en effet indispensable de connaître les outils qui seront à disposition des admissibles : introduction, annotation, glossaire, index, etc. afin d'être à même de les utiliser... ou au contraire de pallier leur absence. Dans certains cas (période médiévale, XVI^e siècle en particulier), le texte peut même présenter une leçon différente d'une édition à l'autre en fonction de la version de référence ou des principes d'édition retenus.

1. L'ANALYSE DU SUJET

La liste des sujets proposés fait apparaître une typologie, soulignant la nécessité de considérer chaque énoncé dans sa spécificité.

Certains sujets portent sur un thème : « L'espace », « Le temps », « La nature », « Le don », « Le corps »... La possibilité de voir un même intitulé porter sur différentes œuvres au programme (comme par exemple « Le temps » dans *Le Couronnement de Guillaume*, *Le Spleen de Paris* ou encore *Les Mémoires d'Hadrien*) impose de contextualiser la notion en la ramenant au texte et à ses enjeux esthétiques, idéologiques ou culturels. Il convient également de se montrer sensible aux nuances de formulation du sujet ; en témoignent des énoncés comme « La nature » et « Nature(s) » ou encore « Amitié(s) ». Certes, il s'agit essentiellement de précautions du jury, indiquant, par les nuances de la formulation, que le sujet peut s'entendre au sens large, au pluriel comme au singulier. Un sujet sur « La nature » mènera donc à s'interroger sur « les natures » et inversement. La formulation toutefois est importante pour mener l'analyse introductive, d'où va résulter l'organisation de la réflexion. Un sujet comme « Amitié(s) » par exemple, dans le *Discours de la Servitude volontaire*, amènera les candidats à partir du sens premier singulier du nom, massif et abstrait (l'amitié), qui désigne un sentiment d'affection ou de sympathie, et peut revêtir, au XVI^e siècle, un sens affectif fort d'amour, comme un sens social atténué d'accord ou d'alliance ; et il faudra s'interroger ensuite sur le sens second du nom, dans son acception comptable et spécifiante (les / des amitiés), qui peut désigner les marques du sentiment, mais aussi ses déclinaisons dégradées dans un contexte de servitude volontaire.

Bon nombre de sujets invitent à confronter deux thèmes, antinomiques (« Rire et pleurer », « Opposants et adjuvants », « Intérieur et extérieur », « L'éternel et l'éphémère »,...) ou complémentaires (« Paradoxes et contrastes », « Roi, tyrans et complices », « Histoire et géographie », « Bêtes et bestialité », « Villes et urbanisme »...) Il est alors indispensable d'envisager le sujet dans sa dualité et dans l'interaction ou les nuances des termes rapprochés. Ainsi « Histoire et géographie » dans le *Discours de la servitude volontaire* doit être abordé et traité dans le respect de sa formulation : le sujet n'est pas « histoire ou géographie », « histoire et, accessoirement, géographie... » ou encore « histoire, dans une géographie ». La même approche pourra être appliquée aux sujets portant sur un ou plusieurs personnage(s) en envisageant leur place dans l'intrigue et leurs rapports (interactions, similitudes, différences...)

Le sujet peut également se présenter sous la forme d'une citation, tirée de l'œuvre ou de son paratexte : « L'os de la gole li a par mi brisié » (v. 132) ou « Conte Guillaume al Cort Nes le guerrier » (v. 1164) dans *Le Couronnement de Louis* ; « Je prens plaisir de ramentevoir » (p. 98) dans *De la servitude volontaire* ; « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle » (v. 1787) dans *Polyeucte*,... Si ces sujets peuvent souvent être ramenés, selon une démarche métonymique, à un thème ou à un personnage, il conviendra toutefois de les aborder selon la spécificité de leurs formulations respectives. L'on pourra ainsi comparer : « L'os de la gole li a par mi brisié » (v. 132) et « Les combats » ou encore « Conte Guillaume al Cort Nes le guerrier » (v. 1164) et « Guillaume » dans *Le Couronnement de Louis*. Si le premier sujet semble à chaque fois pouvoir se réduire au second, sa formulation l'en distingue toutefois. Or dans la mesure où problématique et plan découlent de l'analyse du sujet (ainsi que nous le verrons dans la section suivante), il est possible que l'exposé organise alors les idées (qui se croiseront forcément) selon un ordre démonstratif différent d'un sujet à l'autre. Un sujet comme « Guillaume dans *Le Couronnement de Louis* » partira ainsi de l'intérêt de s'interroger sur ce personnage, qui apparaît d'emblée paradoxal, dans la mesure où son nom ne figure pas dans le titre alors même qu'il s'impose comme le personnage principal de l'œuvre ; et l'étude pourra alors s'ouvrir sur son apparition, indissociable du moment du « couronnement de Louis », qu'il assure d'ailleurs lui-même, pour problématiser son rôle comme défenseur de la couronne. Le second sujet invite à partir du nom (formule de titulature, épithète homérique auto-attribuée, apposition) et de sa dimension définitoire, auquel cas l'étude pourra s'ouvrir sur la fonction baptismale de ce nom et les différentes dénominations du héros, mises en valeur par l'art du conteur, afin d'explorer à partir de là ses qualités et son rôle.

Le sujet peut également porter sur un aspect formel et esthétique du texte (« Formes et fonctions de la laisse », « La parole », « Les discours », « Les exemples », « Les images », « La poésie », « Le romantisme », « L'écriture de soi », « L'ironie »...) ou interroger sur sa portée et sa nature (« Chanter les armes ? », « Le couronnement de Louis ? », « Le Contr'un ? », « À qui s'adresse le *Discours de la servitude volontaire* ? », « Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? », « *Mémoires d'Hadrien* : roman de formation ? », « Marguerite Yourcenar historienne ? »...) Comme pour les sujets thématiques, une bonne connaissance du contexte esthétique, culturel ou socio-politique ainsi que de l'œuvre et de ses enjeux sera nécessaire et impose une préparation, en amont de l'épreuve. En témoignent des notions comme la laisse, l'ironie ou le romantisme, mais également des sujets comme « *Le Couronnement de Louis* : miroir du prince ? », « *Le Couronnement de Louis*, une "épopée à tiroirs" ? » ou encore « Crise de vers ou crise du lyrisme dans *Le Spleen de Paris* ? » Dans tous les cas, il n'est pas question de réduire l'étude à la forme, envisagée indépendamment du fond, ou de ramener une question à une affirmation : « l'éducation du prince », « un roman de formation ». Dans la mesure toujours où la réflexion se fonde sur l'analyse du sujet pris dans sa formulation spécifique, l'étude d'un sujet formulé sous la forme d'une question devra partir de cette

question et de ses présupposés afin d'envisager son rapport nuancé à l'œuvre (affirmation, négation, hésitation ou ambivalence ?). Ainsi le sujet « *Le Couronnement de Louis* : miroir du prince ? » pourra amener à construire un plan dialectique, en se demandant tout d'abord en quoi le texte peut effectivement apparaître comme un miroir du prince, mais un miroir faussé dans une certaine mesure, pour constater ensuite qu'il s'en démarque également pour présenter plutôt un anti-miroir du prince et un miroir du bon vassal, et envisager le texte dans son ambivalence et ses ambiguïtés.

Les études littéraires restent minoritaires. Si l'exercice peut effrayer les candidats, dans la mesure où il peut leur paraître moins familier, il n'en présente pas moins des avantages, comme celui d'imposer un ancrage textuel plus marqué. Le risque est donc moindre de mener une étude totalement détachée du texte. La difficulté première consistera à donner sens, là encore, au sujet – et donc au passage choisi, et d'en dégager une problématique qui permettra de construire un plan progressif non linéaire, embrassant le texte dans sa richesse, sans en négliger certains passages (par exemple les deux longues prières de Guillaume dans le combat contre Corsolt, qui, du fait même de leur longueur, demandent à être considérées attentivement et non pas simplement évoquées) ou certains aspects (par exemple pour l'étude d'un acte : la distribution des scènes, les entrées et sorties de personnages, la dramaturgie, le rôle des personnages secondaires, la progression interne de l'intrigue...)

2. LA RECHERCHE DES IDEES

L'épreuve porte sur une œuvre (ou sur un corpus d'œuvres comme c'était le cas cette année pour *Cinna* et *Polyeucte*). L'analyse du sujet doit donc amener à se reporter immédiatement au texte, condition préalable à toute étude.

Le temps de préparation (six heures) permet de parcourir l'ouvrage et de relever les occurrences précises qui seules permettront de construire une analyse pertinente. Pour un sujet sur un personnage ou un thème par exemple, il faudra donc commencer par repérer ses apparitions et ses manifestations dans l'œuvre, de manière directe (explicite) ou en lien avec des personnages ou thèmes connexes. Il faudra ensuite analyser ce repérage, de manière à dégager les enjeux de ces manifestations (prise en compte de la stylistique du texte dans sa spécificité générique, des mots dans leur contexte et dans leur entourage cotextuel immédiat), sans chercher à ignorer leur complexité ou leurs contradictions éventuelles, qui nourriront au contraire la richesse de l'analyse. Un plan analytique et problématisé pourra alors être mis en place, qui permettra de traiter le sujet en appuyant chaque argument sur un ou plusieurs exemple(s) précis. Cette démarche permet de nourrir la réflexion, autrement lacunaire et creuse, ainsi que le montrent les questions posées au candidat ayant eu à réfléchir sur « L'épreuve du regard dans *Cinna* et *Polyeucte* » : « Y a-t-il un lexique du regard ? Que penser des verbes "se montrer", "s'exposer" ? Vous avez évoqué le regard de l'autre, pourriez-vous prendre un exemple ? »

Ce repérage permet d'aborder de manière précise le sujet sans faire d'amalgame. Ainsi, dans une étude portant sur « Le peuple dans le *Discours de la Servitude volontaire* », les exemples cités portaient indifféremment sur « le peuple » et sur « les hommes », là où un relevé méthodique préliminaire des occurrences du nom « peuple » ou de son champ paradigmatique morphologique (« populaire » par exemple) ou sémantique (synonymes, antonymes) aurait permis de repérer les passages spécifiquement consacrés au peuple, en situant cette notion dans son contexte et cotexte d'emploi, afin de mieux la mettre en tension avec des notions connexes (les hommes, les courtisans...)

Cette démarche préliminaire permet également de faire face à des sujets à première vue déconcertants. Ainsi, lors d'une très bonne prestation sur « Guerre et Paix dans *Mémoires d'Hadrien* », le candidat a su replacer les mémoires dans une géographie éloquente, en

distinguant trois sortes de guerre selon les peuples concernés et la rhétorique que ces guerres pouvaient inspirer à Hadrien, en quête d'une inscription de soi dans la guerre comme dans la paix. À l'inverse, un sujet comme « Amitié(s) dans le *Discours de la Servitude volontaire* » n'a pas été affronté, mais contourné. L'amitié, certes, peut paraître peu présente dans l'œuvre, et un relevé des occurrences aurait permis d'étayer cette impression première. Plutôt alors que de chercher l'amitié là où elle n'est pas (la figure de Longa, la flatterie envers Ronsard et l'ami non encore rencontré – présence fantomatique de Montaigne dans l'œuvre), il aurait fallu problématiser la place réduite de l'amitié dans le texte, pour voir pourquoi ce sentiment n'a pas place dans un régime de servitude volontaire et quels types de relations humaines s'y substituent alors. Les questions du jury ont invité le candidat à affronter ce problème en considérant le texte dans sa réalité : « L'amitié est-elle très présente dans le texte ? Pourquoi sa place est-elle si réduite ? Le roi peut-il avoir des amis ? Y a-t-il des termes qui se substituent à l'amitié ? »

3. L'INTRODUCTION

Qu'il s'agisse d'une leçon ou d'une étude littéraire, l'exposé devra être mené comme une démonstration problématisée et progressive dont il revient à l'introduction de poser les enjeux et d'annoncer les étapes.

Comme dans une dissertation, la réflexion doit donc partir du sujet et de son analyse. Il convient de montrer au préalable l'intérêt de s'interroger sur ce sujet, dans le contexte précis de l'œuvre. Pour un sujet comme « Octave/Auguste dans *Cinna* » par exemple, l'on peut ainsi réfléchir à l'intérêt de considérer le personnage d'Auguste dans la pièce (une pièce qui n'est plus éponyme, mais qui s'intitulait *Cinna ou la clémence d'Auguste* dans les deux premières éditions de 1643). Une très bonne étude a commencé par rappeler que les personnages de la pièce sont unis par des liens familiaux (par exemple Auguste et Émilie), amicaux (comme Cinna et Maxime) ou amoureux (Cinna et Émilie), mais que seul Auguste concentre le danger de mort, d'où une tragédie bicéphale : le jeune premier vs le roi, dans laquelle le roi est lui-même un personnage double (Octave, devenu Auguste en 27). Cette entrée en matière parvient ainsi à montrer l'intérêt de considérer le personnage du roi dans la pièce (il est celui qui concentre le danger de mort et qui se dresse face au héros), tout en donnant sens à la dualité du nom sur laquelle repose l'énoncé (Octave / Auguste, personnage fondamentalement double dans une pièce bicéphale marquée par la dualité). L'analyse du sujet découle donc logiquement de son intérêt. À l'inverse, impressionnisme ou approximation doivent être bannis : un sujet ne saurait être qualifié de « paradoxal », si ce jugement n'est pas justifié par son analyse.

L'analyse du sujet peut nécessiter d'en définir précisément les termes. Une ou plusieurs notion(s) pourront ainsi être définie(s) à l'aide des dictionnaires dont les candidats disposent en salle de préparation, mais aussi (voire surtout) à l'aide de leurs connaissances du contexte (l'hystérie à l'époque de Baudelaire, l'espace dans le *Couronnement de Louis* ou *Les Mémoires d'Hadrien*, le regard dans les pièces de Corneille). Les candidats ont souvent su en dégager à bon escient plusieurs nuances ; il conviendra de veiller à ce que ce relevé ne reste pas un simple artifice d'introduction, mais permette de nourrir réellement un exposé riche et nuancé. Un sujet-citation devra être précisément situé et ses termes pris en compte. Ainsi un sujet comme « "Il est beau de mourir" » (*Cinna*, v. 440) dans *Cinna* et *Polyeucte* » repose sur une citation tronquée de Cinna, adressée à Auguste : « Il est beau de mourir maître de l'univers », dans le contexte d'une scène fondée sur la duplicité et donc sur l'ambiguïté des propos. Son extension métonymique à l'ensemble des deux pièces est donc riche de nuances. L'introduction devra se limiter toutefois à l'analyse des termes du sujet et non en débiter l'étude. C'est pourquoi il ne s'agit en aucun cas de procéder à un relevé d'occurrences

(apparition d'une notion ou d'un personnage par exemple). Dans le cas d'une étude littéraire, il conviendra de s'interroger sur les limites du découpage qui ont permis de dégager un microensemble à l'intérieur d'une macrostructure. Ces limites peuvent être explicites (dans le cas d'un acte ou d'un chapitre par exemple), auquel cas il s'agira de dégager l'unité que l'auteur entend lui attribuer ; mais elles peuvent également relever d'un choix du jury et il faut alors s'interroger sur ce qui peut constituer l'unité de ce passage qu'il s'agisse de marqueurs explicites (de progression narrative par exemple) ou d'indices implicites (unité thématique,...), afin d'en dégager les enjeux spécifiques à l'intérieur de l'économie d'ensemble du texte. Dans le *Couronnement de Louis*, plusieurs études littéraires ont par exemple été consacrées à l'épisode du combat contre Corsolt, mais avec des limites différentes (« vers 495 à 957 », « vers 495 à 1188 » ou encore « laisses XXII-XXVIII » [vers 685 à 1188]), ce qui invite, à l'intérieur même de l'épisode, à repérer les marqueurs de progression narrative et l'organisation des laisses.

L'analyse du sujet doit donc permettre de dégager une problématique ou des axes d'étude, qui se développeront selon un plan démonstratif. Ainsi, dans la leçon sur « Octave/ Auguste », l'analyse du sujet, qui avait permis de dégager la dualité du personnage dans une pièce elle-même bicéphale, débouche sur une problématique qui donne pleinement sens au sujet en se demandant comment la dualité du personnage Octave / Auguste s'avère un fondement de l'œuvre. Cette problématique permet alors d'annoncer un plan progressif, puisqu'il part des tensions inhérentes au personnage (I : en quoi peut-on parler de personnage en tension ?), pour voir ensuite comment la dualité et les tensions d'Auguste sont à l'œuvre dans les personnages qui gravitent autour de lui (II : la dualité au centre des tensions de l'œuvre) et devient alors un fondement dramaturgique de la pièce (III : dans quelle mesure sa dualité fonde la pièce).

L'introduction doit donc s'adapter au sujet, lui donner sens, l'analyser de manière nuancée et riche en le ramenant au contexte et aux enjeux spécifiques de l'œuvre, de façon à en dégager une problématique et un plan progressif cohérent. En revanche, elle ne doit pas être prétexte à réciter un cours en ramenant le sujet à une question préalablement étudiée. C'est pourquoi, elle ne doit pas non plus être trop longue ou rester un simple artifice, détaché du reste de l'épreuve. L'introduction mène au corps de l'étude, qui devra rester concentré sur la problématique ou les axes posés.

4. LE CORPS DE L'ETUDE

L'analyse du sujet en introduction ayant abouti à l'annonce d'un plan problématisé, il revient à l'analyse de faire clairement apparaître les articulations de ce plan. L'exposé oral devra donc permettre au jury de suivre, sans s'y perdre, les étapes du raisonnement. En tête de partie, l'argument sera donc rappelé et les sous-parties annoncées ; au cours du développement le passage d'une sous-partie à l'autre sera clairement marqué ; et, en fin de partie, une transition sera ménagée afin de montrer que le plan relève bien d'une démonstration progressive et non d'une simple juxtaposition des idées. Un candidat interrogé sur l'épreuve du regard dans *Cinna* et *Polyeucte* a ainsi annoncé clairement sa deuxième partie « J'envisagerai en seconde partie l'esthétique du regard dans le théâtre comme lieu où s'éprouve l'importance du regard. Pour examiner ce point, je considérerai l'épreuve du regard comme source du sublime, puis l'épreuve du regard comme ressort de l'admiration et enfin les procédés mis en œuvre pour favoriser l'esthétique de l'éblouissement », avant d'ouvrir explicitement sa première articulation : « Tout d'abord l'épreuve du regard liée aux notions de gloire et de sublime ». Si toutefois le plan était annoncé ici avec beaucoup de rigueur, l'exposé s'est malheureusement réduit à un squelette décharné : des sous-parties trop rapides, où l'on passait d'un point à l'autre sans jamais lire le texte ni faire résonner ses mots.

Néanmoins, ce plan clairement et méthodiquement construit a permis au candidat de frôler la moyenne en montrant sa capacité à construire une réelle interrogation, balayant de nombreux points. Sans cette démarche méthodique (qui n'était pas un simple artifice oratoire, mais la marque d'un raisonnement structuré et pertinent), la note aurait été aux alentours de 5/20 ; avec des exemples précis, le candidat aurait franchi la moyenne ; avec des exemples finement étudiés, il aurait pu prétendre à un excellent résultat.

Partie du texte, pour la recherche des idées (*supra* § 2), l'étude doit sans cesse y revenir et s'y appuyer. Or trop souvent, les candidats lisent rapidement quelques mots ou résument un passage sans le commenter ; parfois, la lecture s'accompagne d'une paraphrase (par exemple pour un sujet portant sur « Nature(s) » dans le *Discours de la Servitude volontaire*, le candidat lit un extrait de la page 96 « L'on ne peut pas nier que la nature naît en nous bonne part, pour nous tirer la ou elle veut... : mais si faut il confesser qu'elle a en nous moins de pouvoir que la coutume », pour simplement en conclure que la nature est donc moins forte que la culture. Parfois encore, le commentaire reste esthétique (« c'est très beau », « c'est magnifique », « c'est poétique »), voire naïf (« Félix, c'est le méchant, mais il n'est pas que méchant »), autant de remarques qui ne peuvent prendre sens en l'absence de justification et d'analyse.

