

Concours : AGRÉGATION INTERNE 9H759F!D5

Section : LETTRES MODERNES

Session 2017

Rapport de jury présenté par :
Jean-Louis CHISS
Président du jury

SOMMAIRE

1.	Sommaire.....	p. 3
2.	Présentation du concours.....	p. 4
3.	Réglementation.....	p. 10
4.	Arrêté de nomination.....	p. 11
5.	Bilans d’admissibilité et d’admission.....	p. 15
6.	Épreuves écrites	
	6.1. Composition à partir d’un ou plusieurs textes d’auteurs	p. 20
	6. 1. 1. Libellé du sujet.....	p. 20
	6. 1. 2. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 27
	6. 2. Composition française sur œuvres au programme	
	6. 2. 1. Libellé du sujet.....	p. 65
	6. 2. 3. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 66
7.	Épreuves orales	
	7.1. Leçon portant sur un programme d’auteurs de langue française	
	7.1. 1. Leçon : œuvres littéraires.....	p. 101
	7. 1. 2. Leçon : cinéma.....	p. 112
	7. 2. Explication de texte et grammaire	
	7. 2. 1. Explication de texte.....	p. 119
	7. 2. 1. Grammaire.....	p. 131
	7. 3. Commentaire.....	p. 139

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 2017, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. On note la confirmation du rajeunissement des candidatures (environ un admis sur deux a entre 30 et 35 ans) et d'une forte sélectivité, même si les chiffres de cette année méritent d'être analysés de près. En effet, 1526 candidats étaient présents aux épreuves écrites pour 145 places en 2016, soit un ratio inférieur à 10% ! En revanche, en 2017, le nombre de candidats ayant effectivement composé a baissé de façon sensible, puisqu'il est tombé à 1177 comme l'indique le tableau 1 ci-dessous. Dès lors le ratio augmente un peu puisque c'étaient 150 postes (130 dans le public, 20 dans le privé) qui étaient proposés à ces 1177 candidats, soit environ 12,5%. Mais cette baisse du nombre de candidats ayant effectivement composé est très largement imputable à des considérations purement extérieures, puisqu'il faut rappeler que les graves intempéries qui ont frappé la Polynésie ont entraîné le report aux 15 et 16 février 2017 des épreuves initialement prévues les 14 et 15 janvier.

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 comme chaque année les notes sont montées à 20, il importe de savoir qu'elles peuvent également descendre 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 (2012-2017)

	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Inscrits agrégation	1984	1996	2163	2103	2182	1925
Inscrits CAERPA	275	285	312	330	328	305
Total Inscrits	2259	2281	2475	2434	2510	2230
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1290	1145	1323	1274	1324	1011
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	162	164	186	187	202	166
Total candidats ayant composé	1452	1309	1509	1532	1526	1177

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ,
ADMISSIONS (2012-2017)**

		2012	2013	2014	2015	2016	2017
Agrégation	Postes	102	115	110	123	127	130
	Admissibles	231	230	231	227	230	226
	Admis	102	115	110	123	127	130
CAERPA	Postes	12	16	16	24	18	20
	Admissibles	20	24	24	28	25	34
	Admis	12	16	16	19	18	20
	Total Admis	114	131	127	142	145	150

**TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE, ADMISSION (2012-2017),
MOYENNES /20**

		2012	2013	2014	2015	2016	2017
admissibilité	Barre d'admissibilité	9,60	9,70	10,10	10,40	10,10	9,6
	Moyenne des admissibles	11,43	11,49	11,92	11,94	11,82	11,49
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,30	9,88	10,53	10,10	10,05	9,55
	Moyenne Leçon	9,47 (11,70)	9,03 (11,20)	9,72 (12,09)	9,79 (11,82)	9,27 (11,17)	8,42 (9,75)
	Moyenne Explication grammaire	8,51 (10,58)	8,49 (10,17)	9,53 (11,29)	8,70 (10,26)	8,53 (10,37)	8,98 (10,51)
	Moyenne commentaire	8,38 (10,77)	8,06 (9,73)	8,93 (10,94)	8,52 (9,98)	9,08 (10,54)	8,33 (9,45)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,59	10,35	11,80	11,60	11,56	10,33

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2012-2017),
MOYENNES /20**

		2012	2013	2014	2015	2016	2017
admissibilité	Barre d'admissibilité	9	9,80	10	9,20	10,50	9,6
	Moyenne des admissibles	11,23	11,54	11,56	11,08	12,27	11,26
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	8,98	9	9,25	9,03	9,90	9,70
	Moyenne Leçon	8,21 (9,25)	7 (7,63)	8,88 (10,06)	8,54 (10,05)	9,21 (10,28)	9,20 (11,18)
	Moyenne Explication grammaire	8,25 (10,17)	8,27 (9,12)	09,18 (10,60)	9,31 (10,71)	7,57 (8,12)	8,32 (9,96)
	Moyenne commentaire	8,11 (8,83)	8,63 (10,06)	7,88 (8,82)	7,96 (8,89)	9,25 (10,28)	8,74 (9,98)
Moyenne des admis : écrit + oral		9,99	8,95	10,84	10,61	10,94	9,96

Organisation des épreuves

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

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

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

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

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2017 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 une nouvelle fois l'expression de notre gratitude et de notre reconnaissance.

Jean-Louis CHISS, Professeur des Universités

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.

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 2016 autorisant au titre de l'année 2017 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré;
- Vu l'arrêté du 29 juillet 2016 autorisant au titre de l'année 2017 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER- agrégation);
- Vu l'arrêté du 17 octobre 2016 nommant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER- agrégation ouverts au titre de la session 2017;
- Vu les propositions du président de jury,

ARRETE

Article 1 : Le jury du concours interne de l'agrégation et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, section lettres modernes, est constitué comme suit pour la session 2017 :

Président

M. Jean-Louis CHISS
Professeur des universités

Académie de PARIS

Vice-Président

M. Olivier BARBARANT
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

Secrétaire Général

M. Marc ROBERT
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

Membres du jury

Mme Sylvie BENZEKRI-KESSLER
Professeur agrégé

Académie de PARIS

Mme Sandrine BERTHELOT
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

M. Olivier BERTRAND
Professeur des universités

Académie de VERSAILLES

Mme Carole BOIDIN
Maître de conférences des universités

Académie de PARIS

Mme Marie BOMMIER-NEKROUF
Professeur de chaire supérieure

Académie de LILLE

M. Christophe BOUCHOUCHA
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie de STRASBOURG

Mme Sandrine COSTA-COLIN
Professeur de chaire supérieure

Académie de DIJON

Mme Nathalie CROS
Professeur de chaire supérieure

Académie d' ORLEANS-TOURS

Mme Alice DE GEORGES METRAL
Maître de conférences des universités

Académie de NICE

M. Bertrand DEGOTT
Maître de conférences des universités

Académie de BESANCON

M. Pascal DETHURENS
Professeur des universités

Académie de STRASBOURG

Mme Véronique DOMINGUEZ-GUILLAUME Maître de conférences des universités	Académie d' AMIENS
M. Alexandre DUQUAIRE Professeur de chaire supérieure	Académie d' ORLEANS-TOURS
Mme Isabelle DURAND Professeur des universités	Académie de RENNES
Mme Florence FERRAN Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
Mme Florence FIX Professeur des universités	Académie de NANCY-METZ
M. Jean-Michel GOUVARD Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
Mme Emmanuelle GRUEL Professeur agrégé	Académie d' AMIENS
M. Augustin GUILLOT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de BESANCON
Mme Laure HELMS Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
M. Jean-Luc JOLY Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Isabelle KOPER Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Sophie LABATUT Professeur agrégé	Académie d' ORLEANS-TOURS
Mme Françoise LAURENT Professeur des universités	Académie de CLERMONT-FERRAND
Mme Adeline LIEBERT Professeur agrégé	Académie de LILLE
M. Patrick LONGUET Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Catherine MOTTET Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de POITIERS
Mme Sarah NANCY Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Frédéric NAU Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Isabelle NAUCHE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de NANTES
M. Florian PENNANECH Professeur agrégé	Académie de RENNES
M. Julien PIAT Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Sylvie ROBIC Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Olivier ROCHETEAU Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Jean-Christophe SAMPIERI Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Dimitri SOENEN Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Thomas STEINMETZ Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
Mme Mathilde THOREL Maître de conférences des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
Mme Yen-Mai TRAN-GERVAT Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Audrey VERMETTEN Professeur agrégé	Académie de PARIS

Mme Patricia VICTORIN
Professeur des universités

Mme Nora VIET
Maître de conférences des universités

Mme Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMAN
Professeur agrégé

Académie de RENNES

Académie de CLERMONT-FERRAND

Académie de BORDEAUX

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

Paris, le 06 décembre 2016

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 : 1925

Nombre de candidats non éliminés : 1011 Soit: 53 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 226 Soit: 22 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 146.84 (soit une moyenne de : 7.34/20)

Moyenne des candidats admissibles : 229.89 (soit une moyenne de : 11.49/20)

Rappel

Nombre de postes : 130

Barre d'admissibilité : 192

(soit un total de : 9.6/20)

(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 : 305

Nombre de candidats non éliminés : 166 Soit: 54 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 34 Soit: 20 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 139.23 (soit une moyenne de : 6.96/20)

Moyenne des candidats admissibles : 225.21 (soit une moyenne de :11.26/20)

Rappel

Nombre de postes : 20

Barre d'admissibilité : 192

(soit un total de : 9.6/20)

(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 : 226
Nombre de candidats non éliminés : 222 Soit : 98.23 % 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 : 130 Soit : 58.56 % 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 : 0404.73 (soit une moyenne de : 10.12 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0449.79 (soit une moyenne de : 11.25 / 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 : 174.49 (soit une moyenne de : 08.72 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0206.63 (soit une moyenne de : 10.33 / 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 : 102
Barre de la liste principale : 0382.00 (soit un total de : 09.55 / 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 : 34
Nombre de candidats non éliminés : 33 Soit : 97.06 % 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 : 20 Soit : 60.61 % 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 : 396.35 (soit une moyenne de : 09.91 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0426.72 (soit une moyenne de : 10.67 / 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 : 172.38 (soit une moyenne de : 08.62 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0199.27 (soit une moyenne de : 09.96 / 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 : 12
Barre de la liste principale : 0388.00 (soit un total de : 09.70 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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

RAPPORT DES EPREUVES ECRITES

SESSION 2017

**AGREGATION
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 le groupement de textes suivant dans le cadre de l'objet d'étude « Le personnage de roman, du XVIIème siècle à nos jours ».

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

Texte : CHODERLOS DE LACLOS (1741-1803), *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres par M.C... de L...*, Lettres 1 à 4 (1782).

PREMIÈRE PARTIE

LETTRE 1

CÉCILE VOLANGES À SOPHIE CARNAY *aux Ursulines de...*

Tu vois, ma bonne amie, que je te tiens parole, et que les bonnets et les pompons ne prennent pas tout mon temps ; il m'en restera toujours pour toi. J'ai pourtant vu plus de parures dans cette seule journée que dans les quatre ans que nous avons passés ensemble ; et je crois que la superbe Tanville*¹ aura plus de chagrin à ma première visite, où je compte bien la demander, qu'elle n'a cru nous en faire toutes les fois qu'elle est venue nous voir *in fiocchi*². Maman m'a consultée sur tout ; elle me traite beaucoup moins en pensionnaire que par le passé. J'ai une Femme de chambre à moi ; j'ai une chambre et un cabinet dont je dispose, et je t'écris à un secrétaire très joli, dont on m'a remis la clef, et où je peux renfermer tout ce que je veux. Maman m'a dit que je la verrais tous les jours à son lever ; qu'il suffisait que je fusse coiffée pour dîner, parce que nous serions toujours seules, et qu'alors elle me dirait chaque jour l'heure où je devrais l'aller joindre l'après-midi. Le reste du temps est à ma disposition, et j'ai ma harpe, mon dessin et des livres comme au Couvent ; si ce n'est que la Mère Perpétue n'est pas là pour me gronder, et qu'il ne tiendrait qu'à moi d'être toujours à rien faire : mais comme je n'ai pas ma Sophie pour causer et pour rire, j'aime autant m'occuper.

Il n'est pas encore cinq heures ; je ne dois aller retrouver Maman qu'à sept : voilà bien du temps, si j'avais quelque chose à te dire ! Mais on ne m'a encore parlé de rien ; et sans les apprêts que je vois faire, et la quantité d'Ouvrières qui viennent toutes pour moi, je croirais qu'on ne songe pas à me marier et que c'est un radotage de plus de la bonne Joséphine*³. Cependant Maman m'a dit si souvent qu'une Demoiselle devait rester au Couvent jusqu'à ce qu'elle se mariât, que puisqu'elle m'en fait sortir, il faut bien que Joséphine ait raison.

Il vient d'arrêter un carrosse à la porte, et Maman me fait dire de passer chez elle tout de suite. Si c'était le Monsieur ? Je ne suis pas habillée, la main me tremble et le cœur me bat. J'ai demandé à ma Femme de chambre si elle savait qui était chez ma mère : « Vraiment, m'a-t-elle dit, c'est M. C***. » Et elle riait. Oh ! je crois que c'est lui. Je reviendrai sûrement te raconter ce qui se sera passé. Voilà toujours son nom. Il ne faut pas se faire attendre. Adieu, jusqu'à un petit moment.

Comme tu vas te moquer de la pauvre Cécile ! Oh ! J'ai été bien honteuse ! Mais tu y aurais été attrapée comme moi. En entrant chez Maman, j'ai vu un Monsieur en noir, debout auprès d'elle. Je l'ai salué du mieux que j'ai pu, et je suis restée sans pouvoir bouger de ma place. Tu juges combien je l'examinais ! « Madame », a-t-il dit à ma mère, en me saluant, « voilà une charmante Demoiselle, et je sens mieux que jamais le prix de vos bontés. » À ce propos si positif, il m'a pris un tremblement tel, que je ne pouvais me soutenir ; j'ai trouvé un fauteuil, et je m'y suis assise, bien rouge et bien déconcertée. J'y étais à peine, que voilà cet homme à mes genoux. Ta pauvre Cécile alors a perdu la tête ; j'étais, comme a dit Maman, tout effarouchée. Je me suis levée en jetant un cri perçant... tiens, comme ce jour du tonnerre. Maman est partie d'un éclat de rire, en me disant : « Eh bien ! Qu'avez-vous ? Asseyez-vous et donnez votre pied à Monsieur. » En effet, ma chère amie, le Monsieur était un Cordonnier.

¹ * Pensionnaire du même Couvent. [Note de Laclos]

² En italien : en grande toilette.

³ * Tourière du Couvent. [Note de Laclos]

Je ne peux te rendre combien j'ai été honteuse : par bonheur il n'y avait que Maman. Je crois que, quand je serai mariée, je ne me servirai plus de ce Cordonnier-là.

Conviens que nous voilà bien savantes ! Adieu. Il est près de six heures, et ma Femme de chambre dit qu'il faut que je m'habille. Adieu, ma chère Sophie ; je t'aime comme si j'étais encore au Couvent.

P.S. Je ne sais par qui envoyer ma Lettre : ainsi j'attendrai que Joséphine vienne.

Paris, ce 3 août 17**.

LETTRE 2

LA MARQUISE DE MERTEUIL AU VICOMTE DE VALMONT *au Château de...*

Revenez, mon cher Vicomte, revenez : que faites-vous, que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués ? Partez sur-le-champ ; j'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l'exécution. Ce peu de mots devrait suffire ; et, trop honoré de mon choix, vous devriez venir, avec empressement, prendre mes ordres à genoux : mais vous abusez de mes bontés, même depuis que vous n'en usez plus ; et dans l'alternative d'une haine éternelle ou d'une excessive indulgence, votre bonheur veut que ma bonté l'emporte. Je veux donc bien vous instruire de mes projets : mais jurez-moi qu'en fidèle Chevalier vous ne courrez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci à fin. Elle est digne d'un Héros : vous servirez l'amour et la vengeance ; ce sera enfin une *rouerie*¹ de plus à mettre dans vos Mémoires : oui, dans vos Mémoires, car je veux qu'ils soient imprimés un jour, et je me charge de les écrire. Mais laissons cela, et revenons à ce qui m'occupe.

Madame de Volanges marie sa fille : c'est encore un secret ; mais elle m'en a fait part hier. Et qui croyez-vous qu'elle ait choisi pour gendre ? le Comte de Gercourt. Qui m'aurait dit que je deviendrais la cousine de Gercourt ? j'en suis dans une fureur !... Eh bien ! vous ne devinez pas encore ? oh ! l'esprit lourd ! Lui avez-vous donc pardonné l'aventure de l'Intendante ? Et moi, n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui, monstre que vous êtes ² ? Mais je m'apaise, et l'espoir de me venger rassérène mon âme.

Vous avez été ennuyé cent fois, ainsi que moi, de l'importance que met Gercourt à la femme qu'il aura et de la sottise présomption qui lui fait croire qu'il évitera le sort inévitable. Vous connaissez ses ridicules préventions pour les éducations cloîtrées, et son préjugé, plus ridicule encore, en faveur de la retenue des blondes. En effet, je gagerais que, malgré les soixante mille livres de rente de la petite Volanges, il n'aurait jamais fait ce mariage, si elle eût été brune, ou si elle n'eût pas été au Couvent. Prouvons-lui donc qu'il n'est qu'un sot : il le sera sans doute un jour ; ce n'est pas là ce qui m'embarrasse : mais le plaisant serait qu'il débutât par là. Comme nous nous amuserions le lendemain en l'entendant se vanter ! car il se

¹ * Ces mots *roué* et *rouerie*, dont heureusement la bonne compagnie commence à se défaire, étaient fort en usage à l'époque où ces Lettres ont été écrites [Note de Laclos]

² ** Pour entendre ce passage, il faut savoir que le Comte de Gercourt avait quitté la Marquise de Merteuil pour l'Intendante de ³, qui lui avait sacrifié le Vicomte de Valmont, et que c'est alors que la Marquise et le Vicomte s'attachèrent l'un à l'autre. Comme cette aventure est fort antérieure aux événements dont il est question dans ces Lettres, on a cru devoir en supprimer toute la Correspondance [Note de Laclos]

vantera ; et puis, si une fois vous formez cette petite fille, il y aura bien du malheur si le Gercourt ne devient pas, comme un autre, la fable de Paris.

Au reste, l'Héroïne de ce nouveau Roman mérite tous vos soins : elle est vraiment jolie ; cela n'a que quinze ans, c'est le bouton de rose ; gauche, à la vérité, comme on ne l'est point, et nullement maniérée ; mais, vous autres hommes, vous ne craignez pas cela ; de plus, un certain regard langoureux qui promet beaucoup en vérité : ajoutez-y que je vous la recommande ; vous n'avez plus qu'à me remercier et m'obéir.

Vous recevrez cette Lettre demain matin. J'exige que demain à sept heures du soir, vous soyez chez moi. Je ne recevrai personne qu'à huit, pas même le régnaant Chevalier : il n'a pas assez de tête pour une aussi grande affaire. Vous voyez que l'amour ne m'aveugle pas. À huit heures je vous rendrai votre liberté, et vous reviendrez à dix souper avec le bel objet ; car la mère et la fille souperont chez moi. Adieu, il est midi passé : bientôt je ne m'occuperai plus de vous.

Paris, ce 4 août 17**.

LETTRE 3

CÉCILE VOLANGES A SOPHIE CARNAY

Je ne sais encore rien, ma bonne amie. Maman avait hier beaucoup de monde à souper. Malgré l'intérêt que j'avais à examiner, les hommes surtout, je me suis fort ennuyée. Hommes et femmes, tout le monde m'a beaucoup regardée, et puis on se parlait à l'oreille ; et je voyais bien qu'on parlait de moi : cela me faisait rougir ; je ne pouvais m'en empêcher. Je l'aurais bien voulu, car j'ai remarqué que quand on regardait les autres femmes, elles ne rougissaient pas ; ou bien c'est le rouge qu'elles mettent, qui empêche de voir celui que l'embarras leur cause ; car il doit être bien difficile de ne pas rougir quand un homme vous regarde fixement.

Ce qui m'inquiétait le plus était de ne pas savoir ce qu'on pensait sur mon compte. Je crois avoir entendu pourtant deux ou trois fois le mot de *jolie* : mais j'ai entendu bien distinctement celui de *gauche* ; et il faut que cela soit bien vrai, car la femme qui le disait est parente et amie de ma mère ; elle paraît même avoir pris tout de suite de l'amitié pour moi. C'est la seule personne qui m'ait un peu parlé dans la soirée. Nous souperons demain chez elle.

J'ai encore entendu, après souper, un homme que je suis sûre qui parlait de moi, et qui disait à un autre : « Il faut laisser mûrir cela, nous verrons cet hiver. » C'est peut-être celui-là qui doit m'épouser ; mais alors ce ne serait donc que dans quatre mois ! Je voudrais bien savoir ce qui en est.

Voilà Joséphine, et elle me dit qu'elle est pressée. Je veux pourtant te raconter encore une de mes *gaucheries*. Oh ! Je crois que cette dame a raison !

Après le souper on s'est mis à jouer. Je me suis placée auprès de Maman ; je ne sais pas comment cela s'est fait, mais je me suis endormie presque tout de suite. Un grand éclat de rire m'a réveillée. Je ne sais si l'on riait de moi, mais je le crois. Maman m'a permis de me retirer, et elle m'a fait grand plaisir. Figure-toi qu'il était onze heures passées. Adieu, ma chère Sophie ; aime toujours bien ta Cécile. Je t'assure que le monde n'est pas aussi amusant que nous l'imaginions.

Paris, ce 4 août 17**.

LETTRE 4

LE VICOMTE DE VALMONT À LA MARQUISE DE MERTEUIL à Paris.

Vos ordres sont charmants ; votre façon de les donner est plus aimable encore ; vous feriez chérir le despotisme. Ce n'est pas la première fois, comme vous savez, que je regrette de ne plus être votre esclave ; et tout *monstre* que vous dites que je suis, je ne me rappelle jamais sans plaisir le temps où vous m'honoriez de noms plus doux. Souvent même je désire de les mériter de nouveau, et de finir par donner, avec vous, un exemple de constance au monde. Mais de plus grands intérêts nous appellent ; conquérir est notre destin ; il faut le suivre ; peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore ; car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle Marquise, vous me suivez au moins d'un pas égal ; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. Je connais votre zèle, votre ardente ferveur ; et si ce Dieu-là nous jugeait sur nos œuvres, vous seriez un jour la Patronne de quelque grande ville, tandis que votre ami serait au plus un Saint de village. Ce langage vous étonne, n'est-il pas vrai ? Mais depuis huit jours, je n'en entends, je n'en parle pas d'autre ; et c'est pour m'y perfectionner, que je me vois forcé de vous désobéir.

Ne vous fâchez pas et écoutez-moi. Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet que j'aie jamais formé. Que me proposez-vous ? de séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien ; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense ; qu'un premier hommage ne manquera pas d'enivrer, et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l'amour. Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe ; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe. Vous-même, ma belle amie, vous serez saisie d'un saint respect, et vous direz avec enthousiasme : « Voilà l'homme selon mon cœur. »

Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque ; voilà l'ennemi digne de moi ; voilà le but où je prétends atteindre ;

*Et si de l'obtenir je n'emporte le prix,
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.*

On peut citer de mauvais vers, quand ils sont d'un grand poète*¹.

Vous saurez donc que le Président est en Bourgogne, à la suite d'un grand procès (j'espère lui en faire perdre un plus important). Son inconsolable moitié doit passer ici tout le temps de cet affligeant veuvage. Une messe chaque jour, quelques visites aux Pauvres du canton, des prières du matin et du soir, des promenades solitaires, de pieux entretiens avec ma vieille tante, et quelquefois un triste wisk², devaient être ses seules distractions. Je lui en prépare de plus efficaces. Mon bon Ange m'a conduit ici, pour son bonheur et pour le mien. Insensé ! je regrettais vingt-quatre heures que je sacrifiais à des égards d'usage. Combien on me punirait, en me forçant de retourner à Paris ! Heureusement il faut être quatre pour jouer au wisk ; et comme il n'y a ici que le Curé du lieu, mon éternelle tante m'a beaucoup pressé de lui

¹ * La Fontaine. [Note de Laclos]

² Orthographe possible au XVIII^e siècle du « whist », un jeu de cartes.

sacrifier quelques jours. Vous devinez que j'ai consenti. Vous n'imaginez pas combien elle me cajole depuis ce moment, combien surtout elle est édifiée de me voir régulièrement à ses prières et à sa Messe. Elle ne se doute pas de la Divinité que j'y adore.

Me voilà donc, depuis quatre jours, livré à une passion forte. Vous savez si je désire vivement, si je dévore les obstacles : mais ce que vous ignorez, c'est combien la solitude ajoute à l'ardeur du désir. Je n'ai plus qu'une idée ; j'y pense le jour, et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux : car où ne mène pas un désir contrarié ? Ô délicieuse jouissance ! Je t'implore pour mon bonheur et surtout pour mon repos. Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! Nous ne serions auprès d'elles que de timides esclaves. J'ai dans ce moment un sentiment de reconnaissance pour les femmes faciles, qui m'amène naturellement à vos pieds. Je m'y prosterne pour obtenir mon pardon, et j'y finis cette trop longue Lettre. Adieu, ma très belle amie : sans rancune.

*Du Château de... 5 août 17**.*

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

Rapport présenté par Marie Bommier

SUJET

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

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

CHODERLOS DE LACLOS (1741-1803), *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* (1782)

Lettre 1, De Cécile de Volanges à Sophie Carnay au couvent des Ursulines de...

Lettre 2, De la marquise de Merteuil au vicomte de Valmont au château de...

Lettre 3, De Cécile de Volanges à Sophie Carnay au couvent des Ursulines de ...

Lettre 4, Du vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil à Paris

PROLEGOMENES

L'épreuve de composition à partir d'un ou plusieurs textes de langue française du programme des lycées consiste à proposer un projet d'ensemble motivé par une problématique littéraire précisément formulée et à inscrire l'analyse précise des textes dans une démonstration logique orientée par le projet didactique.

Les copies de cette session ont permis au jury de constater qu'à de rares exceptions près, les exigences de l'épreuve, même si elles sont imparfaitement maîtrisées, sont bien connues. Les rapports des jurys précédents y ont largement contribué, et ils peuvent être consultés en ligne :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98775/les-sujets-des-epreuves-admissibilite-des-concours-agregation-session-2016.html>

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98790/les-sujets-rapports-des-jurys-des-concours-agregation-session-2015.html>

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_int/56/7/lettresmod341567.pdf

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_int/56/7/lettres mod 453367.pdf¹

Le présent rapport se propose donc d'apporter quelques éléments de correction relatifs au sujet de la session 2017, accompagnés de commentaires sur les copies que le jury a pu lire, et de quelques recommandations, afin de guider les candidats des futures sessions dans leur préparation.

¹ Pour télécharger les fichiers pdf à partir des deux derniers liens indiqués, copier ces liens dans la fenêtre d'un navigateur.

Le sujet proposé à la session 2017 n'a pas de quoi surprendre les candidats : le corpus est composé des quatre premières lettres d'une œuvre bien connue, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, et il est articulé à un objet d'étude abordé en classe de Première, « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours ». Le personnage, comme le rappellent les programmes, doit être étudié « dans une perspective littéraire » comme « une composante romanesque essentielle, dont le traitement et les modalités de constitution doivent être mis en évidence [...] ; mais aussi dans une perspective culturelle et historique dans la mesure où tout personnage relève d'une vision de l'homme et du monde, une vision qu'il est généralement nécessaire de saisir relativement à un contexte historique donné, à des modèles et des valeurs humaines, sociales ou morales particuliers ».

Les enjeux littéraires du groupement de textes sont riches et ouverts, ceux-ci ne seront pas nécessairement tous étudiés et développés. Le jury attend que les candidats fassent des choix motivés et pertinents, et proposent des analyses des textes précises et approfondies. Les éléments de corrigé proposés, dénués de toute valeur normative ou contraignante, n'ont d'autre ambition que celle de guider le travail d'évaluation des copies : le jury est resté ouvert à d'autres axes problématiques et à d'autres stratégies didactiques.

I – DE L'ANALYSE DU CORPUS A LA PROBLEMATISATION

L'amorce réputée indispensable au bon devoir donne parfois lieu à des références hasardeuses ou à des formulations sibyllines, auxquelles on préférera une entrée en matière articulée plus directement au(x) texte(s) et auteur(s) proposé(s).

« L'homme d'un seul livre »² est devenu digne de figurer au rang des plus grands auteurs de la littérature française, et ce roman qui a suscité au XX^e siècle un abondant discours critique (mais aussi ce que l'on peut appeler avec Gérard Genette des désirs « palimpsestueux »³) fait partie des grandes œuvres « classiques ». Il a conduit le genre épistolaire vers une forme d'aboutissement inégalé : Laurent Versini intitule le chapitre de son ouvrage sur le roman épistolaire, consacré aux *Liaisons dangereuses*, « Couronnement et liquidation d'un genre »⁴. C'est à ce titre qu'il figure dans le programme des classes de lycée.

Première analyse du corpus

On ne saurait faire l'économie de cette première phase d'analyse des textes. Mais le jury observe que les candidats qui commencent par développer trop longuement les enjeux didactiques du corpus et résumer prématurément le contenu des séances qui seront ensuite détaillées, laissent leur devoir en suspens sans pouvoir l'achever. Outre le risque de la répétition lassante, une telle méthode, qui est à l'origine d'une perte de temps, est donc à proscrire.

Le groupement de textes soumis à l'étude dans le cadre de l'objet d'étude « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours » présente les caractéristiques d'un texte long, malgré son caractère fragmentaire. Il constitue en effet l'*incipit* du roman épistolaire qui repose sur une forme de communication dialogique.

Dans la lettre 1, une jeune ingénue, Cécile de Volanges, tout juste arrivée dans le monde, écrit à son amie de couvent, Sophie de Carnay, à qui elle se confie : elle se doute que sa mère

² *Timeo hominem unius libri* (« je me méfie de l'homme d'un seul livre » : adage ancien).

³ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, introduction de Catriona Seth, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. XXXV.

⁴ Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, PUF, 1979, chap. VIII, p. 149.

a formé le projet d'un mariage arrangé dont elle ne sait rien, et elle raconte sa nouvelle vie et son entrée dans un univers dont elle ignore les us et coutumes.

Dans la lettre 2, la marquise de Merteuil demande instamment à son ancien amant et complice en libertinage, le Vicomte de Valmont, de venir à Paris afin de l'aider à accomplir un projet de vengeance : il s'agit de corrompre Cécile de Volanges avant son mariage avec le comte de Gercourt qui l'a délaissée au profit d'une intendante, alors la maîtresse de Valmont.

La lettre 3 est de nouveau adressée par Cécile à Sophie de Carnay à qui elle rend compte brièvement de la soirée mondaine de la veille, où elle s'est encore illustrée par sa maladresse.

Dans la lettre 4, Valmont, du château de sa vieille tante, où il séjourne, répond à la marquise de Merteuil. Il oppose à sa requête un refus qu'il justifie, en lui confiant à son tour un plan d'action : il préfère se consacrer à la conquête de la dévote présidente de Tourvel dont il a fait la rencontre chez sa parente.

Au cœur de ce corpus se trouvent trois personnages romanesques centraux, Cécile de Volanges, la marquise de Merteuil, et le vicomte de Valmont, sans compter les personnages mentionnés dans les lettres (Danceny n'apparaîtra que dans la lettre 5). C'est la correspondance de ces personnages qui, à la manière d'une exposition théâtrale, permet de mettre en place les premiers éléments de la fiction et d'instaurer le pacte de lecture romanesque. Le programme proposé au lecteur repose sur la reconnaissance de certaines conventions ou codes implicites, liés au « déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait »⁵. Cet *incipit* donne au lecteur des instructions génériques et configure les spécifications du roman qui se met en place : un roman épistolaire et libertin, mais les candidats ont été plus attentifs au premier de ces deux aspects.

En effet l'échange épistolaire, substitut du dialogue, donne à lire le discours de chacun des trois épistoliers. De nombreuses copies montrent que la situation de conversation est différée dans le temps, et en quelque sorte bancale étant donnée la disproportion de la répartition de la parole ; certains soulignent que la communication est éventuellement unilatérale dans le cas de Cécile, mais l'interlocution est fondamentale au point même que Cécile et la marquise de Merteuil la feignent par une oralité exacerbée, l'une par ingénuité et défaut de maîtrise des codes, l'autre par jeu. La concentration sur soi d'une écriture parfois diariste, donc la solitude d'une parole monodique, ont pu donner lieu à de bonnes remarques, mais en aucun cas l'on ne peut considérer que « la lettre est un monologue ». Cet échange épistolaire s'inscrit dans un espace-temps vraisemblable. Par ailleurs, le roman répond ainsi à l'exigence anti-romanesque de l'époque où il cherche ses lettres de noblesse. De la même façon, il fait disparaître la voix narrative du récit traditionnel, le lecteur a donc accès directement à l'intériorité des personnages. Il est mis dans la posture d'un individu qui découvre des documents, des témoignages *immédiats* du réel. Les quatre premières lettres du roman prolongent donc « la fiction du non fictif »⁶ initiée par les « seuils » de l'œuvre, le sous-titre et les deux préfaces – nous y reviendrons. Les meilleurs candidats ont convoqué les modèles du roman héroïque ou du roman comique, sans tomber dans une téléologie par trop simplificatrice du genre romanesque qui demandait à tout le moins à être nuancée ; en tous cas il est difficile de tenir que le roman du XVIII^{ème} siècle constitue une variation sur le modèle du roman réaliste (même si celui-ci fait partie des connaissances de l'élève de première sur lesquelles on prétend s'appuyer).

Si l'échange épistolaire est souvent étudié avec bonheur, les candidats montrent plus rarement que cet *incipit* fonctionne comme une exposition théâtrale. En effet le lecteur est placé, *mutatis mutandis*, dans la posture du spectateur au théâtre qui est, par la situation de double énonciation, le destinataire second des informations véhiculées par la parole des

⁵ Formule de Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, collection « Points », 1970, p. 135.

⁶ Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. 75.

personnages. L'archi-lecteur, « lecteur pirate »⁷ qui, lisant toutes les lettres, fait en quelque sorte effraction dans l'échange épistolaire, se trouve de plain pied avec chacun des personnages et il domine tous les échanges, dans une situation en somme d'ironie dramatique.

C'est ainsi par la voix des personnages que se construisent à la fois le chronotope du roman, « l'effet-personnage »⁸ et l'intrigue. Tout un monde prend forme dans le cadre de la société aristocratique et mondaine du XVIII^e siècle ; une galerie de portraits s'élabore selon diverses stratégies : portraits en creux des émetteurs qui se définissent par leur *parlure*, portraits de leurs destinataires absents mais très présents en ce qu'ils orientent et déterminent la correspondance, et portraits croqués par les épistoliers. À travers ces lettres, un système d'organisation concentrique construit le réseau des personnages : au centre, deux libertins liés par des rapports complexes et ambivalents, Valmont et Merteuil ; suit le cercle des victimes désignées, et, enfin, celui des personnages plus secondaires et des figurants. Il faut par ailleurs souligner l'intérêt dramatique et l'efficacité des quatre lettres du roman où se nouent les fils d'une intrigue complexe. À l'issue de la quatrième en effet, tout est en place ou presque pour que le drame se noue : deux quêtes amoureuses sont annoncées, dont l'une (celle de Madame de Tourvel) fait momentanément obstacle à l'autre (celle de Cécile), et une tension très forte mine déjà les rapports ambigus entre les deux libertins. L'entrée par le personnage ne saurait cependant valider un propos psychologique superficiel, faisant par exemple sans nuance de Cécile une victime innocente et bien sympathique, sans percevoir son ambiguïté programmatique. Les bonnes copies ont su échapper aux poncifs sur les éléments de la « prosopographie » et sur les ressources de « l'éthopée ». En s'attachant seulement à la psychologie des personnages, on oublie trop souvent que ceux-ci sont des fictions, produits d'une création, donc qu'ils n'ont pas d'« intériorité cachée » ni de « véritable identité », en dehors des mots rassemblés sur la page. Quant aux jugements moraux portés sur les personnages, ils n'ont pas plus de pertinence quand ils remplacent l'analyse littéraire. Le jury a en revanche apprécié que des candidats soulignent le fait que la construction des personnages ait pu se fonder à partir de types moraux ou humoraux, ou d'archétypes littéraires ou sociaux, pourvu que ces commentaires fussent étayés par le texte et par une connaissance précise du son contexte.

Cependant, par son dispositif énonciatif spécifique, le genre épistolaire livre au lecteur un roman qui diffracte les représentations. La fragmentation de la correspondance efface toute narration linéaire, la forme polyphonique entrelace les voix des trois correspondants, superpose et mêle les strates temporelles. C'est par la parole, et à travers la subjectivité des personnages que prend forme l'univers romanesque, personnages et intrigue, dans une esthétique de la discontinuité. Dans cette ouverture du roman s'instaure donc une *captatio* qui prend le lecteur dans les rets de la fiction, par la tension dramatique qui s'installe et par la discontinuité des lettres qui délivrent des informations diffractées par le prisme des points de vue lié à la polyphonie. Ce concept majeur a donné lieu dans certaines copies à la référence aux travaux de Bakhtine, sans autre spécification ; or le critique désigne par cette notion bien d'autres effets romanesques que le simple croisement des voix. Le jury a ainsi pu lire dans les copies tout un éventail d'analyses qui allaient de la vulgate terminologique peu maîtrisée au traitement le plus brillant de cette notion. On ne saurait trop inciter les candidats à se méfier de « l'effet formule magique » de certaines notions d'analyse littéraire lorsqu'elles sont mal dominées, et partant, maladroitement exploitées.

La curiosité du lecteur est aussi attisée par le pacte de lecture d'un roman libertin. La configuration et la typologie des personnages, autant que les caractéristiques de l'intrigue qui se noue, revêtent en effet une fonction programmatique, annonçant les caractéristiques

⁷ Jean Rousset, « Les lecteurs indiscrets », in *Laclos et le libertinage, Actes du colloque du bicentenaire des "Liaisons dangereuses"*, PUF, 1983, p. 96.

⁸ Expression empruntée à Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998.

génériques, notamment thématiques du roman libertin. Les quatre premières lettres permettent au lecteur d'entrer dans un univers fictionnel où toutes les relations amoureuses sont vécues dans la transgression, où tous les personnages aiment, soit en dépit d'un interdit moral et religieux, soit en transgressant l'éthique du libertinage.

Le pacte de lecture, qui emprunte à l'exposition théâtrale, est donc double : le livre doit être reçu comme un roman qui joue contre le romanesque et comme un roman libertin.

A ce titre les quatre lettres témoignent d'enjeux idéologiques et esthétiques propres au XVIIIème siècle. Le roman s'inscrit en effet dans le contexte socio-culturel du siècle des Lumières et de la décadence de ses idéaux. Les personnages sont profondément ancrés dans ce moment dont ils représentent un certain nombre d'aspects à la fois sociologiques, idéologiques, et esthétiques. Le jury a pu apprécier l'utilisation judicieuse de connaissances sur le XVIIIème siècle, notamment sur le libertinage, que certains candidats ont malheureusement rabattu sur une conception anachronique de « l'amour libre ». On s'est réjoui de voir convoqués, à côté de l'inévitable *Dom Juan* de Molière, les œuvres de Cyrano de Bergerac, de Crébillon ou encore de Restif de la Bretonne ou de Sade, lorsqu'elles éclairaient le corpus à étudier. Mais il faut attirer l'attention sur les dangers de l'anachronisme : les considérations sur la Révolution n'avaient pas toutes une égale pertinence, ni même les références à l'œuvre de Sade (Cécile ne saurait être une « réécriture de Justine ») ; de même convoquer le roman d'apprentissage pouvait être relativement bien venu, à condition de ne pas faire de ce genre de récit une vulgate à partir de laquelle Laclos aurait écrit son roman.

Le livre se fait l'écho de la dualité d'une période où la société est à la fois porteuse d'idéaux promus par les « philosophes » et régie par les apparences, et les jeux mondains de faux-semblants. Il existe indéniablement un lien entre le libertinage d'esprit et de mœurs et la dimension contestataire de la philosophie des Lumières, réhabilitant la nature et le plaisir ; la pensée libertine prône une conception nouvelle du bonheur opposée aux préjugés liés à la religion judéo-chrétienne, et peut être considérée comme le ferment d'une nouvelle sociabilité pourvoyeuse de progrès ; les débats sur la condition de la femme et sur son éducation sont nourris par cette philosophie progressiste. Et l'on sait que Laclos écrivit trois textes sur l'éducation des femmes⁹, et s'engagea en 1789 du côté des révolutionnaires.

Néanmoins, nos personnages sont plutôt les miroirs d'une société décadente, en pleine crise des idéaux des lumières qu'ils pervertissent en les mettant au service du mal. Laclos, qui avance masqué il est vrai, peut-il ne pas condamner ce dévoiement des valeurs de son siècle ?

Ainsi, au milieu des Lumières, on rencontre dans ce roman les traces du baroque : un tel flottement dans les valeurs, les miroitements ontologiques des personnages, la thématique du *theatrum mundi*, le tournoiement et la distorsion subis par le langage, la fragmentation et la discontinuité structurelles sont autant de motifs éthiques et esthétiques qui relèvent du baroque.

Profondément ancrée dans une époque, l'œuvre de Laclos est aussi porteuse d'une vérité humaine complexe, et à ce titre échappe à son époque. Les ressorts du roman en effet peuvent être considérés comme des invariants intemporels qui régissent un certain type de relations humaines : vengeances amoureuses, stratégies de séduction, détournement de mineur(e), débauche d'une épouse fidèle, fantasmes assouvis ou non...

⁹ Laclos, « Des femmes et de leur éducation » (ouvrage publié tardivement en 1903 où figurent trois textes : un projet de discours écrit pour concourir à un prix d'éloquence, un essai composé de douze chapitres, un exposé détaillé d'un programme d'éducation par la lecture), in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Enjeux du corpus et problématisation

On peut dégager plusieurs enjeux dans ce corpus, motivés par l'analyse des quatre textes.

Ils sont d'abord d'ordre historico-littéraire et générique : le roman épistolaire s'inscrit en effet dans le processus d'évolution du genre romanesque. Quelles caractéristiques énonciatives et structurelles font-elles la spécificité du genre épistolaire ? Quelles garanties d'authenticité cette forme romanesque qui fait disparaître la voix narrative apporte-t-elle ? Il s'agit aussi d'interroger les modalités de la construction des personnages : quel est le statut du personnage dont la parole est la matière même du roman ? Comment le texte construit-il cet « être de papier », ce « vivant sans entrailles » ? Comment le texte fragmentaire le fait-il exister pour le lecteur ?

D'où les enjeux poétiques du groupement : le personnage étant plus que jamais un être de langage dans le roman épistolaire, le style des épistoliers revêt une importance particulière, car Cécile de Volanges n'écrit pas comme la marquise de Merteuil, et le vicomte de Valmont n'écrit pas non plus tout à fait comme celle-ci. En quoi les traits d'écriture sont-ils structurellement liés à la poétique des personnages ? Et à un autre niveau, quels jeux rhétoriques et stylistiques sont-ils mis en œuvre par ceux des personnages, les libertins, qui manient constamment le double langage et le persiflage ?

Les enjeux sociologiques et idéologiques du corpus renvoient à la contextualisation du roman. Il faut donc s'interroger sur son inscription dans la société contemporaine. En quoi les personnages de Laclos sont-ils représentatifs de la société ou d'une partie de la société du XVIII^{ème} siècle et font-ils écho aux débats du siècle sur la liberté, l'égalité, l'éducation, la condition de la femme ? Dans quelle mesure représentent-ils l'esprit progressiste de l'ère des Lumières ? Ou bien dans quelle mesure au contraire représentent-ils l'ombre des Lumières, une mise en cause des valeurs humanistes défendues par les « philosophes », dans ce roman de la perversion, où s'épanouit le libertinage d'esprit et de mœurs ?

On peut aussi questionner les enjeux pragmatiques du roman. Quelle est sa visée : apologie ou critique des libertins et des « valeurs » qu'ils représentent ? Faut-il prendre pour argent comptant le discours préfaciel où est formulée une intention didactique ? Et si l'on veut décontextualiser la lecture du corpus, on peut s'interroger sur la mise en cause des valeurs humanistes et civilisationnelles que véhiculent ces textes, et sur l'effet produit sur les lecteurs par ces lettres qui mettent en jeu des relations humaines complexes, couplées à des rapports de pouvoir entre les sexes et entre les êtres.

Dans tous les cas, ce sont les personnages qui sont au centre des enjeux problématiques du groupement. Ce sont leurs voix qui sont la matière même du roman, ce sont les personnages fictifs qui incarnent des valeurs contemporaines, ou plus intemporelles. La problématique du corpus est donc légitimement centrée sur le personnage : dans quelle mesure ces êtres de fiction construits par le roman épistolaire de Laclos permettent-ils d'interroger les valeurs qui fondent une certaine forme de sociabilité au XVIII^{ème} siècle en France, et plus largement dans la civilisation occidentale ?

II – MISE EN ŒUVRE D'UN PROJET DIDACTIQUE

La problématique didactique s'articulera sur les enjeux du corpus précédemment étudiés, mais elle s'appuiera aussi sur les textes réglementaires qui président à l'organisation de l'enseignement des lettres en classe de Première. Si l'intitulé de l'objet d'étude est connu, le développement qui l'accompagne dans les programmes (les perspectives d'étude) n'est pas toujours judicieusement exploité. Il a pu paraître étonnant de lire parfois même des copies qui prennent en compte ces éléments des programmes dans la phase de problématisation du corpus, mais les perdent ensuite de vue dans la conception et le développement de la

séquence. L'objectif défini dans le programme pour l'étude du personnage romanesque stipule qu'il s'agit de « montrer comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs, et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine [...] ». On prête une attention particulière à ce que disent les romans, aux modèles humains qu'ils proposent, aux valeurs qu'ils définissent et aux critiques dont ils sont porteurs ».

Notre corpus s'inscrit bien dans les perspectives de ce programme : le personnage du roman épistolaire et libertin est le prisme à travers lequel passe une certaine vision du monde. Il est porteur des valeurs qu'il incarne, il est déterminé par le contexte dans lequel il s'inscrit. Il est le reflet ou le miroir du siècle des Lumières et de sa décadence, celui où s'épanouit le libertinage d'esprit et de mœurs.

On peut donc décliner en plusieurs axes la problématique didactique. Quelle est la fonction des quatre premières lettres qui, à l'orée du roman, commencent à construire les personnages ? Dans quelle mesure leur dimension programmatique révèle-t-elle les enjeux majeurs du roman ? Quelles valeurs et quelle vision du monde les personnages incarnent-ils, inscrits dans le contexte des Lumières ou envisagés dans une perspective plus intemporelle ? Le jury a pu valoriser quelques propositions intéressantes de candidats qui ont envisagé d'étudier « comment la caractérisation des personnages participe de la fonction narrative et de la fonction sémiotique de l'*incipit* romanesque », ou « comment les personnages participent à la concaténation diégétique des fragments que sont les lettres », ou « dans quelle mesure la polyphonie conduit à mettre à mal la notion de personnage ainsi que les valeurs qu'il porte », ou encore « comment la lettre construit un personnage avec ses fêlures et quel rôle joue le lecteur dans la prise en charge des lacunes de sa parole ».

Les prérequis de la séquence qui sera mise en œuvre reposent sur des savoirs et des compétences acquis en amont. Ils sont d'ordre linguistique d'abord : l'analyse textuelle nécessite la capacité à repérer et commenter des faits de langue précis, notamment l'étude des systèmes énonciatifs (récit / discours). L'étude du roman menée dans les classes antérieures a permis aussi de définir les caractéristiques génériques du roman avec lesquelles joue l'épistolaire en s'en démarquant. Par ailleurs, deux objets d'étude abordés en Seconde ont été l'occasion d'acquérir des connaissances sur « l'argumentation, directe ou indirecte » et sur « les repères culturels essentiels pour la compréhension des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ».

Nous rappelons qu'est attendue une séquence organisée et orchestrée en fonction des pistes d'interprétation qui ont été indiquées dans la phase initiale d'analyse des enjeux du corpus et qui ont été annoncées dans les axes problématiques. La cohérence d'un projet conduit de A à Z, sa rigueur et son orientation finalisée par des objectifs clairement définis constituent des critères importants de l'évaluation des copies. L'ordre dans lequel les textes sont abordés en classe doit aussi être soigneusement motivé.

Le projet didactique proposé s'organise en 5 étapes et 7 séances.

Une séance préliminaire a pour objectif d'inscrire le roman épistolaire dans le cadre de l'évolution du genre romanesque au XVIII^{ème} siècle.

Une deuxième séance est consacrée à l'ensemble du corpus. Portant sur les enjeux typologiques et génériques du groupement, elle consiste à étudier le fonctionnement du roman épistolaire, et la spécificité de cet *incipit* romanesque envisagé comme une « exposition ».

Les troisième, quatrième et cinquième séances sont centrées successivement sur les lettres 1 et 3 de Cécile de Volanges, la lettre 2 de la marquise de Merteuil et la lettre 4 du vicomte de Valmont. Il s'agit, à travers chacune des lettres, d'aborder la construction des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent et représentent, selon une logique systémique, et dans un ordre qui est motivé par la complexité croissante de ces personnages et de leurs relations. Les deux

lettres de Cécile en effet permettent d'étudier le portrait du personnage et ce qu'elle représente, puis dans le contrepoint saisissant des lettres 2 et 4, on abordera les portraits de Merteuil et Valmont : la jeune ingénue caractérisée par un langage transparent apparaît comme une proie passivement exposée au duo des prédateurs qui se paient de mots et usent constamment des artifices d'un double langage. Ceux-ci représentent deux visages de la même société mondaine et du libertinage, mais le parallélisme et l'opposition de leurs lettres respectives permettra de mettre en évidence la complexité des rapports entre les deux « roués », et l'opacité du personnage de Valmont.

La sixième séance sera consacrée à une synthèse portant sur les enjeux sociologiques et idéologiques majeurs du groupement.

Une évaluation de fin de séquence consistera dans un commentaire à partir d'un extrait de la lettre 4.

Le « projet d'ensemble » peut être formulé dans un titre, qui, s'il n'a rien d'obligatoire, présente l'avantage de formuler de façon claire et concise les enjeux littéraires et didactiques du corpus, et d'annoncer la cohérence des « modalités d'exploitation » des textes. Pour rendre compte des enjeux problématiques précédemment définis, on pourrait intituler la séquence « *Les Liaisons dangereuses* : des personnages entre ombre et Lumières » ou encore « Les personnages des *Liaisons dangereuses*, ombre des Lumières ? ».

Elle est donc organisée comme suit :

- **1^{ère} étape :**
Séance 1 (1 heure) : séance préliminaire sur le roman épistolaire de Laclos dans le contexte de l'évolution du genre romanesque.
- **2^{ème} étape :**
Séance 2 (2 heures) portant sur l'ensemble du corpus : spécificité de l'*incipit* du roman épistolaire (enjeux génériques et historico-littéraires).
- **3^{ème} étape :** lectures analytiques des quatre lettres mettant en évidence la construction de personnages et la vision du monde dont ils sont porteurs (enjeux poétiques, sociologiques et idéologiques).
Séance 3 (1 heure) consacrée aux lettres 1 et 3 : Cécile de Volanges, portrait d'une jeune couventine.
Séance 4 (1 heure) consacrée à la lettre 2 : effet de contrepoint, le personnage de la « rouée ».
Séance 5 (2 heures) consacrée à la lettre 4 : parallélisme et opposition, ambiguïté et complexité du personnage de Valmont et de ses relations avec Merteuil.
- **4^{ème} étape :**
Séance 6 (1 heure) : synthèse sur les enjeux sociologiques, idéologiques et pragmatiques du groupement de textes.
- **5^{ème} étape :**
Séance 7 : évaluation sommative à partir d'un extrait de la lettre 4.

INTITULE DE LA SEQUENCE :
LES LIAISONS DANGEREUSES : DES PERSONNAGES ENTRE OMBRE ET LUMIERE

Le jury a apprécié les copies qui organisent l'architecture de la séquence en ménageant à la fois des lectures analytiques ou des commentaires des textes attentifs et précis, et des phases de synthèse transversales, tant formelles (sur l'épistolaire et l'étoilement de la lecture par la diffraction des discours par exemple) que culturelles (sur le libertinage par exemple). Quant à la lecture des textes, elle ne saurait se contenter de relevés fastidieux de champs lexicaux ou d'autres indices qui ne conduisent à aucune interprétation des textes. Il faut aussi rappeler que les citations seulement illustratives sont à réduire au minimum.

Séance 1 – enjeux historico-littéraires : le roman épistolaire de Laclos dans le contexte de l'évolution du genre romanesque au XVIIIème siècle

L'objectif étant d'inscrire le roman dans l'histoire littéraire, on peut donner à lire aux élèves un bref passage de l'*Eloge de Richardson* (1762) où Diderot mentionne les reproches adressés aux romans traditionnels, « un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture [est] dangereuse pour le goût et pour les mœurs ». Dans une situation paradoxale, le roman était un genre productif mais honteux. Les romans du siècle précédent ont imposé un univers déréalisé, caractérisé par un idéalisme aristocratique et conventionnel. Dès lors s'opère un tournant dans l'histoire du genre romanesque : il s'agit pour les romanciers français du XVIIIème siècle de donner à leurs œuvres une dimension à la fois plus vraisemblable et plus édifiante par un processus de légitimation de la fiction.

Pour contextualiser le choix de la forme épistolaire que l'observation du sous-titre du roman de Laclos permet d'appréhender, il faut rappeler qu'aux XVIIème et XVIIIème siècles, la lettre devient un fait social et littéraire. Le XVIIème siècle, en effet, voit se développer les éditions à succès des « secrétaires », manuels épistolaires en grande vogue, où des modèles de lettres galantes figurent en appendice, après des lettres plus officielles. Intervient aussi une raison historique : le système de la « petite poste » (création de la poste publique) permet au courrier de circuler en dehors de Paris où il était confié jusque là aux valets et aux « petits savoyards ». Ainsi s'intensifient les échanges épistolaires à l'époque où se forment les cercles des précieuses et où les femmes jouent un rôle important dans le champ littéraire. La vie oisive des élites s'y exprime et prolonge l'art de la conversation. Le XVIIIème siècle sera ensuite un « siècle de communication » qui favorise encore le développement de la correspondance. La société des Lumières se caractérise en effet par le goût de la sociabilité : les salons de madame Lambert et de madame Tencin par exemple, ou encore la mode des cafés en sont les manifestations. Or l'échange épistolaire est bien le prolongement, à distance, d'une conversation. L'échange dialogique caractérise d'ailleurs de nouvelles formes littéraires, notamment dans l'œuvre de Diderot : *Le Neveu de Rameau*, *Le Paradoxe sur le comédien*, *Jacques le fataliste* font la part belle au dialogue. En 1748 Richardson a fait paraître en Angleterre un roman épistolaire, *Clarisse Harlowe*, dont Diderot écrit l'*Eloge* ci-dessus mentionné. Rousseau écrit en 1761 *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, œuvre tant admirée de Goethe (qui, à son tour, écrit *Les Souffrances du jeune Werther*), et de Laclos (qui s'inscrit explicitement dans son héritage). Le roman épistolaire connaît alors son épanouissement dans toute la littérature européenne : 232 romans épistolaires ont vu le jour entre 1701 et 1781. Et ceci est sans compter le développement considérable de la correspondance privée : Diderot, par exemple, entretient avec Sophie Volland une abondante correspondance, Voltaire écrit quelque 20 000 lettres, à raison d'une vingtaine par jour parfois, entre autres destinataires à

des personnages prestigieux, tels que le roi de Prusse Frédéric II, ou Catherine II de Russie, « la Sémiramis du Nord ». On pourra montrer aussi la récurrence du motif de la lettre dans la peinture, à la même époque, en visionnant quelques tableaux : « La Liseuse » de Raoux, « Femme cachetant une lettre » de Chardin, ou encore « La lettre d'amour » de Fragonard.

Les deux paratextes auctoriaux des *Liaisons dangereuses* livrés sous le masque de deux instances fictives, l' « avertissement de l'éditeur » et la « préface du rédacteur », sont alors abordés dans cette première séance, car ces « seuils » de l'œuvre¹⁰ mettent déjà en place ce que Jean Rousset appelle la « fiction du non fictif »¹¹. Le procédé des préfaces dénégatives (ou « dispositif crypto-auctorial »¹²) dissimule et exhibe l'imposture et se révèle conforme à la stratégie d'authentification des œuvres romanesques devenue topique au XVIIIème siècle : les romans mémoires de Marivaux (*La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu*) ou de l'Abbé Prévost (*Mémoires d'un homme de qualité*), les romans épistolaires de Montesquieu (*Lettres persanes*) ou de Rousseau (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*) reposent sur la fiction du manuscrit trouvé. Ainsi dans le roman de Laclos le sous-titre (*Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*) et l'épigraphe (« J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres ») renvoient respectivement au sous-titre et à la préface de *La Nouvelle Héloïse*. En brisant le pacte de lecture confortable du roman traditionnel, à la fois par le recours à la « fiction du non fictif », et à la présence de paratextes auctoriaux contradictoires, l'œuvre est livrée à un lecteur déstabilisé : ce jeu de cache-cache annonce bel et bien la représentation authentique des mœurs de la société du XVIIIème siècle couplée à une intention didactique, mais il exerce aussi une *captatio* sur le lecteur puisqu'il laisse attendre (voire espérer) un roman d'autant plus séduisant qu'il s'annonce scandaleux.