Les arguments demandent, de fait, à être étayés par un ou plusieurs exemple(s) précis ; les notions à être définies et justifiées, par des exemples toujours. Il ne suffit pas de dire que Cinna a l'étoffe d'un héros chevaleresque et courtois ; il convient de définir ces notions et de justifier cette déclaration en l'appuyant sur des exemples analysés. Il en va ainsi des notions de sublime, générosité, catharsis, ironie, prosopopée (souvent évoquée à tort pour désigner un discours rapporté ou une personnification), hystérie, etc., le plus souvent mobilisées sans définition, voire sans connaissance suffisante. Lors de l'échange, il y a de fortes probabilités que le jury demande au candidat d'en préciser le sens. Or, trop souvent, des flottements apparaissent. La préparation, en amont de l'épreuve, est donc là encore nécessaire. Les notions importantes pour l'œuvre doivent être connues et maîtrisées. Le candidat doit être en mesure de les définir, et ne pas simplement les afficher parce qu'il les a entendues ou lues lors de sa préparation. Il en va de même du contexte historique ou culturel, qui ne doit pas seulement être évoqué, mais également connu : évoquer les jansénistes ou les jésuites pour une étude sur Corneille ou la geste de Guillaume d'Orange pour *Le Couronnement de Louis* suppose que l'on sache de quoi l'on parle, de façon à relier avec pertinence ces connaissances au sujet et à pouvoir les préciser durant la présentation, puis au besoin lors de l'échange. C'est *a fortiori* vrai pour toutes les remarques portant sur l'œuvre : un candidat ayant évoqué par exemple le terme « d'enfant », employé pour désigner Louis et qualifier son « extrême jeunesse », s'est vu dans l'incapacité de préciser son âge lors de l'échange, alors que la préparation, en amont de l'épreuve, aurait dû permettre de repérer les jalons temporels du texte (explicites sur ce point). Les remarques ne devront pas réduire le texte ou forcer son sens pour l'adapter au sujet, mais le considérer dans ses nuances. Un candidat, interrogé sur « "Il est beau de mourir" (*Cinna*, v. 440) dans *Cinna* et *Polyeucte* », a ainsi évoqué les sentiments de Pauline, tournant son affection vers Polyeucte qui veut mourir ; mais il conviendrait de se demander si c'est l'imminence de la mort qui opère ce retournement ou le mariage qui, par devoir marital, lui fait aimer l'époux imposé par son père.

L'étude fera donc résonner le texte par le biais de microanalyses, en prenant en compte ses enjeux, son contexte et sa spécificité générique. La leçon ne doit pas faire oublier que le texte est de nature dramatique ou poétique, qu'il s'agit d'un traité ou d'un récit, qu'il est en vers ou en prose, pour se contenter de le réduire à des thèmes désincarnés. Des candidats ont ainsi su prêter attention à la versification ou à la mise en scène dans *Polyeucte* ou *Cinna*, commentant avec pertinence l'effet d'une diérèse ou un effet dramaturgique, comme les pleurs de Pauline (dans la didascalie interne du vers 122).

Au même titre qu'une explication de texte, la leçon implique donc de savoir lire le texte. Le candidat devra être préparé à lire à haute voix le texte de littérature médiévale et à en proposer une traduction personnelle (sans simplement lire la traduction fournie) ; les candidats ont, le plus souvent, bien su le faire cette année et c'est tout à leur honneur. La lecture des textes versifiés devra être irréprochable (traitement du *e* instable, diérèse ou synérèse, liaison, enjambements, etc.). Concernant les textes de la Renaissance, il est conseillé aux candidats de moderniser la prononciation afin d'éviter des erreurs d'interprétation : le *s* implosif est utilisé le plus souvent, à l'époque, comme graphème diacritique, marquant la prononciation fermée d'un *e* en l'absence d'accent interne, tandis que le digramme *oi* s'est déjà réduit, dans la prononciation, au phonème [e] pour les terminaisons des imparfaits et conditionnels, les noms de peuple et après *l* ou *r* (il en résulte que « estoit » se lit donc [ete], avec *e* fermé, et non [estwe] et encore moins [estwa]).

L'étude littéraire doit montrer la même attention au texte. Il ne s'agit pas de prendre le passage comme support d'une leçon en restant trop abstrait ni, à l'inverse, d'en faire une explication de texte linéaire. Dans la mesure où le sujet dégage une unité textuelle, il faut s'interroger sur ses limites et sa structure, ainsi que sur son unité sémantique qui permet de le détacher à l'intérieur d'un ensemble plus vaste où il s'insère. L'on peut ainsi prendre en compte ses liens macrotextuels avec ce qui l'entoure (ses enjeux au sein de l'œuvre) et son unité microtextuelle, à la fois structurelle (son organisation, sa progression) et sémantique (sans détacher le fond de la forme). Dans l'analyse structurée du passage, il conviendra d'appuyer là encore chaque argument sur l'étude attentive du texte, à travers des microanalyses précises. Et si, à l'intérieur des limites imparties, un passage semble problématique, il convient d'en affronter ouvertement les difficultés (sans forcément chercher à rendre clair ce qui ne l'est pas ou à le passer sous silence en déformant le texte, mais en expliquant pourquoi ou en quoi cela pose un problème).

Cette nécessité de toujours étayer les arguments par des microanalyses implique que le fond ne doit jamais être détaché de la forme. La réciproque est vraie. C'est pourquoi, il convient d'éviter les troisièmes parties artificielles, consacrées à l'écriture du texte, à sa « rhétorique » (notion qu'il convient de manier de manière pertinente et rigoureuse) ou à sa portée métopoétique. Sauf à être rigoureusement justifié par la progression analytique, ce type de plan présente deux défauts. Le plus souvent d'une part, il accompagne deux premières parties décharnées (le fond sans la forme), pour isoler la forme (sans le fond) en fin d'étude, selon une démarche doublement pénalisante. Il entrave d'autre part la progression démonstrative de l'analyse pour plaquer sur le sujet un développement artificiel.

Découlant de l'analyse du sujet et de l'étude attentive du texte (recherche des idées, repérage préliminaire), le plan devra donc rester en cohérence permanente avec le sujet, envisagé dans sa spécificité, et ménager une progression constante sans finir par se répéter en troisième partie ou terminer par des considérations plaquées sur le sujet. Une étude qui avait brillamment débuté sur une très bonne introduction, suivie d'une première partie attentive et nourrie, a malheureusement sombré ensuite, avec une deuxième partie trop rapide et une troisième partie hors sujet (consacrée à la chanson pour un sujet portant sur la religion dans le *Couronnement de Louis*). D'où la nécessité de maintenir une cohérence constante des arguments, en lien avec le sujet et la problématique.

5. LA CONCLUSION

Dans la mesure où la leçon comme l'explication littéraire se présentent comme une démonstration problématisée et progressive, il revient à la conclusion de le rappeler. C'est pourquoi, celle-ci ne saurait se réduire à une simple synthèse des idées. Point d'orgue de la démonstration, la conclusion doit rappeler ses étapes afin de résoudre le problème posé en

introduction, en témoignant tout à la fois de la richesse de l'œuvre étudiée et de la cohérence du travail mené.

6. L'ÉCHANGE AVEC LE JURY

L'échange reste un moment difficile pour les candidats et il convient donc de s'y préparer, ne serait-ce qu'en sachant en comprendre les enjeux.

Il faut absolument être conscient que l'échange fait partie intégrante de l'épreuve. Cela peut paraître une évidence. Pourtant, trop de candidats lâchent malheureusement prise durant cette phase ultime qui est là, pourtant, pour leur permettre de gagner quelques points supplémentaires. Le jury a ainsi vu des candidats s'enfermer dans le mutisme, fixant obstinément leur livre et se contentant de renvoyer les questions (« pardon ? »).

La leçon est une épreuve d'endurance : si l'on ajoute aux six heures de préparation et aux quarante minutes de présentation les temps de transition entre la salle de préparation et la salle d'audition, l'échange débute au bout de sept heures d'épreuve et la fatigue peut donc se faire légitimement sentir. C'est pourquoi il est indispensable que le candidat soit prêt à tenir jusqu'au bout : baisser les bras avant la fin de l'échange revient à abandonner une ascension au-dessous du sommet. À l'inverse, l'échange s'est avéré gratifiant pour les candidats qui ont su se battre jusqu'au bout, adoptant une attitude positive, qui leur a permis de nuancer, préciser, compléter, voire reformuler leurs analyses, en montrant leur connaissance de l'œuvre, leur aptitude à la parcourir de manière improvisée et à en percevoir la complexité.

L'échange repose sur un système de communication dans lequel les rôles sont strictement codifiés et ne sauraient être modifiés : le jury pose des questions, le candidat y répond. Si le candidat est légitimement autorisé à demander une précision sur la question quand il n'est pas certain de l'avoir bien comprise, il convient en revanche de bannir tout métacommentaire sur les questions posées (« je ne sais pas si c'est ce que vous attendiez », « vous n'avez pas l'air convaincu(e) », « ce n'est peut-être pas cela que vous attendiez », « ce que vous voulez me faire sous-entendre »...). Si une réponse ne devait pas totalement répondre aux attentes de la question, le jury cherchera à approfondir et à poursuivre l'étude de ce point.

L'échange a pour but de permettre au candidat de bonifier son exposé. Cela signifie par conséquent que le jury va nécessairement inviter le candidat à reprendre sa réflexion, pour la nuancer ou la poursuivre. Cela ne signifie en revanche nullement que cette réflexion est médiocre. C'est pourquoi le candidat ne doit pas interpréter les questions comme des marques de désapprobation sur l'exposé présenté ou comme des preuves d'échec à l'exercice. Simplement, si le jury veut permettre au candidat d'améliorer sa performance, il ne peut que l'interroger sur les points qui n'ont pas été abordés ou pourraient être mieux traités. Quelle que soit alors la valeur du travail, l'échange permet au candidat de l'améliorer. Dans le cas de présentations peu appuyées sur le texte ou mal problématisées, certains candidats ont su faire preuve d'une réelle maîtrise de l'œuvre lors de l'échange, parvenant à compenser relativement l'impression produite par leur leçon. Il ne faut donc pas hésiter à approfondir la réponse, en prenant un exemple précis et en improvisant sa microanalyse. La question peut également inviter à reprendre, pour la nuancer, une analyse. En ce cas encore, il faut se montrer capable d'envisager les limites de la thèse adoptée, en s'appuyant toujours sur le texte et sur son étude attentive, tout en précisant au besoin ce qui a pu créer l'ambiguïté et mener à la lecture présentée. Parfois encore, une question peut amener à faire prendre conscience d'une erreur (qu'il s'agisse d'un contresens de lecture ou d'une formulation erronée) ; il s'agira alors de montrer son aptitude à prendre du recul par rapport au travail présenté afin de se corriger.

7. LA PRESTATION ORALE

Même s'il s'agit d'un truisme, rappelons enfin que la leçon, en tant qu'épreuve de l'oral d'admission, est également évaluée sur la prestation orale. De la même façon que les compétences écrites seront prises en compte à l'écrit, en valorisant l'élégance, la clarté et la correction de la langue ou en pénalisant à l'inverse barbarismes, maladroites et incorrections, les compétences orales seront évaluées lors de la leçon, d'autant plus que l'épreuve repose sur une stratégie de communication immédiate.

Du point de vue de la forme d'une part (ce que la rhétorique appelle « élocution »), il va de soi que l'expression doit être sans défaut. C'est fort heureusement le cas pour la majorité des candidats, qui doivent veiller à maintenir leur niveau de langue tout au long de l'exercice – échange compris, en ne réagissant pas par des « ouais », « mouis » ou « ben » inopportuns à une question du jury. Signalons tout particulièrement deux problèmes : la mode des « zéros » (le h de « héros » étant fort, il assure pleinement son rôle consonantique, d'où l'absence d'élision et de liaison) et la confusion entre interrogation indirecte et interrogation directe (du type « nous nous demanderons comment Auguste va-t-il pardonner ? »), malheureusement fréquente à l'écrit et qui commence à s'étendre à l'oral. Seule l'interrogation dite « directe », en proposition indépendante, est en modalité interrogative ; la construction peut alors imposer la postposition simple (est-il là ?) ou complexe (Pierre est-il là ?) du sujet. L'interrogation dite indirecte est, quant à elle, une terminologie trompeuse qui désigne une construction syntaxique complexe avec une proposition principale enchâssant une proposition subordonnée complétive ; la phrase est alors en modalité assertive (le locuteur déclare qu'il se demande ou qu'untel se demande quelque chose) et se construit donc selon l'ordre syntaxique canonique sujet-verbe en se terminant sur un point (Je me demande si Pierre est là. / Nous nous demanderons comment Auguste va pardonner.)

Du point de vue de la prestation orale d'autre part (ce que la rhétorique appelle « action » et « prononciation »), il convient d'adopter un débit suffisamment dynamique pour valoriser le développement tout en restant compréhensible et assurer le bon traitement de la question dans le temps imparti. En dehors de ce juste milieu, tout écart sera pénalisant. Sont donc à proscrire les exposés menés tambour battant, comme un débit anormalement lent, destiné à meubler par des pauses une étude indigente. Trop nombreuses ont été cette année les présentations de ce type, qui peuvent ennuyer le jury, mais en aucun cas le duper. Ainsi un candidat ayant adopté un débit trop lent et n'ayant pu développer sa dernière articulation, rapidement esquissée, n'a pas été en mesure de montrer durant l'échange qu'il avait réellement une troisième partie nourrie, les idées apparaissant essentiellement répétitives.

Le candidat doit donc savoir gérer son temps. En cas de problème, le jury ne pourra intervenir qu'à quelques minutes de la fin du temps imparti, pour signaler au candidat qu'il ne lui reste que tant de minutes. Le cas échéant, le candidat devra tenir compte de cette information, afin de conclure rapidement. En aucun cas, un dépassement ne pourra être accordé, dans la mesure où le bon déroulement des épreuves impose un strict respect de leur durée (40 minutes d'exposé, 10 minutes d'entretien).

Il est toutefois difficile pour le candidat de bien gérer sa prestation orale sans entraînement préalable. C'est pourquoi nous conseillons vivement aux admissibles de faire au moins un entraînement chronométré chez eux avant les épreuves d'admission. Le candidat doit chercher à évaluer combien de feuilles de notes il lui faut remplir pour parler durant quarante minutes en occupant pleinement le temps imparti, sans le dépasser et en maintenant un débit dynamique, ni trop lent, ni trop rapide. Cet entraînement est d'autant plus important que les conditions d'oralité de l'épreuve ne sont pas les mêmes que dans une classe et qu'il convient donc de s'y familiariser.

Les notes doivent guider le candidat qui ne doit toutefois pas lire des développements entièrement rédigés (y compris en introduction et conclusion). Les feuillets doivent rester posés sur la table et le candidat doit régulièrement regarder les membres de son jury afin de bien les engager dans son processus de communication. Si l'on attend des candidats une attitude suffisamment ouverte, cela ne suppose en aucun cas, en revanche, de s'abandonner à une désinvolture, à une exubérance ou à une complicité totalement hors de propos.

*
* *
*

Au terme de ce rapport, nous désirons insister sur un point important pour le bon déroulement des oraux d'admission. Bien qu'il soit enseignant en activité, le candidat n'est pas en mesure, lors de son passage, d'évaluer sa prestation. L'on ne doit donc pas attribuer de valeur synecdotique aux questions pour chercher à en déduire une note (si le jury invite à nuancer une analyse, compléter l'étude, corriger une erreur, cela ne signifie en aucune façon que l'ensemble du travail est erroné, incomplet ou manque de nuance, et le nombre de questions posées n'est pas plus significatif). Il est tout aussi inopportun de chercher à s'évaluer d'après l'attitude du jury. Ce dernier est contraint, par sa fonction, à une stricte neutralité : s'il hoche la tête ou sourit, il s'agira d'une simple gestuelle phatique, incitant le candidat à poursuivre et non d'une marque d'approbation ; s'il reste à l'inverse figé, ce sera une marque de neutralité et non de désapprobation ; s'il insiste sur un point, cela montrera simplement sa volonté de l'approfondir.

Trop souvent, le jury voit un candidat sortir au bord des larmes, persuadé de son échec, alors même que sa prestation n'a pas été mauvaise et que la note laisse toutes ses chances d'admission au candidat. Au terme de ce rapport, nous invitons donc les candidats à poursuivre, dans tous les cas, jusqu'au bout leurs épreuves d'admission, en sachant relativiser la tension nerveuse inévitable qui résulte de chacune d'entre elles et à se battre jusqu'au bout de chaque épreuve – échange compris – en leur souhaitant courage et endurance, méthode et rigueur.

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *La Reine Margot* de Patrice Chéreau

Rapport présenté par Françoise ZAMOUR¹

Le film retenu cette année, particulièrement riche, offrait de nombreuses pistes au jury et aux candidats à l'épreuve de l'agrégation. Adapté d'un roman populaire, le film engageait à la fois des problématiques liées à la représentation cinématographique des périodes et des événements historiques et à l'adaptation littéraire. Sans avoir forcément à connaître le roman d'Alexandre Dumas dont le scénario est adapté, il était intéressant d'utiliser un savoir minimal sur le roman-feuilleton, le récit populaire, le romanesque, autant de catégories que le film de Chéreau investit pour proposer une vision personnelle du genre.

1- Les sujets de leçon

Les sujets de leçon ont proposé un nombre assez varié d'entrées, qui permettaient de rendre compte des multiples dimensions du film.

Les sujets portaient sur le genre du film, entendu dans un sens assez large :

- « Tout, peut-être, sauf un film historique »
- La Reine Margot, un film historique ?
- La Reine Margot, un opéra cinématographique ?
- Théâtre et théâtralité dans La Reine Margot
- La théâtralité dans La Reine Margot
- La Reine Margot : récits d'apprentissage ?

Un certain nombre de sujets interrogeaient le style du film, sa relation à la peinture notamment. Parmi eux :

- L'espace dans La Reine Margot
- Ombres, lumières, couleurs dans La Reine Margot
- Ombres et lumières dans La Reine Margot
- Tableaux dans La Reine Margot
- Le désir de peindre dans La Reine Margot

D'autres leçons ont porté sur les principaux thèmes et motifs présents dans le récit

- Les pouvoirs du sang dans La Reine Margot
- La Reine Margot, une histoire de sang ?

¹ J'adresse tous mes remerciements à mes collègues du jury et particulièrement à Patrick Longuet pour l'établissement du présent rapport.

- Le sang dans La Reine Margot
- La pourpre et le sang dans La Reine Margot
- Les visages et les corps dans La Reine Margot
- La violence dans La Reine Margot
- Le corps dans La Reine Margot
- La passion dans La Reine Margot
- Figurer le pouvoir dans La Reine Margot
- Secrets et dissimulation dans La Reine Margot
- L'amour dans La Reine Margot
- Aimer dans La Reine Margot
- Subir et décider dans La Reine Margot
- L'intime et le politique dans La Reine Margot
- Intérieur et extérieur dans La Reine Margot
- L'intime et le spectaculaire dans La Reine Margot

Un nombre important de sujets posait la question des personnages.

- Margot dans La Reine Margot
- Charles IX et Henri de Navarre dans La Reine Margot
- Singulier et collectif dans La Reine Margot
- Margot dans La Reine Margot
- Les hommes contre les femmes à travers La Reine Margot ?
- Catherine de Médicis et Margot dans La Reine Margot
- Filmer les couples dans La Reine Margot

Une seule étude filmique isolait « les préparatifs de la chasse au sanglier, de 1h 30' 23'' à 1h 38'42'' ».

Le montage complexe du film, qui rendait difficile la délimitation des séquences, explique peut-être cette sobriété.

2- Les résultats de la session 2015

Dans l'ensemble, les jurys ont constaté que les candidats s'étaient souvent mieux préparés à la leçon de cinéma, et ceux qui ont tiré un sujet de cinéma n'ont pas semblé pris au dépourvu. La moyenne de l'épreuve se situe aux alentours de 11/20, ce qui témoigne de véritables réussites. Plusieurs leçons ont été notées entre 15 et 20. L'épreuve de cinéma n'est donc pas *a priori* plus difficile que les épreuves de littérature. Toutefois, les résultats n'ont pas toujours suivi les attentes des jurys et, plutôt qu'un florilège des erreurs ou des imprécisions, il nous a paru plus important de donner, en fonction des leçons entendues au cours de cette session, quelques conseils de méthode.

3- Préparer la leçon de cinéma

Cela va sans dire, il est indispensable de bien connaître le film, de l'avoir vu plusieurs fois, de savoir se repérer dans la continuité, dans l'ordre du récit, et de ne pas s'en tenir à la simple connaissance du scénario. L'attention au son, à la musique, aux éléments de montage, de lumière, au traitement des couleurs, à l'échelle des plans employés est déterminante pour être à même de bien commenter un film.

Voir plusieurs films du même réalisateur relève également de la préparation au concours. Une œuvre est constituée d'échos, de reprises, de décalages voire de contradictions qui donnent à chaque film une place spécifique. Dans le cas particulier de *La Reine Margot*, la place du film dans l'ensemble de l'œuvre de Chéreau n'était pas anodine. Film d'apprentissage, dont le récit est guidé par la trajectoire et l'évolution du personnage de Margot, on pouvait y voir un *Homme blessé* au féminin. On ne pouvait pas non plus faire abstraction de la carrière théâtrale de Chéreau, de son intérêt déjà ancien pour La Saint-Barthélemy, exprimée dans sa mise en scène de *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe en 1974. De même, la proximité du cinéaste avec l'œuvre de Shakespeare permettait d'éclairer la vision de l'histoire exprimée dans *La Reine Margot*.

Ce film, comme en témoignent nombre de sujets proposés pour la leçon, fait appel aux références picturales pour composer, de manière parfois très précise, voire posée, chaque séquence. Chéreau a revendiqué et reconnu la présence de Goya, de David pour la séquence du mariage, de Rembrandt, de Franz Hals. Georges de la Tour comme Géricault ont également guidé directement la composition de nombreux plans du film. Il était indispensable, pour les candidats, de s'adonner à un repérage minimal qui permette d'identifier ces références picturales, et de s'interroger sur l'impact du « hors-champ » de la peinture sur l'esthétique du film. Savoir par exemple que les *Désastres de la guerre* est un ensemble de gravures (à l'encre noire sur papier) aurait évité à un candidat d'affirmer que Chéreau s'était inspiré des couleurs de ces œuvres de Goya pour la Saint-Barthélemy. Ce parti pris de la peinture constituait en lui-même une prise de position sur la représentation des corps, de l'histoire, de la violence. Il était vraiment difficile d'en faire abstraction, ou de se contenter de quelques allusions un peu trop vagues.

De même, si l'érudition en matière d'histoire du cinéma n'est pas indispensable pour proposer une bonne leçon de cinéma, il n'est pas excessif d'attendre de professeurs une culture cinématographique minimale. Être capable de citer un ou plusieurs films historiques, savoir que Griffith avait consacré un épisode d'*Intolérance* à la Saint-Barthélemy, ou que le film de Patrice Chéreau n'est pas la première adaptation de *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas ne requièrent pas de spécialisation particulière. Il va de soi que la préparation de l'épreuve imposait une réflexion préalable de la part des candidats sur le rapport à l'histoire, qui passait aussi par le visionnage de quelques films revendiqués explicitement comme « historiques ». La question de l'exactitude historique, fréquemment évoquée par les candidats, n'était pas en l'occurrence la plus pertinente.

4- L'usage de la documentation

Au cours de la préparation, les candidats disposent d'un certain nombre d'usuels. Les candidats disposaient également de l'édition DVD 2014 de *La Reine Margot*. Le livret comprenait un entretien avec Patrice Chéreau, les notes de production du réalisateur, et le DVD bonus comportait, outre les entretiens de rigueur, un nombre important de scènes ou de plans coupés, qui pouvaient aider à rétablir la lisibilité parfois mise à mal par les options de montage du réalisateur. Ces éléments font partie de l'apparat critique du film, pouvaient être consultés, mentionnés au cours de la leçon. De même les très nombreux entretiens accordés par Chéreau lors des sorties successives du film pouvaient aider à préparer la leçon.

Il importe cependant toujours de traiter avec circonspection les entretiens et les déclarations des auteurs. De nombreux paramètres entrent en jeu, liés au contexte de sortie et d'exploitation du film (ne pas nuire aux chances de prix au Festival de Cannes, aider le film à

recueillir le plus grand nombre possible de spectateurs) qui déterminent les réponses ou les remarques du réalisateur. Ainsi, fallait-il prendre à la lettre les affirmations de Chéreau, quand il déclare n'avoir jamais cherché à imiter la peinture, et prétend que les rencontres entre plans du film et tableaux de La Tour ou de Géricault sont pures coïncidences ? En la matière, la parole du réalisateur n'engage que lui. Il est inutile, voire carrément erroné, de reprendre sans la moindre nuance ces affirmations. Un film échappe à son ou ses créateurs dès lors qu'il est livré au public. Les intentions préalables ne sont intéressantes que si le candidat peut montrer à quel point le film les infirme ou les confirme, et pourquoi.

Les innombrables travaux critiques consacrés à l'œuvre de Chéreau, disponibles en ligne ou en version imprimée, permettaient également d'éclairer le film, et les meilleures leçons ont souvent témoigné d'une appropriation intéressante de la documentation.

Il faut cependant se garder d'épouser un unique point de vue. Croiser les sources, de façon à construire et à enrichir sa propre vision du film, est essentiel, et détermine le bon déroulement de la leçon.

5- L'analyse du sujet

Quel que soit le sujet proposé, la leçon de cinéma ne diffère pas fondamentalement de celles qui portent sur une œuvre littéraire : une analyse précise du sujet s'impose avant tout. Les termes du sujet doivent être compris et leur sens exposé au jury, quitte à le faire évoluer au cours de la leçon. Les termes polysémiques demandent à être analysés avec précision. Ainsi un sujet comme « Les pouvoirs du sang » imposait de proposer une lecture précise du terme de pouvoir. De même, la question « La Reine Margot, récits d'apprentissage ? » impliquait de relever le pluriel de la formulation, mais également de proposer une définition informée du récit d'apprentissage (notion très employée en littérature, qui s'applique à de nombreux textes aux programmes des collèges et lycées) avant de s'interroger sur la pertinence de cette catégorie pour le film étudié.

On peut regretter également que les candidats n'aient pas vraiment pris la peine de s'interroger sur le genre du film au cours de leur préparation. Ainsi, la notion de « film historique », a été associée avec une visée pédagogique loin d'être définitoire...

La proximité du film avec l'opéra, avec le théâtre également, demandait à être analysée, y compris pour tenter de comprendre, de décrire précisément, ou de contester la « théâtralité » fréquemment imputée à Patrice Chéreau.

Pour construire la problématique de la leçon, il faut donc d'abord se poser la question des enjeux du sujet. Il faut également prendre en compte la formulation proposée, qui suggère souvent une tension interne. Ainsi, tous les sujets qui comportent plusieurs notions (les hommes et les femmes, l'intime et le politique) supposent non seulement que celles-ci soient explicitement définies, mais également que le candidat s'interroge sur la relation entre elles. Pour une question comme « Subir et décider », la solution n'était pas de distribuer les personnages en distinguant ceux qui subissent de ceux qui décident, mais de comprendre que le sujet impliquait une vision de l'histoire où ce qui se décide et se subit n'est peut-être pas à la mesure des hommes.

De même une leçon sur l'intime et le politique a donné lieu à toute une partie où les conflits intimes fonctionnaient comme le moteur des décisions politiques, sans que la candidate parvienne à comprendre que cette vision de l'alcôve comme origine de l'événement ne correspondait pas du tout à la conception de Chéreau.

Enfin, doit-on rappeler qu'il n'existe pas de sujets centrés exclusivement sur un aspect formel ou sur la seule recherche du sens. Autrement dit, les questionnements liés à l'espace, à la temporalité, à la lumière, à la couleur, ou à la peinture engagent une réflexion sur la représentation de l'histoire, sur le fixe et le mobile, sur la vision de l'humanité qui motivent la construction du film, et déterminent son propos.

6- Le déroulement de la leçon

Depuis la session 2015, les candidats disposent d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur. Les conditions d'utilisation du film sont donc optimales pour proposer un nombre d'extraits bien choisis qui correspondent bien au sujet. Les candidats peuvent, pendant la préparation, repérer le minutage exact des séquences et des plans qu'ils souhaitent commenter et les montrer très précisément au jury. Le nombre des exemples n'est aucunement normé et dépend entièrement du choix des candidats ; il est cependant essentiel que les extraits montrés soient à la fois précisément délimités et bien choisis. Toutes les séquences ne correspondent pas à tous les sujets. Sur un film de 2h37, le jury a souvent déploré de voir les candidats recourir en permanence aux mêmes exemples, sans doute étudiés en cours ou commentés dans un article. Ainsi la séquence dite des maquillages, où René remet à Charlotte de Saugue un rouge à lèvres empoisonné, a permis d'illustrer cinq leçons sur des sujets aussi divers que Margot dans la Reine Margot, L'intime et le politique, ou Figurer le pouvoir. Pour ce dernier sujet, ni l'avènement d'Henri III, ni le retour d'Henri de Navarre au protestantisme n'ont été jugés dignes, en revanche, de figurer parmi les exemples. Même si chaque séquence d'un film le reflète entièrement, certains extraits conviennent plus que d'autres à chaque sujet précis. Il est essentiel de les recenser, de les relever et de construire sa leçon à partir de ce relevé, sans chercher à faire entrer n'importe quelle séquence dans un plan préconçu. C'est même la première étape du travail de construction de la leçon, et ce relevé peut, à lui seul, suggérer une progression intellectuelle pour la présentation du travail.

Comme le rappellent chaque année les rapports, les exemples ne prennent de valeur que lorsqu'ils sont commentés. Avant ou après la projection (en évitant de couvrir la bande-son) , les candidats sont tout à fait libres de choisir la place du commentaire. Encore faut-il que celui-ci soit pertinent, que les termes techniques soient employés à bon escient et que les effets ne soient pas commentés pour eux-mêmes, pour souligner leur existence dans le film, mais pour montrer en quoi ils servent le propos du film. Un champ contre-champ, un montage *cut*, un travelling ou un panoramique filé ne présentent aucun intérêt intrinsèque. Il n'en va pas du cinéma à l'inverse de la littérature, les moyens techniques, les effets remarquables, sont employés et choisis en fonction de la manière dont ils infléchissent le film et de l'effet escompté sur le spectateur.

En conclusion

Les candidats doivent avant tout témoigner de leur capacité à regarder, à analyser, à proposer une interprétation, une lecture de ce qu'ils voient. Une leçon est une prise de position sur le film, qui n'a de valeur que si elle est argumentée, appuyée sur des exemples solides. En tout état de cause, le jury fera toujours confiance au film, et attend des candidats qu'ils témoignent d'un regard attentif, aiguisé et intéressé.

**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**

EPREUVE D'EXPLICATION DE TEXTE

Rapport présenté par Christine HAMMANN

Organisation du rapport d'explication de texte

De la juste distance

Savoirs et compétences

- Le savoir encyclopédique (connaissances historiques, philosophiques, littéraires, linguistiques...)
- Technique de l'analyse, maîtrise des procédés rhétoriques et stylistiques
- Elocutio
- Actio

L'explication

- Introduction
Situer et caractériser le texte
Lecture
Mouvements du texte et axe de lecture
- Axe de lecture
- L'analyse
- La conclusion
- L'entretien

Pour conclure

Résultats

Parmi les candidats du public :

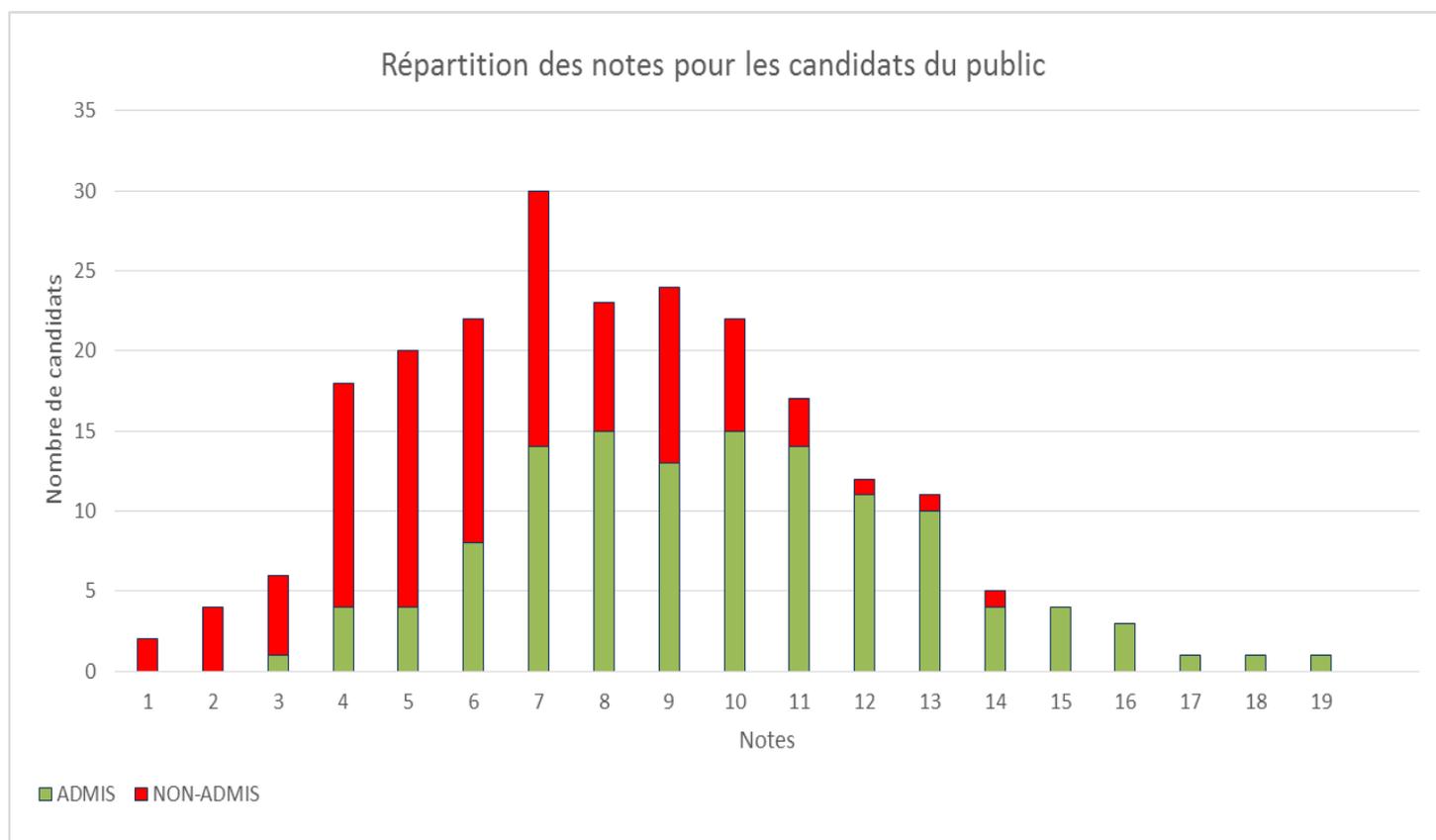
Admissibles : 227

Présents 226

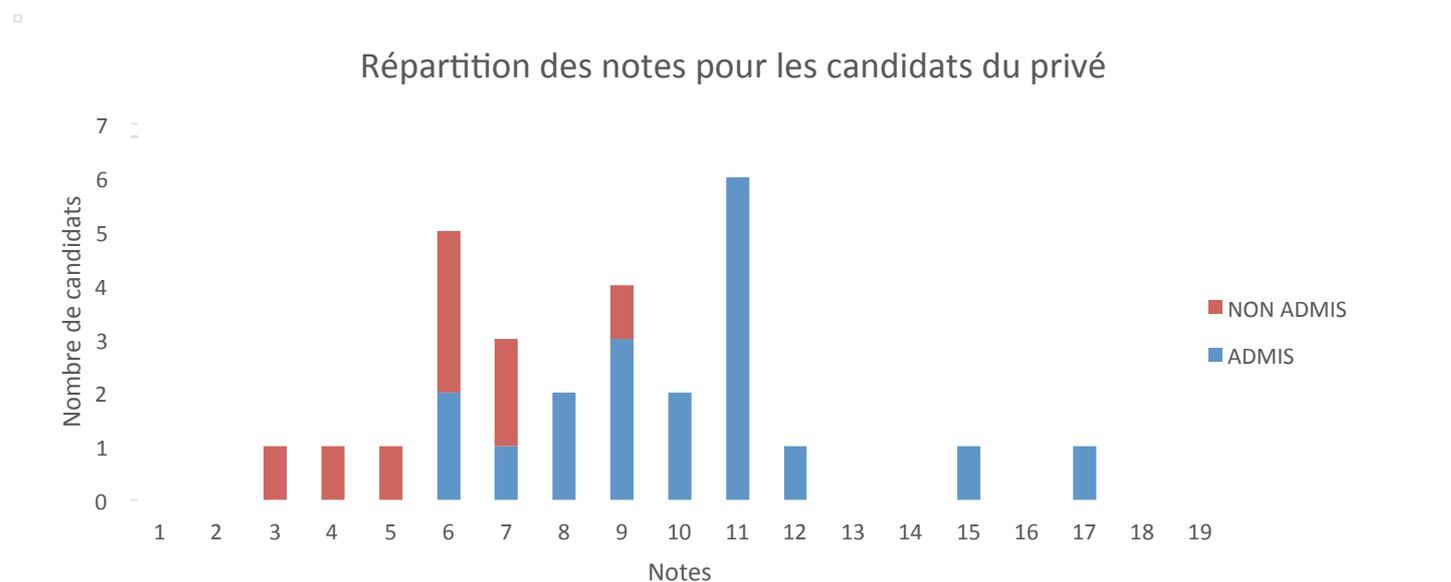
Moyenne de l'épreuve : 8,70

Moyenne des reçus : 10,26.

L'explication de texte suivie de l'interrogation de grammaire est l'épreuve la plus importante en termes de coefficient (8, contre 6 pour la leçon et 6 pour le commentaire de littérature comparée). C'est une épreuve exigeante et technique : on constate, cette année comme les années précédentes (le rapport de 2011 soulignait la tendance), que la moyenne est d'un point



plus bas que celle de la leçon. Pourtant, comme le montre l'histogramme ci-dessous, plusieurs candidats ayant obtenu 4 ou 3 ont été admis, tandis qu'un candidat noté 14/20 pour l'explication de texte n'a pas été reçu. Ainsi, il ne faut rien préjuger d'une seule épreuve ni se laisser décourager dans la suite du concours par l'impression, d'ailleurs souvent trompeuse d'ailleurs, qu'elle aura laissée.



L'essentiel des notes s'échelonne entre 7 et 12, ce qui n'exclut pas que de très belles prestations aient été récompensées par 16, 17, 18 ou 19/20. Les sujets étaient répartis de manière relativement équitable entre les auteurs avec un tout petit avantage numérique en faveur du *Discours de la Servitude*, de La Boétie. Aucune œuvre n'est désavantageuse *a priori* mais si toutes requièrent la maîtrise d'une méthode, chacune mobilise des compétences spécifiques : tel extrait de La Boétie, pourvu d'un riche intertexte, supposait une bonne culture antique ou biblique ; tel passage des *Mémoires d'Hadrien*, une approche philosophique ; tel poème de Baudelaire, une analyse plus approfondie du rythme, de la prosodie et de la syntaxe. Pour chaque texte, le candidat se devait d'aiguiser les instruments (stylistiques, rhétoriques, dramaturgiques, de rapprochement intertextuel...) les plus propres à rendre compte de sa qualité singulière.