Au terme de cette première séance, les élèves sont en mesure d'inscrire *Les Liaisons dangereuses* dans le procès de l'évolution du genre romanesque au XVIIIème siècle. À la recherche de ses lettres de noblesse, le roman concilie désormais les séductions de la fable et l'esprit des Lumières.

Séance 2 – enjeux génériques et typologiques : spécificité de l'incipit du roman épistolaire

Cette séance qui porte sur l'ensemble du corpus des quatre lettres permet de mettre en place la spécificité du fonctionnement de cet *incipit* romanesque à travers lequel se noue un double pacte de lecture, celui d'un roman épistolaire et celui d'un roman libertin.

On étudiera d'abord comment fonctionne la communication épistolaire dans le cadre du genre romanesque. Les lettres identifiables par l'observation de codes formels spécifiques (mise en page, formules d'adresse et de clôture) apparaissent comme des énoncés discursifs, ancrés dans un espace-temps qui produit des effets de vraisemblance. La présence des déictiques (marques personnelles, indicateurs spatio-temporels et démonstratifs) dans les quatre lettres, les temps verbaux qui sont ceux du discours (présents, passés composés, futurs) renvoient aux moments que les personnages sont en train de vivre, au jour le jour : « les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage [...] ; leur présent est un vrai présent, une vie en train de se faire »¹³. Le lecteur participe donc à ce temps romanesque dans lequel il est plongé par la voix des personnages. Les échanges sont

¹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, « Points », 1987, pp. 280-296.

¹¹ Voir note 6, p. 3.

¹² Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹³ Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. 67 et 70.

aussi très précisément inscrits dans le temps et l'espace par la datation des lettres, les horaires du déroulement de la journée dans la lettre 1 de Cécile et la lettre 2 de la marquise de Merteuil, et la mention des lieux d'émission et de réception ; même si certains noms de lieux sont masqués (le « couvent des Ursulines de... » ou le « château de ... »), le lecteur devine aisément la proximité relative de ces lieux : plusieurs couvents des Ursulines sont connus à Paris à cette époque, et l'on devine la proximité du château de... puisque le vicomte de Valmont répond le 5 août à la lettre de la marquise envoyée le 4 à « midi passé ». Les astéronymes produisent paradoxalement le même « effet de réel », qui donne ainsi l'impression de faire référence à une personne réelle en n'en révélant le nom qu'à des initiés, et l'on n'a pas manqué de chercher les référents des personnages de ce roman qui a pu être lu par des érudits comme un roman à clé. Les lettres des personnages apparaissent donc comme des témoignages directs, gages d'authenticité, le lecteur accédant à l'intériorité des personnages en l'absence de la médiation d'une voix narrative. La mention métatextuelle des « Mémoires » que la marquise de Merteuil propose d'écrire en lieu et place de Valmont dans la lettre 2 prend ainsi tout son sens, en faisant référence au genre à la mode du roman mémoires, autobiographie fictive donnée pour authentique, dans une stratégie narrative analogue à celle du roman épistolaire, « fiction du non fictif ».

La communication épistolaire, « conversation de sourds-muets » disait Victor Hugo, est un échange dialogique qui constitue quasiment le substitut et la matérialisation d'un échange oral : l'épistolier envoie un message à un destinataire qui devient à son tour (dans le cas de Merteuil et Valmont) le destinataire d'un nouveau message adressé au premier en retour, dans une relation d'échange qui devient symétrique. Ainsi on peut repérer dans le corps des lettres de multiples indices d'oralité et les modalités énonciatives de la relation interlocutoire : marques personnelles, apostrophes, figures rhétoriques de communion qui sollicitent directement le destinataire. On peut même relever entre la lettre 4 et la lettre 2 des reprises lexicales et thématiques qui recréent l'interlocution dans l'espace de la lettre : « Vos ordres sont charmants », « tout *monstre* que vous dites que je suis » écrit Valmont, désignant la tonalité injonctive de la lettre de la marquise et la citant même dans le « discours italique »¹⁴ : une énonciation seconde prend en charge le discours du premier épistolier, dans un jeu de « ping-pong » tendu où l'on se renvoie la balle par la citation parodique. L'écrit se substitue à la parole en mimant même l'expressivité de la parole vivante et immédiate¹⁵, comme le montrent des formules de Cécile telles que « Oh ! je crois que c'était lui », « Oh ! j'ai été bien honteuse ! », « tiens, comme ce jour de tonnerre », « voilà toujours son nom », « Adieu » (lettre 1), ou de la marquise de Merteuil (« oui, dans vos Mémoires », « oh ! l'esprit lourd ! »), ou encore de Valmont (« soit dit sans vous fâcher », « n'est-il pas vrai ? »). Cependant l'analyse des codes formels de la lettre permet de différencier l'échange épistolaire du dialogue vivant : la communication épistolaire est différée dans l'espace et dans le temps, l'espace-temps de l'émission étant disjoint de l'espace-temps de la réception, puisque la lettre postule l'absence et la distance géographique du destinataire. C'est de là que procède le paradoxe de la présence-absence du destinataire et la rhétorique du genre épistolaire.

La lettre suppose donc bien une relation intersubjective entre deux instances, l'épistolier et son destinataire, mais il faut considérer la complexification du schéma de la communication dès lors qu'il s'agit de lettres extraites d'un roman épistolaire : les destinataires et destinataires sont des personnages fictifs, derrière lesquels se trouvent deux autres instances surplombantes, auteur et lecteur du roman. Ainsi la délégation de l'énonciation à des instances

¹⁴ Voir Michel Delon, « Le discours italique dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le libertinage*, PUF, 1983, pp. 137-150.

¹⁵ « la singularité de la lettre [...] tient à ce qu'elle conjugue en une sorte d'utopie la parole vive, ancrée, et incorporée, et le figé de l'écrit » (H. Quere, « D'une lettre l'autre : figures de l'épistolaire », *La Lettre, approches sémiotiques*, p. 76, Actes du VI^e colloque international de Fribourg).

intradiégétiques fonctionne comme au théâtre où la situation de communication est double, et le lecteur entre comme par effraction dans l'échange intersubjectif entre les personnages. Celui-ci jouit donc d'un point de vue englobant sur les échanges, comme au théâtre encore (à cette différence près que dans le roman de Laclos les deux protagonistes, Merteuil et Valmont ne se rencontrent pour ainsi dire jamais).

Il est dès lors possible de s'intéresser à la fonction de cet *incipit* romanesque, les quatre premières lettres véhiculant toute une série d'informations et d'indices au travers desquels se noue le pacte de lecture du roman libertin. Informations sur le chronotope d'abord par lesquelles le lecteur entre dans l'univers fictionnel : outre les dates des lettres et les noms des personnages associés à des titres nobiliaires, les codes de la civilité mondaine inscrivent plus précisément le roman dans le cadre de la société aristocratique du XVIII^{ème} siècle. Dans les lettres 1 et 3, Cécile de Volanges évoque le *modus vivendi* de ce milieu qu'elle découvre : la femme de chambre qui la sert, l'espace privé et le mobilier dont elle dispose (une chambre, un cabinet, un secrétaire qui ferme à clé), l'art de la toilette et le *mundus muliebris*, la préparation du trousseau de la jeune fille à marier, « les apprêts qu'[elle voit] faire ...et la quantité d'ouvrières qui viennent [pour elle] ») et la visite d'un artisan cordonnier qui fabrique des chaussures sur mesure ; il est aussi question des rendez-vous mondains que constituent les dîners et soupers (un premier souper raconté par Cécile a été donné le 3 août par Mme de Volanges, un autre est prévu pour le 5 par Mme de Merteuil). Cécile mentionne les distractions en vogue dans ce milieu : la harpe, le dessin et les livres, comme Valmont dans la lettre 4 le « wisk » (whisk ou whist), un jeu de cartes pratiqué dans les salons aristocratiques, ancêtre du bridge. On peut comprendre d'autre part à travers la lettre de Valmont que le château où réside sa tante possède une chapelle privée dans laquelle un chapelain ou le curé du village dit tous les jours la messe pour les châtelains et leurs hôtes. Ces us et coutumes transportent le lecteur dans l'univers de la vie mondaine de l'époque.

Dans cet univers s'élabore le réseau des personnages : presque tout le personnel du roman est présent dans cet *incipit*, ils sont agents de la communication épistolaire ou mentionnés par eux (à l'exception de Danceny que la lettre 5 fera entrer en scène). Au centre du système concentrique se trouve le duo des libertins, les prédateurs, les plus actifs, ceux qui forment et exposent leurs projets respectifs dans les lettres 2 et 4, puis vient le cercle des victimes immédiates, les proies qu'ils désignent : Cécile de Volanges et la présidente de Tourvel (on remarquera que ce sont les seuls personnages désignés dans l'« Avertissement de l'éditeur »). Dans un troisième cercle on peut placer des personnages manifestement plus secondaires, mentionnés sans être encore nommés : la « vieille tante » de Valmont (Madame de Rosemonde), et la mère de Cécile, Mme de Volanges. Enfin, un dernier cercle de figurants, assez lointaines silhouettes (qui d'ailleurs ne feront pas partie des épistoliers), réunit Gercourt, le mari à tromper, et le chevalier (Belleruche), amant en titre de la marquise. Plus lointaine encore, Sophie de Carnay, pensionnaire du couvent qu'a quitté Cécile, n'est que le prétexte des confidences de Cécile (elle joue en quelque sorte le rôle de la confidente du théâtre classique). On peut adopter un autre critère de classement des personnages principaux, en soulignant que Valmont est placé au centre d'une configuration de trois et même quatre figures féminines emblématiques : il entre en relation épistolaire avec une femme du monde aux mœurs libertines, il est censé corrompre une jeune ingénue qui manifeste quelques dispositions pour les plaisirs de la vie mondaine, il convoite une femme mariée, fidèle et dévote, il est l'hôte d'une « vieille tante ». Plusieurs générations de femmes sont ainsi représentées, diverses tendances de la psychologie féminine aussi (sur lesquelles nous reviendrons). On soulignera enfin que « l'effet-personnage » se construit par des procédés différents : portraits en creux pour ce qui concerne les scripteurs, construits notamment par la

diversité des styles¹⁶ qui fonctionnent comme autant d'idiolectes permettant de cerner les caractéristiques de chaque épistolier, mais aussi portraits de leurs destinataires dans la mesure où « le destinataire absent est présent de tout son poids »¹⁷, portraits aussi d'autres personnages désignés à la troisième personne, brossés par les épistoliers eux-mêmes.

Enfin il faut étudier l'intérêt dramatique des quatre premières lettres où se nouent les fils d'une intrigue complexe : « l'originalité des *Liaisons dangereuses*, c'est d'avoir donné une valeur dramatique à la composition par lettres »¹⁸. La jeune Cécile de Volanges, sortie du couvent dans la perspective d'un mariage dont elle ignore tout, découvre avec le regard d'une ingénue les usages de la société mondaine (lettres 1 et 3). La marquise de Merteuil, informée par Mme de Volanges du projet de mariage avec le comte de Gercourt, fomenta sa vengeance contre cet ancien amant qui l'a délaissée, en cherchant à manipuler Valmont, chargé de « former », c'est-à-dire corrompre Cécile avant même son mariage (lettre 2). Mais Valmont refuse d'obtempérer, trop occupé voire préoccupé par la conquête de la présidente de Tourvel, une femme mariée, dévote de surcroît, qu'il a rencontrée à l'occasion d'un séjour au château de sa tante (lettre 4). Une guerre larvée s'annonce donc entre les deux complices en libertinage. Certes il manque encore quelques éléments pour que l'exposition soit tout à fait complète : le personnage de Danceny sera un autre instrument de la marquise, vu la défaillance momentanée de Valmont, que le désir de vengeance contre Mme de Volanges amènera très vite à accepter de réaliser le projet de vengeance de Mme de Merteuil. Un contrat diabolique liera dès lors les deux libertins : Mme de Merteuil se livrera si Valmont parvient à apporter la preuve de la séduction puis de l'abandon de la dévote Mme de Tourvel. Mais à ce stade de l'*incipit*, on peut considérer que tout est en place pour que se noue le drame : deux quêtes amoureuses sont annoncées, dont l'une (celle de Mme de Tourvel) empêche momentanément l'autre (celle de Cécile), et une tension très forte mine déjà les rapports ambigus entre les deux protagonistes du roman. L'urgence d'une véritable situation de crise est d'ailleurs perceptible à travers les marques d'impatience que traduisent la succession très rapide des missives dans le temps, l'insistance sur les horaires du déroulement de la journée dans la première lettre de Cécile, ou encore l'organisation très précise du plan d'action orchestré par la marquise à la fin de la lettre 2.

Dans cette ouverture romanesque s'instaure donc une *captatio* efficace qui prend le lecteur au piège de la fiction par la tension dramatique, mais la curiosité du lecteur est aussi aiguïlée par le pacte de lecture d'un roman libertin, car c'est bien cela qui se joue. Les romans libertins¹⁹, « livres qu'on ne lit que d'une main »²⁰, racontent l'initiation d'un jeune homme ou d'une jeune fille qui passe de la candeur à la corruption sous l'influence de « petits-mâîtres » cachant leur cynisme sous le raffinement mondain, et l'on y rencontre des personnages et scènes topiques. La configuration et la typologie des personnages autant que l'intrigue qui se noue revêtent une fonction programmatique, annonçant les caractéristiques génériques et thématiques de cette catégorie de romans. Le lecteur averti peut reconnaître ce

¹⁶ La « préface du rédacteur » souligne « la variété des styles » comme une « qualité qui tient à la nature de l'ouvrage ».

¹⁷ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸ Jean-Luc Seylaz, « *Les Liaisons dangereuses* » et la création romanesque chez Laclos (1958), Droz, Genève, 1963, p.19.

¹⁹ Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736) ; Gervaise de Latouche, *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux* (1741) ; Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe* (1748).

²⁰ Mot d'une grande dame rapporté par Charles Collé dans *Journal et Mémoires 1748-1772* (1868), Slatkine, Genève, 1967. On rencontre aussi ce mot d'esprit, sans doute répandu à l'époque, dans les *Confessions* de Rousseau : « et le hasard seconda si bien mon humeur pudique, que j'avais plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux sur aucun de ces dangereux livres qu'une belle dame de par le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut, dit-elle, les lire que d'une main. » (Livre I, Garnier, Classiques Jaunes, 2011, éd. Jacques Voisine, p. 43.)

que Umberto Eco appelle des types de « scénarios »²¹ qui déterminent le roman libertin, les « scénarios motifs » définissant certains types de personnages (l'ingénue qui écrit à son amie de couvent, le séducteur à toutes mains qui cherche à conquérir une jeune fille innocente ou une femme vertueuse), ou les « scénarios situationnels » comme le dîner mondain. Les mœurs libertines des personnages ne laissent en tous cas aucun doute, non plus que les actions perverses des deux « roués » qui, avec un cynisme achevé, projettent la défloration d'une jeune fille innocente et des manœuvres hypocrites destinées à séduire une femme mariée, dévote de surcroît, autant de graves transgressions de la morale et de la religion. On pourra ainsi relever dans la première lettre la mention de la clé (du petit secrétaire de Cécile), *leitmotiv* qui revêt une fonction programmatique et symbolique dans ce roman de la circulation des clés. La clé qui sert à fermer et à ouvrir les portes fait figure de symbole de l'intimité de l'espace (et du corps) violé : Mme de Volanges va exiger la clé du secrétaire où Cécile cache les lettres de Danceny, Valmont fait accomplir à Cécile des transactions frauduleuses pour faire fabriquer un double de la clé qui lui permettra de pénétrer dans l'espace intime de la jeune fille qui tentera la nuit suivante de s'enfermer à clé, la Marquise de Merteuil accorde la clé de sa « petite maison » de rendez-vous à Belleruche comme à d'autres amants, la porte fermée de la Vicomtesse a été forcée par Valmont, Mme de Tourvel enfin va lui ouvrir sa porte à Paris, après la lui avoir fermée au château de sa tante. L'*incipit* du roman de Laclos engage donc la lecture d'un roman libertin qui parodie le roman sentimental, puisque si quête(s) amoureuse(s) il y a, c'est d'un projet de vengeance qu'il s'agit et d'une double entreprise de séduction scabreuse. On relèvera à cet égard l'effet de métatextualité ironique que produit dans la lettre de la marquise, la périphrase désignant Cécile comme « héroïne de ce *nouveau* roman » (c'est nous qui soulignons).

Il convient d'étudier à présent la spécificité du fonctionnement de cet *incipit* romanesque, en l'absence d'une instance surplombante assumant une narration linéaire : « le romancier [...] renonce au récit ; il ne raconte plus, ni ne fait raconter par ses personnages ; il se libère de l'histoire conçue comme suite d'événements »²². La forme épistolaire, polyphonique et discontinue, entrelace les voix des trois correspondants dans une organisation réticulaire. C'est donc par la parole et à travers la subjectivité des personnages, dans une esthétique de la diffraction, que prend forme l'univers romanesque : les lettres apportent « la vérité d'un dire, non la continuité d'un dit »²³. On peut observer d'une lettre à l'autre des ruptures de ton et de style saisissantes : « d'entrée de jeu Laclos donne les tons fondamentaux de l'œuvre, naïveté, mondanité, rouerie »²⁴. La tonalité puérile et spontanée de la première et de la troisième lettre de Cécile contraste ainsi manifestement avec la violence verbale et la rouerie de la marquise de Merteuil dans la lettre 2, et avec le ton ironique de Valmont dans la lettre 4²⁵. Cette organisation des lettres fait sens : « un blanc prend une signification ; les parties muettes entrent dans la structure du livre. Et l'un des thèmes du roman est ainsi suggéré dès l'ouverture : la rencontre de l'innocence et de la cérébralité, la confrontation de la victime et du fauve »²⁶. L'entrelacement des lettres peut aussi faire l'objet de plusieurs interprétations : la dissociation des lettres 2 et 4, mimant l'éloignement géographique de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont, produit un effet dilatoire générateur d'une efficace tension dramatique (d'autant plus que l'énonciation discursive inscrit la lettre dans le présent

²¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Livre de poche, « Biblio essais » n° 4098, 1985, pp. 101-105.

²² Jean Rousset, *op. cit.*, p. 74.

²³ Anne Chamayou, *L'Esprit de la lettre, XVIIIème siècle*, PUF, 1999, p. 79.

²⁴ J.L. Seylaz, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ Pour une étude stylistique complète, voir Laurent Versini, *Laclos et la tradition*, Klincksieck, 1968, pp. 311-426.

²⁶ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 84.

sans perspective d'avenir), mais elle apparaît aussi comme prodrome de leur séparation définitive. Et la lettre 3 de Cécile, en même temps qu'elle dissocie les deux libertins, enferme déjà symboliquement l'épistolière dans les filets des deux complices.

C'est donc dans cette organisation réticulaire des échanges que se construisent les portraits des personnages selon un principe multifocal. Comment chacun des personnages se construit-il donc ? Dans sa première lettre, Cécile se révèle par son propre discours, par les préoccupations futiles dont elle fait état et par un idiolecte spontané et naïf ; la lettre suivante de la marquise de Merteuil apporte un autre point de vue, extérieur et complémentaire, l'esquisse d'une prosopographie s'ajoutant à l'éthopée ; ensuite dans sa deuxième lettre, Cécile réfracte le point de vue d'autrui sur elle-même, comme si on lui tendait d'elle-même une sorte de miroir : recourant successivement au lexique de la vue puis de l'ouïe elle raconte comment on la regarde et ce que l'on dit d'elle. Les personnages de la marquise de Merteuil et de Valmont s'élaborent dans le contrepoint de leurs lettres respectives. Le portrait du séducteur, que suggère la lettre de la marquise, se précise par l'autoportrait qui se construit par sa propre parole dans la lettre 4, et celle-ci à l'inverse fait écho à la lettre 2 en proposant une vision bifocale de la marquise à qui est destinée la lettre. Concernant la présidente de Tourvel, il faudra attendre la réponse immédiate de la marquise à la lettre 4, pour lire dans la lettre 5 un saisissant portrait contrapuntique qui fera écho au point de vue de Valmont. Les personnages sont ainsi perçus sous plusieurs angles-

C'est le même principe de fragmentation kaléidoscopique qui permet la construction de l'intrigue romanesque, brisant la linéarité de la diégèse. On peut relever l'évocation des mêmes événements d'une lettre à l'autre, mentionnés, repris, éclairés selon des points de vue différents. Le projet de mariage avec Gercourt, dont Cécile ne sait rien, est dévoilé par la marquise de Merteuil dans la lettre 2 ; le souper du 3 août, pour lequel s'apprêtait Cécile à la fin de la lettre 1, fait l'objet d'un récit circonstancié par Cécile elle-même dans la lettre 3, celui-ci faisant écho aux propos tenus par la marquise à son égard dans les citations en italiques (« jolie », et « gauche ») de la lettre 2. Enfin au projet de vengeance de la marquise, Valmont oppose une fin de non-recevoir sans ambages en le justifiant par sa propre entreprise. Les fils de l'intrigue se tissent donc d'une lettre à l'autre, et ce sont les discours des personnages qui, selon des modalités diverses, en sont les supports. Les lettres-bulletins²⁷ contiennent des micro-récits d'événements passés appartenant à diverses strates temporelles que l'on peut repérer par le jeu des temps verbaux : Cécile dans la lettre 1 raconte une amusante scène de quiproquo, et dans la lettre 3 la soirée mondaine du 3 août. Valmont raconte brièvement la stratégie qu'il a mise en place pour séduire Mme de Tourvel en évoquant les occupations édifiantes auxquelles il se livre avec la dévote. Mais la lettre fait aussi avancer l'action, elle façonne l'avenir et elle peut constituer elle-même une action par la force illocutoire du langage et son caractère directement performatif. Ainsi la lettre-confiance et la lettre-projet déclenchent une action : le projet de mariage de Cécile, le projet de vengeance contre Gercourt, l'entreprise de conquête de Valmont constituent des éléments dramatiques. Il faut aussi relever dans la lettre 2 les actes d'autorité qu'induisent les injonctions de la marquise, et dans la lettre 4 le refus ou même l'aveu à peine voilé de Valmont qui sont de véritables actes de langage. L'énonciation épistolaire est bien une forme d'action : « dire, c'est faire »²⁸.

Une telle fragmentation polyphonique interdit tout discours monologique et univoque, livrant au lecteur des informations diffractées par le prisme de points de vue éclatés. Le lecteur, face à ce brouillage des voix sans aucune instance qui soit supérieure à une autre, est confronté à l'incertitude et à l'opacité des personnages par cette esthétique baroque du foisonnement et de la discontinuité. Jean Rousset parle d'une « ligne rompue » et

²⁷ Voir la typologie des lettres établie par Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, PUF, 1979, pp. 155 et sqq.

²⁸ J.L. Austin, *How to do things with words* (1962), *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

« sinueuse »²⁹ rappelant une caractéristique esthétique répandue au XVIIIème siècle où triomphe le style rococo. L'effet-personnage sollicite un lecteur actif, conduit à « recoller les morceaux » d'une sorte de puzzle, dans un mode de lecture herméneutique : l'aporie féconde maintient l'esprit en éveil. Où est la « vérité » de ces personnages protéiformes dont les contours ne sont pas définis par une instance narrative ? Mais ce « lecteur pirate », placé dans une posture indiscreète de « voyeurisme autorisé » comparable à celle du spectateur au théâtre, acquiert ainsi le privilège de l'omniscience puisqu'en lisant toute la correspondance par-dessus l'épaule des destinataires de droit de ces lettres, il domine le réseau des visions prismatiques et il est en mesure de faire la somme des points de vue.

Le parcours des quatre premières lettres du roman de Laclos a permis de poser les premiers jalons de l'étude de cet *incipit* romanesque qui fonctionne comme une exposition rapide et concentrée, et qui programme la lecture de ce roman épistolaire et libertin.

Séance 3 – Cécile de Volanges, portrait d'une jeune couventine

L'objectif de cette séance est d'étudier comment les lettres 1 et 3 construisent le personnage de Cécile en l'inscrivant dans un univers social dont le langage à double sens fait déjà signe vers le libertinage de mœurs.

« Une lettre est le portrait de l'âme » écrira Danceny (lettre 150). C'est en effet d'abord par sa propre voix que le personnage se constitue en creux, grâce aux deux lettres-confidences de Cécile où s'exprime sa complicité juvénile avec Sophie Carnay (la correspondance entre une jeune fille qui arrive dans le monde et son amie de couvent est un *topos* du roman épistolaire de l'époque³⁰) : à peine sortie du couvent elle y retourne symboliquement, encore toute remplie des souvenirs de la vie conventuelle, du moins dans la première lettre.

C'est à travers le discours rapporté du cordonnier (« une charmante demoiselle ») et les propos qu'elle a entendus lors du dîner mondain (on l'a qualifiée de « jolie ») que l'on peut deviner son physique agréable. Mais c'est surtout l'éthopée de la jeune ingénue que révèle un idiolecte puéril : la récurrence du déictique hypocoristique (« maman »), la référence fréquente à la figure de la mère, biologique ou symbolique (Joséphine est son substitut, et la « Mère Perpétue », la tourière du couvent, semble imposer une tutelle vouée à s'éterniser), sont autant de signes d'une immaturité clairement confirmée par le propos d'« un homme qui disait à un autre : "il faut laisser mûrir cela" ». Sa dépendance s'exprime par les formulations négatives qui soulignent à plusieurs reprises l'ignorance dans laquelle elle est tenue quant à son mariage arrangé par sa mère (« on ne m'a encore parlé de rien », « je ne sais encore rien »...), et la clause du post-scriptum dans sa première lettre confirme sa passivité : « j'attendrai que Joséphine vienne ». Encadrée par la morale conventuelle et traditionnelle, elle rappelle sans cesse les devoirs et obligations auxquels elle est soumise, dans cet univers dont elle ignore les codes et usages : elle souligne avec insistance son désarroi dans une anecdote qui donne lieu à micro-récit burlesque, la scène de genre où, victime d'un fâcheux quiproquo (et de l'ironie de sa propre femme de chambre qui, entretenant la méprise, « riait » de sa crédulité), elle a pris un vulgaire cordonnier pour son futur époux. C'est encore sa « gaucherie » qu'illustre le second portrait en action de la lettre 3 : la jeune couventine, peu habituée à veiller, s'est endormie en public. Et sa crédulité est confirmée par la confiance aveugle qu'elle accorde déjà à la « parente et amie de [sa] mère » (qui n'est autre que Mme de

²⁹ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 87.

³⁰ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, Lettre 1, note 1., p. 828.

Merteuil) : elle lui « paraît avoir pris de l'amitié pour [elle] », et « croi[t] que cette dame a raison » : ainsi elle est déjà dupe de la stratégie de la marquise qui a désigné sa proie. Cette inadaptation à la vie mondaine se manifeste par l'extrême émotivité de la jeune fille qui perd le contrôle d'elle-même et rougit à tout bout de champ : on relèvera dans les deux lettres le lexique intensif qui exprime la sensibilité à fleur de peau, les émotions violentes et leurs manifestations somatiques. Enfin le « petit radotage » de Cécile, selon l'expression de Valmont (lettre 117), révèle un manque de maîtrise du langage écrit qu'elle-même avoue dans une sorte de prétérition maladroite (« Je ne peux te rendre combien j'étais honteuse ») : ses lettres, marquées par une oralité impulsive et une syntaxe affective, sont caractérisées par un lexique assez pauvre, de nombreuses répétitions lexicales, des phrases courtes, l'absence de connecteurs logiques, sans compter les maladresses voire les imperfections du style que mentionnait d'ailleurs la « préface du rédacteur » (« si c'était le Monsieur ? », « j'ai salué du mieux que j'ai pu », « maman est partie d'un éclat de rire »). En somme, les lettres de Cécile donnent véritablement à entendre le ton de la petite voix pointue de Cécile, aussi novice en écriture que dans la société mondaine.