Le temps de préparation est de 3 heures. Quelques usuels sont à la disposition des candidats. Nous recommandons aux candidats de recourir judicieusement à ces usuels, susceptibles de combler des lacunes de connaissance dommageables. L'explication et l'exposé de grammaire durent ensemble 40 minutes, lesquelles sont suivies de 10 minutes d'entretien.

La bonne gestion du temps est un élément essentiel de la préparation et de l'épreuve. Souvent, les candidats n'ont pas exploité tout le temps qui leur était imparti, concluant à la 21 ou 22^e minute alors même que le texte recelait des richesses encore inexplorées. De fait, les explications trop courtes tendaient souvent à être également paraphrastiques, le candidat n'ayant pas véritablement entrepris de démêler l'écheveau du texte ou d'en approfondir l'analyse. Certains passages ont été expliqués de manière très inégale, le candidat s'étendant outre mesure sur les premières lignes au détriment de la suite, qui parfois, aurait mérité une attention plus grande, soit par la nécessité d'en éclairer les difficultés, soit parce qu'elle comportait le « clou », si l'on ose dire, du passage.

Les textes donnés étaient de longueur inégale : ainsi le « Galant tireur » de Baudelaire dépassait à peine les 20 lignes tandis que tel texte de Marguerite Yourcenar approchait des cinquante. C'est à l'évidence le souci de proposer un ensemble cohérent qui explique ces disparités. Plutôt que de s'indigner ou se décourager devant un texte long, le candidat gagne à s'interroger sur les raisons de ce découpage. Il s'est d'ailleurs avéré que, face à des textes courts ou de longueur normale (une trentaine de lignes), bon nombre de candidats se trouvaient également courts, si l'on nous pardonne ce jeu de mot, et incapables de tenir le temps imparti. La difficulté résidait dans la capacité à feuilleter, à stratifier la lecture pour creuser l'interprétation. A l'inverse, lorsqu'il est confronté à un texte long, le candidat est contraint de faire des choix, ne pouvant dépouiller chaque proposition. Il manifeste alors son intelligence du texte d'une part, en proportionnant son attention à la difficulté ou la richesse de chaque mouvement –ceci avec un souci d'équilibre et sans procéder à des impasses- ; d'autre part, en sachant livrer au jury une vision à la fois globale et précise du texte : globale parce qu'elle en appréhende les réseaux, les résonances et les mouvements dans leur évolution ; précise dans la mesure où elle saisit la spécificité de l'extrait et où elle développe l'analyse stylistique de manière ciblée.

Après quelques remarques générales sur l'exercice, nous rappellerons les compétences spécifiques qu'il requiert. Nous évoquerons ensuite les difficultés rencontrées dans les différentes étapes de l'épreuve.

De la juste distance

Nous n'entreprendrons pas de redéfinir un exercice dont les précédents rapports ont développé, au fil des ans, le sens et la pratique. Celui de 2014, en particulier, propose une éloquente synthèse de ces réflexions. La relecture en sera utile. Rappelons simplement que l'explication de texte relève de l'herméneutique. C'est-à-dire que le candidat appréhende un texte qui se présente à lui dans son étrangeté, du fait de la distance historique et géographique et en tout cas parce qu'il est le produit d'une conscience autre. Il l'aborde avec sa propre grille de représentations (ou celle de son temps) dans une approche irréductiblement subjective. Ainsi l'herméneute ne peut procéder que par approximations successives : il se laisse informer par l'œuvre et y projette du sien, dans un mouvement de va-et-vient (le fameux « cercle herméneutique ») qui construit l'interprétation de manière progressive. Le lecteur critique est ainsi confronté à une gageure : appréhender un texte dans et en dépit de son altérité. Comme l'écrit Gadamer, « une telle réceptivité ne présuppose ni une “neutralité” quant au fond, ni surtout l'effacement de soi-même, mais inclut l'*appropriation* qui fait ressortir les préconceptions du lecteur et les préjugés personnels »¹. L'explication de texte suppose donc que, prenant conscience du voile que sa conscience de lecteur moderne jette sur l'œuvre, le lecteur critique sache se rendre réceptif à l'étrangeté du texte, qu'il est invité à découvrir, non par une lecture naïve et désinformée, mais avec une conscience historique aiguisée. C'est la condition d'une compréhension. Mais dans le même temps, le candidat est appelé à opérer ce « trajet critique »² (pour reprendre l'expression de J. Starobinski) qui lui permettra non pas de suivre docilement la direction donnée par l'œuvre, mais de la traverser. Le regard critique rencontre le texte, il le *croise* : c'est de « l'intersection des trajectoires »³ que jaillissent les lectures les plus efficaces. Le candidat doit donc tendre à la compréhension la plus fine et la mieux approximée du passage tout en le tenant dans un éloignement suffisant pour le questionner, l'interroger de manière autonome. Il va de soi que cette approche n'est possible qu'en conséquence d'une fréquentation régulière de l'œuvre.

Savoirs et compétences

L'explication de texte suppose des savoirs et des compétences mis au service d'une intelligence libre qui s'en nourrisse sans s'y cantonner ni s'en alourdir. Ils serviront la démonstration, fournissant les arguments et les analyses propre à l'étayer.

- **Le savoir encyclopédique (connaissances historiques, philosophiques, littéraires, linguistiques...)**

Les textes de la Renaissance sont généralement des tissus de références à l'Antiquité grecque et romaine ou à la Bible et ce système de référence prévaut bien au-delà : on sait combien les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle sont nourris de culture antique et chrétienne. La préparation des œuvres au programme doit s'accompagner d'un travail de documentation et au besoin de relecture ou de prise de connaissance des textes fondateurs qui se donnent comme des hypotextes. Les grandes œuvres de Platon, les épopées d'Homère et de Virgile, la Genèse, les évangiles doivent être connus. De même de la mythologie gréco-romaine et des fondements de la doctrine chrétienne, dont la connaissance était utile, cette année pour le discours *De la servitude* et *Polyeucte*. Il ne s'agit pas, pour le candidat, de faire un vain

¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1960), Paris, Seuil, 1976 et 1996.

² Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13.

³ Jean Starobinski, ouvr. cité, p. 15.

étalage d'érudition, mais de savoir décoder les allusions, sentir les influences, mettre en lumière l'intertextualité à l'œuvre dans leur extrait. Le candidat expliquant les premières lignes du discours de La Boétie aurait ainsi gagné à explorer les virtualités d'interprétation offertes par la mise en exergue d'une figure aussi problématique qu'Ulysse (personnage qui incarne de manière exemplaire l'adresse rhétorique poussée jusqu'au sophisme). Telle candidate s'est montrée incapable d'expliquer la mention de l'« olive » que les Athéniens « maintiennent estre encore en la tour de Minerve » (*De la Servitude*, p. 116) faute de savoir que l'olivier est l'arbre offert à la cité par sa déesse tutélaire. De même, comment comprendre l'évocation successive d'Hercule et de Samson pour vilipender le caractère « lasche et femelin » d'un gouvernant si l'on méconnaît la faiblesse de l'un aux pieds d'Omphale, de l'autre devant Dalila ? Comment interpréter l'opposition récurrente entre Persans et Grecs si l'on ignore quel système de références et de valeurs est lié aux deux civilisations ? Plus généralement, des thèmes comme la nature ou l'amitié développés dans le discours auraient dû être saisis comme s'inscrivant dans un débat philosophique ancien (alimenté par Aristote, Cicéron ou Sénèque etc) dont le candidat, sans forcément avoir relu le *De amicitia*, se devait d'être conscient. De la même manière du côté de Corneille, la candidate expliquant le récit, par Stratonice, de la profanation du temple dans *Polyeucte* (acte III, scène 2, v. 821 à 862), aurait gagné à faire valoir la présence de l'intertexte biblique comme aussi l'écho que cette scène d'iconoclasme pouvait trouver chez le public chrétien contemporain de l'auteur. L'explication des stances de *Polyeucte* se serait enrichie d'un rapprochement avec les poèmes de Sponde, Malherbe ou Théophile de Viau, si proches dans leur thématique et leur forme. La mise en lumière des phénomènes d'intertextualité permet une mise en perspective des textes qui rend possible leur juste caractérisation.

L'explication requiert en outre une bonne connaissance de la langue, en termes de syntaxe et de lexique. Ainsi une candidate a été mise en difficulté par le terme « république » dans le discours *De la servitude volontaire* : y reconnaître le latin *res publica* lui aurait permis de comprendre que le terme ne renvoyait pas à un régime spécifique mais prenait une acception plus large (tout mode de gouvernement) dans une expression telle que « la monarchie [...] entre les republicques ». De même, comment comprendre l'acception juridique d'« injure », dans le même discours, sans revenir à l'étymologie (*in-juria*) ? Une familiarisation avec la langue préclassique est également nécessaire pour éviter des faux-sens d'ordre syntaxique : chez la Boétie, un candidat a donné une analyse erronée du groupe « tel eust amassé aujourd'hui le sesterce » (*De la Servitude volontaire*, p. 110) pour y avoir vu un emploi anaphorique, le reliant à ce qui précède, au lieu d'y voir un cataphorique (« tel... qui... »). A l'évidence, une interprétation n'a de pertinence que si elle se construit sur une exacte compréhension linguistique du texte.

▪ **Technique de l'analyse, maîtrise des procédés rhétoriques et stylistiques**

Au savoir doit s'ajouter la compétence. Or la partie technique de l'analyse (stylistique, prise en compte de la versification...) s'est avérée insuffisamment maîtrisée dans bon nombre d'explications. Ainsi a-t-on pu voir des candidats expliquer les vers de Corneille sans qu'aucune remarque de poétique ou de versification ne vienne étayer leur analyse. Il arrivait aussi que des procédés soient invoqués de manière injustifiée : telle candidate voyait une « double mise en abyme » dans une tirade de *Polyeucte* (*Polyeucte*, I, 3, v. 176-204) où le jury n'en voyait aucune. Lors de l'entretien, la candidate n'est parvenu ni à justifier, ni donc à définir le procédé invoqué. La rhétorique du discours *De la Servitude volontaire* a été surlignée de manière parfois artificielle et maladroite. Tel candidat, en ayant fait l'objet principal de son explication, s'est cantonné à une analyse très formelle et comme détachée du sens. A cet égard, et sans rien enlever à l'importance d'une maîtrise technique de l'exercice,

nous ne pouvons qu'inviter les candidats à réfléchir premièrement par devers eux, et comme naïvement, au texte qu'on leur propose pour en goûter la saveur propre avant d'y plaquer quelque méthode d'élucidation calquée de l'explication d'un texte apparemment semblable.

▪ **Elocutio**

On attend d'un enseignant de français une maîtrise suffisante de sa langue. Or, le jury a eu à déplorer des fautes récurrentes, tant d'ailleurs à l'écrit qu'à l'oral : fautes de genre (on dit « un exorde » : plusieurs candidats se sont trompés sur l'article), confusion entre interrogative directe et interrogative indirecte. Rappelons qu'une phrase qui prend une tournure telle que : « Nous nous demanderons comment l'auteur a-t-il ... » est éminemment incorrecte. Que dire d'une formulation telle que : « Cela mime une tautologie d'Auguste » ?

Les candidats gagneront également à éviter tout jargon plus propre à agacer qu'à impressionner positivement. Tel candidat évoquant les « images plasmatiques » de La Boétie aurait dû se souvenir que le jury n'a pas forcément à l'esprit les développements qu'un ouvrage de littérature critique consacre au « plasma » du discours *De la Servitude* : ce genre d'expression n'a pu lui sembler que vainement pompeuse.

▪ **Actio**

L'épreuve orale est une performance qui implique ce qu'en rhétorique on appelle l'*action*. Comme l'écrit Georges. Molinié, « l'action peut soutenir un discours ordinaire et le rendre intéressant ou même fort, comme elle peut déclasser dans le banal ou l'inefficace un discours habile ou même puissant. L'action rapproche l'art oratoire de celui du comédien ; elle est le signe de l'individualité et de la singularité ; elle représente la composante sociale la plus forte de l'éloquence, la situant délibérément dans la vie »⁴. L'action comporte la prononciation et le geste, mais dans le cas de l'épreuve orale d'agrégation, l'aspect essentiel est la voix. Certes, il ne s'agit pas pour le candidat d'abandonner le naturel pour aucune forme d'outrance, gestuelle emphatique ou ton déclamatoire, mais bien de se souvenir que tout : la vivacité du regard, la présence, la clarté audible de la voix, tout, jusqu'à la tenue⁵, doit annoncer une personnalité équilibrée, capable de se faire entendre et respecter d'une classe. Un rythme languissant, un ton monocorde, une excessive focalisation sur ses notes, l'absence de tout tonus génèrent l'ennui et dévaluent inexorablement le propos. Il incombe aux candidats d'éviter ces deux écueils que sont, d'une part, une lecture, tête baissée, de notes entièrement rédigées ; d'autre part, une improvisation sur maigre canevas, qui, faute de prendre toujours la forme d'une performance virtuose, se transforme en propos de table répétitif, éloigné du texte et parfois ânonnant. Il s'agit donc de tenir les deux bouts : s'appuyer de manière discrète sur des notes succinctes mais précises pour tenir un discours à la fois ferme, sûr et libre. L'explication doit suivre le mouvement mais aussi le souffle du texte. De fait, l'épreuve orale est, à certains égards, une épreuve morale : le candidat doit s'efforcer, en dépit du stress inhérent à la circonstance, de produire une parole vive mais efficace aussi éloignée de la plate lecture d'un texte critique que d'un cours à destination d'élèves du secondaire, avec tout ce que cela comporte de facilitation pédagogique. Ces qualités de présence et de réactivité sont particulièrement attendues lors de l'entretien, se manifestant dans la capacité du candidat à entrer en discussion, à rebondir sur une suggestion, à réviser éventuellement sa position,

⁴ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, 1992, p. 35-36 ; cité par Elisabeth Ravoux Rallo et Sylvie Guichard, ouvr. cité, p. 24-25.

⁵ Il ne s'agit évidemment pas de contraindre les candidats à un conformisme rigide, bannissant toute originalité, toute expression d'une singularité, mais il est également inutile, lors d'un concours professionnel, de desservir sa propre cause par une négligence ou une outrance déplaisante.

admettre une alternative voire à maintenir son hypothèse de lecture en l'étayant d'arguments nouveaux. Mais elles sont nécessaires dans les différentes étapes de l'explication.

L'explication

L'explication est couplée avec la question de grammaire. Le candidat choisit, à sa guise, l'ordre de présentation des deux exposés : il suffit qu'il en informe le jury. Les deux choix se justifient : l'explication peut prendre appui sur des remarques grammaticales préalables ; mais aussi la réflexion grammaticale peut se nourrir de la lecture du texte qui aura été proposée. Quoiqu'il en soit, mieux vaut terminer son exposé en beauté par l'exercice dont on est le plus sûr que de laisser au jury une dernière impression désagréable. Par ailleurs, le protocole de l'explication reste inchangé : 1. Situation du texte ; 2. Lecture ; 3. Mouvement ; 4. Projet de lecture ; 5. Analyse linéaire ; 6. Conclusion ; 7. Entretien.

Introduction

Situer et caractériser le texte

Il faut éviter, on ne saurait trop le répéter, de faire de l'introduction un lieu passe-partout, préparé à l'avance, présentant une succession de connaissances (trop) générales. L'amorce elle-même, doit, au moins en filigrane, préparer l'explication de texte. Ainsi il est inutile et même contre-productif de commencer par dire « tout ce qu'on doit savoir » sur l'auteur et son œuvre : c'est une caractérisation ciblée que le jury attend, rendant possible la compréhension spécifique de l'extrait. Ainsi, face à la grande variété des poèmes en prose de Baudelaire, pas d'introduction type : l'entrée en matière devait faire sentir l'originalité de chacun. De fait, la situation du texte dans l'œuvre est cruciale et éminemment porteuse de sens. Elle indique le rôle et l'enjeu de l'extrait, de sorte que les bonnes conclusions y reviennent généralement.

Comme le signale le rapport de l'an passé, la contextualisation doit éviter deux dérives symétriques : une abstraction trop grande et une surcharge d'informations risquant d'entraver la définition d'une vraie problématique. Ainsi, il ne s'agit ni de « raconter » longuement ce qui précède ni de résumer la scène précédente dans le cas d'un texte de théâtre, mais de faire valoir, en quelques phrases, l'importance de l'extrait dans l'économie générale. Cela vaut particulièrement au théâtre. Dans *Cinna*, la valeur aléthique des propos des personnages ne pouvait être évaluée qu'en système, en tenant compte de l'ensemble des discours tenus dans la pièce et non en une lecture « myope ». La portée des propos de Maxime, dans la scène 2 de l'acte III (vers 833 à 964) ne se comprenait qu'à la lumière des vers qui concluent la scène précédente (vers 792-94). Les explications sur les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar ont également pâti de n'être pas mises en réseau avec d'autres passages de l'œuvre présentant des échos thématiques, mais également plus directement avec ceux qui précèdent et qui suivent.

Non seulement les résonnances mais également les ruptures valent d'être signalées. Ainsi, le candidat expliquant la première scène de l'acte IV de *Cinna* ne pouvait omettre de signaler le caractère syncopé de la composition (changement de décor avec absence de liaison de scène). S'agissant de La Boétie, la forme apparemment répétitive de son discours ne devait pas faire oublier que chaque argument, digression ou exemple s'intègre à un développement plus large où il vaut comme confirmation, illustration, réfutation ... Faute de sentir la valeur ajoutée des réflexions de fin de discours, plusieurs candidats les ont traitées comme s'il s'agissait de la reprise d'une idée unique exposée d'emblée, dont l'ensemble ne constituerait qu'une large exposition. (L'idée de structure pyramidale entre le tyran et les tyranneaux, notamment, a été utilisée de manière insistante).

La situation du texte permet en outre au candidat de le désigner dans sa spécificité générique, thématique ou stylistique (qu'il s'agisse d'une description, d'un duo amoureux, d'un dialogue agonistique ou d'une méditation philosophique...). Une candidate, faute d'avoir clairement caractérisé les stances de Polyeucte, s'est vue demander en entretien quelle était la nature de ce texte et comment elle justifiait son insertion dans l'œuvre : elle aurait ainsi pu voir dans cet hymne un exercice spirituel, une préparation à la mort. Cette définition aurait, à l'évidence, alimenté sa problématique. Mais là encore, les termes employés doivent être maîtrisés. Que penser de la prestation d'une candidate voyant dans un extrait de *Cinna* une *prosopopée* parce que les personnages historiques mis en scène étaient désormais morts ?

Lecture

La lecture de l'extrait doit avoir été préparée, si possible pendant les heures de préparation, en tout cas durant l'année préparatoire : on ne découvre pas le jour de l'oral comment lire un alexandrin ou comment il est possible de rendre fluide la lecture d'un texte en français préclassique... À ce titre, il est bon de s'entraîner à lire les vers sans erreurs, en faisant entendre les liaisons, les élisions, les diérèses et synérèses, les coupes, les accents toniques, les rejets et les enjambements... Trop nombreux furent les candidats à escamoter les liaisons dans les alexandrins de Corneille. Rappelons, par ailleurs, qu'il est inutile, au théâtre, de lire le nom des personnages ; une simple inflexion de voix en signalera le changement. De même les didascalies de ton seront simplement prises en compte. À l'inverse, on lira celles qui indiquent un changement de décor ou un jeu de scène.