Mais la jeune fille innocente manifeste déjà des dispositions pour les plaisirs et les distractions de la vie mondaine. On peut d'abord relever l'omniprésence de la première personne dans ses lettres et l'absence de la figure de la destinataire, sauf à travers quelques protestations d'amitié protocolaire dans les formules d'ouverture et de clôture des lettres, signes d'un certain égocentrisme de la jeune personne tout juste sortie du couvent. Par ailleurs, Cécile apparaît déjà tournée vers une autre vie caractérisée par la frivolité et la vanité que révèlent le goût marqué pour les fanfreluches et autres avantages de sa caste, ou encore le désir puéril de rendre jalouse une camarade de couvent. Cécile vit désormais dans un monde d'objets, dans le décor d'une nouvelle vie qu'elle découvre manifestement avec enthousiasme et gourmandise : l'emploi récurrent des possessifs et du verbe « avoir » dans le premier paragraphe de la première lettre montre bien le passage de l'être à l'avoir. C'est au registre du corps encore que renvoient les apprêts et les atours du *mundus muliebris*, mais aussi le langage des émotions (ainsi l'expression lexicalisée qu'elle emploie – « Ta pauvre Cécile a perdu la tête » – peut être remotivée : Cécile « n'a pas de tête »). Livrée à elle-même en l'absence de la figure du père et délaissée par sa mère trop absorbée sans doute par ses occupations mondaines pour consacrer plus que quelques instants à sa fille au cours de la journée, Cécile se montre satisfaite au début de sa première lettre de la relative autonomie que lui laisse sa nouvelle vie ; et sa propension au plaisir peut se lire dans le motif du rire qui traverse les deux lettres. Ainsi sa curiosité pour l'univers prometteur qu'elle découvre est patente dans le récit de la soirée mondaine qui occupe toute la deuxième lettre où, le couvent oublié, se laisse deviner l'éveil des premiers émois juvéniles de la sensualité (« il doit être bien difficile de ne pas rougir quand un homme vous regarde ») et un intérêt marqué pour le sexe opposé. L'ignorance dans laquelle elle est tenue encourageant le fantasme, la jeune fille en état d'attente amoureuse se montre impatiente, tout émoustillée à l'idée de rencontrer celui à qui elle est destinée, déçue après la scène du quiproquo (« ce récit est bien différent de celui que je comptais te faire ») puis à l'idée que son mariage puisse être différé (« mais alors ce ne serait donc que dans quatre mois ! »). Cécile, petit animal égoïste et frivole dont on devine l'appétence pour le plaisir, apparaît donc comme une proie facile, le « terreau » s'avère propice à la corruption dont elle sera victime. Elle apprend d'ailleurs déjà à dissimuler : le secrétaire et la clé qui lui permettent de « renfermer tout ce qu'[elle] veu[t] » connotent son goût du secret (elle y « renfermera » en effet la correspondance clandestine avec Danceny), et le *post-scriptum* de sa première lettre montre bien qu'elle est assez rusée pour envisager d'envoyer sa missive secrètement, même si celle-ci est innocente.

Ainsi prend forme le personnage romanesque de la jeune ingénue dont la spontanéité et le langage transparent laissent poindre des dispositions pour les plaisirs charnels, proie facile

offerte à la corruption que ne manquera pas d'instrumentaliser le duo des libertins. L'onomastique³¹ révèle ainsi les virtualités de ce personnage – finalement plus ambigu qu'il n'y paraît –, et les « promesses » dont elle est porteuse. Son prénom connote d'abord l'aveuglement (*caecus* signifie « aveugle » en latin), mais aussi la figure hagiographique de Sainte-Cécile, patronne des musiciens (elle joue de la harpe et les leçons de musique provoqueront sa rencontre avec Danceny). Quant au patronyme, il connote à la fois l'innocence (vol / ange) et le caractère « volage » de la jeune fille, voire la naïveté un peu sottise de la « volaille » (l'oie blanche ou la poulette).

Par la voix de Cécile se construit tout un univers social, celui de la société aristocratique et mondaine du XVIII^e siècle, et ce, malgré les dénégations de l'« Avertissement de l'éditeur ». La peinture des mœurs contemporaines passe d'abord par les *realia* auxquels les deux lettres font référence : la vie au couvent des Ursulines, la préparation du trousseau de la jeune fille à marier par une armée d'ouvrières, la visite de l'artisan cordonnier, la vie quotidienne rythmée par les rituels sociaux d'une sorte d'étiquette à l'occasion du lever, du dîner, et du souper (lettre 1), l'atmosphère du salon mondain où l'on s'observe et s'épie dans des jeux de regards croisés, et où l'on jase à mi-voix (lettre 3). À travers ce réalisme social perce une discrète satire : le souci du paraître domine dans cet univers de sociabilité où les apprêts de la toilette constituent l'essentiel des occupations et préoccupations féminines. On peut aussi percevoir la critique du luxe et de ses abus dans les avantages dont jouit la jeune fille : le « petit personnel » qui est à son service (femme de chambre, lingère, corsetière, et autres ouvrières sans doute), l'artisan cordonnier même qui roule carrosse pour venir mesurer le pied de la demoiselle à chausser. On remarquera au demeurant que Cécile n'apprend de sa mère et de son entourage que les codes de cette vie faite de mondanités superficielles. La lettre 3 laisse aussi entendre que dans cet univers corrompu où la pudeur n'a pas cours (les femmes ne rougissent pas), règnent la dissimulation (« on se parl[e] à l'oreille »), et la convoitise du « fruit défendu » (qu'il vaut mieux « laisser mûrir »).

Cet univers des apparences renvoie au motif baroque du *theatrum mundi*. Dans ce monde d'artifices où les objets, accessoires et costumes (précisément évoqués dans la première lettre), constituent un véritable décor, l'on s'habille et se farde pour entrer en scène : la mode au XVIII^e siècle impose l'usage outrancier du « rouge »³² que Cécile remarque à l'occasion du dîner mondain et qui oppose la femme artificielle et corrompue à la jeune fille innocente. Le micro-récit de la visite du cordonnier constitue même une mise en scène burlesque digne d'une saynète de comédie par la situation du malentendu et du quiproquo d'abord, par l'outrance des signes hyperboliques de l'émotion de la jeune fille et par la trivialité de la chute (« le monsieur était un cordonnier ») qui contraste avec la grandiloquence décalée des paroles de ce personnage trivial (on peut entendre un vers blanc dans le discours rapporté : « je sens mieux que jamais le prix de vos bontés »). On peut donc, dans ce passage, lire un jeu multiple d'abord sur les attentes romanesques de Cécile, une jeune fille hystérisée sortant du couvent, et une réalité déceptive et burlesque, puisque le jeune galant attendu se révèle être un vulgaire cordonnier en visite commandée ; l'alexandrin, qui peut être interprété comme une flatterie commerçante adressé au portefeuille de la mère mais aussi aux charmes de la jeune fille, devient ainsi un énoncé aux lectures feuilletées qui joue des mirages de chacun. Cette scène de comédie, digne du *Bourgeois gentilhomme*, réécrit en quelque sorte le

³¹ Voir René Demoris, « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », *Littérature*, numéro 36, 1979, pp. 104-109.

³² « Marie-Antoinette ne laisse pas d'être surprise, à son arrivée en France, par l'emploi du maquillage. Six ans après son mariage, elle souligne encore que " les personnes âgées conservent ici leur fard et souvent même un peu plus fort que les jeunes " » (Catriona Seth, *Marie-Antoinette. Anthologie et dictionnaire*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, p. 60).

défilé des parasites sociaux qui en font trop. Un certain talent pour la mise en scène se révèle d'ailleurs chez Cécile qui dramatise son récit en rapportant les paroles des « acteurs » de la scène, en décrivant leur posture par une sorte de discours didascalique, et en ménageant ses effets pour préparer la chute de ce récit croqué sur le vif, dont le comique est aussi dû à l'accélération du rythme phrastique et à la syntaxe asyndétique.

C'est aussi l'image de la condition de la femme dans la société aristocratique du XVIII^{ème} siècle que représente le personnage de Cécile. Réduites au paraître, les femmes sont condamnées à une frivole oisiveté, cantonnées à l'art de la toilette et à des activités futiles telles que la musique, le dessin ou la lecture (de romans sans doute), et elles sont vouées à être instrumentalisées par les hommes pour lesquels elles ne sont qu'objets de convoitise, comme le montrent les regards que les hommes portent sur Cécile lors de la soirée mondaine du 3 août. Laclos dénonce ainsi l'éducation conventuelle dispensée par l'ordre des Ursulines³³ et l'hétéronomie à laquelle elle soumet les jeunes aristocrates, sans assurer le moins du monde leur éducation morale ni spirituelle. L'asservissement et la naïveté un peu sottise de Cécile (en tous points comparable au personnage d'Agnès dans *L'Ecole des femmes*, la niaiserie en moins) sont le produit de cette formation qui n'en est pas une : dénuée de toute conscience morale et de préoccupations spirituelles malgré son séjour au couvent, Cécile se révèle incapable de se conduire elle-même, elle est jetée dans la jungle de la vie mondaine sans réel apprentissage. Elle n'a pas non plus bénéficié d'une formation intellectuelle qui la rende apte à maîtriser l'art d'écrire ou à faire des lectures roboratives, car on peut deviner que ses lectures au couvent se sont limitées aux romans sentimentaux (la marquise de Merteuil lui en fournira de plus dangereux pour les mœurs). La formule ironique qui clôt sa première lettre (« Conviens que nous voilà bien savantes ! ») témoigne bien de la lucidité amère qu'elle partage avec son amie de couvent : l'ignorance dont elle prend conscience est une double source d'aliénation et de dévoiement, car elle la prive de la maîtrise de son propre destin, et elle l'incite à l'imagination, une « puissance trompeuse » comme chacun sait. L'essai de Laclos sur l'éducation des femmes³⁴ se fera l'écho de ce débat de société : il y dénonce l'éducation conventuelle qui ne prépare pas les filles à la vie. On remarquera encore que dans *Les Liaisons dangereuses*, si Cécile et Mme de Tourvel, proies des libertins, sont passées par le couvent et y retournent, la marquise de Merteuil explique dans sa fameuse lettre autobiographique (lettre 81) qu'elle s'est forgée elle-même. C'est dire l'inutilité voire la nocivité de l'éducation conventuelle puisqu'elle fait des femmes les victimes d'une sociabilité perverse.

Les deux lettres de Cécile mettent ainsi en place un univers ambigu où a cours un double langage, qui dans ces deux lettres contraste avec la transparence de celui de Cécile ; ce « langage gazé »³⁵ qui fait signe vers le libertinage permet de tout dire en gardant une apparence respectable. Le lecteur peut percevoir toutes sortes de traits d'ironie dramatique dont Cécile est victime et qui lui échappent. À l'annonce de la visite du cordonnier, Cécile prend au pied de la lettre l'antiphrase ironique et moqueuse de sa femme de chambre, soulignée par l'adverbe modalisateur (« Vraiment, c'est M. Ch** ») ; puis dans la scène du quiproquo que celle-ci a encouragé, la formule de remerciement poli de l'artisan qui adresse un hommage-compliment galant à la grâce de jeune fille, entretient le malentendu par la syllepse de sens sur le mot « prix » qui peut s'entendre comme une allusion à la dot de la

³³ Ordre fondé en 1537 par Angèle Merici, avec pour patronne Sainte-Ursule (patronne des vierges), qui ajoute au XVII^{ème} siècle aux trois vœux ordinaires de pauvreté, chasteté et obéissance, celui d'instruire les filles, et jouera dès lors un rôle important dans l'éducation féminine.

³⁴ Voir note 8, p. 4.

³⁵ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, introduction de Catriona Seth, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. XLIX.

jeune fille à marier. Enfin les paroles de la mère adressées à sa fille (« donnez votre pied à monsieur ») sonnent comme une parodie burlesque de l'expression « donner sa main » et rappellent des clichés courants dans le lexique de l'époque (« trouver chaussure à son pied », « se chausser au même point »), avec en plus la connotation d'un sous-entendu grivois (la demoiselle « donne son pied »... à qui le prendra), l'allusion grivoise étant accentuée par l'érotisme associé à l'époque au pied féminin. Ce trait d'ironie apparaît au demeurant d'autant plus savoureux au lecteur que c'est la vertueuse Mme de Volanges qui parle. Mais l'arrière-fond grivois qui sous-tend toute la scène est bien entendu à mettre au compte de l'auteur du roman qui fait signe au lecteur, en instaurant avec lui une relation de connivence.

D'autres indices de cette ironie qui relève de la double énonciation jalonnent le texte. La harpe associée à Cécile est certes un instrument de musique à la mode dans les milieux mondains au XVIII^{ème} siècle (Louis XV et Marie-Antoinette en jouaient), et, associée à l'univers féminin, elle est un élément de séduction. Mais dans la langue familière, selon le *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial* de Philibert-Joseph Le Roux (1750) « jouer de la harpe » signifie lutiner une femme, « la patiner, lui toucher la nature, la farfouiller, la clitoriser, la chatouiller avec les doigts »³⁶. Autre motif symbolique appelant une interprétation érotique, la clé qui renvoie au jargon libertin attesté par le même *Dictionnaire* de Le Roux : « *Serrure*. Dans le sens libre signifie la nature de la femme, qui sert de serrure à celle de l'homme qui en a la clef ».

L'esprit de dérision, manifestation du libertinage d'esprit auquel ressortit le roman et que l'on peut attribuer à l'auteur, se dévoile et gagne sur l'esprit de religion. La sortie du couvent de Cécile peut se lire en effet comme sortie du sacré, la présence de la vie conventuelle étant bien vite évacuée au profit de la vie mondaine : dès la lettre 3, Cécile n'apparaît plus préoccupée que de l'univers qu'elle découvre, où prévaut la convoitise du « fruit défendu » (qui doit encore « mûrir »). On pourra aussi revenir sur une série d'indices convergents qui, dans la première lettre, parodient la figure sacrée de Sainte-Cécile, une chrétienne martyre qui fut décapitée à Rome au début de notre ère chrétienne : l'expression italienne *in fiocchi* évoque Rome, la harpe fait référence à la sainte patronne des musiciens, le costume noir du cordonnier rappelle possiblement le noir costume du bourreau de la sainte, le rouge évoque le sang versé, et l'écriture parodique culmine lorsqu'on lit que la « la pauvre Cécile a perdu la tête ». Le libertinage intellectuel qui est à l'œuvre dans le roman et caractérise la société mondaine de l'époque apparaît d'ores et déjà dans cette perversion ironique du sacré. Ainsi la présence de l'auteur qui avance masqué se manifeste en filigrane, malgré l'absence de toute voix narrative, à travers la manipulation du langage³⁷.

Les deux lettres de Cécile dressent donc le portrait d'une jeune fille naïve, victime innocente jetée dans la jungle de la société mondaine à laquelle elle n'est pas préparée. À travers le réalisme social transparaît la critique de cet univers où règnent les artifices et les apparences trompeuses de la respectabilité, que dénonce l'ironie d'un auteur pourtant absent. La forme épistolaire est « ironique » car le contrat de lecture très particulier met à distance le lecteur par son caractère discontinu et fragmentaire, laissant « jouer » les interprétations³⁸. Mais c'est aussi dans l'art d'organiser les lettres que s'exprime la présence de l'auteur. On abordera donc la lettre de la marquise de Merteuil comme un saisissant contrepoint à celles de Cécile qui l'encadrent.

³⁶ Voir Michel Delon, « La harpe de Cécile ou le silence des *Liaisons dangereuses* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, LVIII, I, 2005, pp. 21-31.

³⁷ Jean Fabre, « *Les Liaisons dangereuses*, roman de l'ironie », in *Missions et démarches de la critique*, Klincksieck, 1972, pp. 651-672.

³⁸ Voir Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs essais », 1964, p. 68.

Séance 4 – effet de contrepoint, le personnage de la « rouée »

L'objectif de cette séance est d'étudier le personnage de la marquise de Merteuil et la vision du monde dont il est porteur. La lettre 2 contribue en effet à la construction du système des personnages qui gravitent autour du duo qu'elle forme avec Valmont ; et c'est à travers cette relation complexe que commence à prendre forme l'éthique du libertinage.

La lettre de Mme de Merteuil permet d'abord d'apporter un certain nombre de compléments et de précisions sur le personnel romanesque. « Le régissant chevalier » (il s'agit de Belleruche) qui n'est pas même nommé – c'est dire son insignifiance –, ne fait l'objet que de caractérisations négatives où s'exprime le mépris de Mme de Merteuil pour son amant en titre du moment. Même mépris pour le comte de Gercourt (qui devient « Gercourt », puis « le Gercourt », dont le nom est affublé d'un déterminant disqualifiant). Celui-ci est présenté comme un ridicule, un « sot » (euphémisme ironique qui, depuis Molière, désigne « le sort inévitable » du mari dont le personnage d'Arnolphe est devenu emblématique) : on relèvera à cet égard l'insistance produite par la dérivation (« sot » / « sottise présomption ») soulignée par la paronomase (« sottise »). À ce libertin dont les liens avec la marquise elle-même et « l'aventure de l'intendante » laissent deviner les mœurs dissolues, elle prédit méchamment la mort sociale qu'il craint tant : il deviendra la « fable de Paris ». On peut noter l'ironie du sort (effet d'ironie dramatique encore et marque de l'auteur) qui renversera les rôles à la fin du roman, puisque c'est Mme de Merteuil qui, défigurée, démasquée en quelque sorte par la laideur de son visage, sera exilée et privée des relations mondaines qui lui donnent tout son pouvoir. Quant au personnage de Cécile, la marquise esquisse d'elle, en quelques traits, un portrait plutôt élogieux, qui apporte au lecteur un autre point de vue sur le personnage, complétant le portrait en creux que les lettres de Cécile construisent par sa propre voix. Elle souligne les attraits physiques de la riche et jeune héritière (elle est « jolie »), elle confirme sa fraîcheur et son innocence (que connotent la blondeur et la métaphore galante du « bouton de rose »), son naturel et son insigne maladresse en société (« gauche à la vérité, comme on ne l'est point, nullement maniérée »). Mais le regard acéré de la marquise de Merteuil a perçu aussi les dispositions de la jeune personne pour le plaisir dans « un certain regard langoureux qui promet beaucoup » (dans la lettre 106, elle la qualifiera de « machine à plaisirs »). Cette femme lucide, qui a « l'œil » sur sa proie vante ainsi en quelque sorte les mérites de celle qui va devenir sa protégée : son patronyme connote à la fois le regard de celle qui guette ses proies (la marquise a eu connaissance du mariage encore secret de Cécile, et elle sera la lectrice indiscreète de nombreuses missives y compris quand elles ne lui sont pas destinées), mais il programme aussi une « liaison dangereuse » par son caractère funeste (mort / deuil)³⁹. Enfin, la présence du destinataire dans la lettre permet de comprendre que Valmont est un « roué »⁴⁰, un homme habitué aux mœurs corrompues dignes de remplir ses « Mémoires » : ce terme renvoie aux narrations d'aventures libertines qui fleurissent à l'époque dans les innombrables *Vies privées*, et à un *topos* du roman libertin où le séducteur se fait un plaisir de consigner des listes de conquêtes et des séries d'histoires lestes.

Mais c'est aussi et surtout le portrait de la marquise que cette lettre permet d'appréhender. L'appartenance de la marquise à l'aristocratie se joue dans son titre et dans ses fréquentations, mais la mondaine se révèle aussi par un sociolecte identifiable : elle utilise un vocabulaire

³⁹ Voir lettre 81 : « Forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayais de guider les miens à mon gré ». Voir aussi René Demoris, *op. cit.*

⁴⁰ Ce terme désignant « un homme sans principes et sans mœurs » (*Acad.*) remonte à la Régence où l'on caractérisait ainsi les proches de Philippe d'Orléans dont la conduite dissolue pouvait leur valoir le supplice de la roue.

galant à la mode dans les salons (« rouerie »⁴¹, « bouton de rose », « le plaisant », « fidèle Chevalier », « vous servirez l'amour »...). Sa correspondance présente ainsi les charmes de la conversation mondaine qui a cours dans les salons et les soupers mondains qu'elle fréquente assidument, et dont on reconnaît les tournures oralisées (« oui, dans vos Mémoires », « mais laissons cela »...) et la tendance hyperbolique (« j'en suis dans une fureur », « monstre que vous êtes »), laquelle ne va pas sans ironie : c'est un langage qui joue et sait s'amuser de sa propre hypertrophie ; et en cela il s'oppose à celui de Cécile. Quant au ton de la lettre, il dit le caractère éminemment dominateur de l'émettrice. On pourra relever toute une série d'indices textuels de la violence et de la volonté de puissance qui s'y manifestent : formules injonctives répétées, syntaxe et ponctuation expressives, vocabulaire intensif, marques d'impatience pressante, menaces à peine voilées. On reconnaît le ton pressant du général en campagne dans l'énergie de l'ouverture et de la clôture de la lettre où s'élabore, au futur, un véritable plan de bataille. Les mots de la marquise apparaissent ainsi comme des actes, investis d'une valeur fortement performative. Elle est en effet l'instigatrice d'une véritable machination ; ce complot libertin suppose d'abord l'instrumentalisation de Valmont : elle a « besoin » de lui, pour « forme[r] » (doux euphémisme pour dire « corrompre ») Cécile de Volanges, il n'a plus qu'à « remercier » et à « obéir », formule sans appel qui fait de lui l'obligé et le pantin de la marquise. Instrumentalisation de Cécile aussi, puisque « la petite Volanges » ne représente que le moyen pour elle d'assurer sa vengeance contre Gercourt en perdant sa réputation. Par la périphrase « l'héroïne de ce nouveau roman », elle s'institue ainsi comme maîtresse du destin de Cécile, s'assimilant à un auteur qui a toute autorité sur le destin de ses créatures. Son goût du pouvoir va même jusqu'au paradoxe puisque, toute libertine qu'elle est, elle tient à s'assurer la fidélité des hommes qu'elle n'aime pas (« l'amour ne m'aveugle pas ») : elle qualifie d'abord Valmont de « fidèle Chevalier », puis s'offusque de la trahison de Gercourt. Femme de pouvoir, la marquise de Merteuil est une femme libre qui a déclaré la guerre aux hommes⁴² : outre l'ironie mordante qu'elle manifeste à l'égard de ses amants, et le ton ironiquement condescendant qu'elle utilise au début de sa lettre pour annoncer son projet à Valmont (« votre bonheur veut que ma bonté l'emporte », « je veux bien vous instruire de mes projets »), elle s'adresse ensuite à travers son destinataire à tous les hommes, une engeance qu'elle désigne ainsi (« vous autres hommes ») de façon agressive et méprisante. La lettre de Mme de Merteuil apparaît donc comme une « liaison dangereuse » pour deux raisons : sa missive constitue une arme redoutable contre Cécile et Gercourt puisqu'elle y expose son projet de corruption et de vengeance ; mais par métonymie, c'est la marquise qui est une « liaison dangereuse » pour qui la fréquente, y compris pour Valmont s'il ne lui obéit.

Femme d'action, la marquise est aussi une femme de tête qui relève d'une véritable « mythologie de l'intelligence »⁴³. Elle exprime en effet sans ambages, à la fin de sa lettre, un refus déterminé du sentiment amoureux (dans la lettre 113, elle écrira ne plus supporter Belleruche quand elle s'aperçoit qu'il redouble de tendresse à son égard) : Laclos lui-même, dans une lettre adressée à Mme Riccoboni en avril 1782, qualifie son héroïne de « femme avec des sens actifs et un cœur incapable d'aimer »⁴⁴. Son intelligence s'affirme d'abord dans son goût pour l'art d'écrire : une double référence métatextuelle aux « Mémoires » de Valmont qu'elle composerait, ou au roman dont Cécile serait l'héroïne, la rapproche de la figure de l'écrivain. Entre ses mains, la plume est un instrument redoutable : elle met son habileté rhétorique au service de la puissance performative de son discours argumentatif, qui

⁴¹ L'écriture italique souligne la nouveauté du terme, encore récent au moment où Laclos l'utilise (première occurrence attestée en 1777 selon le *Robert*).

⁴² Elle écrira à Valmont dans sa fameuse lettre réquisitoire (lettre 81) : « Née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre... ».

⁴³ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, préface d'André Malraux (1939), Gallimard, coll. « Folio », n° 894, p. 12.

⁴⁴ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 470.

prend la forme de la « suasoire » (éloquence judiciaire), car il s'agit de convaincre et de persuader Valmont du bien-fondé de son projet. Dans une *captatio benevolentiae*, elle flatte donc d'abord l'amour-propre de son destinataire en faisant de lui le héros d'un genre à la mode ou d'un nouveau roman courtois et elle rappelle les anciens liens de complicité qui les unissent. Puis viennent les arguments présentés dans une démarche rationnelle (que soulignent les connecteurs logiques) : l'entreprise valorisante pour Valmont (qui sera « digne d'un héros ») servira son amour-propre ; quant au portrait élogieux de Cécile, il repose sur l'argument implicite du plaisir que Valmont tirera de l'entreprise de séduction. Par une rhétorique efficace, la marquise ménage ses effets en piquant la curiosité de son destinataire : elle dispense progressivement des informations de plus en plus précises sur son dessein, une « idée », un « projet », une « aventure » à mener à son terme, mais elle en diffère la révélation dans une antiphrase ironique : il s'agit de « former cette petite fille ». Des procédés rhétoriques sont aussi mis en œuvre pour persuader Valmont, notamment de fréquentes figures de communion destinées à exercer une influence directe sur le destinataire. L'art de la manipulation passe aussi par la construction d'un *ethos* propre à emporter l'adhésion : elle instaure ainsi avec son destinataire une relation d'autorité, mais aussi de complicité condescendante et de connivence un peu trouble. Son talent rhétorique se manifeste aussi dans la pratique constante du persiflage et du double langage. La parodie du langage juridique s'entend dans la formule « vous abusez de mes bontés depuis que vous n'en usez plus »⁴⁵. Parodie du langage courtois et précieux à la mode lorsque la marquise recourt au vocabulaire galant, désignant ses amants comme des chevaliers qui doivent accomplir le « service d'amour », ou encore lorsqu'elle emploie une expression surannée reprise à la langue médiévale (« mettre à fin » au sens de « mener à son terme »). Enfin on peut relever plusieurs allusions scabreuses : la syllepse de sens sur le mot « bontés » dissimule un sous-entendu grivois ; quant à la métaphore galante du « bouton de rose », elle désigne certes la fraîcheur et l'innocence de la jeune fille, mais dans la terminologie érotique l'image très concrète représente le pucelage de la jeune fille vierge et chaste ; « le lendemain » des noces allusivement évoqué est aussi l'objet de propos souvent lestes dans les romans et poèmes libertins de l'époque ; enfin la clause de la lettre (« bientôt je ne m'occuperai plus de vous ») repose sur un sous-entendu dont le sens grivois ne fait aucun doute. Ainsi ce « langage gazé » (qui est cette fois celui des personnages), langage à double fond est le signe de la duplicité et de l'opacité du personnage, « tartuffe femelle, tartuffe de mœurs, tartuffe du XVIIIème siècle »⁴⁶. La démonétisation du langage le prive de toute transparence. La marquise se met en scène en manipulant les mots, et ce propos démonétisé ruine le mythe de l'immédiateté et de la transparence de la communication épistolaire.

On peut ensuite aborder la relation ambiguë et complexe de duo et de duel entre l'émettrice et son destinataire que révèle cette lettre de la marquise. Les deux personnages sont en effet à la fois symétriques et dissymétriques, parallèles et opposés. Cette lettre-confiance repose sur une ancienne relation de complicité que Mme de Merteuil se plaît à rappeler en « confi[ant] l'exécution » de son dessein à Valmont, à qui elle rappelle encore qu'elle lui livre ce qui « est encore un secret ». Ils partagent en outre un passé commun que suggère la syllepse de sens (précédemment relevée et commentée) « depuis que vous n'en usez plus » ; on peut même percevoir une discrète nostalgie dans ce reproche à peine voilé, de même que dans l'affirmation assez ambiguë : « j'ai besoin de vous ». Et ils pourraient à présent s'unir de nouveau dans le projet de vengeance de la marquise, qui laisse entendre qu'ils ont tous deux été victimes de la trahison du comte de Gercourt, devenant désormais leur ennemi commun :

⁴⁵ *Usus, fructus et abusus* (« utilisation », « jouissance » et « abus ») sont les fondements du droit de propriété depuis l'époque romaine.

⁴⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Club français du livre, t. III, « Note sur *Les Liaisons dangereuses* », p. 967.

la question rhétorique « Lui avez-vous donc pardonné l'aventure de l'intendante ? » trouve son parallèle et son pendant dans la coordination de la phrase suivante « Et moi, n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui ? » ; cette alliance entre les « roués » s'exprime également dans l'emploi de la première personne du pluriel. Cependant une lutte de pouvoir se laisse aussi entendre dans les propos de la marquise. Le ton impérieux et violent de cette lettre dans laquelle elle fait de Valmont son obligé, les menaces proférées à demi-mots (« dans l'alternative d'une haine ou d'une excessive indulgence ») et le ton de persiflage acerbe perceptible dans les formules condescendantes du premier paragraphe sont autant d'indices d'une relation orageuse et d'une sourde rivalité qui annoncent la guerre des sexes. Le romancier introduit donc dès le début du roman une troublante ambiguïté dans les rapports entre les deux libertins, et celle-ci demeurera : Mme de Merteuil laissera en effet entendre un aveu de faiblesse au sujet de sa relation passée dans la lettre 81 (« C'est le seul de mes goûts qui ait jamais pris un moment d'empire sur moi »), puis dans la lettre 131 (« Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse »).

Enfin on étudiera le personnage de la marquise de Merteuil comme incarnation de l'éthique du libertinage, dans la mesure où « la licence des mœurs obéit à une éthique comportant des valeurs et des règles »⁴⁷. Cette anti-morale repose sur la transgression et la perversion des valeurs de l'éthique aristocratique. Le persiflage de la marquise parodie en effet les valeurs héroïques de l'amour courtois et de la préciosité (le « fidèle Chevalier » est censé « servir l'amour », dans une entreprise « digne d'un héros »), et l'on peut reconnaître dans ses propos le lexique cornélien de l'honneur aristocratique ; mais ces valeurs sont mises au service de basses finalités puisqu'il s'agit de réaliser un projet de vengeance machiavélique (« vous servirez l'amour et la vengeance ») : l'amour-propre et le narcissisme du libertin prévalent sur la « générosité » qui se met au service de valeurs transcendantes. Ce sont aussi les valeurs humanistes des Lumières que pervertit le libertinage de la marquise. Ses qualités intellectuelles qui relèvent du rationalisme servent un projet vicieux, puisqu'il s'agit de convaincre un complice de corrompre une jeune fille innocente pour humilier un ancien amant infidèle ; et dans l'hypothèse de la réalisation du projet, Mme de Merteuil imagine avec un certain cynisme la scène « plaisante » du lendemain de noces, digne d'une comédie dont le personnage de Gercourt est défini comme un « sot ridicule » ; or, comme chacun sait, le rire est diabolique. Autre valeur des Lumières que détourne le libertinage, la liberté : l'émancipation des valeurs judéo-chrétiennes, telles que la vertu, la chasteté et la fidélité, loin de conduire au progrès moral et social, compromettent au contraire la sociabilité. C'est l'amour-propre du libertin, le plaisir charnel qui prévalent, dissociés de l'amour (« l'amour ne m'aveugle pas ») ; la guerre des sexes et le mépris de hommes ne sauraient non plus constituer des ferments de sociabilité. Quant à l'éducation des filles, autre sujet de débat au XVIIIème siècle, les propos de Mme de Merteuil y font référence dans la préconisation suivante : « si une fois vous formez cette petite fille », mais il s'agit alors d'un apprentissage qui prend la forme d'une perversion des mœurs. Elle émet d'ailleurs un jugement de valeur sans ambiguïté sur l'éducation conventuelle dont elle considère les vertus comme « ridicule[s] » : une coordination met en effet sur le même plan deux critères (l'éducation cloîtrée et la blondeur) permettant, aux yeux de Gercourt en tous cas, d'assurer la pudeur et les qualités morales d'une épouse, aussi illusoire l'un que l'autre. Elle dénonce ainsi l'inefficacité de l'éducation conventuelle qu'elle suggère de remplacer par une autre « formation » autrement perverse.

⁴⁷ René Pomeau, *Laclos ou le paradoxe*, Hatier, 1975, p. 103.

En somme, la lettre de la marquise de Merteuil offre un violent contraste avec les deux missives de Cécile qui l'entourent, s'opposant en tous points au langage transparent de la jeune ingénue. La prédatrice, manipulatrice perverse d'un langage constamment miné par le double sens, forme avec son complice un duo de « roués » qui incarnent l'esprit du libertinage, et dont les valeurs mettent en cause les idéaux de l'époque. La réponse du destinataire, qui « entre alors en scène », arrive après un effet dilatoire dû à la deuxième lettre de Cécile intercalée entre la lettre 2 et la lettre 4. C'est donc dans une perspective comparative que l'on étudiera dans cette lettre rédigée par le vicomte de Valmont un autre visage du libertinage.

Séance 5 – parallélisme et opposition, le personnage de Valmont

L'objectif de cette séance est de montrer que dans cette lettre qui contribue à la construction de « l'effet personnage », le personnage de Valmont, au même titre que Mme de Merteuil avec laquelle il entretient des rapports complexes, est non seulement le reflet de l'ombre des Lumières, mais aussi un personnage plus énigmatique et opaque encore.

Par la voix de Valmont s'édifie une série de portraits de femmes. Celui de Cécile d'abord complète le point de vue de Mme de Merteuil, et le portrait en creux que les lettres de Cécile elle-même permettent d'élaborer : l'ensemble des quatre lettres forme donc un portrait de ce personnage, fragmentaire et kaléidoscopique mais assez cohérent. On remarquera que pour Valmont elle n'est personne : il ne consacre que quelques lignes à Cécile qui, indigne d'être nommée, n'est désignée que par une vague périphrase, dont on soulignera le déterminant article indéfini « une jeune fille » ; signifiant son inexpérience par plusieurs énoncés négatifs, le libertin fait l'hypothèse d'une passivité (« elle me serait livrée ») et d'une « curiosité » complaisante de la jeune ingénue qui privent sa séduction de tout intérêt. Le personnage de la parente de Valmont (Mme de Rosemonde) est ensuite esquissé par des formules condescendantes voire irrévérencieuses : le séjour chez une « vieille tante », une « éternelle tante » (on apprendra qu'elle a dépassé quatre-vingts ans), ne présente guère d'attrait pour le séduisant neveu qui « regrettai[t] » le temps perdu à « des égards d'usage » en séjournant au château éloigné de divertissements mondains autrement plus attractifs ; et l'on devine, à son ton vaguement méprisant, qu'il considère sa pieuse et bienveillante hôtesse comme une dupe : « elle [le] cajole... elle est édifiée de [le] voir régulièrement à ses prières et à sa messe », trompée par son jeu de séduction qui n'est que fausse dévotion. Enfin et surtout, le lecteur découvre la présidente de Tourvel à travers la voix de Valmont. Si quelques lignes sont consacrées à Cécile, Mme de Tourvel occupe plus de la moitié de la lettre, signe de la place qu'elle prend déjà dans l'esprit de Valmont. C'est d'abord par son statut social qu'elle est définie : épouse d'un magistrat, elle appartient donc à la noblesse de robe, méprisée par la noblesse d'épée à laquelle ressortissent le vicomte et la marquise. Le libertin la présente comme une femme vertueuse et fidèle (« inconsolable moitié » de son président de mari), tout entière vouée à ses devoirs d'épouse et de chrétienne, tout occupée à des activités de dévotion dont on peut deviner l'origine conventuelle. Ce personnage type de la femme vertueuse s'inscrit donc dans la lignée romanesque de la princesse de Clèves ou du personnage de Julie de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

Ces trois portraits de femmes brossés en somme par un misogynne permettent de programmer le réseau des « liaisons dangereuses » qui commence à prendre forme entre des personnages dont on peut continuer à étudier l'onomastique⁴⁸. Sans revenir sur celui de Cécile déjà évoqué, le nom de Valmont contient deux syllabes dont les sèmes s'opposent, comme si

⁴⁸ René Demoris, *op. cit.*

le libertin qui court « par monts et par vaux » (référence au monts et aux vaux féminins ?) était appelé à connaître une élévation, une rédemption, et ils forment une sorte de chiasme avec les deux syllabes inversées composant le nom de Mme de Tourvel : la tour inaccessible connote en effet l'élévation (la tour est l'attribut de Sainte-Barbe⁴⁹ dans l'hagiographie médiévale), mais l'inversion des deux sèmes programme la chute de la dévote. Quant à la marquise, elle continue d'apparaître comme celle dont l'œil perce à jour « les secrets » de Valmont, auxquels elle accède par cette lettre.

Dans un deuxième temps, on peut étudier l'interlocution instaurée par la lettre afin d'appréhender l'ambiguïté de la « liaison dangereuse » qui lie également Valmont et la marquise. Celui-ci donne en effet des gages de soumission manifeste par les prudentes précautions oratoires qu'il prend pour s'adresser à sa correspondante. Le ton de la flagornerie se laisse entendre dans l'ouverture et la clôture de la lettre, où il manifeste son humilité dans l'hommage rendu à la marquise en des termes galants qui répondent à la condescendance ironique de la marquise : on peut relever dans le texte les apostrophes flatteuses, le lexique de la galanterie, et l'image finale qu'il donne de la dévotion du chevalier servant sa dame dans l'acte d'allégeance final. Par ailleurs, le refus d'obtempérer qu'il oppose à la marquise est prudemment présenté dans une formulation « je me vois forcé... » qui atténue sa responsabilité, et il détourne la violence de l'objection opposée à la marquise en recourant au conditionnel et à l'énallage pronominal à valeur euphémistique : « on me punirait en me forçant de retourner à Paris ». Il cherche aussi à détourner les foudres de Mme de Merteuil, à qui il ne révèle que très progressivement ses intentions, annoncées d'abord en des termes abstraits (« le projet », « l'entreprise », « l'amour ») avant de nommer enfin la présidente de Tourvel, et, pour ne point « fâcher » son amie, il souligne habilement sa fidélité conjugale et sa dévotion, la désignant ainsi comme un « ennemi » qu'il « attaque », « un but » à atteindre, une cible en somme ou une proie, sans jamais mentionner sa beauté ni les charmes auxquels de fait il est sensible. Enfin, il justifie son refus d'obtempérer en soumettant sa décision au jugement de Mme de Merteuil : il recourt à une stratégie argumentative qui relève de l'éloquence judiciaire. Il oppose en effet à « ses ordres » des arguments affectifs : celui de la confiance (« dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier... »), et celui de l'hommage qu'il lui rendra en lui offrant sa conquête, comme un trophée chèrement gagné par un chevalier pour gagner le « cœur » de sa « belle amie », mais aussi pour mériter son « respect ». Mais c'est l'argument des valeurs qui prévaut, celui du devoir et d'un intérêt supérieur (« de plus grands intérêts nous appellent ; conquérir est notre destin, il faut le suivre »), comme si l'éthique du libertinage les réunissait par le partage des mêmes valeurs transcendant les intérêts particuliers. On retrouve l'argument des valeurs relevant de l'éthique du libertinage dans la double image du myrte et du laurier : si la conquête de l'ingénue est sans plaisir et sans gloire, il nourrit un autre projet plus « digne » de lui et de sa « belle amie ». Et il clôt son argumentaire par l'argument d'autorité de l'honneur en citant La Fontaine.

La lettre de Valmont laisse en même temps entendre une relation plus symétrique de connivence entre deux « âmes damnées » qui sont aussi des « âmes sœurs ». Socialement d'abord, une solidarité de caste les réunit dans le mépris de l'épée pour la robe : Valmont se plaît à souligner le statut de président pour le mari et celui de présidente pour l'épouse. La relation galante que le libertin entretient avec la marquise laisse par ailleurs deviner les rapports intimes qui ont lié les deux amants devenus amis : Valmont surenchérit sur l'évocation nostalgique du passé en manifestant son désir de renouer, et la répétition des

⁴⁹ Sainte-Barbe (ou Barbara), martyre chrétienne qui vécut au milieu du III^e siècle, refusa d'être mariée par son père pour se consacrer au Christ. Celui-ci fit mettre le feu à la tour où elle séjournait, et comme elle refusait d'abjurer sa foi, elle fut torturée et décapitée.

apostrophes hypocoristiques autant que les témoignages de connivence sont les signes d'une ancienne complicité, comme le montrent certaines formules telles que « vous devinez », « comme vous le savez », ou encore l'anticipation des réactions de son interlocutrice (« ne vous fâchez pas et écoutez-moi »). La complicité des deux « coreligionnaires » s'exprime aussi dans le passage de la lettre où Valmont, à la première personne du pluriel, file la métaphore de la course de char (avec l'image de « la carrière » comme embrayeur) pour dire l'émulation à laquelle ils se livrent dans la conversion / perversion d'autrui devenue un véritable mode de vie. Enfin le même « langage gazé » que celui de la marquise, l'ironie fondée sur les jeux de langage qui reposent sur l'écart entre « le dire et le dit »⁵⁰ supposent qu'ils sont « sur la même longueur d'ondes » et se comprennent à demi-mot. En effet le langage de la dévotion détourné au profit de l'amour charnel donne lieu à un commentaire métadiscursif qui souligne le paradoxe de ce « langage mystique » sous la plume du libertin ; mais aussi les sous-entendus grivois – *topos* du roman libertin – envahissent la lettre de Valmont comme celle de Mme de Merteuil : l'expression oxymorique « chérir le despotisme » convoque l'association entre despotisme, exotisme et érotisme, le despotisme oriental étant au XVIII^e siècle associé à l'imaginaire orientaliste du sérail que l'on retrouve dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu ou les romans sadiens. On peut aussi relever les allusions scabreuses dans l'emploi du pronom adverbial « en », renvoyant au « procès » très personnel que le Président est menacé de « perdre » par les bons soins que le libertin réserve à son « inconsolable moitié », puis aux « distractions » que celui-ci lui « prépare ».

Faites de connivence et de complicité, les relations entre Valmont et Mme de Merteuil sont cependant minées par une lutte de pouvoir. Une sourde rivalité se laisse entendre dans la série de formules comparatives par lesquelles Valmont semble consentir difficilement à la marquise une position de supériorité (« peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous », « vous me suivez au moins d'un pas égal ») ; et dans l'espoir de forcer son « respect » il cherche à l'égaliser en remportant un exploit héroïque. La lettre de Valmont est en fait d'une « insolence rare » (c'est la formule que la marquise emploiera dans la réponse immédiate de la lettre 5) : d'abord il lui oppose une fin de non-recevoir, en refusant, certes habilement, mais catégoriquement, d'obéir à ses injonctions pourtant sans appel. De surcroît, il le fait en pratiquant constamment la flagornerie et le persiflage : le langage galant qu'il utilise fait écho de manière hyperbolique à celui de la marquise (parodiant en quelque sorte la parodie) ; il cite aussi en la reprenant en italiques, par un effet de mention ironique, une apostrophe de sa correspondante⁵¹. Ces premières escarmouches peuvent apparaître comme une sorte de badinage, mais on y sent déjà une ironie qui pourra devenir plus cinglante. La fin de la lettre mettra un point d'orgue à l'insolence par la pirouette d'un dernier sarcasme trop hyperbolique pour être bien sincère : Valmont manifeste sa hâte de prendre congé pour se consacrer à une autre conquête, et la formule lapidaire de la clause sera une dernière muflerie sonnante comme un défi lancé à sa « belle amie », avec laquelle il a désormais « un compte ouvert » (c'est le titre donné à l'ensemble de la correspondance mise sous scellés)⁵².

Ainsi la relation interlocutoire qui s'instaure dans la lettre permet de saisir l'ambiguïté explosive du rapport entre les anciens amants, à la fois complices et rivaux, amis et ennemis.

Pour finir cette séance, l'étude de cette lettre qui est « l'entrée en scène » de Valmont permet d'aborder « l'effet-personnage ». L'autoportrait du personnage se construit en creux par la voix même de l'épistolier, mais les miroitements du libertin font de lui un personnage problématique et ambigu.

⁵⁰ Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Minuit, 1980.

⁵¹ Michel Delon, « Le Discours italique dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le libertinage*, PUF, 1998, pp. 137-150.

⁵² Voir lettre 169.

Le personnage de Valmont, au même titre que Mme de Merteuil, incarne en effet d'abord une figure emblématique du libertinage, en tant qu'il transgresse toute une série de valeurs. La morale aristocratique d'abord : il affirme un sens aigu de l'honneur et de la gloire, mais loin de mettre ces valeurs au service d'une noble cause qui transcende les intérêts particuliers pour défendre ceux d'une caste, le libertin est habité par l'amour-propre que combattent les moralistes (Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld) et qui s'exprime dans la récurrence des marques de la première personne (« l'entreprise qui m'occupe », « son succès m'assure », « ma couronne », « mon triomphe ») ; par ailleurs, la poliorkétique déplacée du champ de bataille à l'alcôve est le signe d'une volonté de puissance dégradée, son pouvoir ne s'affirmant que sur des femmes, qu'il méprise de surcroît. Le libertinage de mœurs ensuite repose sur la dissociation de l'amour et du plaisir. Valmont est en effet un être de désir (on remarquera le polyptote), il est à la recherche du plaisir charnel que condamne la morale judéo-chrétienne : il adresse à la « jouissance » un hymne enflammé dans un passage de la lettre où l'on peut remarquer une isotopie exprimant l'ardeur du désir qui l'habite (intensité du lexique, ponctuation expressive, accélération du rythme phrastique) ; une sensualité brutale s'exprime même dans une expression telle que « j'ai bien besoin d'avoir cette femme », le sens péjoratif du verbe étant déjà attesté au XVIII^{ème} siècle (il écrira encore dans la lettre 6 « j'aurai cette femme »), mais la consommation, pour celui qui fait passer l'avoir avant l'être, est incompatible avec le sentiment amoureux qu'il refuse crânement. Ce libertinage de mœurs se double chez Valmont du libertinage érudit. À travers la parodie du langage religieux et de ses rites, formes mondaines de la religion, le libertin lance un défi blasphématoire, non seulement à la morale chrétienne, mais aussi à Dieu : ses protestations de piété ne sont que grimaces, de la même façon que son dévouement à sa tante dévalue la charité chrétienne dès lors qu'il est intéressé. Plus grave : détournant la rhétorique religieuse, il parodie le lexique religieux, en faisant de la séduction une véritable croisade, et il remplace la félicité que le chrétien attend de son Salut par une conception toute terrestre du « bonheur » : on entend une audacieuse parodie dans un passage lyrique qui détourne le langage des psaumes (« O délicieuse jouissance ! Je t'implore pour mon bonheur et surtout pour mon repos ». »). L'idolâtre substitue même à Dieu une nouvelle « divinité », en « adorant » une dévote, proie de prédilection pour qui veut outrager la religion : la séduction acquiert ainsi tout son pouvoir transgressif dans le péché. Enfin, ce sont aussi les valeurs humanistes des Lumières que pervertit le libertin. Le projet machiavélique de Valmont consiste en effet à mettre au service du vice une intelligence perverse : le rationalisme dont se réclame l'idéologie des Lumières prend chez lui la forme du froid calcul et du cynisme. Il fait aussi de la liberté un mauvais usage : l'émancipation des préjugés et de la morale judéo-chrétienne sert une entreprise qui met en cause les valeurs de la sociabilité promues par les « philosophes » du XVIII^{ème} siècle. Ce personnage, très inscrit dans le contexte socio-culturel, est donc le miroir d'une époque dont il reflète la vision du monde. Ce qui est en question, c'est une image « mythique », une sorte de modèle qu'incarne Valmont autant que Merteuil⁵³.

Mais Valmont, revêtu d'une sorte de manteau d'Arlequin, apparaît comme un être miroitant, un « être de papier » fait d'un assemblage de discours qu'il emprunte à différents rôles. Il manie avec une redoutable maîtrise l'art du langage et de la citation, et cette forme de polyphonie rend inaccessible toute vérité ontologique du personnage. Il pratique en effet d'abord, avec une grande virtuosité, ce que Pascal appelle « l'art d'agrèer » et Kant « l'art de persuader » dont dépend la force illocutoire du langage, recourant à toute une série de procédés rhétoriques tels que les figures de communion, les hyperboles, les euphémismes, les images, les rythmes binaires, ternaires et autres cadences périodiques contrastant avec la syntaxe asyndétique... Nous ne reviendrons pas sur le persiflage et la parodie qui impliquent

⁵³ André Malraux, « Laclos », in *Tableau de la littérature française, XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles, de Corneille à Chénier*, Gallimard, NRF, 1940, p. 421.

le double langage, mais l'art de la citation prend chez Valmont d'autres formes plus ou moins explicites. Celui-ci cite La Fontaine sans le nommer (effet de connivence avec la marquise encore), mais il en détourne la lettre puisqu'il en remplace le syntagme (« de l'agréer ») par un autre (« de l'obtenir »). On peut aussi entendre dans l'expression « selon mon cœur » (dans un discours attribué à la marquise) la paraphrase du célèbre discours à Malesherbes de Rousseau⁵⁴, ou encore lorsque Valmont évoque « le plus grand projet qu'un conquérant ait pu former », une réécriture du préambule des *Confessions* du même auteur qui « forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple ». Valmont apparaît ainsi comme un personnage qui s'exhibe sous le regard d'autrui en revêtant différents masques (*persona* signifie « le masque de théâtre »). Figure du chevalier du roman courtois et précieux, il affecte de rendre hommage à sa « dame » à qui il rend le « service d'amour », accomplissant des exploits pour lui offrir sur la lice sa victoire. Héros cornélien, il paraphrase un vers du *Cid* (« A vaincre sans péril on triomphe sans gloire »), un autre de *Médée* (« Votre époux à son myrte ajoute le laurier »)⁵⁵. Tartuffe, il se donne les apparences de la dévotion et de la charité chrétienne pour faire triompher ses desseins pervers ; il est Don Juan, lorsque, par le défi qui consiste à vaincre l'impossible, il rejoue sur un mode mineur la bravade du « grand seigneur méchant homme » face à la statue du Commandeur ; Don Juan encore lorsqu'il manifeste la même vanité et la même impiété provocatrice que celui qui, dans la pièce éponyme de Molière, convoque la figure d'Alexandre dans un désir mégalomane d'expansion amoureuse. Valmont s'identifiera d'ailleurs lui-même à cette figure mythique du grand conquérant dans la lettre 15 où il écrira : « je ne vois dans vos Amants que les successeurs d'Alexandre, incapables de conserver entre eux tous, cet empire où je régnais seul ». Par ce jeu de faux-semblants se perd la « vérité » de l'être, dans le vertige baroque du *theatrum mundi*.

Les ambiguïtés du personnage sont encore accrues par une série de paradoxes du libertin. Ainsi, la fameuse citation de Giraudoux concernant l'auteur des *Liaisons dangereuses*, « c'est Racine aidé par Vauban », pourrait aussi bien s'appliquer à Valmont, tant il est vrai que la stratégie du libertinage le plus cynique est associée chez lui à la figure de la passion tragique. Des accents tragiques résonnent en effet dans la lettre du libertin, paradoxalement soumis à un « destin » auquel, dans une formule déontique, il dit qu'« il faut » obéir, lui, le champion de l'affranchissement des règles et des conventions. Dans un aveu quasi racinien, il reconnaît être « livré à une passion forte », rappelant le personnage emblématique de la tragédie racinienne (« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ») ; et c'est encore Phèdre qui avouait « idolâtrer » l'objet de sa passion : « J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer ». Soumis à une passion qu'il vit comme une aliénation (« j'ai bien besoin d'avoir cette femme », « je t'implore pour mon repos »), il est emporté dans une fuite en avant pour assouvir un désir dont la réalisation seule est un apaisement, non le plaisir de jouir, à l'instar d'un autre personnage romanesque soumis à une passion tragique : la princesse de Clèves s'avoue « vaincue et surmontée par une passion qui l'entraîne malgré [elle] ». Ce langage de Valmont annonce le combat que Mme de Tourvel mènera contre elle-même lorsqu'elle écrira « J'aime, oui, j'aime éperdument. Hélas ! » (lettre 102). Le discours de Valmont trahit donc une sensibilité inattendue chez un libertin, qui le rend vulnérable et annonce sa défaite, l'ironie tragique tenant au fait qu'il vérifie l'adage « ce sont les bons nageurs qui se noient » (que lui-même énoncera, dans la lettre 76, pour prévenir Mme de Merteuil du danger de sa liaison avec Prévan). En effet l'urgence de son désir est motivée par la peur de l'amour : « j'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux : car où ne mène pas un désir contrarié ? » ; l'échec, c'est le risque de succomber à la passion plus que la blessure d'amour-propre. Ses propos trahissent donc une crainte des femmes et de l'amour :

⁵⁴ Rousseau, *Troisième Lettre à Monsieur de Malesherbes* (1762) : « Mon imagination ne laissait pas longtemps déserte la terre ainsi parée. Je la peuplais d'êtres selon mon cœur. »

⁵⁵ Corneille, *Médée*, Acte IV, scène 1, vers 1036.

l'implicite de son discours est que, si celles-ci se défendaient de la séduction, elles tiendraient les hommes en leur pouvoir en entretenant la passion par la frustration du désir ; l'aliénation de l'homme amoureux s'exprime bien alors dans le « timide » (au sens étymologique du terme) esclavage de l'amour, qu'il redoute comme une déchéance. On remarquera que ce discours paradoxalement conformiste du libertin repose sur des présupposés qui relèvent de la morale la plus classique : la passion est aliénation de l'être, l'amour charnel entraîne la chute de la femme, alors que la vertu l'élève et la sublime puisque, si elle s'abandonne, elle se soumet et se dégrade ; d'où le mépris des « femmes faciles » que l'on perçoit dans les propos sarcastiques adressés à la marquise à la fin de la lettre. Cette humanisation de la figure du libertin fait donc de lui un personnage opaque, et cette opacité a été voulue par l'auteur puisque l'on sait que Laclos a supprimé pour l'édition définitive les brouillons de deux lettres à Mme de Tourvel et Mme de Volanges où Valmont s'excusait et exprimait son repentir.

Cette opacité du personnage interroge donc le lecteur et impose une lecture herméneutique : où est la « vérité » de Valmont ? Est-il d'ailleurs une « vérité » de ce personnage qui relève d'une sorte de feuilleté ou de bricolage identitaire, fait de citations, de postures et de traditions ? Soit il tait et déguise sa passion naissante en entreprise libertine, par prudence, exhibant un *ethos* conforme aux attentes de sa destinataire dans un discours délibérément hypocrite où il adapte son propos à ce que veut entendre sa complice en libertinage. Soit il est dans le déni, victime du charme exercé par Mme de Tourvel, mais refusant de se l'avouer, d'où son besoin de bafouer son amour. Le personnage ne se laisse pas facilement cerner : « il exige une recreation imaginaire de la part du lecteur qui doit mobiliser sa connaissance du monde et de la littérature »⁵⁶. Ce type de personnage énigmatique, « de contours moins définis » garde une « part de mystère et d'incertain...ce sont les lecteurs, c'est l'inquiétude des cœurs vivants qui pénètre et gonfle ces fantômes »⁵⁷. L'aporie féconde de la fragmentation du discours épistolaire, autant que l'absence d'une voix qui transcende le discours des personnages, tient l'esprit du lecteur en éveil et sollicite l'activité interprétative.

Le personnage de Valmont, que cette lettre permet d'appréhender au cœur d'une configuration féminine et dans une relation interlocutoire complexe avec sa rivale et amie, apparaît ainsi comme une figure emblématique : il incarne, en un sens comme la marquise, le libertinage et l'esprit de la décadence du siècle des Lumières ; mais personnage miroitant, insaisissable sous les masques qu'il revêt, il s'offre au lecteur comme une énigme aussi intéressante à déchiffrer que le sont les enjeux sociologiques et idéologiques du roman.

Pour clore ces séances de lectures analytiques et introduire la séance de synthèse portant sur ces enjeux précisément, un travail sur l'image peut être mené à partir d'une œuvre picturale : *Le Verrou*, de Fragonard. Ce tableau souvent cité a été rarement analysé avec quelque précision. On peut en effet commenter ce tableau du XVIII^{ème} siècle, certes comme l'illustration anecdotique d'une scène de libertinage voluptueuse dans l'expression de la contrainte virile et de la résistance plus ou moins marquée de l'un et de l'autre personnage. On peut y relever aussi l'élément symbolique du verrou qui donne son titre au tableau et fait signe vers le motif de la clé, *topos* du roman libertin dont on a pu étudier les résonances érotiques. À un autre niveau interprétatif encore, l'effraction du regard du spectateur, qui surprend une scène d'alcôve dont la porte est fermée à double tour, peut être mise en parallèle avec la figure du « lecteur indiscret » de ce roman, puisque celui-ci a accès à toute une correspondance qui ne lui est pas destinée et il peut ainsi, à partir de ce point de vue omniscient qui transcende les discours et points de vue fragmentaires des personnages, pénétrer dans l'intimité des cœurs et des corps. Mais l'intérêt majeur de cette œuvre picturale,

⁵⁶ Vincent Jouve, *op. cit.*, pp. 171-173.

⁵⁷ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, in *Œuvres complètes*, tome VI, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 848-849.

comme le souligne Daniel Arasse⁵⁸, réside dans l'obscurité de ce qu'il ne montre pas : on peut voir dans la partie gauche du tableau, plongée dans l'obscurité, une métaphore de deux corps sexués, le féminin et le masculin ; mais c'est au spectateur de le voir, car le tableau ne le dit ni ne le montre, de la même façon que le roman ne nomme pas mais suggère, laissant dans l'ombre le scabreux ou l'obscène. Et le spectateur du tableau, au même titre que le lecteur du roman, se trouve face à un objet esthétique et problématique, qui s'offre à une lecture herméneutique.

On a rencontré dans les copies quelques excellentes références iconographiques, surtout lorsque les développements, vifs et enlevés, étaient mis au service des textes. A l'inverse, il a pu paraître regrettable de considérer par exemple l'étude d'un tableau de Vermeer, « La lettre d'amour », comme « une occasion de revoir le schéma de la communication de Jakobson et le complément circonstanciel de temps ».

Séance 6 – synthèse sur les enjeux sociologiques, idéologiques et pragmatiques des textes

Dans cette ultime séance, il s'agit à présent de revenir sur l'une des questions problématiques qui concerne les enjeux du roman libertin pour interroger la vision du monde qui s'y dessine. Les personnages sont en effet très ancrés dans le contexte socio-culturel du XVIIIème siècle, mais on peut se demander si le roman véhicule une idéologie. Quelle est la « leçon » du roman – s'il y en a une ?