Au-delà de la rectitude, la lecture participe pleinement de l'explication. Elle restitue la tonalité ironique de tel extrait de La Boétie, elle *interprète*, à tous les sens de ce terme, le discours des personnages cornéliens ou fait entendre, dans sa secrète poésie, le rythme de la prose baudelairienne. Elle révèle l'intelligence du texte comme déjà elle exprime, tacitement, son mouvement.

Mouvements du texte et axe de lecture

L'annonce des mouvements de l'extrait, comme sa situation et sa lecture, ne doit pas se concevoir comme un passage obligé et une procédure artificielle. La définition de la marche du texte, qu'il déploie progressivement son sens ou réserve, dans sa chute, quelque surprise, comme c'est le cas chez Baudelaire, engage l'interprétation et aide à sa problématisation. Ainsi la candidate traitant des stances de Polyeucte (acte IV, 2) aurait pu montrer comment s'y donne à lire la dynamique de la grâce divine, en faisant valoir de quelle manière la concupiscence, d'abord évoquée dans toute sa force, y cède progressivement la place à la parole prophétique animée du zèle chrétien.

Une mauvaise compréhension de la structure du texte a entraîné plus d'un faux sens. Une candidate expliquant un extrait du discours *De la servitude* (p. 95) a insisté sur le fait que l'on passait du général au particulier entre « Mais certes tous les hommes » et « Ainsi le peuple de Siracuse », parce qu'elle n'avait pas vu le mouvement du passage, qui développe l'expression « contrains ou deceus » (1/ contrains + exemples et 2/ « par tromperie perdent-ils souvent la liberté » + exemple du « peuple de Siracuse »).

Les candidats doivent aussi se garder de tout découpage apparemment brillant mais artificiel. Une candidate a plaqué la disposition du discours judiciaire sur un texte de La Boétie qui n'était lui-même qu'un moment d'un mouvement argumentatif plus large. C'était, pour le coup, faire trop d'honneur à la délimitation de l'extrait par le jury !

Les explications d'extraits des *Mémoires d'Hadrien*, en revanche, ont souvent pâti d'un manque d'attention portée au sens que peut receler le découpage proposé.

Axe de lecture

L'axe de lecture peut être présenté après ou avant les mouvements du texte. La question posée en introduction n'est pas faite pour être oubliée ensuite, au profit d'une analyse phrase par phrase : comme le rappelle le rapport de 2014, c'est la véritable clef de voûte de l'explication, structurant l'ensemble du commentaire jusqu'à la conclusion. Elle doit être choisie assez englobante pour saisir et polariser l'ensemble de l'explication, assez spécifique pour ne pas valoir pour une bonne part des textes tirés d'une même œuvre. Or, c'est un défaut assez récurrent que d'entendre proposer un projet de lecture si vague ou si formel qu'il ne caractérise nullement l'extrait choisi ni ne le distingue d'un autre. Ainsi la dimension rhétorique de tel passage de La Boétie semble mal se donner comme principal objet d'étude, comme cela a été fait pour plusieurs extraits, à moins de montrer quels effets de sens il en résulte. Le projet de lecture ne peut être ni purement formel ni purement thématique : il met en évidence « l'interdépendance des effets et des structures »⁶. Chez Corneille, par exemple, on pouvait faire valoir le caractère antiphonique d'une stichomythie entre Pauline et Polyeucte opérant une paradoxale communion dans l'affrontement entre les deux protagonistes (*Polyeucte*, IV, 4, v. 1253-1292).

L'analyse

Le commentaire se fait, non au fil du texte, mais de manière orientée, pour produire un discours interprétatif global tendant vers une conclusion qui mette en valeur la spécificité du texte et son impact potentiel sur le lecteur / spectateur. Les bonnes explications ont offert une *lecture* du texte, ont fait miroiter des virtualités de sens qu'une approche paraphrastique n'aurait pas perçues. Cela ne signifie pas, on y insiste, que le candidat puisse se dispenser d'expliquer – au sens le plus immédiat de *rendre intelligible* – les passages difficiles ou les formulations obscures (préclassiques notamment) pour un lecteur moderne non informé. De fait, le défaut d'explicitation révélait souvent à l'entretien un défaut de compréhension. Les prestations les plus mal notées dénaturaient le texte à force de faux-sens, soit linguistiques, soit d'interprétation. Par ailleurs, des remarques confinaient au non-sens à force de subtilité : l'emploi de « on » (p.102) devait traduire le fait que La Boétie n'allait pas jusqu'au bout de sa pensée ; l'emploi de « disons donc » (p.102) ou « ils disent que » plaçait le texte sous le signe de l'oralité. Des candidats ont exagéré l'emploi de « nous » dans le texte. Une candidate est allée jusqu'à parler de « rupture de la communauté du nous » parce que le pronom n'apparaissait pas pendant quelques lignes. Il était question de « capter l'attention du public », idée très imprécise dans l'esprit de nombreux candidats. Sur tel extrait (« Les Romains tirans » à « d'en porter le deuil », p.109-110), la candidate a fait valoir « l'ironie cinglante » des clausules, sans pouvoir, lors de l'entretien, justifier l'emploi de ce terme. La candidate s'est contentée d'évoquer l'idée d'une mise en scène qui serait source d'ironie, signalant ainsi que la notion n'était pas maîtrisée. Sur tel autre extrait (« En somme... les coings du bois mesme », p.118-119), la candidate a vu une « éloquence d'apparat », un registre « pathétique » qu'elle n'a pu soutenir lors de l'entretien. De fait, le jury a eu à déplorer l'invocation abusive de l'« épideictique » et du « pathétique » pour expliquer La Boétie. Les candidats traitant d'extraits des pièces de Corneille, quant à eux, ont eu tendance à faire entrer les personnages dans une typologie fixiste (Polyeucte est un héros, Maxime, un hypocrite ...).

⁶ Jean Starobinski, ouvr. cité, p. 17.

Les collègues auraient gagné à nuancer leur approche de manière à ne pas écraser l'ambiguïté des personnages, leur position souvent fluctuante et l'ambivalence de leurs propos. De la même manière, il est mal venu de plaquer *a priori* des catégories générales devant caractériser l'œuvre du dramaturge (la gloire, l'héroïsme, le généreux, le sublime, l'admiration...) comme si leur seule invocation devait servir d'explication à un texte ainsi lu d'après Bénichou, Nadal, Doubrovsky, Corneille... Ce n'est pas au texte à se plier à la critique, mais bien le critique au texte singulier qu'il explique. Et les grilles de lecture ne doivent jamais se substituer à ce contact direct duquel jaillissent les interprétations les plus justes et les plus belles. Un candidat a obtenu 17/ 20 notamment en faisant valoir les effets proprement dramaturgiques de la scène expliquée. Le jury a aussi évalué la plus ou moins grande sensibilité des candidats à la musicalité du vers et au rythme. De même, les collègues expliquant les poèmes en prose de Baudelaire ont parfois négligé d'analyser les éléments d'ordre poétique : il s'agissait non seulement de repérer une allitération ou une assonance, mais de s'attacher aux figures et à leur interprétation. En dépit de leur apparente facilité, les *Mémoires d'Hadrien* ont parfois donné matière à des explications décevantes : les candidats ont eu tendance à proposer des lectures psychologisantes faisant d'Hadrien une personne plutôt qu'une construction langagière. Les strates du texte (discours adressé à Marc Aurèle, récit de vie rétrospectif, etc) n'ont pas toujours été clairement distinguées. L'analyse stylistique aurait également pu être portée plus loin : attention à la longueur des phrases, à leur rythme, aux jeux sur la parataxe, aux figures de construction et à leur visée. De manière générale, le jury a eu à regretter une approche trop paraphrastique expliquant le sens littéral sans proposer d'interprétation. Les lectures, les démonstrations cohérentes, en revanche, tendaient toutes vers une (ou des) conclusion(s) continuellement préparée(s).

La conclusion

La conclusion propose une synthèse qui ne doit pas répéter littéralement l'explication. Elle ne consacre pas des évidences. Ainsi, il a paru peu habile de la commencer par : « Au terme de cette étude, force est de constater... ». Il s'agit de ressaisir la démonstration dans une formulation neuve qui, répondant à la question posée en introduction, fasse valoir la portée du texte dans l'œuvre, voire au-delà d'elle.

L'entretien

L'entretien, d'une dizaine de minutes, doit être considéré par les candidats de manière positive, comme l'occasion qui leur est donnée de préciser leur pensée, revenir sur d'éventuelles erreurs ou approfondir leur analyse. Il est utile de discerner si la question porte sur un faux-sens ponctuel ou une terminologie erronée : dans ce cas, elle attend une réponse brève et précise et ne doit pas donner lieu à longues justifications. Quand la question porte sur l'interprétation, elle engage une réflexion à nouveaux frais : il est inutile de répéter les analyses que comportait l'explication. Le candidat développera, s'il s'y voit invité, des aspects qu'il n'aura peut-être qu'esquissés ou réorientera voire corrigera son approche si les arguments avancés par le jury l'y incitent.

Quelques candidats, intimidés ou découragés, ont trop vite démissionné devant la difficulté supposée de la question, alors même qu'un peu de combativité leur eût permis de parfaire leur explication, fût-ce par approximations successives.

Pour conclure

La liste des doléances et des exigences du jury pourrait être allongée. Elle donnerait injustement au lecteur le sentiment que c'est une performance parfaite qui est attendue, et que les prestations les mieux notées étaient irréprochables. Loin de là. Le candidat doit se souvenir qu'autant certaines erreurs (dont les faux-sens) et certaines dérives (comme la paraphrase) ont été jugées rédhitoires, autant le jury n'a pas hésité à valoriser, et, doit-on le dire, survaloriser parfois les qualités d'interprétation (là encore, à tous les sens de ce terme) de certains candidats, fermant volontiers les yeux sur des maladresses ponctuelles et mineures pour ne retenir que le plaisir gratifiant des belles explications. La définition d'un projet de lecture pertinent et éclairant, la mise en œuvre d'une démonstration concluante, étayée d'analyses précises : voilà à quoi doit tendre le candidat aux prochaines épreuves, étant assuré que le jury est plus prompt à récompenser ces qualités qu'à mégoter sur un passage à vide, une méconnaissance ponctuelle ou une maladresse de langage. Ainsi donc, courage ! La session 2016 est ouverte⁷.

⁷ Je remercie Corinne Zimmermann et Véronique Zaercher-Keck pour leurs remarques utiles.

ÉPREUVE ORALE DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Jean-Michel GOUVARD

La question de grammaire a pour objectif de vérifier : (i) les connaissances grammaticales des candidats ; (ii) leur aptitude à les utiliser pour décrire des phénomènes linguistiques concrets dans un texte littéraire ; et (iii) leur capacité à exposer ces résultats de manière claire et synthétique, en recourant au métalangage adéquat.

1. Le déroulement de l'épreuve

L'épreuve orale de grammaire est associée à l'épreuve d'explication de texte. Les deux sujets, celui d'explication et celui de grammaire, figurent sur un même bulletin, que le candidat tire au sort.

Le temps de préparation pour les deux épreuves est de trois heures. Il convient de consacrer environ quarante-cinq minutes à la question de grammaire, et le reste du temps à l'explication.

Pour la prestation orale proprement dite, le candidat dispose d'un temps de parole qui ne doit pas excéder quarante minutes. Il est recommandé d'utiliser la totalité de cette durée, mais il ne faut pas la dépasser : au-delà de cette limite, le président du jury interrompra le candidat. Sur ces quarante minutes, il est d'usage d'en consacrer environ dix à la question de grammaire, et trente à l'explication de texte. Les deux épreuves sont présentées l'une après l'autre, sans pause, et dans l'ordre qui convient aux candidats. Toutefois, dans les faits, la plupart d'entre eux commencent par l'explication, et ils traitent de la grammaire dans un second temps, après avoir lu et expliqué le texte, comme cela a encore été observé plus de neuf fois sur dix durant la dernière session.

Une fois les exposés terminés, suit un entretien d'environ dix minutes avec le jury, qui porte aussi bien sur l'explication que sur la grammaire.

Le temps de présence dans la salle où se déroulent les auditions est donc au total de cinquante minutes (exposé de 40 minutes + entretien de 10 minutes).

2. Les types de sujets

Les sujets susceptibles d'être soumis aux candidats prennent différentes formes. L'intitulé peut se résumer à désigner une catégorie ou une fonction, tels que « L'article », « Les pronoms personnels », « Le sujet », « Les compléments d'objet ». Il peut aussi porter sur un aspect morphologique ou syntaxique de telle catégorie, comme « L'accord de l'adjectif », « Les emplois de l'adjectif », ou des fonctions spécifiques, comme « Les compléments circonstanciels de temps ». Plus ponctuellement, un énoncé peut problématiser, de manière plus ou moins explicite, la notion à étudier. Par exemple « Les formes en *-ant* » est un énoncé régulièrement soumis à la sagacité des candidats, puisqu'il pose d'entrée de jeu la question de l'identification catégorielle et fonctionnelle des occurrences visées.

Voici la liste des notions qui ont fait l'objet d'au moins une question lors de la session d'oral 2015 :

1. Les catégories et les constituants de la phrase (morphologie et morpho-syntaxe) :
 - Le nom ; le nom propre ; le groupe nominal ;

- Les déterminants ; les déterminants indéfinis ; déterminants et absence de déterminant ; les articles ; les démonstratifs ; les possessifs ; les articles partitifs ;
 - L'adjectif ; adjectif qualificatif et adjectif relationnel ;
 - Les prépositions ; les syntagmes prépositionnels ;
 - Les pronoms ; les pronoms sujets ; les pronoms objets ; les pronoms personnels ; les pronoms indéfinis ; les pronoms relatifs ; les pronoms démonstratifs et possessifs ; les pronoms neutres ; les pronoms impersonnels ;
 - Les adverbes ; adverbes de temps ; adverbes de lieu ; adverbes de négation ; adverbes d'énonciation ; les connecteurs ;
 - Les conjonctions de subordination ;
 - Les conjonctions de coordination ;
 - Les interjections.
2. La syntaxe interne à la proposition :
- Le sujet ; sujet réel et sujet apparent ; la place du sujet dans la phrase assertive ;
 - Les compléments essentiels ;
 - Le complément d'objet ; les COD ; les COI ; complément d'objet et complément d'objet second ; la transitivité ;
 - L'attribut ;
 - Le complément d'agent ;
 - Les compléments circonstanciels ; le complément circonstanciel de temps ; le complément circonstanciel de manière et de moyen ; le complément circonstanciel de lieu ;
 - L'épithète ;
 - Les compléments prépositionnels ;
 - Le complément déterminatif ; le complément du nom ; le complément du pronom ;
 - Le complément de l'adjectif ; l'expression du degré ; comparatif et superlatif ;
 - Le complément de l'adverbe ;
 - Les appositions ; les groupes en position détachée dans la phrase ; les apostrophes.
3. Autour du verbe :
- Les formes verbales ; formes simples et formes composées ; les valeurs de l'indicatif ; les valeurs du subjonctif ; l'impératif ; l'infinitif ; le participe ; participe passé et participe présent ;
 - Les constructions verbales ; les auxiliaires et semi-auxiliaires ; les périphrases verbales ; la modalité verbale ;
 - Les voix verbales ; l'actif et le passif ;
 - Temps et mode ;
 - Le présent ; l'imparfait et le passé simple ; futur proche et futur simple ; le futur simple et le conditionnel présent ;
 - Les aspects verbaux ; les modalités du verbe ;
 - La forme impersonnelle du verbe ;
 - Les verbes pronominaux.
4. La phrase :
- Les types de phrase ; les formes de phrase ; les modalités de la phrase ; les modalités d'énonciation ;
 - La phrase interrogative ; la phrase exclamative ;
 - La négation ;

- Les propositions ; phrase simple et phrase complexe ; phrase verbale et phrase nominale ; coordination et juxtaposition dans la phrase complexe ; l'insertion ;
- Les propositions subordonnées ; les subordonnées relatives ; les subordonnées circonstancielles ; les subordonnées conjonctives ; les subordonnées complétives ; les constructions corrélatives ;
- Les phrases clivées et pseudo-clivées ;
- Le discours rapporté ; le discours direct ; discours direct et discours indirect libre ;
- La parataxe ;
- Les marques de l'énonciation ; les déictiques / les indexicaux ;
- L'anaphore ; anaphore et cataphore.

Il arrive que la notion désignée soit restreinte à l'un de ses sous-ensembles. Par exemple, un énoncé peut se présenter sous la forme « Les adverbes, à l'exception des adverbes de négation » ou « Les déterminants définis, à l'exclusion des articles ».

En fonction des occurrences, certains énoncés portent spécifiquement sur un ou des mots du texte, sur le modèle « Les formes *x* et *y* » ou « Les emplois de *x* ». Dans ce cas, la question prend des formes telles que celles-ci, également soumises à la sagacité des candidats cette année :

- Les formes *du, de* et *des* ; les formes *au, aux, du, des* ;
- *à* et *de* ; *de* et *des* ;
- Le pronom *on* ; le pronom *il* ;
- *qui* et *que* ;
- Le morphème *que* ; les emplois de *si* ; les emplois de *tout* ;
- Les emplois de *et* ; les emplois de *donc* ; *et* et *puis* ;
- Les constructions du verbe *être* ; *être* et *avoir* ; les emplois du verbe *faire* ; les emplois du verbe *aller* ; les formes en *-ant* ;
- Les emplois de *c'est*.

Le corpus d'étude sur lequel s'applique l'énoncé est, sauf précision contraire, l'ensemble du passage donné pour l'explication. Il arrive toutefois que la consigne mentionne explicitement que le sujet est restreint à une partie du texte, laquelle est alors clairement délimitée sur le bulletin de tirage, dans le cadre réservé à la question de grammaire. C'est souvent le cas, par exemple, lorsqu'il s'agit d'étudier des déterminants ou des prépositions, dont le nombre est fréquemment élevé dans un texte, ou encore des formes verbales.

Le candidat prêtera une attention toute particulière à une telle mention, car, si le corpus d'étude est ainsi limité, c'est que le nombre d'occurrences à traiter serait trop élevé s'il fallait étudier le texte dans son entier. Aussi surprenant que cela puisse paraître, on voit chaque année des candidats omettre de tenir compte d'une telle précision, et se lancer dans l'analyse des occurrences de tout l'extrait, alors qu'il leur a été spécifié de n'étudier qu'un paragraphe ou quelques lignes. Cette faute d'inattention est doublement préjudiciable : (i) le candidat s'assigne une tâche beaucoup trop lourde, puisqu'il aura un nombre trop important d'occurrences à analyser ; (ii) et il donne de lui-même une mauvaise impression puisque, même si l'on peut imaginer que le stress généré par l'épreuve explique cette bévue, il montre qu'il n'a pas su lire une consigne, alors qu'il s'agit là d'une des exigences de base que lui-même, en tant qu'enseignant, a envers ses élèves – et que le jury a envers lui.

3. Le relevé des occurrences

La première étape du travail lors de la préparation en salle est de définir la notion à étudier, et d'en relever toutes les occurrences, y compris celles pour lesquelles il peut exister

des doutes quant à leur classification. Loin d'être préjudiciable, de telles hésitations doivent être intégrées à l'exposé, car elles font partie des interrogations soulevées par le sujet. Par exemple, cette année, une candidate qui travaillait sur les prépositions a expliqué qu'elle ne savait pas si *après*, dans *après*, *il reparut*, faisait ou non partie de son corpus d'étude, puisque cette forme, qui est classée en général comme préposition, était en emploi absolu, et fonctionnait comme un adverbe. Cette hésitation, loin de nuire à la candidate, lui a permis d'illustrer par l'exemple la difficulté qu'il y a, sur certaines configurations, à appliquer des distinctions comme l'opposition entre *emploi prépositionnel* et *emploi adverbial*, et à recourir à des notions comme celle d'*ellipse*. Il est donc non seulement possible, sinon souhaitable, de faire part au jury de certains de ses doutes, s'ils sont fondés. En revanche, un autre candidat qui s'est demandé si *beau* était épithète du nom *vie* dans *la vie en beau* a montré qu'il ne faisait pas la distinction entre une construction directe et indirecte au sein du syntagme nominal, et que l'absence d'accord entre le nom et l'adjectif n'était pas pour lui un critère d'identification de l'adjectif en fonction épithète : ce n'est pas là un questionnement problématisé, c'est une faute.