D'abord les personnages étudiés au cours des séances analytiques sont les miroirs d'une certaine forme de sociabilité propre au XVIIIème siècle. La citation de la préface de *La Nouvelle Héloïse* choisie comme exergue du roman peut être rappelée : « J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres ». Baudelaire qualifiait ainsi le roman de Laclos de « livre de sociabilité »⁵⁹. La lettre est en effet un « commerce », elle s'inscrit dans un siècle de communication où la conversation est l'une des occupations mondaines les plus importantes. Par ailleurs, les quatre lettres abordées en particulier au cours de la séquence représentent le *modus vivendi* de la société aristocratique et mondaine de l'époque, mais aussi les rapports sociaux qui la caractérisent : Roger Vailland qualifie le roman de « peinture réaliste d'une classe sociale à la veille de la Révolution »⁶⁰ où l'ancienne aristocratie, la noblesse d'épée, s'oppose à la noblesse de robe, d'origine bourgeoise, plus soucieuse de respectabilité ; le critique voit aussi dans la profanation de la vertu la revanche de l'aristocratie déchue et le signe d'un affrontement social. Laclos mettrait ainsi en cause une société en décadence. Les mœurs de cette société mondaine sont fondées sur le culte du plaisir, ferment de sociabilité dont le libertinage est une des manifestations. Autre fait de société, l'importance grandissante de la femme : « Le XVIIIème siècle fut le siècle de la toute-puissance de la femme. Un moment exceptionnel de notre histoire »⁶¹. Or le roman épistolaire est le genre féminin par excellence : « consacré aux femmes, composé souvent par des femmes, le roman par lettres a souvent, pour premier public, des femmes »⁶². On peut d'ailleurs constater la disproportion des personnages féminins et masculins dans cet *incipit*, à l'instar de ce que l'on peut constater dans le roman tout entier où, sur 175 lettres, 100 sont écrites par des femmes, 120 destinées à des femmes, alors que, sur 7 protagonistes, 5 sont des femmes.

⁵⁸ Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Gallimard, Folio essais, 2004, p. 316.

⁵⁹ Baudelaire, *op. cit.* p. 67.

⁶⁰ Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, Seuil, 1953, p. 138.

⁶¹ E. et J. de Goncourt, *La femme au XVIIIème siècle*, préface d'Elisabeth Badinter, Flammarion, « Champs essais », p. 28.

⁶² Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, PUF, 1979, p. 60.

Sur le plan idéologique, on reconnaît dans les quatre lettres étudiées les engagements de Laclos dans les combats du siècle des Lumières dont il défend les idéaux progressistes. Le libertinage pratiqué et préconisé par les personnages du roman est en effet fondé sur des valeurs de la philosophie des Lumières, au premier rang desquelles on peut placer la liberté : si le libertin, au XVI^{ème} siècle, est le sectaire qui s'affranchit de l'orthodoxie de la religion, il est ensuite au siècle classique associé à l'incrédulité religieuse, à l'instar du personnage de théâtre Don Juan, ou du poète Théophile de Viau, mort des séquelles de son emprisonnement. Le libertinage d'esprit puise ses sources dans la remise en question des conventions et traditions, au nom de l'esprit de liberté, même si les opinions des libertins de l'époque, tels que Gassendi, La Mothe le Vayer, ou Cyrano de Bergerac vont de la foi tolérante au scepticisme ou à l'athéisme ; mais la vocation critique du libertin s'exerce bien dans une certaine marginalité, s'opposant par son rationalisme aux excès de la Contre-Réforme et du dogmatisme.

C'est donc bien au nom du rationalisme des Lumières que s'affirme le libertinage. Or ce rationalisme se manifeste dans le roman comme une valeur essentielle, opposée au sentiment et à la sensibilité que refusent les « roués », capables également de mettre en œuvre la méthode des « philosophes » qui consiste à diriger son existence – et celle d'autrui – au lieu de la subir grâce à l'observation et à l'expérience (fondées sur les théories de la connaissance développées par les philosophes sensualistes tels que Locke dans *l'Essai sur l'entendement humain* en 1689, et surtout Condillac dans le *Traité des sensations* en 1754).

Au nom de ce rationalisme encore, l'idéologie des Lumières remet en cause les interdits et les tabous de la morale judéo-chrétienne, réhabilitant le corps et le plaisir contre la tyrannie des préjugés, d'où une nouvelle morale et une autre conception du bonheur. Les « philosophes » prônent une morale naturelle (fondée sur les théories jusnaturalistes de l'époque dont Montesquieu est l'un des représentants), qui n'interdit pas mais légitime au contraire les plaisirs des sens ; la recherche du bonheur⁶³ n'est plus associée au Salut mais relève de la jouissance des biens de ce monde, comme l'exprime ce célèbre décasyllabe où, dans un hymne au bonheur (« Le Mondain »), Voltaire fait l'éloge vibrant des bienfaits tout matériels de la civilisation moderne : « Le Paradis terrestre est où je suis ».

Un autre sujet de débat du XVIII^{ème} siècle trouve un écho dans le roman, lié encore à la confiance dans le pouvoir de la raison et à la capacité inhérente à l'homme de progresser en faisant un bon usage de sa liberté : le thème de l'éducation. Cette anthropologie optimiste des Lumières est fondée sur le concept kantien et rousseauiste de perfectibilité de l'homme, « seule créature qui ait besoin d'être éduquée »⁶⁴. Ainsi conçu, l'homme n'est pas, il devient, il est un devoir-être ; l'humanité dont il se réclame, il doit la réaliser, et en accomplir les virtualités, d'où l'importance du processus de l'éducation : « l'homme ne peut devenir homme que par l'éducation. Il n'est rien d'autre que ce que l'éducation fait de lui »⁶⁵. C'est plus précisément le thème de l'éducation des filles qu'aborde le roman lorsqu'il est question de l'éducation conventuelle à laquelle Cécile et probablement Mme de Tourvel ont été soumises, et de la « formation » de Cécile que Mme de Merteuil propose à Valmont de prendre en charge.

La condition féminine est en effet une autre question centrale au XVIII^{ème} siècle, et le roman de Laclos s'en fait l'écho dès les premières lettres⁶⁶. Laclos écrit en 1783 trois discours

⁶³ Voir Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et dans la pensée au XVIII^{ème} siècle*, A. Colin, 1960.

⁶⁴ Emmanuel Kant, *Réflexions sur l'éducation* (1776-1787).

⁶⁵ Emmanuel Kant, *op. cit.*

⁶⁶ P. Hoffmann, « Aspects de la condition féminine dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos », *L'information littéraire*, n° 15, mars-avril 1963.

consacrés à la condition de la femme : il s'interroge sur « les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes », car l'organisation sociale les réduit à la soumission ; il suggère alors la révolte, il s'agit de secouer le joug masculin pour laisser s'exprimer « la femme naturelle » qui est « ainsi que l'homme un être libre et puissant »⁶⁷. La femme, éternelle mineure, apparaît en effet asservie par son éducation et une société inégalitaire : les femmes dans le roman, à l'exception de la marquise, sont vouées à l'aliénation, victimes des hommes, méprisées et dupées par eux. Elles sont opprimées par les préjugés de la morale chrétienne et enfermées dans le conformisme de l'éducation conventuelle qui, paradoxalement, ne prépare pas les jeunes filles à la vie sociale puisqu'elles en sortent incapables de réflexion et même dénuées de conscience morale, à l'instar de Cécile. D'où la guerre des sexes menée par Mme de Merteuil. On peut donc aussi lire le roman de Laclos comme une réflexion sur la condition de la femme à la veille de la Révolution. D'autres écrivains contemporains font aussi entendre dans leurs œuvres des revendications « féministes » avant la lettre : Marivaux dans la scène 9 de *La Colonie* (1750), Voltaire dans un pamphlet *Femme, soyez soumises à vos maris* (1768), Beaumarchais dans l'acte III scène 16 du *Mariage de Figaro* (1784), Diderot dans *La Religieuse* (1796). En 1791, Olympe de Gouges exprime sa révolte contre l'oppression masculine en parodiant, dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. On peut donc envisager de faire lire en lecture complémentaire tel ou tel de ces textes.

Mais, si l'on peut trouver dès les premières lettres du roman l'écho des idéaux d'un XVIII^{ème} siècle optimiste, celles-ci témoignent plutôt d'une époque de décadence et de crise de ces idéaux. L'image de la société que renvoient les personnages d'abord est celle d'un théâtre où dominant le jeu des faux-semblants et le piège des apparences : les personnages sont constamment en représentation. « Le style Louis XVI de la séduction est la décadence qui prend le masque de la décence », écrit Laurent Versini⁶⁸. La séduction est faite pour la galerie, et la loi de la duplicité préside aux relations sociales, d'où l'image archétypale du « roué » hypocrite, qui manie en virtuose l'art de tricher, de mentir et de jouer. Ainsi loin de promouvoir une véritable sociabilité⁶⁹, ce *theatrum mundi* la compromet, et les « liaisons dangereuses » sont bien une perversion du lien social, puisque le libertinage conduit à la guerre des sexes. Cette vanité du « grand théâtre du monde » est magnifiquement mise en scène dans l'adaptation cinématographique de Stephen Frears (*Les Liaisons dangereuses*, 1989) dont on peut montrer et commenter en particulier la toute première séquence : le film s'ouvre en effet par deux scènes en miroir, qui montrent d'une part Valmont, perruqué, poudré, par ailleurs Mme de Merteuil, en grande toilette, qui évalue d'un coup d'œil l'effet des préparatifs d'une véritable entrée en scène. Cette séquence filmique donne à voir les symboles d'une existence sociale placée sous le regard d'autrui et sous le signe du paraître qui masque la vérité des êtres. On a apprécié dans de bonnes copies l'utilisation judicieuse de l'adaptation cinématographique ou théâtrale lorsque celle-ci convoquait et exploitait des séquences ou scènes précises de ces œuvres mises en relation avec les textes.

Les libertins subvertissent d'autre part les idéaux aristocratiques, les valeurs hautement morales de l'honneur et de la gloire : comme dans le théâtre de Corneille, les duels sont aussi des duos puisque c'est au nom des mêmes valeurs que s'affrontent les héros, mais le culte de l'exploit et la rivalité chevaleresque sont motivés chez les libertins par la quête d'une gloire

⁶⁷ Laclos, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 390 et 393.

⁶⁸ Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, PUF, 1979, p. 163.

⁶⁹ L'article « Philosophe » de *L'Encyclopédie*, de Dumarsais, définit ainsi le philosophe « un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile [...] épris d'honneur et de probité ».

toute personnelle. L'héroïsme cornélien est une *antiphysis*⁷⁰, en tant qu'il oblige le héros à dépasser le stade de l'animalité en luttant contre sa propre nature (la peur de la mort et la passion amoureuse ou vindicative) ; cet héroïsme sacrificiel qui conduit le héros à être « maître de [lui] comme de l'univers », fait de la volonté un acte de raison obligeant le héros à renoncer à une part de lui-même. Une telle expérience d'ascèse hautement morale repose donc sur l'éthique du renoncement aux passions égoïstes au nom de valeurs supérieures, alors que l'expérience du libertinage consiste à assouvir ses désirs et à réaliser sa volonté de puissance.

Enfin, certes les libertins sont soumis à une éthique puisque la licence des mœurs comporte des règles. Mais ces règles mettent à mal les valeurs de la philosophie des Lumières, car la quête du plaisir vise à réduire autrui à sa merci. C'est la volonté de puissance qui domine chez lui. La tactique de domination psychique mise en œuvre par le libertin est ainsi étudiée par Roger Vailland comme une corrida dont il respecterait « les figures »⁷¹ : d'abord le choix d'une proie à traquer qui doit être méritoire, la séduction qui doit laisser toutes les chances à la proie poursuivie, la chute qui doit être exécutée nettement et sans fioritures, enfin la rupture dont le mérite est d'être éclatante (c'est la mise à mort de la victime). Au nom de la liberté, il s'agit ainsi pour le libertin de maîtriser son propre destin et celui d'autrui, de réaliser un projet machiavélique par un dévoilement du rationalisme, de la discipline de l'esprit et des « méthodes » préconisées par les philosophes, puisque ce qui est visé, c'est une finalité pragmatique qui n'a rien à voir avec la morale : l'efficacité de la réalisation des désirs et fantasmes. Ils sont alors esclaves de leurs obsessions et de préjugés dont ils restent prisonniers. Monstres de raison voués au vice et à la méchanceté, ils dissocient la raison et la morale, ils dissocient aussi la vertu et le bonheur qu'associent au contraire les philosophes des Lumières. On voit bien que le libertinage de mœurs subvertit tout un héritage idéologique auquel il substitue le goût des « petits-maîtres », le plaisir des « petites-maisons », et les mignardises du style rococo.

Ainsi l'éthique et l'esthétique de ce roman épistolaire et libertin, mises à jour dès l'*incipit*, ressortissent à une vision du monde qui relève du baroque. La faillite des valeurs, le vacillement des certitudes, comme l'abandon de la narration linéaire, sont signes de la perte d'une assise morale et intellectuelle : les valeurs judéo-chrétiennes autant que celles des Lumières sont mises en cause, mais aussi la « vérité » des personnages, compromise par la polyphonie et la polyscopie liées à la forme fragmentaire du genre épistolaire. Le baroque peut être associé à cette esthétique du mouvement et du foisonnement liée à la discontinuité des lettres, qui construisent des personnages dont les miroitements ontologiques sont sources d'interrogation. Baroques aussi le vertige des mots, le tournoisement et les distorsions subies par le langage des libertins.

On peut donc s'interroger sur la « leçon » du roman... si elle existe. En dépit des intentions affichées dans la « préface du rédacteur », on peut mettre en doute le projet didactique de l'auteur qui avance masqué (aucune voix ne transcende en effet celle des personnages). La vertu ne semble pas faire le bonheur, la morale judéo-chrétienne apparaît disqualifiée, mais le roman ne donne pas non plus une image très valorisante du libertinage qui pervertit les idéaux de l'époque et l'anthropologie optimiste des Lumières. On peut aussi s'interroger sur le « féminisme » de Laclos, qui, outre l'anachronisme de la notion, ne saurait être illustré par l'individualisme forcené de la marquise, qui méprise les femmes et veut inverser plus que pacifier les rapports de domination entre hommes et femmes en retournant la séduction à son profit, puisque celles qui sont séduites s'abandonnent et se perdent. Elle affirmerait donc

⁷⁰ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, NRF, 1963, pp. 212-213.

⁷¹ Roger Vailland, *op. cit.*, pp. 53-54.

plutôt le primat de la virilité dont elle s'empare. Il semble donc difficile d'aboutir à une conclusion morale pour ce roman qui incite plutôt à s'interroger sur les valeurs éthiques.

Cependant si les enjeux du roman sont très liés au contexte socio-culturel dans lequel il s'inscrit, il est aussi porteur d'une vérité humaine intemporelle. Paul Bourget, invitant déjà en 1883 à un réexamen de l'œuvre dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, faisait des *Liaisons dangereuses* « une planche d'anatomie morale ». Ce roman d'analyse s'inscrit en effet dans toute une tradition qui remonte à *La Princesse de Clèves*. Les premières lettres du roman préfigurent les relations qui s'instaurent entre Valmont et la présidente de Tourvel, mais aussi les rapports entre le vicomte et la marquise de Merteuil ; elles annoncent une peinture de la passion amoureuse, avec ses démarches de séduction et ses déchirements, qui vont au-delà des mœurs de la société d'Ancien Régime : « Ce roman libertin, ce roman des méchants est un roman d'amour »⁷². L'amour, polymorphe, apparaît sous des jours différents : amour mystique (αγάπη) ou érotique (έρος), il est tantôt transfiguration ou élévation spirituelle, tantôt descente aux enfers ; tantôt emportement passionnel, tantôt calcul et manipulation, tantôt renversement de l'économie des relations de pouvoir entre hommes et femmes. On peut étudier à travers les personnages divers avatars de la passion amoureuse, mais aussi des traits psychologiques et des rapports humains intemporels et universels. Les personnages incarnent aussi, de manière intemporelle, l'intelligence mise au service du mal. Ils se servent de leur virtuosité à des fins subversives voire sataniques. Comme Malraux⁷³, Baudelaire et le romantisme noir ont vu ainsi dans le personnage de Merteuil une figure satanique et dans celui de Valmont un être luciférien : ces méchants sont des esthètes du mal représentant une forme de dandysme.

Le roman a ainsi donné lieu à des lectures ou relectures qui prouvent sa richesse, comme l'attestent les nombreuses œuvres épigones et adaptations théâtrales ou cinématographiques récentes du roman. Pour illustrer ce dernier point, on pourra par exemple confronter l'adaptation cinématographique de Stephen Frears, un film d'époque, considéré comme une adaptation de référence, et celle de Roger Vadim et Roger Vailland (1960) qui transpose l'action et les personnages à Paris, Megève et Deauville au milieu du XXème siècle.

L'étude des personnages que construisent les quatre premières lettres des *Liaisons dangereuses* permet donc de mettre à jour les enjeux sociologiques et idéologiques du roman, qui prend sens dans le contexte de sa production : on y voit la représentation des mœurs de la société aristocratique et mondaine, on y entend les échos des grands débats du XVIIIème siècle ; mais le libertinage apparaît plutôt comme l'ombre des Lumières, le signe de la décadence d'une époque et de la crise des valeurs humanistes défendues par les « philosophes ». Cependant le roman de Laclos ne laisse pas d'interroger : l'opacité de ses personnages et de leurs relations, mais aussi le vacillement des certitudes suscitent une lecture herméneutique, sans permettre de définir la visée du roman. Il faut aussi souligner la séduction stylistique et linguistique qu'exercent les personnages les plus mauvais et fonde l'interrogation morale. C'est ce qui fait sans doute l'intérêt du roman, puisqu'il renvoie le lecteur à une réflexion sur les relations entre les sexes et entre les êtres, mais aussi sur des valeurs éthiques intemporelles.

⁷² Laclos, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 1157.

⁷³ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, préface d'André Malraux (1939), Gallimard, Folio n° 894, 1970, p. 8.

Séance 7 : exercice d'évaluation

Il faut rappeler l'importance de présenter des activités d'évaluation vraisemblables, et cohérentes avec la séquence qui devait y préparer. Certains sujets de dissertation ou de commentaire comparé ont été jugés trop ambitieux, en l'absence d'un accompagnement pédagogique adapté que l'on a apprécié dans certaines copies. Ainsi un sujet très pointu sur la narrativité dans le genre épistolaire n'était accompagné d'aucune préparation des élèves, d'aucun critère d'évaluation, et aucune piste n'était proposée pour le corrigé ; au contraire, une citation sur « l'entrée par effraction dans le roman » a donné lieu à une préparation finement soulignée au fil des séances, et des pistes intéressantes ont été prévues pour le corrigé, fondées sur des erreurs probables des élèves.

Certains sujets proposés sont improbables, manquant de cohérence avec l'organisation de la séquence (faire le commentaire de la lettre 4 comme réponse à lettre 2 alors que celle-ci n'a pas été étudiée), ou bien avec la connaissance que les élèves ont du roman (imaginer la réponse de la marquise à Valmont, celle-ci renonçant à son projet, alors que l'œuvre intégrale a été lue) ; si l'on peut concevoir l'intérêt d'imaginer une histoire alternative, il faut que ce soit dans certains cadres. En revanche, le jury a apprécié que des candidats proposent de faire rédiger la réponse de Sophie aux lettres de Cécile, en accompagnant la correction prévue d'une réflexion sur les effets produits par l'absence de cette réponse dans le roman de Laclos.

Pour finir la séquence, le professeur peut proposer une évaluation sous la forme du commentaire. Il est possible de soumettre aux élèves l'étude d'un extrait de la lettre 4 (à partir de « Ne vous fâchez pas... » jusqu'à la fin), particulièrement appropriée à l'évaluation des acquis de la séquence.

Ils seront en effet capables à l'issue de la séquence d'étudier d'abord le fonctionnement de cette lettre dans le cadre de « l'exposition » du roman, en tant qu'elle noue le pacte du roman épistolaire et libertin, puis la relation interlocutoire instaurée par la lettre et la façon dont elle permet de comprendre les relations entre les deux « roués » ; enfin l'analyse de l'autoportrait de Valmont conduira à aborder l'éthique du libertinage qu'incarne le personnage mais aussi les miroitements du libertin, personnage baroque, complexe et énigmatique.

Prolongements

Cette séquence trouvera un premier prolongement tout naturel dans la lecture cursive du roman dans son intégralité.

On pourrait ensuite envisager l'étude d'un groupement de textes afin de prolonger et d'approfondir la réflexion sur la mise en cause et le détournement des procédés de construction du personnage romanesque. Le processus d'opacification du personnage qui est à l'œuvre dans le nouveau roman permettra d'aborder ainsi la déconstruction du personnel romanesque dans des « anti romans », en montrant, à travers des extraits de romans de Robbe-Grillet (*Les Gommages*, *La Jalousie*) d'un côté, et de Beckett (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*) ou de Nathalie Sarraute (*Le Planétarium*) de l'autre, qu'« il y a deux façons d'éliminer le personnage : l'une consiste à l'escamoter purement et simplement, l'autre revient à lui demander de se dévorer lui-même [...] ». Dans le roman de l'escamotage, le monde gagne en importance ce que le personnage a perdu [...]. Dans les romans de la dévoration, le monde extérieur, englouti, brisé, devenu prétexte à la rumination d'une conscience qui ne trouve pas plus d'appui en dehors d'elle-même qu'en elle-même, s'effondre et entraîne dans sa chute le personnage, désormais incapable de se définir par rapport à lui »⁷⁴. Ainsi dans « l'ère du soupçon », le personnage est victime d'une crise d'identité, il devient un être

⁷⁴ Bernard Pingaud, « L'Ecole du refus », *Esprit*, Juillet-août 1958.

problématique désubstantialisé ou au contraire pure conscience solipsiste qui se cherche dans le spasmodique, le fragmenté, l'obscur.

CONCLUSION

Le sujet, qui certes fait appel à de solides connaissances culturelles, littéraires et linguistiques, devait être abordé sans difficulté majeure par des professeurs de lettres. L'*incipit* des *Liaisons dangereuses* permet, à travers l'étude des personnages, d'aborder les enjeux majeurs d'un roman qui s'inscrit dans le contexte du siècle des Lumières. Conformément aux objectifs fixés dans les programmes, ce corpus interroge donc une vision du monde dont les personnages sont porteurs : ils incarnent les codes et les valeurs du contexte social et historique auquel ils sont confrontés. Il conduit aussi, en termes de réception, à considérer « l'effet-personnage » comme une interaction entre le texte et le lecteur, particulièrement lorsque le personnage reste indéfini et obscur. Or, on sait que les grandes œuvres n'épuisent pas le questionnement et qu'elles n'en finissent pas d'opposer leur opacité aux investigations du lecteur. Ainsi, pleine de la vérité d'une époque, l'œuvre de Laclos qui impose aussi des paradigmes universels, suscite chez le lecteur des questions d'ordre éthique et idéologique, et l'engage ainsi à penser sa propre vision des rapports sociaux et humains.

Nous ne pouvons qu'encourager les candidats à aborder cette épreuve du concours – qui fait appel aux compétences acquises par l'exercice du métier – avec confiance et sérénité, à condition de s'y être préparés et entraînés avec persévérance.

SESSION 2017

**AGREGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER**

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

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

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

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

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

Dans un article intitulé « Hugo, ou le Je éclaté », paru dans la revue *Romantisme*, n° 1-2 (1971), Pierre Albouy écrit :

« Le *moi*, c'est-à-dire, encore un coup, *le moi dans le poème*, le *moi* qui parle et qui parle de lui, se fonde perpétuellement sur sa propre impossibilité. Dans cette béance de *moi à je*, se produit la *voix* ».

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de l'œuvre de Victor Hugo *Les Contemplations* ?

COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Frédéric Nau

Dans un article intitulé « Hugo ou le Je éclaté », paru dans la revue *Romantisme* (1971), Pierre Albouy écrit : « Le *moi*, c'est-à-dire, encore un coup, *le moi dans le poème*, le moi qui parle et qui parle de lui, se fonde perpétuellement sur sa propre impossibilité. Dans cette béance de *moi* à *je*, se produit la *voix* ». Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture du recueil *Les Contemplations* ?

Le sujet de composition française proposé lors de la session 2017 n'avait pas de quoi décontenancer les candidats. Victor Hugo figure régulièrement au programme du concours. Pierre Albouy représente un de ses commentateurs les plus fameux : il a, en particulier, édité et annoté trois volumes d'œuvres poétiques hugoliennes dans la collection de La Pléiade ; le deuxième tome de cette série présente *Les Châtiments* et *Les Contemplations*. Enfin, la citation retenue aborde la question du lyrisme, au cœur des études critiques menées sur le recueil.

Voilà sans doute pourquoi le jury a dû, cette année, lire peu de copies trahissant un haut degré d'impréparation. La plupart des compositions, au contraire, manifestait une familiarité plus ou moins grande avec Hugo et avec son œuvre. Il en est allé de même de la tradition critique, assez souvent sollicitée : Ludmila Charles-Wurtz, responsable de l'édition au programme mais aussi autrice d'une thèse sur le lyrisme dans *Les Contemplations*, a été fréquemment mentionnée. Ce n'était pas inattendu ; mais d'autres interprètes ont également été sollicités, comme Florence Naugrette, ou Pierre Albouy lui-même.

Pour autant, ces premiers constats, encourageants, n'impliquent pas qu'il soit inutile de formuler quelques rappels sur l'exercice de la dissertation sur programme. La notoriété du recueil, tout d'abord, devait inciter les candidats à redoubler d'efforts quant à la précision des références et des citations. Les candidats ne peuvent donc pas se contenter de souvenirs vagues d'une lecture ancienne. Il a pu sembler, ainsi, que, dans telle ou telle copie, la référence réitérée au poème « Demain dès l'aube » dissimulait mal une connaissance approximative de l'œuvre. Il convient, en outre, de toujours garder à l'esprit que la citation ne vaut pas pour une analyse : une fois qu'un extrait de l'œuvre a été reproduit, le candidat doit encore préciser l'interprétation qu'il en fait et la place qu'il lui accorde dans son raisonnement : le développement se fonde sur ces explications de texte en miniature qui contribuent à sa progression. La polyphonie poétique à l'œuvre constamment dans *Les Contemplations* a pu, par exemple, être démontrée avec finesse et exactitude par une copie qui s'est appuyée sur des analyses détaillées d'extraits empruntés à « Ce que dit la bouche d'ombre ».

La précision du commentaire, ensuite, doit être mise au service d'une étude en étroite adéquation avec le sujet. Il s'agit de surmonter une autre difficulté propre à une composition sur programme : il est parfois tentant de vouloir à toute force introduire un développement préparé. Le jury a pu être surpris de lire certaines copies qui s'acquittaient trop légèrement de l'analyse du sujet. C'est une phase décisive, qui commande tout le reste du travail, et a pour tâche de constamment situer le propos vis-à-vis de la thèse exposée par la citation. En l'occurrence, la position de Pierre Albouy ne devait pas être réduite à l'affirmation que le *moi* hugolien subissait une paradoxale disparition dans *Les Contemplations*. Seules les copies qui

ont su interroger la distinction entre le *je* et le *moi* et, à partir de là, penser la notion de « voix » sont parvenues à élaborer un développement vraiment pertinent.

ANALYSE DE LA CITATION

Cette proposition de corrigé commencera donc par là et suggèrera une lecture de la citation. Affirmant d'abord la paradoxale impossibilité d'un *moi*, le critique l'oppose à un *je* ; mais ce couple notionnel est, à son tour, relayé par le concept de *voix*. La première opposition apparaît assez fréquemment dans la littérature consacrée à la subjectivité : le pronom atone de la première personne, le « je », est utilisé dans une situation d'énonciation donnée afin de référer à l'auteur de l'énoncé, sans renvoyer à une personnalité permanente qui soit à l'origine de cette parole ; à l'inverse, le pronom tonique, le « moi », implique un être à part entière, dont le « je » représente l'expression momentanée, située dans un ici et maintenant. S'il existe une béance de *moi* à *je*, ce serait donc que les apparitions du second n'indiqueraient pas suffisamment l'existence du premier. L'omniprésence du « je » dans *Les Contemplations* ne fait ainsi guère de doute, mais elle ne s'unifierait pas en un « moi » cohérent. Le titre de l'article dont la citation est issue, fourni aux candidats, tend à conforter cette hypothèse : le Je hugolien y est qualifié d'« éclaté ». L'analyse de Pierre Albouy se fonde donc sur le constat d'une dispersion ontologique, qui, dans *Les Contemplations*, décapite le lyrisme de sa tête, le « moi », pour ne le réduire qu'à ses instances toujours singulières, sous les formes multiples et éclatées du Je.