Le nombre d'occurrences visées par la question est en général compris entre 10 et 15. Il est cependant possible que ce chiffre varie selon les passages à étudier. Une notion peut être représentée dans le texte moins de dix fois, mais les occurrences seront alors particulièrement intéressantes à commenter, et appelleront des commentaires détaillés. Inversement, un sujet portant sur une vingtaine d'occurrences ou plus est possible, mais cela suppose dans ce cas de traiter de manière synthétique la plupart des formes ou des emplois, qui répondront à une configuration attendue et non-problématique, pour repérer, et valoriser, celles ou ceux qui s'écartent des usages les plus répandus.

4. La structure de l'exposé de grammaire

L'exposé de grammaire comporte trois temps, qui correspondent à la tripartition traditionnelle des exercices universitaires : (i) introduction ; (ii) développement ; (iii) conclusion.

4.1. L'introduction

L'introduction s'ouvre sur une définition de la ou des notions à étudier, laquelle est suivie d'une problématisation visant à déterminer et justifier la présentation raisonnée et structurée des occurrences, telle qu'elle se fera dans le développement. Vient, pour terminer, l'annonce du plan.

La définition donnée en introduction doit être à la fois concise et suffisante. Elle conduit à problématiser le sujet, sans pour autant rentrer dans des détails trop spécifiques, lesquels seront réservés pour la suite. Par exemple, dans le cas d'une question sur les emplois des participes passés, un candidat a souligné que les formes issues de ce mode tendaient à être employées soit en conservant leur dimension verbale, soit en prenant une coloration plutôt adjectivale. Cela l'a amené à problématiser le sujet en montrant que l'enjeu revenait à se demander, pour chaque occurrence, si elle était plutôt en emploi verbal ou adjectival, et à proposer deux parties construites chacune autour de l'un de ces deux pôles. En revanche, il ne lui était pas nécessaire de préciser que, dans certains emplois, comme *la porte est ouverte*, il peut être difficile de déterminer si l'emploi est plus proche du verbe (*la porte est ouverte par quelqu'un*) ou de l'adjectif qualificatif (*la porte est ouverte / étroite / rouge*) : une telle considération est à réserver pour l'occurrence visée, dans le cours du développement, afin de nuancer la bipartition *emploi verbal / emploi adjectival*, en montrant que certaines configurations sont ambivalentes – ou ambiguës, si l'ambivalence peut être levée.

Certains candidats présentent, entre leur introduction et le développement, l'inventaire des occurrences, en les relevant de manière linéaire, et en précisant pour chacune les numéros de ligne. Cette étape n'est cependant pas une obligation : l'essentiel est que, parvenu à la fin du développement, le candidat ait effectivement présenté, relevé et commenté toutes les occurrences visées par l'intitulé de la question. En particulier, si les occurrences sont nombreuses, mieux vaut ne pas passer une minute ou deux d'un exposé qui n'en compte que dix au total à les énumérer. Lors de cette session, moins d'un candidat sur dix a dressé l'inventaire des occurrences avant de se lancer dans le développement proprement dit.

4.2. Le développement

Le développement ne doit en aucun cas procéder de manière linéaire. Il convient de classer les occurrences en regroupant sous un même chapeau celles qui offrent des points communs ; dans une sous-partie adjacente celles qui s'en approchent, mais présentent néanmoins quelques différences ; et dans une autre partie de l'exposé celles qui s'en distinguent significativement. Par exemple, sur un sujet visant les adjectifs épithètes, on pourra suivre, selon la nature des occurrences, des plans tels que :

- I. Les adjectifs à place variable, II. Les adjectifs à place fixe ;
- I. les adjectifs à place fixe antéposés, II. Les adjectifs à place fixe postposés, III. Les adjectifs à place variable ;
- I. Les adjectifs qualificatifs ; II. Les adjectifs relationnels
- Etc.

Puis, par exemple, sous l'intitulé « Les adjectifs à place fixe postposés », on regroupera les adjectifs de couleur, car ils obéissent à une même contrainte syntactico-sémantique, mais on distribuera dans une autre section de cette même partie les adjectifs postposés issus de participes passés ; et encore dans une autre les adjectifs monosyllabiques tels que *sec*, *net*, *creux*, *vide*, *clair*, etc ; puisque, si tous ces adjectifs sont postposés en français, ils ne le sont pas pour les mêmes raisons.

Ainsi structuré, le développement conduit à préciser la morphologie, la syntaxe et la sémantique (selon les cas) des occurrences visées, et à compléter ainsi la définition proposée en introduction, au fur et à mesure que l'on progresse dans la description. Pour ce faire, le candidat doit non seulement procéder au classement raisonné des occurrences, sur la base de critères qu'il explicite en recourant au métalangage adéquat, mais il doit aussi établir le bien-fondé de sa description, en recourant à des manipulations d'énoncés. Selon les circonstances, il optera pour des tests de substitution, de permutation ou de suppression. Par exemple, pour l'analyse du pronom personnel, une candidate a opposé *en lui donnant* et *je le regardai*, qui figurait dans le texte de Baudelaire qu'elle étudiait, avec *en te donnant* et *je te regardai* (test de substitution) pour montrer que la troisième personne avait la particularité de changer de forme selon qu'elle était complément d'objet direct ou indirect, contrairement aux deux autres personnes. Pour l'étude des fonctions sujet et objet, un candidat a modifié l'alexandrin *Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome* par *Le sort de Rome entre nos mains a mis le ciel* (test de permutation) pour établir la prégnance du schéma Sujet-Verbe-Objet dans les phrases assertives. Et pour dégager les contraintes syntaxiques au sein du groupe nominal, dans *le poète mécontent de lui-même*, un autre a supprimé *mécontent* afin de montrer que *de lui-même* est dépendant de cet adjectif, **le poète de lui-même* étant agrammatical (test de suppression).

Le candidat ne doit pas hésiter, si nécessaire, à souligner les approximations, voire les contradictions, qu'induisent les outils fournis par la grammaire scolaire. Par exemple, il est usuel de dire que les compléments circonstanciels de lieu sont des compléments non-essentiels, déplaçables et supprimables, ce qui pose le problème de l'analyse de *je me trouve dans le jardin* / *elle est dans le jardin* / *c'est dans le jardin que ça se passe*, etc. Cette distance

critique vis-à-vis des cadres fournis par les manuels permet au jury d'apprécier le recul dont l'enseignant fait preuve par rapport à certaines descriptions usuelles.

Quelle que soit la nature du développement :

- (i) il est impératif de n'omettre aucune des occurrences susceptibles d'entrer dans le champ notionnel visé par la consigne. On voit trop souvent encore des candidats qui laissent de côté une, deux ou trois occurrences.
- (ii) Inversement, il est du plus mauvais effet d'inclure dans le corpus d'étude des termes ou expressions qui n'en font pas partie. Cette année encore, le jury a constaté que certaines catégories, comme les prépositions et les conjonctions, ou certaines oppositions fonctionnelles, comme la différence entre les propositions conjonctives et les relatives en *que*, n'étaient pas bien connues d'une partie des candidats.

4.3. La conclusion

La conclusion de l'exposé se doit d'être à la fois brève et synthétique. Elle se décompose en deux temps : (i) un résumé des grandes lignes de la description, et du ou des enseignements qui s'en dégagent ; (ii) une ouverture sur un aspect complémentaire du sujet. Par exemple, une candidate qui avait travaillé sur les syntagmes prépositionnels a conclu en indiquant que ceux-ci pouvaient aussi être complément d'agent, une configuration qui ne figurait pas dans son corpus d'étude. Telle autre a terminé l'examen des propositions subordonnées en *que* en évoquant le cas des constructions corrélatives, que le texte ne lui avait pas permis d'aborder.

5. L'entretien

L'entretien qui suit l'explication et l'exposé de grammaire est commun aux deux épreuves. Les questions posées aux candidats ont pour objectif de le conduire à compléter, d'une manière ou d'une autre, sa prestation. Cela signifie que, quelle que soit la qualité intrinsèque de son exposé, il sera interrogé en grammaire. Il ne faut donc tirer aucune conclusion hâtive du fait que le jury reprend tel ou tel point de l'analyse.

Dans le cas d'un exposé brillant, le jury cherche en général à mesurer l'étendue des connaissances grammaticales du candidat, à comprendre la façon dont il aborde la description grammaticale, et à mieux cerner son rapport à la langue. A l'inverse, après un exposé souffrant de nombreuses carences, le jury cherche tout d'abord à savoir si les fautes sont dues à une mauvaise connaissance de la langue, ou si elles s'expliquent au moins en partie par le stress et la précipitation ; puis il offre au candidat l'opportunité de compléter son exposé, ou de corriger certaines de ses erreurs. Il convient donc de rester disponible, et, surtout, de ne pas se contenter de répéter ce que l'on a dit, car, quel que soit le cas de figure, le jury n'attend jamais une simple reprise à l'identique du contenu de l'exposé.

Il est tout à fait possible, même si le jury suggère une autre voie, de maintenir un point d'analyse, mais à condition, dans sa réponse, d'amener des arguments complémentaires à ceux présentés lors de l'exposé initial. Par exemple, cette année, une candidate à laquelle on faisait observer qu'elle n'avait pas utilisé la notion de *gérondif* pour analyser les formes en *-ant* a persisté dans son analyse, en expliquant pourquoi elle considérait qu'il n'était pas adéquat d'appliquer au français un concept propre à la grammaire latine ou espagnole, la construction *en quittant cet empire* qui figurait dans le passage de Corneille qu'elle étudiait lui paraissant relever de la syntaxe générale des syntagmes prépositionnels, et ne pas constituer une configuration syntaxique spécifique qu'il conviendrait de singulariser – réponse parfaitement recevable, et qui a été appréciée par le jury.

L'attitude inverse, qui consiste à abonder dans le sens de la moindre remarque émise par le jury, est à proscrire. Tout d'abord, parce qu'elle conduit éventuellement le candidat à contredire les cadres théoriques de sa propre démonstration ; ensuite parce qu'elle induit, comme on l'a encore vu cette année, un comportement attentiste et opportuniste, le candidat cherchant à dire non plus ce qu'il pense, mais à dire ce qu'il croit que le jury attend de lui – alors que celui-ci n'attend qu'une réponse claire, intelligente et intelligible, quelle qu'elle soit.

6. Les erreurs à ne pas commettre

D'une année sur l'autre, le niveau global des prestations de grammaire tend à s'améliorer. Les connaissances grammaticales de base sont souvent assurées, et les exposés suivent presque toujours la méthodologie qui vient d'être rappelée au § 4.

Il n'en reste pas moins qu'une minorité de candidats se présentent encore à l'oral sans avoir une idée juste de l'épreuve. Ils proposent alors le plus souvent un exposé de type collège, avec un simple relevé classé des occurrences. Cette année, par exemple, un candidat interrogé sur les pronoms personnels s'est contenté de les relever en les regroupant sous les étiquettes de Sujet, COD et COI, en indiquant par quel verbe ils étaient régis et quel était leur antécédent. Une telle prestation est conforme à ce qu'une partie des enseignants qui passent l'agrégation interne demandent à leurs élèves de collège. Mais elle ne correspond pas, comme les lignes qui précèdent auront permis de le comprendre, aux attentes du jury. Les candidats qui passent le concours doivent produire un tout autre contenu que celui qu'ils demandent à leurs élèves : ce dernier est parfaitement légitime dans le cadre scolaire, mais il ne saurait satisfaire les exigences de la question orale de grammaire.

Un autre défaut récurrent consiste à « réciter sa leçon », c'est-à-dire à exposer, sur une notion donnée, tout ce que l'on en sait, sans le corréler étroitement aux occurrences du texte. On voit ainsi chaque année des candidats discourir sur des configurations « qui ne sont pas dans le texte », à seule fin de montrer leurs connaissances théoriques, ce qui est à proscrire. Comme indiqué au § 4.3, c'est seulement en conclusion qu'il convient d'ouvrir le sujet tel que l'extrait à étudier a permis de le traiter.

Cette tendance à vouloir trop en faire conduit aussi parfois des candidats à passer cinq minutes sur leur seule introduction, au détriment du développement, ce qui est préjudiciable à l'équilibre global de l'exposé. En règle générale, il convient de consacrer deux à trois minutes à l'introduction, sept à huit au développement, et une minute, voire moins, à la conclusion.

Un dernier défaut s'observe de manière récurrente lors de l'oral de la question de grammaire, qui est peut-être plus difficile à caractériser, mais qui joue aussi en défaveur du candidat : c'est la conception qu'il se fait de la langue française.

Les exposés de grammaire portent sur la langue, c'est-à-dire sur le matériau brut avec lequel travaillent les écrivains, comme les sculpteurs travaillent la pierre. On attend donc des candidats non seulement qu'ils maîtrisent parfaitement le métalangage qu'ils utilisent, qu'ils définissent ou soient capables de définir les termes qu'ils emploient, mais aussi que leur exposé révèle l'attention qu'ils portent à la langue, à sa richesse, à ses nuances et à ses subtilités. Bien entendu, l'explication permet de jouer sur ce registre, mais ce devrait être tout autant le cas de la question de grammaire, qui pâtit trop souvent d'une conception assez simple, voire simpliste de la langue, laquelle est réduite à des règles formelles, alors que la technicité de la description n'est là que pour révéler, à la fois par sa propre complexité et les limites qui sont les siennes, la richesse du français.

Un tel regard transparait à travers les meilleurs exposés, mais il permettrait assurément d'améliorer le rendu de beaucoup d'autres prestations auxquelles il manque cette conviction que la langue peut être aussi intéressante que la littérature à étudier et à analyser.

7. Les conseils pour se préparer à l'épreuve

La préparation à l'épreuve suppose, dans les mois qui précèdent le concours, de mettre à jour ses connaissances grammaticales. Celles-ci peuvent être plus ou moins assurées sur certains points, en particulier pour les professeurs de lycée, pour lesquels la grammaire traditionnelle n'est plus un champ disciplinaire autonome, faisant l'objet d'un enseignement spécifique.

Pour éventuellement se remettre à niveau ou, pour le moins, combler quelques lacunes, il convient de lire régulièrement un manuel de grammaire, une pratique quotidienne de quelques minutes étant la solution la plus efficace. Pour déterminer sur quelles sections de son manuel il convient de travailler, un test fiable consiste à consulter le sommaire, et à rédiger, pour chaque terme qui y figure, une définition et une liste d'items, puis à vérifier dans l'ouvrage la pertinence de sa réponse : c'est le meilleur moyen d'identifier ses éventuelles faiblesses, et de les combler.

Tout au long de l'année, pendant qu'on lit et relit les œuvres au programme, il faut également s'arrêter à toute forme ou toute construction qui fait difficulté, et tenter de l'analyser.

Il convient aussi de lire avec attention les rapports des années précédentes, afin de bien saisir les critères d'évaluation des épreuves. La réussite au concours et, entre autres, à la question de grammaire repose en partie sur la capacité du candidat à répondre aux attentes du jury, telles que les pages qui précèdent se sont appliquées à les rappeler.

Conseils de lectures

- Arrivé M., Gadet F., et Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
Calas F. et Rossi N., *Questions de grammaire pour les concours – 2^e édition*, Paris, Ellipses, 2011.
Lardon S. et Thomine M.-C., *Grammaire française de la Renaissance*, Paris, Garnier, 2009.
Riegel, M., Pellat J.-C., Rioul R. : *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
Fournier N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.

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

Rapport présenté par Sophie RABAU

Question et œuvres au programme :

La comédie, héroïsme féminin

- Aristophane, *Lysistrata*, trad. Hilaire Van Daele, introduction et notes de Silvia Milanezi, Les Belles Lettres, « classiques en poche », édition bilingue, 1996.
- William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, dans Œuvres complètes. Comédies (vol. 2), sous la dir. de Michel Grivelet, Gilles Monsarrat, éd. bilingue français-anglais, Bouquins, 2000.
- Molière, *L'École des femmes. La Critique de l'École des femmes*, présentation et dossier de Bénédicte Louvat-Molozay, GF, 2011.
- Carlo Goldoni, *La Locandiera*, trad., notes et présentation de Gérard Luciani, Folio bilingue n°19, 199.

1. DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE

Le candidat doit présenter au jury un commentaire composé réalisé sur un extrait de l'une des œuvres au programme. Le temps de préparation de l'épreuve est de deux heures et le temps de parole est de vingt minutes. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury d'une dizaine de minutes.

Dans l'ensemble, les candidats respectent assez bien leur temps de parole, même si trop de temps est souvent perdu à énoncer des généralités inutiles en introduction, ou à décrire, voire paraphraser le texte en première partie. Les troisièmes parties peuvent en souffrir et se trouver tronquées. D'une manière générale, le jury apprécie que les candidats contrôlent leur temps et ne semblent pas tomber des nues quand le président de la commission leur annonce qu'il ne leur reste que quelques minutes. Par ailleurs, un exposé trop bref est souvent le signe d'un manque de maîtrise de l'analyse littéraire : avoir peu à dire sur un texte, c'est avouer implicitement que l'on n'a pas su l'interroger.

L'entretien avec le jury qui suit l'exposé ne peut en aucun cas diminuer la note attribuée au candidat ; les interrogateurs tentent au contraire d'augmenter cette note et de valoriser le candidat de deux manières principales. D'une part, ils peuvent lui demander de revenir sur une affirmation, lui proposer de relire un passage, ou encore d'explicitier, voire de reformuler leur problématique ou le mouvement de leur plan. Ce type de question vise généralement à attirer l'attention sur une imperfection de l'exposé et fait appel à la souplesse intellectuelle du candidat : il faut alors être capable de réfléchir à ce que l'on vient de dire et d'en percevoir les

limites. Le jury apprécie toujours qu'un candidat sache suivre la piste qu'on lui donne pour corriger un point de son commentaire. D'autre part, et souvent dans un second temps, le jury donne l'occasion au candidat de prolonger ou d'approfondir son propos : c'est notamment la fonction de la question d'élargissement aux autres œuvres du programme. Dans ce cas, on attend du candidat non seulement qu'il montre ses connaissances, mais aussi qu'il témoigne de son goût pour la réflexion littéraire. L'ébauche d'une hypothèse générale sera toujours la bienvenue.

Les candidats semblent parfois considérer que le jury « attend » une réponse en posant telle ou telle question. Mais le jury attend moins un contenu précis qu'une attitude intellectuelle : la capacité à dialoguer, à prendre en compte les suggestions faites par un interlocuteur, à se remettre en question, à proposer et à élaborer des analyses et des hypothèses de lecture.

Ces qualités ne s'acquièrent pas en quelques jours, ni même en un mois. Elles sont le fruit d'un travail régulier et de longue haleine. L'épreuve de littérature générale et comparée concerne uniquement la session d'oral. Mais seule une préparation assidue et étalée sur l'ensemble de l'année peut permettre de répondre avec succès aux exigences de l'exercice. Les préparations précipitées et tardives se soldent généralement par un manque de lucidité, une tendance à plaquer sur le texte étudié des connaissances trop vite acquises, et une maîtrise incertaine du commentaire composé. Les remarques et conseils qui vont suivre ne pourront donc être pleinement profitables que si l'on accepte de pratiquer régulièrement des commentaires composés et de se familiariser avec les œuvres au programme dès le début de sa préparation. Que les candidats ne croient pas qu'ils perdent leur temps ce faisant ou qu'ils arrachent à l'écrit de précieuses minutes de préparation : un entraînement à problématiser sa réflexion servira largement pour les deux compositions d'écrit ; l'étude d'un texte singulier en rapport avec d'autres textes peut être une précieuse préparation à l'épreuve de didactique. Enfin, une culture littéraire large et assurée – soit le contraire d'un apprentissage par cœur accompli en toute hâte – permet de traiter tout sujet avec lucidité et précision. Notons enfin l'intérêt d'un travail collectif, notamment pour l'oral : c'est en s'entraînant en groupe aux épreuves orales, notamment aux questions qui suivent un exposé, que l'on se donne les meilleures chances de réussite.

2. REMARQUES GÉNÉRALES

Expression et maîtrise de la langue

Même si les candidats qui se présentent devant le jury font preuve, dans l'ensemble, d'un bon niveau d'expression orale, certains tics de langage, maladroites, voire incorrections trahissent un relâchement peu admissible dans le cadre d'un oral d'agrégation. Le jury s'est ainsi étonné de certaines hésitations dans le choix du registre de langue : il est assez curieux d'entendre parler, à propos des pièces au programme, de « lâcher-prise », de « plan social », ou de personnage « monomaniaque ». Par ailleurs, des expressions de la langue familière devraient être réservées à d'autres contextes : le syntagme « on est sur » (par exemple *« ici on est sur de la tragédie ») est loin d'être heureux. *« On est dans un ton pathétique... » ne vaut guère mieux. Outre qu'ils appartiennent à un registre linguistique relâché, ces tours reflètent une difficulté à exprimer précisément sa pensée. Enfin, sur le plan de la simple correction linguistique, on entend beaucoup trop parler de la *gente masculine, et aussi de « mise à jour » (employé dans le sens de « mise au jour »). Attention, également, au pluriel de *topos* et de *logos* et au genre du mot « éloge ».

Notions et vocabulaire critiques

On a trop souvent l'occasion de déplorer le flou et même l'inexactitude qui entourent certaines notions et termes critiques.

Il convient d'employer correctement les termes techniques et spécialisés. Pour une raison qui échappe au jury, l'adjectif « performatif » n'a pas été employé à bon escient. Il ne suffit pas qu'un verbe décrive une action pour qu'il soit « performatif » et le simple fait de donner un ordre n'est pas non plus « performatif », même si l'ordre est suivi d'effet. Plusieurs candidats se plaisent, en outre, à parler d'« horizon d'attente » pour décrire un simple « effet d'attente » dans une scène. Ils confondent un effet produit sur le spectateur par la construction dramatique avec la notion théorique que Jauss utilise, dans *Pour une esthétique de la réception*, afin de décrire un système de références, de valeurs, d'habitudes de lecture *qui existe à un moment donné de l'histoire* et qui se trouve précisément « déplacé » par certaines œuvres aptes à renouveler tel ou tel genre.

Plus inquiétante encore est la confusion qui entoure parfois les notions de texte « réaliste » et de texte « référentiel » : la pièce d'Aristophane peut référer à certaines réalités politiques, mais elle n'est pourtant pas « réaliste ». On note, de même, un certain flou dans le maniement de notions telles que la « fiction » et la « vérité » : toute révélation dans une fiction ne se décrit pas comme une irruption de la « vérité », surtout dans des pièces comme celles de Shakespeare et Goldoni, où la question de l'illusion et de l'artifice théâtraux est essentielle. Tout aussi inacceptable est la confusion entre « dramatique » et « dramaturgique » : les enjeux dramatiques concernent simplement l'action qui se déroule sur scène ; les enjeux dramaturgiques sont ceux qui concernent l'agencement des scènes par le dramaturge et l'efficacité de cette construction sur le spectateur. Ils engagent généralement une conception plus large du théâtre.

Attention, ensuite, à la notion de romanesque appliquée sans précaution à un texte de théâtre : il ne suffit pas que l'intrigue soit foisonnante et riche en événements pour qu'un texte puisse être qualifié de romanesque (de même, d'ailleurs, qu'il ne suffit pas qu'un texte narratif comporte des dialogues pour qu'on puisse parler de sa théâtralité). En outre, si l'on veut parler de romanesque, il faut être capable de préciser à quelle tradition romanesque on fait allusion (pastorale, chevaleresque, etc.) Dans la même optique, si l'on parle du caractère épique ou tragique d'un passage, il faut avoir des raisons précises et argumentées de le faire. Et l'évocation de l'amour dans un cadre naturel ne suffit pas à constituer une thématique « pastorale ».

On note également une étrange euphémisation, ou pruderie stylistique, de candidats qui parlent des « grivoiseries » ou d'« humour grivois » lorsque les activités et organes sexuels sont évoqués dans *Lysistrata*. Nommer l'« *olisbos* de cuir » ou le « delta épilé » ou les « raideurs de bâton » peut être jugé « obscène », mais certainement pas « grivois ». La grivoiserie repose sur une recherche de connivence par l'allusion et sur le présupposé que parler publiquement de sexe serait coupable. Or le langage de la sexualité, même s'il est la plupart du temps imagé, est employé par les femmes et les hommes dans *Lysistrata* dans une intention très franche. Plus intéressante, sans doute, était la description de l'invasion du thème sexuel dans le discours politique, dans l'évocation de l'espace public (portes et verrous que les hommes veulent forcer comme des béliers), dans les symboles, et donc d'une obscénité qui s'imisce à tous les niveaux du discours, même lorsque les locuteurs n'ont pas l'intention de parler explicitement de sexualité. D'ailleurs, lorsqu'il y avait véritablement des allusions obscènes, notamment chez Molière, il convenait d'explicitement rapidement et froidement sur quels procédés elles reposaient ; dire ce qui était occulté ou suggéré par l'allusion et ne pas se contenter d'un « on sait que ce passage a été incriminé pour sa grivoiserie dans la *Critique de l'École des femmes* ».

Enfin, les candidats ont parfois tendance à employer des formules toutes faites dont on s'aperçoit, notamment durant l'entretien, qu'elles ne sont que des coquilles vides masquant une certaine confusion : ainsi d'expressions telles que « confusion des identités », ou « jubilation du langage ».

Utilité, utilisation et maîtrise des connaissances

Les candidats ont généralement des connaissances et on ne peut que les en féliciter. Toutefois un savoir trop vite acquis peut vite se retourner contre eux, s'il est utilisé sans pertinence. Si l'on fait allusion à la métrique, si l'on emploie des termes techniques à propos, par exemple, de la comédie grecque antique, ou si l'on fait allusion à tel ou tel mouvement littéraire, on peut s'attirer des questions du jury qui demandera des précisions : il faut alors pouvoir montrer que l'on sait exactement de quoi on parle. Attention également aux références qui n'apportent rien au propos. Sauf si on l'a lu de manière approfondie et que l'on appuie son argumentation sur sa philosophie, est-il besoin de nommer Bergson pour analyser un comique qui repose sur une répétition mécanique ? La référence a quelque chose de... mécanique qui apporte bien peu à l'analyse du comique. L'acquisition trop rapide de connaissances générales fait courir aux candidats un danger plus grave : ils auront tendance à faire du passage singulier soumis à l'étude un exemple représentatif de ce qu'ils savent. Or tel n'est pas le but du commentaire de littérature générale et comparée et ce qui est vrai pour l'ensemble d'une œuvre, ne l'est jamais de la même manière pour telle ou telle de ses parties. *Lysistrata* est certes une pièce qui pose la question du pouvoir politique des femmes ou de leur droit à la parole dans la cité, mais il importe au jury de savoir comment ces questions se posent singulièrement dans le passage qu'il a donné à l'étude : dans tel passage la question de la parole politique féminine est mise en concurrence avec la thématique sexuelle, dans tel autre la parole n'est pas entendue, etc. La Littérature Générale et Comparée n'est pas seulement une branche des études littéraires où l'on compare des œuvres entre elles ; cette discipline exige aussi une capacité à confronter lucidement le général et le singulier, soit : une souplesse intellectuelle qui ne s'acquiert que par une pratique régulière de la réflexion sur les œuvres et de l'exercice du commentaire.

Le jury ne valorise donc jamais un étalage de connaissances plus ou moins assurées, mais la capacité à faire le tri dans ce que l'on sait pour rendre compte de la singularité d'un passage et pour servir son argumentation. Il ne faut jamais dire tout ce que l'on sait, mais choisir quelles informations serviront une argumentation personnelle et pertinente, puis enrichiront les analyses qui trouveront place dans le cadre de cette argumentation.

Problématique, cohérence et progression du propos

Le commentaire composé peut se définir comme la présentation raisonnée, cohérente et progressive d'une argumentation problématisée. Par là on veut d'abord dire que la problématique a une fonction précise qui est tout sauf d'ornementation. Elle est la question ou l'hypothèse qui dirige l'ensemble du propos : chacune des parties ou des sous-parties doit y répondre et en rendre compte ; le candidat doit pouvoir dire à chaque instant de son exposé en quoi son propos est commandé par sa problématique. On n'hésitera donc pas à dire, sans lourdeur, mais de manière explicite, comment chacune des parties se rapporte à la problématique, en quoi elle la fait progresser ou en modifie les termes. Une bonne conclusion doit rappeler la problématique et montrer comment la question a trouvé des éléments de réponse, comment la tension intellectuelle a été dépassée, ou encore comment l'hypothèse initiale peut être reformulée à l'issue de l'analyse. Une problématique n'est donc pas un résumé du plan puisque le plan répond à la problématique. Elle n'est pas non plus une vague

question de cours qui semble arbitraire et énoncée presque au hasard, tant le plan qui lui fait suite est sans rapport avec elle. Une problématique satisfaisante doit répondre principalement à trois exigences. Elle doit d'abord et avant tout être spécifique, c'est-à-dire qu'idéalement elle ne doit valoir que pour le texte étudié et aucun autre : autant dire que l'utilisation d'une problématique proposée pour un autre passage, par exemple dans un cours auquel on a assisté, risque de faire passer le candidat à côté du texte et qu'une question de cours noiera au mieux la singularité du texte dans des généralités, au pire conduira à y chercher ce qui ne s'y trouve pas et fera passer à côté de ce qui s'y trouve. Pour les mêmes raisons, il faut éviter les problématiques mécaniques et vagues où l'on annonce que le dramaturge s'écarte des « conventions génériques » ou des supposées « attentes d'un spectateur de comédie », surtout quand ces supposées conventions ou attentes ne sont pas précisément décrites. Ce qui doit être au cœur du commentaire, ce n'est pas l'écart par rapport à une loi générale qui n'existe pas, mais bien la singularité du passage confié, et son intérêt propre à l'intérieur d'une comédie particulière. Outre qu'elle doit être spécifique, une problématique doit également être économique, c'est-à-dire qu'elle doit permettre de rendre compte des traits les plus saillants et du maximum d'aspects du passage à étudier. Une problématique qui oblige à laisser de côté trop d'analyses est vraisemblablement trop étroite et n'exprime peut-être en fait qu'une idée directrice de partie. Enfin, une problématique de commentaire composé doit être justifiée : loin d'être arbitraire, elle émane d'une réflexion générale en rapport avec les œuvres et la question au programme. Le jury est bien conscient que l'approche des textes se fait dans un ou plusieurs contextes déterminés (au premier chef la « question générale » du programme) qui peuvent orienter la lecture sans pour autant conduire à nier la singularité du passage étudié. C'est notamment le rôle de l'introduction que de justifier le choix de la problématique en la situant dans un contexte plus large, comme on l'explique plus bas. Quant au plan, il n'est pas évalué par le nombre de ses parties qui, à vrai dire, importe peu au jury (un plan en deux parties a, par exemple, obtenu une note supérieure à 16). Il doit en revanche être raisonné, cohérent et progressif. Il témoigne d'un raisonnement à propos du texte ; il est unifié par la problématique et il est progressif au sens où cette problématique évolue de l'introduction à la conclusion. C'est dire que l'on ne passe pas d'une partie à l'autre par le caprice du commentateur, mais par le biais d'une progression intellectuelle qu'il convient de marquer clairement par un connecteur logique. C'est dire également qu'il faut à tout prix éviter toute idée directrice vague et préfabriquée – « Le comique », « Le sérieux », « Une étape vers le dénouement », etc. – et que bien évidemment le nom d'un personnage (par exemple, « nous étudierons Arnolphe ») n'est pas une idée directrice.

Technique et fonction de l'introduction

Dans la tradition universitaire française, l'introduction est perçue comme un moment rhétorique et codé. Mais qui dit code ne dit pas perte de la logique ou du sens. Et qui dit rhétorique dit persuasion et prise en compte du destinataire. Or, la majorité des introductions proposées par les candidats se présentent comme une juxtaposition de moments mal reliés entre eux : entrée en matière plus ou moins convenue et souvent très plate ; situation du passage souvent beaucoup trop longue ; énoncé de la problématique sans aucun rapport avec ce qui précède ; annonce du plan sans lien explicite entre chaque partie et parfois sans rapport clair avec la problématique. Procéder de la sorte, c'est refuser à son auditoire de comprendre le mouvement et le fil de sa pensée ; c'est donner l'impression de n'avoir aucun souci de la cohérence de son propos et d'être dominé par des conventions que l'on ne comprend pas. Faire tout pour que l'autre comprenne et trouve du sens à ce qu'on lui propose, c'est encore le meilleur moyen de gagner sa bienveillance, que l'on parle devant une classe ou devant un jury d'agrégation. C'est pourquoi on saisira l'occasion du présent rapport pour tenter d'expliquer

par un exemple commenté à quoi sert une introduction, et surtout comment elle peut emporter la conviction du jury en lui faisant comprendre le sens et la logique du commentaire qu'on lui propose. L'introduction qui suit, rédigée ad hoc par l'auteur du présent rapport, n'est donc en rien un modèle, mais une illustration, à charge pour chacun de s'approprier les indications placées entre crochets :

Entrée en matière : « Et puis voilà longtemps qu'Aristophane discernait chez vous une humeur fantasque selon les années » (*Cavaliers*). « Messieurs les spectateurs je vais vous déballer tout franc les choses comme elles sont » (*Nuées*). Ces adresses au public, lancées sur un ton plus ou moins amène, sont tirées de deux pièces d'Aristophane, et plus particulièrement de leur parabase, ce moment où, en une rupture brutale de l'illusion dramatique, le chœur s'adresse directement au public au nom du poète. **[L'entrée en matière doit certes être vivante et dans la mesure du possible originale, mais elle a aussi pour fonction de préparer la présentation du passage, et surtout de commencer à justifier la problématique. En d'autres termes, l'entrée en matière ne doit jamais se résumer à des généralités utilisables dans n'importe quel commentaire.]**

Situation et présentation du texte : À première lecture tel n'est pas le cas dans la parabase de *Lysistrata* **[l'entrée en matière a servi à préparer la présentation du passage, qui vient avec naturel]** : si la parabase est reconnaissable par le fait que le chœur soit seul sur scène après l'*agon* et par une discrète adresse au public dans le discours du demi-chœur des femmes, Aristophane ne rompt l'illusion dramatique en prenant directement la parole et consacre la parabase à un nouveau combat entre le demi-chœur des femmes et le demi-chœur des hommes. **[La situation et la présentation du texte ne doivent pas tout dire, mais ne retenir que l'essentiel, c'est-à-dire les traits du passage que l'on va exploiter dans l'annonce de la problématique. Selon le choix de la problématique et la nature du passage, on insistera davantage sur la situation ou sur la présentation, mais dans tous les cas, on met en relief ce qui va servir à l'élaboration de la problématique].**

Annonce de la problématique : Toutefois **[un rapport étroit et surtout logique est établi entre la présentation du passage et l'annonce de la problématique]** le contexte de la parabase doit peut-être nous faire considérer ce choix avec une certaine suspicion et on peut se demander si Aristophane renonce tout à fait à s'adresser à son public : je ferais plutôt l'hypothèse que l'affrontement entre les deux demi-choeurs est en fait une manière de représenter la réaction que peut avoir le public athénien à la fiction présentée de *Lysistrata*.

[La problématique exploite des éléments injectés plus haut dans l'entrée en matière et dans la présentation du texte : elle ne semble donc pas arbitraire, et son annonce est inscrite dans la logique d'un propos]

Annonce du plan : certes on a là une parabase particulièrement agonistique dont le public semble pratiquement exclu au profit d'une représentation de la victoire des femmes. Toutefois cet affrontement interroge en fait la manière dont le public athénien peut réagir à l'action de *Lysistrata* et de ses amies. C'est pourquoi il faudra finalement se demander si Aristophane à travers le dialogue entre les demi-choeurs n'adresse pas un message discret, mais effectif au public de sa comédie.

[L'annonce du plan doit répondre implicitement à deux questions : quel est le rapport de chaque partie à la problématique ? – ses termes doivent donc être présents sans lourdeur dans l'annonce de chacune des parties ; comment, en vertu de quelle logique et de quelle progression va-t-on passer d'une partie à la suivante ?].

Un dernier mot sur l'introduction : il est certes bon de commencer par une formule frappante et vivante, mais encore faut-il que cette formule ne soit pas un lieu commun. De nombreux candidats ont ouvert leur commentaire par la très fameuse formule de Jaques dans *As You Like it* (II, 7) : « *All the world's a stage* ». Peut-être n'avaient-ils pas conscience de n'être pas les seuls à avoir eu cette idée, et ne voyaient-ils pas qu'au lieu de s'attirer la bienveillance des membres du jury par cette *captatio*, ils éveillaient chez eux une certaine lassitude ?

Maîtrise de l'analyse littéraire et en particulier de l'analyse du texte dramatique

L'analyse d'un texte littéraire ne peut se résumer à une description de son contenu : cette évidence semble parfois oubliée par les candidats qui peinent à mobiliser les outils de l'analyse littéraire qu'ils connaissent pourtant. Il est utile, la veille d'un oral, de se remémorer les moyens d'analyse dont on dispose pour aborder les textes au programme, quelles sont les questions que l'on va se poser devant le texte soumis à l'étude. Une telle révision sera assurément plus efficace et fructueuse qu'une assimilation précipitée de généralités sur les œuvres au programme. Ce n'est pas le lieu, ici, de recenser les outils de l'analyse littéraire, et on se contentera de noter quelques points particulièrement négligés.

Il convient en premier lieu d'être attentif au découpage du passage proposé, surtout s'il n'est pas conventionnel, mais découle manifestement d'un choix du jury. On peut regretter que la plupart des candidats ne se soient pas penchés sur ce qui constituait l'autonomie du passage étudié, et tout particulièrement sur les seuils qui en marquent l'abord et la sortie. Ainsi, un extrait choisi dans *Lysistrata* commençait à l'expression « Reine, toi qui régis nos destins et nos actes » (p. 67 dans l'édition recommandée) et se terminait sur « ... mais épilé à la lampe » (p. 77) : la confrontation du seuil initial du passage et de sa fin permettait de mesurer l'inscription du passage sous une double obédience tragique et comique ; d'autre part, le passage ouvre sur la désertion des femmes et finit sur un affrontement des chœurs, où la victoire féminine souligne la résolution du problème temporaire que la « scène » a ainsi exposé – la confrontation du masculin et du féminin pouvait, *in fine*, se solidariser avec celle des genres littéraires. D'une manière générale, on sera attentif aux possibilités d'analyse structurelle. Car on apprécie toujours dans un commentaire composé une bonne exploitation des jeux de structure : entre les différentes séquences à l'intérieur d'un extrait qui se présente comme un diptyque ou un triptyque (jeux de parallèles et de contraste), mais aussi entre l'extrait à commenter et le reste de l'œuvre. Ces jeux d'échos et de différenciation avec d'autres passages étaient particulièrement enrichissants dans le cas des pièces d'Aristophane et de Shakespeare dont la dramaturgie repose finalement plus sur des effets de déplacement, de contrastes thématiques que sur l'agencement d'une intrigue très serrée. Il ne faut pas cependant tomber dans l'excès inverse : ainsi, pour Shakespeare en particulier, la description des effets de structure l'a parfois emporté sur l'élucidation du propos. Certains candidats arrivent à faire un commentaire sans qu'on sache de quoi parlent les personnages et ce qui motive leur propos. Attention, enfin, aux relevés formels qui se font au détriment d'une description fine des interactions verbales. Recenser tous les gestes comiques ou tous les jeux de mots obscènes dans une même sous-partie n'aide pas forcément à l'intelligibilité de la scène. Aussi bien le propre d'une analyse est d'être toujours au service d'un argument et d'une idée générale sur le texte : toute analyse formelle qui ne sert pas clairement un argument est donc nulle et non avenue.