Mais l'interprétation ne se borne pas à cette première observation, car le « moi » des *Contemplations* est non seulement disloqué, mais amené à réfléchir sa propre dislocation : telle est, du moins, la thèse soutenue par Pierre Albouy. La première personne est constamment utilisée, en effet, pour penser son propre délitement, comme si, par le seul fait de se proférer dans l'énoncé, le « je » se défaisait réellement et était voué, dans les mots, à contempler sa propre dissémination¹. La citation de Pierre Albouy pointe, par là, une autre caractéristique essentielle du lyrisme hugolien, qui sans relâche questionne les conditions de sa propre possibilité. Il faudrait même écrire qu'il questionne sa légitimité, car l'ontogenèse de la poésie personnelle s'inscrit dans un horizon métaphysique et politique, qui a pour enjeu de déterminer un droit à la parole.

A ce stade, le propos de Pierre Albouy a permis de dégager trois caractéristiques des *Contemplations* : c'est un recueil dont le lyrisme est **problématique, réflexif et spéculatif**. Voilà qui se trouve bien loin d'une présumée évidence du « moi » dont le romantisme, après l'âge froidement impersonnel des Lumières, aurait fait le centre de sa poétique. S'il est aujourd'hui volontiers admis que la poésie personnelle ne consiste pas en un pur reflet autobiographique, mais, au contraire, engage toujours une renaissance et une redéfinition de soi, cette approche plus nuancée n'allait pas nécessairement de soi quand Pierre Albouy a rédigé cet article, et il ne concluait pas pour rien sa démonstration en ces termes : « Dans ce domaine du lyrisme romantique, il serait urgent de compliquer les problèmes ». Cette recommandation, jamais complètement inutile, mérite peut-être d'être répétée.

Le mouvement de dépersonnalisation lyrique, par lequel le « moi » est conduit à proférer son propre éclatement, ne met pas un terme au cheminement poétique de Hugo. C'est le dernier temps de la citation : la béance de *moi* à *je* est l'espace de la voix – une troisième instance, exclusivement poétique celle-là, qui se distingue à la fois du « je » accidentel et de

¹ Dans les phrases qui concluent l'article cité, Pierre Albouy écrit ainsi : « Écriture de la transcendance, poésie du *moi* qui se brise incessamment pour renaître, soumise à cette impulsion sans fin qu'est la rupture, l'écriture poétique des *Contemplations* se produit continûment en ne cessant de se raturer. Telle est, à partir de l'exil, la *modernité* de Hugo... ». Il n'aura échappé à personne qu'il recourt, à nouveau, au verbe « se produire », cette fois à propos de l'écriture en général, et non plus de la voix.

l'impossible « moi » ontologique, mais trouve sa raison d'être de la distance qui irrémédiablement les sépare. Il faut entendre doublement le verbe « se produire », car cette voix est, évidemment, élaborée, créée, ou encore « produite », par le gouffre entre le « moi » et le « je », mais elle surgit aussi littéralement de cet espace, c'est-à-dire qu'elle se montre au jour, ou, plus exactement, puisqu'il s'agit d'une voix, elle se fait entendre. L'éclatement du Je et l'impossibilité du « moi » n'aboutissent donc pas, selon Pierre Albouy, à une contemplation stérile et ironique du monde, mais permettent le surgissement d'une instance qui n'est ni absolument impersonnelle, puisque la voix est individualisée, attachée à une personne, ni absolument personnelle, puisqu'elle n'implique pas nécessairement la présence d'un sujet substantiel pour être émise.

La fin de la citation ne pouvait donc être comprise qu'à condition d'envisager, en termes positifs, ce que désigne cette instance tierce, la « voix » qui ne se réduit ni à la subjectivité, ni à sa négation, et qui ferait le propre du lyrisme hugolien². Or, la relation paradoxale à la notion de personne qui est ainsi indiquée caractérise soit une dépersonnalisation maximale, soit une personne universelle. La première est traduite en français par le pronom « on » dont l'étymologie signe l'ambivalence puisqu'elle pose l'existence de l'homme tout en le privant de toute qualification le singularisant. Le pronom « on » est la meilleure expression d'un « je » constamment déchiré entre le « moi » et le non-moi. La seconde correspond à Dieu, l'être universel, le seul qui soit véritablement omnipersonnel. Pierre Albouy avait bien aperçu cette double valeur possible de la voix et avait même envisagé leur identification inattendue : « L'écriture passe par le *on*. Dieu et le poète disent *on*. Nous n'analyserons pas les occurrences de *on* dans les *Contemplations*, nous indiquerons seulement comment *je* ne va pas, dans ce recueil, sans les valeurs du *on* telles que les définit la grammaire : *On*, nous dit Grevisse, sert à désigner une ou plusieurs personnes et peut prendre la valeur de *je*, *tu*, *nous*, *vous*, *il(s)*, *elle(s)*... ».

La voix se définit donc comme cette instance à la fois impersonnelle et divine dont peut se réclamer le « je » poétique, selon un paradoxe seulement apparent. Elle mêle l'absence à la présence, ou, plus exactement, par sa présence même, elle signe l'absence d'un être défini et individualisé. Cette description de la voix évoque les travaux de Jacques Derrida, qui sont mentionnés effectivement par Pierre Albouy : il faut dire que l'article a paru en 1971, quatre ans après l'essai intitulé *La Voix et le phénomène*. Le philosophe y conteste l'idée traditionnelle selon laquelle la voix constituerait le modèle par excellence de la présence de soi à soi, d'une présence immédiate à soi-même, illustrée par la faculté de s'entendre soi-même parler sans qu'intervienne aucune instance autre. Au contraire, pour Derrida, si le sujet s'entend parler, c'est qu'au cœur même de l'être, il y a toujours déjà une distance qui permet un dédoublement, cette écoute d'un moi à un autre (moi). C'est pourquoi la voix permet de comprendre que l'être comporte toujours une part d'altérité. « Du plein jour de la présence (...) aucune perception ne nous est donnée. (...) Il reste alors à *parler*, à faire *résonner* la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence ». La voix peut être ainsi décrite :

² Qu'il nous soit ici permis de suggérer une réponse légèrement décalée à une question récurrente à propos de la poésie hugolienne : il s'agit d'évaluer sa *modernité*. La comparaison avec Baudelaire, dont *Les Fleurs du Mal* paraissent presque en même temps que *Les Contemplations*, a sans doute contribué au succès de cette interrogation. Or, Pierre Albouy, comme d'autres après lui, tente ici de justifier la thèse d'un Hugo moderne en alléguant de cette écriture paradoxale qui se « rature » sans cesse elle-même. Mais, précisément, l'originalité de Hugo tient peut-être à ce qu'il ne s'est pas arrêté à ce travail de l'ironie, à l'« héroïsation ironique du présent » dont Foucault fait la caractéristique de la modernité baudelairienne. De la structure ironique qui creuse la fracture entre *moi* et *je*, naît la « voix », qui conjoint paradoxalement l'absence et la présence. Le malentendu d'une part de la postérité avec Hugo pourrait bien résulter de ce saut effectué d'emblée au-delà de la modernité. A cet égard, il est significatif que Pierre Albouy mentionne, pour comprendre la voix des *Contemplations*, Jacques Derrida : Hugo serait, en somme, plus postmoderne que moderne. Il y aura plusieurs occasions de revenir sur cette affinité.

« S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voie d'Icare »³. Ces références permettent de mieux saisir ce à quoi la voix correspond dans l'œuvre de Hugo : entre le « je » et le « moi » qui ne se superposent jamais complètement, elle fait entendre une voie vers l'être jamais atteint.

Il va sans dire que le jury n'exigeait pas des candidats qu'ils présentent ces connaissances sur la voix dans l'œuvre de Jacques Derrida et sur leur utilisation par Pierre Albouy. Elles ne servent ici qu'à affiner l'analyse et à fournir des éléments pour approfondir le sujet. Il n'en reste pas moins que la citation renvoyait explicitement à une *impossibilité* creusant une *béance* dans l'identité lyrique, et que, par conséquent, cet affrontement du « je » à ce qui le creuse au point de l'évider constituait un passage obligé de l'analyse. Parmi d'autres, qui ont su interroger minutieusement la citation de Pierre Albouy sans en perdre de vue la signification générale, une copie peut être signalée, qui, au lieu des concepts déconstructionnistes, a su pratiquer le jeu de mots hugolien pour dégager la thèse du critique : problématisant un « moi de tout à l'Hugo », la ou le candidat(e) décrit le séjour dans les îles anglo-normandes comme le passage « du presque'il à l'ex-il » et se propose d'expliquer les conditions dans lesquelles peut apparaître un nouveau « moi » lyrique. Plusieurs candidat(e)s ont également ouvert les possibilités offertes par le jeu des pronoms suggéré par Pierre Albouy : au « je » et au « moi », ils ont vu l'opportunité d'ajouter l'indéfini « on », sans omettre de rappeler que, tout indéfini qu'il est grammaticalement, ce pronom est issu d'une forme nominale médiévale correspondant au nom moderne « homme » : de la même manière, le lyrisme des *Contemplations* ne dissout le « moi » que pour mieux le réintégrer à une communauté universelle (et égalitaire). Outre leur intérêt et leur pertinence propres, ces remarques permettaient de donner toute leur place au poème de la première partie, « Autrefois », du recueil, et, en particulier, aux poèmes bucoliques. A l'opposé des compositions qui se concentraient exclusivement sur les pièces les plus connues du recueil et, notamment, sur les amples lamentations adressées à la fille morte, de tels développements avaient donc le mérite insigne de prendre en charge le livre dans son entier et de restituer, par là même, toute sa cohérence au projet poétique hugolien.

PERSPECTIVES PROBLEMATIQUES

Pour définir une problématique, il est possible d'admettre que la citation de Pierre Albouy est articulée en deux moments : d'abord, elle fait ressortir l'inadéquation des « je » poétiques à un « moi » central ; puis, elle affirme que cette discordance fonde une instance spécifique, la voix, qui exprime une conscience personnelle sans être individuelle (et donc encore moins *égotique*), c'est-à-dire une conscience omnipersonnelle plutôt que singulière.

Les distinctions et les précisions ainsi introduites contribuent à une description pertinente de l'énonciation poétique dans *Les Contemplations*. Le « je » qui s'y exprime abondamment ne se ramène jamais vraiment à une subjectivité particulière, aux limites bien définies. L'individu historique identifié comme l'auteur du recueil est, d'emblée, aboli, puisque, dès la première phrase de sa préface, Hugo avertit :

Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.

A quoi il faut ajouter que son nom même est, en quelque sorte, effacé à la fin de cet avant-texte, réduit, en tout cas, à ses initiales, V. H. Hugo reprend à Chateaubriand le motif de

³ Ces quelques fragments sont cités à partir de la dernière page de *La Voix et le phénomène*, dont la première parution aux Presses Universitaires de France remonte donc à 1967.

l'écrit d'outre-tombe. Tout au long du recueil, cette voix posthume est, en outre, souvent déléguée à des instances diverses, qui forment un « orchestre divin » (I, 27, v. 19), dont le poète est l'interlocuteur privilégié⁴ plutôt qu'un chef qui imposerait sa direction. Parmi les êtres qui se font entendre dans le recueil, enfin, certains font signe vers un au-delà de l'expérience humaine et terrestre (la bouche d'ombre, évidemment, mais aussi un « fantôme blanc », un « spectre » ou encore Saint Jean l'Évangéliste, pour n'en citer que quelques exemples, empruntés à la dernière section du recueil « Au bord de l'infini »). Déclarée morte, puis, littéralement, aliénée, et finalement débordée, la subjectivité hugolienne relève bien d'une poétique paradoxale, qui exhibe une dislocation du « je » pour en assurer la relève par une série de « voix », qui en dépassent les contours.

Pour autant, ces voix ne fondent-elles leur surgissement que sur un effacement de la singularité subjective ? Autrement dit, le lyrisme des *Contemplations* est-il tout entier dépersonnalisé ou présuppose-t-il, malgré tout, une instance individuelle et même, plus précisément, une instance individuelle renvoyant à l'auteur ? Le propos de Pierre Albouy invite ainsi à réévaluer les formes de l'implication personnelle dans la genèse du lyrisme hugolien.

La réflexion sur cette question sera conduite en trois temps. En premier lieu, il s'agira d'observer et d'interpréter les figures d'un « je » éclaté et métamorphosé en voix. Mais la persistance du « contemplateur », du « songeur » ou encore du « rêveur »⁵ comme instance focale centrale, à laquelle sont rapportées les multiples visions de la nature et/ou de la divinité elle-même, incitera à redéfinir la fonction des référents autobiographiques et personnels dans le recueil. Au bout du compte apparaîtra la nécessité de dépasser l'opposition stricte entre le sujet et le monde pour parvenir à penser une poésie qui renouvelle profondément le lyrisme en l'associant indissolublement à un geste épique : *Les Contemplations*, tout en prenant acte de la disparition du sujet, actionnent sa résurgence sous la forme totalisante d'un moi-monde, qui englobe les référents personnels tout en les abouchant au reste de l'univers.

A ce stade, il n'est peut-être pas inutile de formuler quelques précisions afin d'éviter tout malentendu. Le développement qui sera présenté dans la suite de ce rapport n'a pas la prétention de fournir une copie modèle : il n'a pas été rédigé dans le temps imparti aux candidats et il dépasse, en longueur au moins, ce qui peut être raisonnablement attendu d'un travail en sept heures. Il s'agirait plutôt de fournir une proposition qui s'efforce de tenir compte le plus largement possible des trois principaux objectifs de la composition française sur auteur :

- une réflexion analytique et critique sur la citation, qui s'intéresse aux termes précis qu'elle fait intervenir et à leurs relations, et conduise, à partir de là, une véritable démonstration
- une mise en œuvre de connaissances riches, variées et approfondies de l'œuvre étudiée
- une capacité à insérer l'œuvre étudiée dans une culture générale, littéraire et intellectuelle pour en éclairer d'autant mieux la singularité.

Ce sont là, comme à l'ordinaire, les éléments fondamentaux qui décident de l'évaluation des copies.

Il va de soi, par conséquent, que d'autres démarches étaient possibles, légitimes et pertinentes pour traiter le sujet de la session 2017. En particulier, certaines copies pouvaient

⁴ Voir, dans le même poème (I, 27), le vers 3, dans lequel le poète se caractérise lui-même comme « l'interlocuteur des arbres et du vent ».

⁵ Le nom « contemplateur » apparaît dans « Les Mages » (v. 269) mais surtout dans « A celle qui est restée en France » (v. 347), où il désigne indirectement le poète. Les occurrences des deux autres noms sont bien plus fréquentes, au nombre d'environ vingt-cinq pour chacun.

privilégier une approche plus illustrative, suivant le mouvement de la pensée exposée par Pierre Albouy. En constatant, d'abord, l'omniprésence de la première personne dans *Les Contemplations*, ces développements pouvaient ensuite montrer comment différentes forces travaillent la subjectivité jusqu'à la faire éclater : d'une part, les forces du néant, qui renvoient l'humanité à sa finitude ; de l'autre, les forces transcendantes, qui donnent sens à l'histoire et au cosmos. Ces raisonnements pouvaient aboutir à la notion de voix et à ses diverses acceptions, philosophiques et stylistiques, pour conclure sur la *vocalité* poétique dans le recueil hugolien.

En adoptant une organisation du propos proche de celle qui a été retenue ici, il était possible d'insister davantage sur tel ou tel point. La troisième partie, notamment, pouvait donner lieu à des remarques plus approfondies sur la fusion du lyrique et de l'épique ou sur l'avènement d'un *moi* mythique.

En somme, des parcours variés étaient acceptables, dès lors que la composition élaborée permettait d'apercevoir la richesse et la variété du lyrisme hugolien dans *Les Contemplations*. Une copie, en particulier, s'est attachée à faire ressortir avec une attention plus poussée l'originalité du recueil par rapport aux critères traditionnels du lyrisme. C'est pourquoi son développement souligne, en premier lieu, l'importance de l'abîme dans *Les Contemplations*, qui éclaire l'éclatement d'un « je » dont la parole est volontiers déléguée, au point que la voix est presque désincarnée. Dans une deuxième partie, il montre quel risque le silence constitue pour le sujet lyrique. Aussi lui faut-il récupérer son moi, ce qu'il fait en reconstituant un parcours cohérent, où il s'affirme comme poète. Dans sa troisième partie, le candidat note que le poète tend à devenir prophète : la contemplation donne à sa voix des accents mystiques, cette voix rassemblant par ailleurs toutes les autres. Plusieurs candidat(e)s ont insisté sur le retour de Hugo à une parole prophétique, comparable à la diction du *uates* antique : les termes de *pontifex* et de *rel(l)igio* ont aussi été commentés avec bonheur. Dans la lignée de la recherche conduite par Ludmila Charles-Wurtz, enfin, certains ont eu le souci de faire ressortir la signification politique de la voix hugolienne, largement passée sous silence par l'article de Pierre Albouy. Si le « moi » lyrique emprunte des accents prophétiques, en effet, c'est souvent pour endosser le rôle de guide pour le peuple, et le recueil des *Contemplations* appartient bien à la même veine révolutionnaire que le roman *Les Misérables*, achevé quelques années plus tard. A quoi les analyses les plus précises ajoutaient que la dispersion de la voix ne doit rien au hasard, mais correspond à la volonté concertée par Hugo de laisser la parole à toutes les créatures, jusqu'au crabe du poème « Je payai le pêcheur qui passa son chemin... ».

La suite de ce rapport n'a donc pas pour objet de fixer un parcours obligatoire à partir du sujet. Il s'agit plutôt de livrer aux candidats de cette session, mais aussi bien des sessions prochaines, des éléments de réflexion sur une question largement abordée dans les classes, le lyrisme (et notamment le lyrisme hugolien), et de contribuer, par ce biais, à leur travail littéraire. En s'affrontant au devoir de rédiger, le rapporteur voudrait aussi indiquer l'importance, intellectuelle et stylistique, de la tâche qui consiste à exposer sa pensée. Dans un concours adressé à des professeurs de français, le jury ne peut qu'être sensible à la qualité de l'expression, et les développements qui allient à la finesse des analyses l'élégance de la formulation sont évidemment évalués avec un surcroît de bienveillance. Mais surtout la rédaction est, en soi, un art de la pensée : les transitions entre chaque paragraphe marquent les grandes articulations du raisonnement ; au sein de chaque paragraphe, le passage du discours général à l'illustration permet de mettre en évidence la signification précise accordée à chaque exemple et la lecture qui est ainsi construite du recueil... C'est pour donner à voir, aussi bien que possible, ces enjeux attachés à la rédaction, que le développement suivant a été intégralement élaboré et est soumis aux lecteurs bénévoles.

1 - Le lyrisme des *Contemplations* : une spectrologie

Le moi aboli : un lyrisme dépersonnalisé

Il y a un paradoxe dans l'énonciation telle qu'elle est mise en œuvre dans *Les Contemplations* : d'une part, la présence abondante de la première personne produit une incontestable perspective subjective, par laquelle le recueil se rattache nettement à la tradition lyrique ; de l'autre, c'est un « moi » sans qualités qui apparaît le plus souvent, c'est-à-dire un « moi » dépouillé de traits personnels, tendant à une forme d'abstraction, qui justifie pleinement le constat dressé par Pierre Albouy d'une « impossibilité ».

Certains poèmes reprennent ainsi l'héritage de la lyrique amoureuse, tout en en décalant subtilement les procédés. Au début du livre « L'âme en fleur », toute une séquence est consacrée à l'évocation émue de souvenirs amoureux. « Hier au soir » résume la prière sentimentale que le poète a adressée aux astres, alors qu'il se trouvait en compagnie d'une femme aimée. Si son titre veut faire croire à une rédaction presque immédiate, la date placée à la fin du poème n'en précise pas l'année⁶ et il peut s'agir d'un passé lointain. La « Lettre » qui vient ensuite aurait été écrite au Tréport, en un temps donc antérieur à l'exil⁷ : elle est vraisemblablement adressée à Juliette Drouet, à la manière d'une carte postale qui lui dépeindrait les personnes et les paysages rencontrés. Le poème suivant se situe plus clairement dans l'enfance et évoque une innocente cueillette de fruits et de baisers. Le ton devient plus galant avec la huitième pièce de la section : c'est bien un compliment pour une femme désirée, mais dans un décor mondain cette fois. Enfin le dixième poème relate un moment qui semble analogue au crépuscule d'« Hier au soir », puisqu'à nouveau le poète échange ici un regard amoureux avec une femme ; mais il est daté de juillet, quand « Hier au soir » était censé avoir été écrit en mai. Tous ces poèmes forment un ensemble assez cohérent. Ils partagent un même dispositif énonciatif : un « je » s'adresse à un « tu », qui sont parfois réunis en un « nous »⁸. A chaque fois, ces deux personnes sont manifestement liées (ou ont été liées) par un sentiment amoureux. Enfin, le ton reste, généralement, léger : même le poème qui débute par le vers « Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux » ne semble pas exprimer un sentiment spécialement intense, mais suggère plutôt une variation sur le modèle du billet galant. Pourtant, l'identité des filles ou des femmes mentionnées reste floue, et il est généralement impossible de rapporter les anecdotes relatées à une situation précise. Et surtout la composition des deux pièces au crépuscule conduit à un effacement progressif de l'ancrage énonciatif. Dans la pièce 10, en particulier, le discours s'émancipe progressivement de l'anecdote. Le premier quatrain instaure une interlocution ordinaire, d'une première personne (impliquée par le possessif initial « mon ») à une deuxième personne (impliquée par les possessifs « ta » et « ton »). Le deuxième quatrain unit ces deux êtres en une seule personne, la première du pluriel « nous ». Il se clôt par la répétition du nom « amour », qui paraît répondre à la question posée au vers précédent. Mais l'absence d'article tout comme la tournure exclamative pourrait indiquer, au contraire, un changement énonciatif : ne faut-il pas alors lire en ce huitième vers une apostrophe, sinon à la divinité ancienne, du moins à l'abstraction personnifiée de l'amour ? Dès lors, qui est désigné par le « tu » du troisième et dernier quatrain ? La comparaison avec l'ange et le regard d'étoile conviennent aussi bien à une allégorie de l'amour qu'à une femme aimée. Même dans les

⁶ L'année est ainsi laissée incertaine (« 18. ») dans la plupart des poèmes de cette section.

⁷ Pierre Albouy mentionne trois séjours de Hugo au Tréport, en 1835, en 1837 et en 1849.

⁸ Seul le poème II, 7 fait exception : il commence bien par un « nous », mais ce pronom additionne ici le « je » à un « elle » (qui apparaît au troisième vers). Le poème n'est donc pas adressé à la femme (à la fille ?) dont le souvenir est invoqué. Ce choix confirme l'impression produite par l'imparfait et par le contenu innocent de l'anecdote : ces cueillettes ont eu lieu dans le lointain passé de l'enfance ou de l'adolescence.

poèmes apparemment les plus référentiels, les plus anecdotiques, Hugo travaille à rendre floues les coordonnées de son discours et à détacher la diction lyrique d'une situation particulière pour l'ouvrir sur un au-delà de l'instant.

La contemplation, par conséquent, se caractériserait comme un élan du particulier à l'universel, ou encore du singulier subjectif à l'univers cosmique. Les yeux de la femme aimée, dans les poèmes précédents, donnent à voir les étoiles du ciel. S'il découvre dans l'être aimé une voie vers l'infini, le « je » hugolien se laisse aussi lui-même traverser par mille voix extérieures. Il existe, de ce point de vue, une certaine continuité entre le recueil des *Contemplations* et les *Feuilles d'automne*, dans lesquelles, dès 1831, Hugo définissait son âme comme un « écho sonore » et la disait parcourue de « mille voix »⁹. Jean-Michel Maulpoix développe cette même thématique pour caractériser le lyrisme des *Contemplations* : « De sorte que la dynamique du lyrisme tient, pour une grande part, me semble-t-il, à cet envol et ce bruissement de voix. Elles surgissent de partout ». Il en tire bien la conclusion d'une dissolution du « moi » : « Le moi est évidemment trop limité pour que le lyrisme soit son expression. Le sujet lyrique ne peut parler qu'au-delà de lui, ou en le diffractant et le démultipliant. Le lyrisme constitue l'espace verbal de ce rayonnement et de ce débordement... »¹⁰. Le poème, par conséquent, n'est pas, à proprement parler, écrit par le poète, qui, comme dans la promenade relatée dans la pièce I, 27, se limite à écouter les voix de la nature et de l'univers pour les faire entendre dans son œuvre¹¹. Écrire un poème, c'est alors actualiser une voix, comme l'univers en est traversé de part en part. Il est difficile, dans ce concert généralisé, de distinguer une identité subjective, dotée d'une sonorité propre et à nulle autre pareille. Dans « En écoutant les oiseaux » (II, 9), Hugo décrit la circulation des chants poétiques, des amants aux oiseaux.

Oiseaux, je vous entends, je vous connais. Sachez
Que je ne suis pas dupe, ô doux ténors cachés,
De votre mélodie et de votre langage.
Celle que j'aime est loin et pense à moi : je gage,
Ô rossignol dont l'hymne, exquis et gracieux,
Donne un frémissement à l'astre dans les cieux,
Que ce que tu dis là, c'est le chant de son âme¹².

Non sans une pointe d'humour, il dénonce ensuite le « plagiat » (v. 30) dont les oiseaux se rendent coupables en s'appropriant les plaintes sentimentales. Mais ce terme ne doit pas laisser croire que les amants pourraient légitimement revendiquer leurs chants comme leur propriété. La parole ne cesse de passer des uns aux autres, et le poème met en œuvre un vocabulaire très cohérent pour rendre sensible ce phénomène. En effet, lorsque les amants expriment leur tristesse, leurs mots sont désignés comme des « chants » ou des « chansons » (v. 11, 14, 16, 19 et 31). Lorsqu'à leur tour, les oiseaux font entendre ces mêmes plaintes, elles sont désignées comme des « hymnes » (v. 9 et 18). L'échange lexical imite la circulation des voix dans l'espace de la nature : ce sont les hommes, non les oiseaux, qui chantent, et les oiseaux, eux, recourent à la forme savante et bien humaine de l'hymne. Il y a un mot, en revanche, qui convient pour les êtres humains comme pour les oiseaux : c'est la « strophe ».

⁹ « C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie, / L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie, / Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal, / Fait reluire et vibrer mon âme de cristal, / Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore / Mit au centre de tout comme un écho sonore ! » (I, v. 62-67).

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Remarques sur le lyrisme des *Contemplations* », intervention lors de la Journée d'agrégation consacrée à Victor Hugo, et reprise sur le site internet du groupe Hugo.

¹¹ Il est possible de penser à la Préface (« L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui »), et à son lointain écho chez Michaux, notamment dans sa postface à *Plume* : « Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoiqu'un monde y ait participé ».

¹² II, 9, 5-11.

S'adressant aux oiseaux, le poète leur dit : « Vous saisissez au vol ces strophes invisibles » (v. 16). L'épithète prouve avec évidence que la strophe ne renvoie pas à l'unité matérielle qui structure un poème. Cet usage original du nom « strophe » est confirmé dans le poème V, 25, tout entier adressé à la « strophe » :

Ô strophe du poète, autrefois, dans les fleurs,
Jetant mille baisers à leurs mille couleurs,
Tu jouais, et d'avril tu pillais la corbeille...¹³

Ces vers illustrent une conception naturaliste de la strophe, qui, dans la suite de la même pièce, apparaît comme une captive souveraine dans le crâne du poète, comparée à une « Proserpine sinistre ».

Une telle idée de la strophe n'est guère éloignée de la forme romantique, puis moderne, du fragment. René Char a perçu cette virtualité dans la poésie de Hugo. Dans les textes critiques de la *Recherche de la base et du sommet*, il consacre une page à Hugo dont il raille l'enflure monumentale qui fait de lui un « obèse auguste ». Il se prend, toutefois, à rêver d'un Hugo en pièces détachées : « Mais sitôt mort de cette mort violente que lui inflige Baudelaire – il est littéralement mis en pièces par l'obus baudelairien –, ses contrées belles se libèrent, son aurore cesse de jacter, des pans de poèmes se détachent, et, splendides, volent devant nous »¹⁴. Tout se passe comme si la poésie de Hugo formait une molécule instable, menaçant constamment de se dissocier en ses divers éléments. Or, cette instabilité affecte, au premier chef, le « je » poétique lui-même, car si tel fragment ou telle strophe se détache aisément de l'ensemble dont il est issu, il n'y a plus d'enracinement particulier de la parole lyrique ; elle circule d'un énonciateur à l'autre, de l'homme aux êtres naturels et réciproquement. Et, paradoxalement, il n'y a plus de « moi » qui s'impose comme le site naturel du discours lyrique.