Mais les candidats ont surtout eu du mal à produire des analyses qui rendent compte de la spécificité du texte dramatique. Tout texte de théâtre exerce une fonction dramatique, à un endroit précis de la pièce : il faut constamment avoir à l'esprit le spectateur – ce qu'il sait, ce qu'il ignore, ce qu'il apprend, et en quoi son point de vue est ou n'est pas représenté. On sera également attentif aux liaisons entre les scènes et entre les actes, à la circulation d'objets, à la possible exploitation de l'espace scénique. En outre, au théâtre, le sens peut naître d'une interaction avec le geste et le mouvement : il convient de toujours remarquer ce qui est laissé suffisamment ouvert pour que le jeu de l'acteur et/ou les choix du metteur en scène soient déterminants. Enfin, même si l'on sait qu'ils ne disposent pas forcément de beaucoup de temps, on peut tout de même s'étonner que les candidats mobilisent aussi peu de références à des mises en scène ou à des adaptations télévisuelles et / ou cinématographiques des œuvres au programme. Dans la mesure où les textes sont proposés à la lecture et à l'étude au début du

XXI^e siècle, il est fâcheux que les interprétations contemporaines (autrement dit l'usage dramatique de textes dramatiques) soient systématiquement écartées des commentaires. Sur ce point les candidats se comportent comme si les textes d'Aristophane, Shakespeare, Molière et Goldoni n'étaient encore publiés aujourd'hui que pour faire passer des oraux de concours. Se référer à des mises en scènes est une façon commode et très efficace pour les candidats de tester des hypothèses d'interprétation sans les fixer ; c'est aussi un bon moyen pour éviter de plaquer arbitrairement une psychologie sur les mots des personnages — de nombreux candidats essayant, à partir des dialogues, d'inventer « l'intimité » de Mirandolina, Agnès ou Rosalinde. Cette sorte de confrontation était particulièrement facile et intéressante à faire à partir de *L'École des femmes*, dans la mesure où chaque mise en scène (dont on trouve facilement des captations) déplace les accents d'intensité — au point de modifier complètement la compréhension que l'on peut avoir des personnages d'Arnolphe, d'Agnès ou de Chrysalde, selon que l'on se penche sur le travail de Didier Bezace, Jacques Lassalle, Éric Vigner par exemple.

3. REMARQUES SUR LES ŒUVRES

Aristophane, *Lysistrata*

Le jury n'attendait pas une connaissance très précise du contexte culturel et politique de la pièce d'Aristophane. Toutefois, un certain nombre de références devaient pouvoir être explicitées. Nous avons été étonnés de la difficulté de certains candidats à répondre à la question « qui est Pan ? », alors que cette divinité sylvestre, associée à Dionysos, cruciale dans la comédie ancienne, et très souvent invoquée dans *Lysistrata* (cf. la grotte de Pan), fait l'objet d'une rapide présentation dans le glossaire de l'édition. Si l'on parle du peuple perse, il faut pouvoir être capable de distinguer les guerres médiques de la guerre du Péloponnèse. Certains candidats ne semblaient pas avoir une idée très claire de ce qu'est la citadelle de l'Acropole et ce qui s'y trouve. On a aussi noté des ignorances ou des imprécisions sur des points qui auraient dû servir directement à l'analyse : des candidats semblaient ignorer ou savoir trop vaguement en quoi consistait l'*agôn*, l'*exodos*, ou la parabase et ne pas avoir grande idée de l'alternance entre chants et dialogue parlé, constitutive du théâtre grec ancien. Rappelons enfin que l'usage est de dire la (et non pas « le ») *parodos* pour désigner l'entrée du chœur, que le *proskenion* (scène surélevée par rapport à l'*orchestra*) n'est pas la *skênê* (baraque qui sert de coulisse, par où sortent les acteurs), et que l'adjectif tiré de « Sparte » est « spartiate » et non « sparte ». En ce qui concerne l'analyse de la pièce, les effets les plus évidents étaient souvent assez bien repérés, mais on a aussi noté des difficultés à approfondir l'analyse, notamment à comprendre comment le point de vue du spectateur athénien pouvait être ridiculisé par la reprise ironique de ses réactions sur scène. De même, les candidats ont peu perçu la complexité du personnage de Lysistrata, femme comme les autres, mais aussi exceptionnelle, instrument et cible du comique, porte-parole des femmes, mais aussi parfois, par un subtil jeu d'ironie, de la *doxa* masculine. Peu de commentaires ont noté que la représentation d'une victoire des femmes dans le cadre comique peut aussi se lire comme la manifestation d'un échec : il ne suffit pas de dire que *Lysistrata* représente une utopie ; il faut aussi tirer toutes les conséquences de cette idée. On a aussi regretté une difficulté à sortir des généralités apprises sur la pièce et à s'intéresser à la spécificité des passages proposés. Par exemple, les femmes s'emparent peut-être du discours politique dans certains passages, mais est-ce là l'essentiel quand il s'agit de faire lanterner Cinésias qui désire plus que tout faire l'amour à sa femme ? De même, la dialectique entre le comique et le sérieux n'est guère éclairante, quand elle est appliquée mécaniquement à n'importe quel passage de la pièce.

Dernier point essentiel pour l'analyse, toute référence à un casque ou à la guerre ne doit pas être assimilée sans réflexion à une allusion épique ou tragique, surtout quand le candidat ne semble pas vraiment distinguer épopée et tragédie. Dans le même esprit, la mention d'un vers d'Euripide ou d'Homère ne suffit pas à désigner l'ensemble du passage comme parodique. Ainsi le discours final de Lysistrata au moment de l'arrivée de Conciliation, quel que soit son sérieux, relève plus manifestement de la parodie du discours délibératif tel que le pratiquaient les orateurs attiques, que de la parodie d'un discours tragique. En revanche, dans le même extrait, la mention du « bon vent » par le coryphée encourageant Lysistrata, prolongée par le « souffle d'Aphrodite » que la protagoniste appelle de ses vœux (p. 55) pouvait être considérée comme une formule caractéristique du style épique, bel et bien parodié ici, mais sans que cela ridiculise le propos de Lysistrata. Le risible n'est pas nécessairement ridicule, et la parodie peut être mise au service d'un projet très sérieux, même si ses modalités sont improbables pour le spectateur.

Shakespeare, *As You Like it*

Dans l'ensemble, les candidats s'étaient sérieusement préparés à aborder la pièce de Shakespeare. D'une manière générale, les bons commentaires ont su échapper aux généralités pour se confronter à la singularité et au détail du passage proposé à l'étude. Les commentaires moins réussis ont souffert d'une pente à plaquer des généralités : les candidats ont eu trop tendance à vouloir parler à toute force d'une « fête du langage » ou de « déguisement permettant l'accès à la vérité », alors même que les personnages n'étaient pas encore déguisés, et que la notion de vérité ne peut être employée sans précaution à propos d'un texte de théâtre. Il faut toujours éviter d'appliquer une leçon apprise à un texte : tel commentaire repose ainsi sur une étude de la « répétition » et de la « variation », ce qui aurait pu s'appliquer à tous les textes (et pas seulement de Shakespeare), mais pas précisément au nôtre. Dans la même optique, on regrette une tendance trop fréquente à présenter la forêt comme un « grand tout » où tout se mêle, se contredit, où « tout est possible » jusqu'au renoncement à toute précision dans le commentaire. Le personnage de Rosalinde est trop systématiquement présenté comme « la maîtresse du jeu » qui tire toutes les ficelles, ce qui traduit une incapacité à voir les contradictions du personnage, la part belle faite au hasard dans cette comédie. Comme pour Lysistrata, la complexité du personnage de Rosalinde n'est pas forcément prise en compte et son rôle n'est pas analysé avec assez de précision : une actrice dit les mots d'un autre ; si Rosalinde invente ses propres répliques, elle n'est donc pas actrice, mais dramaturge, et si elle donne des consignes, elle est metteur en scène. On a parfois regretté un manque d'attention aux textes alors que l'on pouvait aisément repérer des effets de pastiche, souvent d'un langage pétrarquisant, que la traduction rend bien ; peu de candidats ont relevé des procédés rhétoriques remarquables qu'il faut évidemment exploiter, comme il faut signaler et interpréter l'alternance vers/prose évidente en anglais comme en français. Bien évidemment, il fallait être attentif à la situation de l'extrait et aux jeux d'écho, ce qui n'a pas toujours été le cas. Ainsi, il est difficile de commenter la répétition générale du mariage que constitue le jeu de rôle entre Rosalinde/Ganymède, Orlando et Célia dans le rôle du prêtre (IV, 1) sans se référer à la dernière scène de la comédie ou à l'essai avorté du même rituel dans la scène entre Pierre de Touche, Audrey et Olivier Gâchetexte (III, 3). Enfin l'analyse trahit dans certains cas une méconnaissance du fonctionnement du texte dramatique : il est un peu court de se contenter de relever comme un trait exceptionnel les nombreuses entrées et sorties des personnages, et d'en conclure au dynamisme du passage. L'idée de dynamisme fait d'ailleurs partie de ces catégories vagues et préétablies qui ont été trop souvent plaquées sur les œuvres au programme.

Molière, *L'École des femmes. La Critique de l'École des femmes*

Molière n'est pas l'auteur qui a le plus déconcerté les candidats et plusieurs commentaires honorables ont montré une familiarité avec l'analyse des principaux ressorts comiques de la comédie classique française. On n'en attendait pas moins de collègues en exercice et on ne peut que s'en féliciter. Il n'en reste pas moins que l'analyse est trop souvent restée superficielle ou incomplète. Trop de lieux communs ont été plaqués dans le commentaire sur les attendus de la comédie d'intrigue, sur la « tradition farcesque », sans justification précise. On a aussi noté des difficultés à décrire précisément les ressorts linguistiques d'un *quiproquo* (I, 4 ; II, 5), à voir en Horace autre chose qu'un jeune premier, courageux, éventuellement naïf (dans la scène I, 4, il persécute Arnolphe par l'abondance d'un récit, constamment relancé : il est alors une figure possible du type du « fâcheux »). Peu de candidats ont été capables d'approfondir leur propos, par exemple, en se demandant s'il n'existait pas entre les personnages masculins une alliance, et même une connivence qui transcenderaient leurs apparentes oppositions. Si les enjeux de *La Critique de l'École des femmes* étaient compris, tous les candidats n'ont pas dégagé avec une égale sagacité l'exposé subtil qu'en livre Molière par le choix d'une expression dramatique. Il ne suffit pas d'affirmer que le dramaturge théâtralise l'argumentation. Il faut encore être capable de montrer en quoi cette théâtralisation change le sens et le propos du discours sur le théâtre, et comment, en retour, l'écriture théâtrale peut s'en trouver modifiée.

Goldoni, *La Locandiera*

Globalement la pièce de Goldoni est celle qui a semblé le plus décontenancer les candidats et on a entendu assez peu de commentaires satisfaisants sur *La Locandiera*. Démunis face à un auteur comme Goldoni, trop de candidats ont trouvé refuge et matière dans l'avis « au lecteur » de *La Locandiera*, ainsi érigé en prétexte à des commentaires nécessairement psychologisants sur le personnage de Mirandoline — « une femme qui n'aime pas vraiment les hommes », a-t-on pu entendre —, au détriment d'une véritable analyse de la dramaturgie qui aurait notamment permis aux esprits (de) sérieux, manifestement peu enclins au rire, de faire plus efficacement la part entre le potentiel comique des stéréotypes de genre et leur traitement satirique. Tel candidat note ainsi que les scènes 21 et 22 de l'acte I – elles font partie des scènes des comédiennes, qui ne devaient pas non plus, semble-t-il, réussir à susciter des analyses de la théâtralité – peuvent être supprimées, sans s'interroger plus avant ni sur l'enjeu qui oblige à les conserver, ni sur l'articulation avec le monologue de la scène 23 (qui appartenait pourtant au même découpage). Tout au plus renvoie-t-on à la fameuse « réforme », mais c'est ici comme ailleurs le gage d'un commentaire qui échoue à rendre compte de la spécificité du passage. S'intéresser à la dramaturgie d'une part, au sens du « découpage » soumis par le jury d'autre part, aiderait cependant, dans bien des cas – et cela vaut bien évidemment pour les autres auteurs au programme –, à formuler une problématique plus ferme que la simple déclinaison anticipée du plan ou le bricolage de deux motifs majeurs – comme c'est trop souvent le cas – et à éviter le plan « à tiroirs » (consistant, dans le cas des commentaires sur *La Locandiera*, à tenter de saisir la complexité des personnages et de leurs motivations ou à montrer comment « le Théâtre » reflète le déterminisme social qui caractériserait « le Monde »). D'une manière générale, on observe des difficultés à trouver des points d'accroche dans le texte faute de la maîtrise des outils de l'analyse du texte dramatique : beaucoup de commentaires sont descriptifs et se limitent à une simple paraphrase d'un texte dont le sens littéral est pourtant déjà clair. On note aussi une difficulté à prendre en compte différents niveaux d'analyse, par exemple à comprendre que le propos de Mirandoline peut parfaitement être nuancé par le jeu de l'actrice qui l'interprète, et que Goldoni écrit un

texte plus ouvert qu'il ne semble. Enfin, certains candidats ne parviennent pas à faire des distinctions simples sur la métathéâtralité : on a rarement entendu une tentative de différencier ou de mettre en perspective le jeu théâtral représenté par les comédiennes et le jeu que se jouent les personnages entre eux, si bien que l'explication tombait souvent dans une certaine confusion. On a enfin regretté que soient négligés les éléments concrets dont joue Goldoni : peu est dit sur l'espace dramatique (notamment sur l'importance de l'auberge comme lieu de l'action tant sur un plan social que dramaturgique) et si la circulation des objets est observée, elle est rarement l'objet d'une interprétation approfondie et convaincante.

4. QUELQUES EXEMPLES DE REUSSITES

Parce que le commentaire composé traduit la rencontre entre la singularité d'un passage et d'une interrogation personnelle, il n'existe pas de « bons » ou de « mauvais » plans, pas plus qu'il n'existe de « bonne » ou de « mauvaise » problématique. Les commentaires réussis ont toutefois des points communs : la problématique tente de traduire la spécificité du texte proposé à travers l'élaboration d'une interrogation ou d'une hypothèse personnelle ; le plan répond clairement, et en chacune de ses parties, à cette interrogation ou à cette hypothèse ; il la réélabore progressivement grâce à des analyses précises qui viennent appuyer des arguments. Quant aux analyses elles-mêmes, elles sont liées aux arguments et par là-même ne répètent pas le texte, puisqu'elles font écho aux réflexions du candidat à son propos, et non à son contenu. Ces analyses reposent toujours sur les outils de l'analyse littéraire : on décrit des procédés d'écriture et non pas l'objet de l'écriture. Par exemple, on évoque les moyens utilisés pour décrire Agnès, et non pas Agnès.

Parmi les bons ou très bons commentaires que le jury a pu entendre, on donnera d'abord l'exemple d'un commentaire réussi sur un passage de *Lysistrata* assez hétérogène et moins attendu que d'autres (p. 93-101) qui articulait trois séquences caractérisées par la présence d'un personnel dramatique varié : dialogue du héraut lacédémonien et du prytane ; puis le coryphée et la coryphée ; enfin l'union finale des chœurs. Une séquence qui préfigure la réconciliation à venir. La problématique proposait d'étudier la mise en scène de la spécificité d'une victoire féminine qui n'est pas domination, mais union joyeuse. Le plan adoptait une logique démonstrative. Le candidat commençait par montrer que la masculinité était minée, sa puissance étant devenue faiblesse ; cette faiblesse expliquait une représentation encore menaçante du fléau féminin, ce qui était étudié en seconde partie ; surtout impuissance et menace expliquaient l'urgence de la réunion comique qui permet de surpasser l'affrontement dans l'union : c'était l'objet de la troisième partie. La conclusion évoquait la possibilité d'une paix par le sexe et annonçait donc la scène où intervient le personnage de Conciliation. Le commentaire s'achevait par une comparaison précise avec le film *La Source des femmes* de Radu Mihaileanu (2011).

Par ailleurs, le jury ne peut que rappeler tout l'intérêt que présente une construction rigoureuse de l'analyse, construction dans laquelle problématique et axes s'articulent selon un rapport consécutif, suivant le mouvement d'une démonstration – un mouvement qui prévaut naturellement sur un plan prétendant effeuiller le texte selon différents angles successivement évoqués. On donnera, à cet égard, un deuxième exemple de réussite. Un exposé portant sur *La Critique de l'École des femmes* (du début de la scène 2 (p. 145 dans l'édition recommandée) à la scène 3, jusqu'à : « Il ne faut pas y vouloir voir ce qui n'y est pas. » (p. 152), s'est signalé par une construction rigoureuse de l'analyse, un rapport de consécution entre la problématique et les axes déroulés suivant le mouvement d'une démonstration.

Notons aussi à propos de ce commentaire qu'une problématique valide est souvent celle qui se formule avec simplicité.

Le commentaire s'est proposé d'étudier comment l'extrait construit une dramaturgie du jeu établie sur l'écart - ici, la confrontation des notions que sont la construction d'une part, l'écart d'autre part, permet de questionner efficacement le fonctionnement du texte. L'étude a ensuite reposé sur une progression efficace : un premier axe a proposé d'étudier les écarts constitutifs de l'efficacité théâtrale, et tout particulièrement la structure en diptyque permettant d'opposer le portrait de Climène et l'ironie d'Élise, écarts qui organisent en effet une opposition frontale entre les deux personnages et permettent une structure quasi-agonistique où se met en scène l'objet même de la pièce, à savoir la question de l'efficacité théâtrale ; un second axe a alors développé les écarts dans la rhétorique, en étudiant le choix d'une défense transformée en attaque par Molière, attaque qui passe par la satire de ses adversaires, par la métaphore sexualisée de la cuisine et finalement par la revendication de la bonne foi contre la mauvaise foi dont le dramaturge charge ses adversaires – et dont il n'est pas tout à fait exempt... – ; dans un troisième axe, l'exposé a mis en évidence les ressources comiques générées par cet art du décalage, un art finement exploité qui fait de la pièce un « laboratoire générique et réflexif », grâce au comique d'un Galopin constamment à contretemps, à la pression exercée par Uranie sur Climène qui oblige celle-ci à énoncer les obscénités qu'elle récuse, et, de là, à l'interpénétration des espaces puisque le comique de scène révèle un comique actif à la ville, pour qui veut bien l'observer. L'exposé concluait ainsi sur le renversement opéré par Molière, lequel exhibe un comique extérieur au théâtre, et qui cependant en relève tant il doit à l'affectation, tandis que sur scène est promu le naturel incarné par Uranie. Ce renversement était ainsi analysé comme l'écart ultime qui marque une dramaturgie spéculaire et assure la revendication théorique d'un dramaturge qui préfère montrer plutôt que dissenter.

Ces belles réussites disent combien un entraînement régulier à l'exercice du commentaire et une fréquentation assidue des textes peuvent conduire à des commentaires qui acceptent, tout simplement, de lire le texte avec rigueur et honnêteté intellectuelle. Le jury n'en attend pas plus¹.

¹ Rapport établi avec la collaboration des membres du jury de Littérature Générale et Comparée : Ariane Bayle, Jean Cléder, Isabel Dejardin, Florence Fix, Corinne François-Denève, Jean-Luc Joly, Yolaine Parisot, Frédérique Toudoire-Surlapierre.