Dès les années 1830, Hugo avait éprouvé le besoin d'élargir le lyrisme au-delà des limites particulières d'une identité individuelle. Il avait ainsi créé le personnage d'Olympio, sorte de relais subjectif qui intervient à trois reprises dans les recueils des *Voix intérieures* et des *Rayons et les ombres*. Or, la distance chronologique qui sépare ces livres des *Contemplations* ne doit pas occulter la continuité qui préside à l'écriture hugolienne. Pierre Albouy dans son introduction à l'édition des *Contemplations* dans la bibliothèque de la Pléiade, rappelle l'existence d'un fragment en prose remontant aux années 1840-1845 et intitulé « Les Contemplations d'Olympio » :

... il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer de parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi.

Olympio ne figure finalement pas dans le recueil de 1856. Comme l'explique Pierre Albouy, « (a)vec l'exil, le *moi* et l'homme ne feront qu'un ; l'élargissement du lyrisme sera assuré par la dilatation du *moi* ». Cette dilatation ira jusqu'à l'éclatement, de fait. Il faut ajouter qu'à défaut d'Olympio, il y a, dans *Les Contemplations*, un mystérieux Hermann, qui apparaît à deux reprises et se présente comme un relais de l'identité subjective du poète (II, 12 et VI, 20).

Ces observations confirment l'hypothèse qui se dégage des mots de Pierre Albouy. Le lyrisme hugolien ne repose pas sur l'existence absolue d'un « moi » vers lequel convergeraient toutes les occurrences du « je » pour constituer une totalité cohérente. Les

¹³ V, 25, v. 1-3.

¹⁴ René Char, *Œuvres complètes*, Gallimard « La Pléiade », Paris, 1983, p. 722.

instances de la première personne sont, au contraire, irrémédiablement dispersées et ne sont pas associées à une identité subjective. Nombre de poèmes dans *Les Contemplations* restituent ainsi un instant, dont Hugo se garde bien de préciser les référents trop exacts : les marques trop évidentes de la personne dans sa singularité y sont comme effacées. Un travail de dépersonnalisation lyrique est à l'œuvre et permet à la parole poétique d'échapper à l'anecdote singulière.

La mort, les morts

Dès sa préface au recueil, Hugo élimine plus radicalement encore le « moi » en décrétant qu'il faut lire son livre comme « le livre d'un mort ». Or, la mort joue, en effet, un rôle majeur dans l'ensemble des *Contemplations*, et ce sur deux plans. A un niveau symbolique, la mort exprime l'extrême douleur ressentie par le poète et le renoncement au « moi » qui en découle. Mais cette mort à soi-même s'origine dans une mort bien concrète, qui a considérablement influencé la rédaction du recueil. Elle désigne alors le seul vrai deuil, « la perte des êtres chers » ; et c'est évidemment le souvenir de Léopoldine, la fille noyée le 4 septembre 1843, qui s'impose ici à l'esprit. Cet événement confère au recueil sa structure bipartite, entre « Autrefois » et « Aujourd'hui ». Il est, en outre, redoublé par la mort de Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet, en 1846, à un très jeune âge également. Enfin, entre sens propre et sens figuré, l'exil est vécu comme un véritable deuil de soi et révolutionne le regard porté sur l'existence. Sans décrire une suite chronologique, *Les Contemplations* tracent un parcours initiatique, au terme duquel le sujet, confronté à de multiples deuils, apprend à se détacher des contingences terrestres, et, *in fine*, de lui-même. La poésie devient alors pour le « moi » le lieu où il découvre « sa propre impossibilité », dans les termes de Pierre Albouy.

Cette découverte, en premier lieu, est due à l'exil. Dans un article significativement intitulé « L'exil avant l'exil », Bernard Leuilliot a pu montrer que les circonstances historiques avaient permis à Hugo de réaliser une tendance profonde qui existait en lui bien avant 1851 et l'amenait, dès les années 1830, à se confronter à des fractures béantes dans la continuité chronologique : « ... la dramatisation du moi, en quoi consiste l'écriture-Hugo, obéit à une stratégie répétitive, qui s'évertue à *lier* ce que la structure a toujours *séparé* »¹⁵. Si une évolution se dessine, malgré tout, entre la période antérieure à 1851 et la suite, c'est alors que Hugo aurait renoncé à *lier* et qu'au contraire, sa poésie creuse désormais cette béance intérieure causée par l'exil réel. Le passage du livre IV au livre V obéit ainsi à une composition subtile, qui problématise l'unité du « moi ». Le dernier poème des « *Pauca meae* » est adressé à Charles Vacquerie (qui lui donne son nom), le mari de Léopoldine, loué pour avoir tenté de sauver sa jeune épouse de la noyade et y avoir perdu la vie lui aussi. Le cinquième livre, « En marche » commence, quant à lui, avec une pièce intitulée « A Aug. V. », célébrant cette fois Auguste Vacquerie, le frère du précédent qui avait suivi Hugo en exil. Le parallèle entre les deux frères est explicité à la fin de ce deuxième poème¹⁶. Cette analogie rend parfaitement claire, s'il en était besoin, l'assimilation de l'exil à une mort, si bien que la mort de Léopoldine, au cœur des « *Pauca meae* », voit lui succéder la mort de son père. Mais cette réunion du père et de la fille n'est qu'apparente et, en quelque sorte, remise en question par la coupure qui sépare les deux livres. Le parallélisme dirait donc un désir de réunion, en même temps que la solution de continuité entre les deux sections du recueil, rappellerait l'impossibilité des retrouvailles, et, partant, le déchirement irréconciliable du « moi ».

¹⁵ Bernard Leuilliot, « L'exil avant l'exil », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38 (1986), p. 204.

¹⁶ V, 1, v. 30-34.

Les derniers vers du poème « A vous qui êtes là » (V, 6)¹⁷ rappellent aussi la vive douleur du bannissement, en des termes qui confirment l'assimilation du départ à la mort. Le deuil produit un être nouveau, un « moi » accablé par le malheur, et qui, par là, apprend à se déposséder de lui-même, de toutes les singularités faussement chéries et qui forment comme un obstacle entre lui et l'infini. Hugo lui-même en fait la réflexion dans son texte « Ce que c'est que l'exil » : « L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale ». Cette phrase, qui débute le chapitre III, fait suite au portrait du proscrit à la fin du précédent : « Un homme tellement ruiné qu'il n'a plus que son honneur, tellement dépouillé qu'il n'a plus que sa conscience, tellement isolé qu'il n'a plus près de lui que l'équité, tellement renié qu'il n'a plus avec lui que la vérité, tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est qu'un proscrit »¹⁸. L'exilé se découvre seul, mais peuple sa solitude de valeurs morales et métaphysiques.

Comme le bannissement, le deuil remplit une véritable fonction initiatique qui transforme le « moi » au point d'en faire une instance superflue, transcendée qu'elle est dans la contemplation de l'infini. Dans « Halte en marchant », Hugo fait de cette initiation par le malheur un véritable principe général : « Le deuil sacre les saints, les sages, les génies » (I, 29, v. 43). La mort est érigée en clef de compréhension universelle : par cette expérience, indirecte, que procure la mort d'autrui, le sujet lyrique apprend à connaître sa propre mort et se soustrait aux limites du temps, car, à partir de là, il élargit sa vue au-delà des limites temporelles de l'existence humaine. Dans le poème « Crépuscule », Hugo élabore ainsi une étrange voix, probablement posthume, qui interpelle les couples vivants qui défilent pour les enjoinde à l'amour. Cet encouragement passe, toutefois, par un rude *memento mori* : « Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles » (II, 26, v. 17). Ce n'est que d'avoir éprouvé, par le deuil des autres, sa propre mort à venir, que le sujet lyrique tire l'autorité nécessaire à la formulation de ses sages conseils. Le « je » poétique ne se trouve et ne se justifie que grâce à la conscience aiguë de sa propre mortalité, grâce à la destruction (virtuelle, à venir et actualisée par la poésie) de son propre « moi ».

La section « L'âme en fleur » se clôt avec un poème dont les deux dernières strophes illustrent, presque en actes, une entrée dans l'abîme du néant. Pour Hugo, chaque fin de section dans le recueil apparaît comme une station supplémentaire dans le chemin qui mène « au bord de l'infini ». La fin de « Un soir que je regardais le ciel » dramatise l'instant d'un basculement à venir et confronte la voix lyrique aux limites du dicible¹⁹. La première de ces deux strophes se caractérise, tout d'abord, par la prédominance de phrases averbales, comme en une transposition syntaxique du bouleversement subjectif ressenti. La contemplation est, en outre, associée à un espace liminaire : c'est le seuil du temple. C'est une projection de la situation de ces vers dans le recueil, mais aussi, plus largement, du sujet dans son rapport au monde. Il se tient sur cette limite qui lui permet encore de s'adresser à ses frères humains, mais à la veille de son anéantissement complet dans le monde de l'esprit. Cette situation conduit à la production d'une voix paradoxale, telle que Pierre Albouy la décrit avec pertinence, issue de l'impossibilité du « moi ». Elle célèbre donc l'union des contraires : la « lueur des choses éclipsées », comme le « rayonnement du passé disparu ». L'être et la lumière n'existent ainsi que sur le fond de leur propre néant. La dernière strophe marque un provisoire ressaisissement du « moi » : après l'éblouissement des phrases verbales, l'instance énonciative retrouve l'autorité nécessaire à proférer une injonction : « Il faut... » ; mais ce n'est finalement que pour exalter un saut dans le Léthé, qui aboutit à la réitération du présentatif « C'est ». La subjectivité s'est alors définitivement et complètement effacée pour

¹⁷ V, 6, v. 47-54.

¹⁸ Victor Hugo, *Ce que c'est que l'exil* (présentation de Guy Rosa), Paris, Editions des Equateurs, 2008, p. 45 et p. 43.

¹⁹ II, 28, v. 55-66.

laisser place au pur constat d'existence de ce qui est, c'est-à-dire, en l'occurrence, des flots de l'oubli et du néant.

Le lyrisme hugolien n'est plus seulement dépersonnalisé, dans la mesure où il est imprégné des « mille voix » de la nature et est capable de voyager de chants en hymnes. Il se retourne vers sa source apparente pour mieux *contempler* sa destruction, voire la célébrer. Par conséquent, la mort remplit une fonction initiatique dans la signification pleinement religieuse du terme. Le dialogue avec le martinet dans la pièce III, 8, par exemple, fait de la mort le seul véritable accomplissement possible pour l'être humain. Contre le discours trop confiant de l'oiseau, le poète y réaffirme la nature foncièrement obscure de la vie humaine et n'attend le salut complet que de la mort : « Mon âme ne sera blanche que dans la tombe »²⁰. Le long poème « Magnitudo parvi » (III, 30) renferme, enfin, la formulation la plus dense de l'espoir placé en la mort. Parlant de l'homme, Hugo écrit notamment : « Il se dit : Mourir c'est connaître » (v. 444). Cette phrase fonde même l'idée d'une initiation dans la mort sur un jeu de mots étymologique : la mort promet la seule véritable découverte, l'infini ; et, en ce sens, mourir, ce sera connaître, renaître avec le cosmos entier cette fois, sans être emprisonné dans toutes les limites de la condition humaine. Sans réaliser sa propre mort, le « moi » hugolien n'a d'autre choix que d'en faire l'expérience poétique, de produire cet éclatement du je dont parle Pierre Albouy ; c'est le prix à payer pour atteindre la parole vraie. Sans cette mort à soi, le lyrisme passe à côté des secrets universels.

Hugo, du reste, a cherché dans une mode de son temps l'occasion de justifier son phantasme profond et ancien que la mort seule donnait accès à la vérité et que la poésie ne pouvait trouver de légitimité qu'à condition de transgresser la loi impérieuse qui sépare les royaumes des morts et des vivants. Lors de son séjour à Jersey, il découvre les séances de spiritisme grâce à son amie Delphine Gay épouse de Girardin, qui, en une triste ironie de l'existence, meurt peu de temps après. Hugo lui dédie donc le dixième poème de la section « Aurore » et, précisément, lui demande, depuis l'au-delà, de lui révéler les secrets les plus profonds du cosmos²¹. Il attend la parole de Delphine de Girardin, revenant progressivement d'entre les morts pour lui, mais il n'en espère nulle vérité singulière, ou personnelle : la mort procède bien à une purification de l'âme et la détache de ses intérêts particuliers, pour lui révéler, dans un vaste éblouissement, les lois éternelles de l'univers. Il n'y a guère ici de retrouvailles amicales émouvantes, mais de la voix de la nature à travers la voix de Delphine. L'effacement de la subjectivité entraîne l'autre aussi bien que le « moi » et le spiritisme ne fait que renforcer cette vue.

Même si la rédaction des poèmes recueillis dans *Les Contemplations* s'échelonne sur de nombreuses années, il est clair qu'elle est étroitement associée à la découverte puis à la pratique du spiritisme. La première séance, qui a lieu le 11 septembre 1853, se déroule comme une véritable inauguration : Léopoldine parle, elle qui ne reviendra jamais lors des séances suivantes. A son père, elle dit qu'elle est heureuse, qu'elle est lumière et que pour aller à elle, il faut aimer ; elle ajoute, à la demande de Hugo (« Qui t'envoie ? ») qu'elle est l'envoyée du Bon Dieu²². La mort a transformé la frêle Léopoldine en ange de Dieu. Elle délivre une parole capable de guider toute la trajectoire, morale et poétique, de son père dans les années qui suivent.

La séance du 10 novembre 1854 confirme l'impression d'un entrelacement entre l'écriture des *Contemplations* et le dialogue avec les morts. A cette date, comme en d'autres, un être (en l'occurrence, la Mort !) livre à Hugo ses recommandations pour l'écriture de ses poèmes. Le poète répond : « J'ai fait des vers qui évoquent ces idées sans les affirmer ; dans les uns, je

²⁰ III, 8, v. 62.

²¹ Voir I, 10, v. 14-18, puis v. 23-28.

²² Voir Victor Hugo, *Le Livre des Tables*, édition de Patrice Boivin, Gallimard « Folio Classique », Paris, 2014 (p. 54 pour la séance du 11 septembre 1853, avec la présence de Léopoldine).

représente Dieu vannant dans le même crible les astres et les âmes. Dans les autres, la terre est au soleil ce que l'homme est à l'ange »²³. Or, ces mots font référence à des passages de poèmes qui appartiennent effectivement aux *Contemplations* (III, 11 et 12). Le poème « Aux Anges qui nous voient » (VI, 12), enfin, se présente comme la version poétique d'une séance spirite :

– Passant, qu'es-tu ? je te connais.
Mais, étant spectre, ombre et nuage,
Tu n'as plus de sexe ni d'âge.
– Je suis ta mère, et je venais !

– Et toi dont l'aile hésite et brille,
Dont l'œil est noyé de douceur,
Qu'es-tu, passant ? – Je suis ta sœur.
– Et toi, qu'es-tu ? – Je suis ta fille.

– Et toi, qu'es-tu, passant ? – Je suis
Celle à qui tu disais : « Je t'aime ! »
– Et toi ? – Je suis ton âme même. –
Oh ! cachez-moi, profondes nuits !

La parole est distribuée comme dans les comptes rendus du *Livre des Tables*. L'apparition se manifeste, est sollicitée par les vivants et répond sur son identité. La succession de la mère, de la sœur, de la fille et de la maîtresse délimite l'espace psychanalytique du sujet et, par là même, rattache entièrement son être au monde des morts.

L'expérience de la mort fonde l'écriture des *Contemplations*. Cette affirmation ne relève pas du discours psychologique appliqué à la littérature via la personnalité de son auteur. Au contraire : c'est le sujet lyrique du recueil lui-même qui se fait le prophète de sa propre mort et professe qu'en elle, et en elle seulement, peut s'éprouver la vérité et s'accomplir la grande initiation aux secrets de l'univers. Par conséquent, à défaut de mourir réellement, le « je » poétique est mis en scène dans diverses situations limites qui miment, c'est-à-dire à la fois simulent et répètent, sa propre mort. C'est ainsi que le « deuil des êtres chers », Léopoldine et, dans une moindre mesure, Claire Pradier et quelques autres proches, entraîne une mort du sujet à lui-même. Plus directement, l'exil, les scénographies plaçant le sujet au bord de l'infini et/ou du néant et les séances spirites accompagnent ce long trajet effectué par Hugo dans la mort. « Mort », le mot traduit alors bien concrètement cette impossibilité du « moi » qui se trouve, selon Pierre Albouy, à l'origine même du lyrisme hugolien.

Des fantômes et des voix : Victor Hugo au téléphone

Outre qu'elles prolongent le dialogue de Hugo avec la mort, les séances spirites engagent un régime particulier de la parole, qui permet de mieux comprendre la notion de voix, telle qu'elle est utilisée par Pierre Albouy. Les Tables, en effet, produisent le discours d'entités variées, les morts au premier chef, à la fois familiers (Léopoldine) ou célèbres (Aristote, Mozart... parmi tant d'autres), mais aussi des abstractions (la Poésie, la Mort... etc.) et des figures mystérieuses (comme la fameuse Dame Blanche). Tous ces êtres ont pour point commun d'être théoriquement absents de l'univers terrestre : pour se manifester à Victor Hugo et à ses compagnons en tables tournantes, ils viennent d'un au-delà ou d'un ailleurs. C'est pourquoi, littéralement, la poésie des *Contemplations* peut s'assimiler à une *spectrologie*, parole des spectres, omniprésents dans le recueil, et accusant le paradoxe d'un verbe

²³ *Ibid.* p. 486.

proféré depuis une absence. Ecouter la voix d'un(e) absent(e), de plus, n'est pas seulement le propre du spiritisme, mais correspond à l'expérience plus banale du téléphone. L'étude que Frédérique Toudoire-Surlapierre a conduite sur l'énonciation téléphonique apporte ainsi un éclairage intéressant sur le lyrisme hugolien. L'énonciation subjective y est constamment trouée, traversée par la présence de l'altérité : « Ce que la sonnerie du téléphone signale en premier lieu, c'est que ce « quelqu'un » veut devenir un « je » : celui qui veut parler me manifeste sa présence par un son qui est lui-même un indice (il préfigure sa voix). Deuxième observation : celui qui appelle manifeste un désir de changement. L'envie de sortir de l'absence pour devenir une présence (même incomplète), le souhait de passer du silence à la voix, le désir de devenir un sujet. Dès lors, si je décroche, non seulement j'accède au désir de l'autre, mais je lui indique : décrocher, c'est accepter de parler. Grâce à mon geste, l'autre va devenir sujet de parole »²⁴. Ces lignes pourraient avoir été écrites pour commenter le jeu d'apparitions et de disparitions qui caractérise les approches de la Dame Blanche autour de la maison qu'Hugo occupe à Jersey : « Mais tu ne veux pas qu'on te voie / Tu viens et tu fuis tour à tour... »²⁵. Les spécificités de la voix téléphonique s'appliquent, elles aussi, assez bien à la voix lyrique hugolienne : « ... au téléphone, la voix n'est pas une *fin en soi*, elle est le support d'une *interaction* dialogique à la fois *médiatisée* et *immédiate* ». L'immédiateté de la sensation produite par la voix, de son contact (presque ?) physique est, en effet, associée à la conscience de son absence non moins réelle, ou, du moins, de l'absence au monde immédiat de l'être qui la projette. « Elle indique *un être-là*, qui s'est retiré, et qui, dans le cas du téléphone, est loin »²⁶. Tel est le contact noué par Hugo avec les puissances supraterrrestres : partant de l'impossibilité d'un moi autarcique (ou encore narcissique), il ne prend la parole que pour en faire un espace plurivocal, qui, en sa présence, conjugue paradoxalement l'absence du sujet « moi » et l'absence immanente des morts et des abstractions dont il fait, malgré tout, entendre les mots.

La voix hugolienne dans les *Contemplations* se caractérise donc comme une voix fantomatique. L'idée en a été avancée par Pierre Albouy lui-même dans un autre article qu'il conclut par cette éclatante formule : « Hugo est le fantôme de Dieu qui nous débarrasse de Dieu »²⁷. Si le critique se concentrait alors davantage sur la signification poétique de l'exil hugolien, il n'en met pas moins en évidence un trait central de la poésie de cette époque : face à une humanité qui a renoncé à la transcendance, les voix divines que Hugo entend faire résonner, voire tonner, ne peuvent trouver d'autre lieu que l'exil, c'est-à-dire un ailleurs lointain, qui se laisse percevoir comme la musique nostalgique et culpabilisante d'un idéal abandonné. Or, ce désenchantement découle évidemment de la soumission somme toute assez docile dont le peuple a fait preuve envers Napoléon III et ses sbires. Mais, en vertu d'une analogie souvent rappelée par les lecteurs des *Contemplations*, au coup d'Etat dans le domaine public correspond la mort de Léopoldine dans le domaine privé, et si le triomphe de Napoléon III fait vaciller le sens de l'histoire, la mort de l'enfant interroge cruellement les desseins de la providence divine.

Hugo lui-même se métamorphose donc en fantôme²⁸. Il n'en est que plus significatif qu'il peuple sa poésie de spectres. Impossible d'énumérer ici toutes ces apparitions, mais qu'à titre d'exemple, il soit rappelé que les créatures naturelles elles-mêmes sont perçues à travers ce

²⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Téléphonez-moi*, Minuit, Paris, 2016, p. 82.

²⁵ VI, 15, v. 61-62.

²⁶ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Téléphonez-moi*, Minuit, Paris, 2016, p. 98 puis p. 100.

²⁷ Pierre Albouy, « Hugo fantôme », *Littérature* 13 (1974), p. 124.

²⁸ Derrida, lui aussi, avait mis en évidence le lien qui unit le motif des fantômes à la voix et au téléphone : « Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture. La voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique. C'est quelque chose qui n'est ni réel ni irréel : qui revient, qui est reproduit, enfin, c'est la question de la reproduction » (« La danse des fantômes » in *Penser à ne pas voir*, La Différence, Paris, 2013, p. 308).

paradigme et c'est ainsi que la chouette, animal de la nuit, est décrite comme une « larve de l'ombre » (III, 13, v. 2). Plus important : plusieurs poèmes énoncent un devenir-fantôme de l'humanité. « Quia pulvis es » (III, 5) constitue une variation sur le motif du *memento mori*, mais la prophétie de la mort universelle y est assumée par les morts eux-mêmes qui s'adressent, depuis un énigmatique au-delà, aux vivants et formulent une inversion ontologique : « Vivants ! vous êtes des fantômes ; / c'est nous qui sommes les vivants ! » (v. 17-18). De même, une figure de prêtre qui est mentionnée dans la troisième section de « Magnitudo parvi » révèle son être spectral dès le crépuscule : « Il est l'être crépusculaire (...) / Fantôme dès que vient le soir²⁹. Enfin, Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet morte à vingt ans, plus encore que Léopoldine pourrait être considérée comme le fantôme par excellence. Dans le poème qu'il lui dédie (« Claire P. », V, 14), Hugo interpelle Dieu : « A qui mariez-vous, mon Dieu, toutes ces vierges ? » (v. 15). Or, contrairement à Léopoldine, qui s'est noyée quelques jours à peine après ses noces, Claire Pradier est morte sans avoir connu de mari : cette virginité sexuelle et/ou sociale pourrait figurer une virginité existentielle. C'est comme si cet être n'avait pas connu de véritable existence terrestre, qu'elle n'avait fait que passer parmi les hommes, telle une apparition, pour rejoindre l'éternité pure de tout acte. Les premiers mots du poème confirment cette impression : « Quel âge hier ? Vingt ans. Et quel âge aujourd'hui ? / L'éternité » (v. 1-2).

Cet *incipit* invite aussi à repenser la temporalité des *Contemplations*. Il est notable que le recueil est partagé entre « Autrefois » et « Aujourd'hui ». Pourtant, comme l'a montré Ludmila Charles-Wurtz, la séparation entre ces deux parties ne correspond pas strictement à la mort de Léopoldine : « Contrairement à ce que suggère la Préface, le tombeau de Léopoldine ne se situe pas entre « Autrefois » et « Aujourd'hui ». Il se situe, en réalité, dans l'absence de mots et d'images figurée par la ligne de points, à l'intérieur d'« Aujourd'hui » : au-delà de cette ligne, on ne trouve plus aucun poème daté de 1843³⁰. Les poèmes suivants multiplient les références au jour des morts, en lequel la parole vient inlassablement se réinscrire, comme pour signifier qu'elle est toujours proférée d'un au-delà. Toute l'ambivalence propre à la deuxième partie du recueil se manifeste alors nettement : ce cycle de poèmes est situé dans un aujourd'hui impossible à saisir, dans un présent qui, pour toujours, se dérobe au poète. La voix lyrique est donc la voix d'un maintenant intenable, non pas parce que l'instant est éphémère (conformément au motif traditionnel du *tempus fugit*, souvent conjuré par l'ambition d'atteindre l'éternité par la parole), mais parce le deuil de Léopoldine a rendu le monde immanent inhabitable, qu'il n'est plus possible, après cette déchirure intérieure et objective à la fois, de n'occuper une place que comme un fantôme. De même, dans l'ample récit par lequel il embrasse son évolution depuis l'enfance jusqu'à l'exil, et qu'il adresse au marquis de C. d'E., Hugo exprime sa foi en le progrès et son espoir en des changements meilleurs, si bien qu'il réfléchit au passage du temps³¹. Or, en ces vers brille une absence : hier et demain ne laissent nulle place à aujourd'hui. Et pour cause : si Hugo peut se réjouir d'avoir renoncé au conservatisme de sa jeunesse et, à titre personnel, a suivi la marche du progrès, il n'en va pas de même pour la France, si bien qu'hier ne peut guère être chassé que par demain. Il n'en reste pas moins que la parole poétique, ni historiquement, ni intimement, ne parvient à s'accorder à un présent.

Voilà pourquoi Pierre Albouy est fondé à substituer la notion de « voix » à un « moi » lyrique, qui ne cesse de se vider lui-même spectaculairement de sa propre substance. Il ne

²⁹ III, 30, v. 272 et 275.

³⁰ Ludmila Charles-Wurtz, « La coupure des *Contemplations* », intervention du 21 octobre 2000 devant le groupe Hugo, diffusée sur le site internet du groupe.

³¹ « Écrit en 1846 », V, 3, v. 339-348 ; voir, en particulier, la phrase : « L'immense renégat d'Hier, marquis, se nomme / Demain ». En dépit de son titre, le poème a été écrit en 1854, si bien que Hugo a pleinement conscience du coup d'arrêt porté à la marche de l'histoire lorsqu'il conçoit ce récit.

s'agit pas seulement d'introduire une prudente distinction entre l'être réel et l'être toujours reconstruit par l'imaginaire poétique, et il ne faut pas considérer la voix comme un simple double littéraire du poète. Ce terme permet de penser une parole dont la résonance fait signe vers une source mystérieuse, absente, engouffrée dans un inaccessible au-delà. Le lyrisme des *Contemplations* apparaît ainsi dans toute sa modernité : sans être éteint par l'éclatement du « je » hugolien, il se définit comme la poétique présence d'une absence, symbolisée par les fantômes.

Il y a donc bien, simultanément, un lyrisme et une dislocation du « moi » dans *Les Contemplations*. Le premier temps de l'analyse s'est efforcé de rendre compte de ces deux réalités apparemment contradictoires. L'ouverture du « moi » aux multiples voix de la nature et de la transcendance entraîne un incontestable éclatement de la subjectivité. Mais, dans cette mort, elle connaît une véritable renaissance, qui, même si elle peut évoquer une résurrection chrétienne, ne s'y réduit pas, car elle subit, en premier lieu, une métamorphose *littéraire* : l'initiation par la mort entraîne surtout l'émergence d'un autre régime de parole, dans lequel le « je » est autorisé à parler pour tous les absents, renonçant à être une (seule) personne en même temps qu'il les devient virtuellement toutes à la fois. Telle est la production de la voix, affirmée avec éclat par les mots de Pierre Albouy.

2 - Les métamorphoses d'Ego

L'interprétation de Pierre Albouy incite à réfléchir sur une originalité forte du lyrisme hugolien, qui, tout en exhibant la désagrégation du « moi », ne cesse de multiplier les interventions du « je » : cette apparente contradiction est surmontée par le recours à la notion de « voix » selon une définition explicitement influencée par le postmodernisme de Derrida. Dans cette perspective, la voix est la manifestation d'entités diverses, naturelles et surnaturelles, si bien qu'il peut exister un « je » qui ne soit pas personnel. Pourtant, admettre cet éclatement de la subjectivité en mille instances autres, en faire cette chambre aux échos, imaginée dès les *Feuilles d'automne*, n'est-ce pas montrer trop de crédulité envers les allégations de Hugo et manquer, de ce fait, le dispositif poétique qu'il met effectivement en œuvre ? Walter Benjamin affirme avec quelque dérision que les esprits formaient, pour Hugo, un public. Il rappelle, en outre, une parole plus corrosive de Baudelaire qui aurait déclaré que « l'océan même s'est ennuyé de lui »³². Or, ces boutades signalent un phénomène central dans *Les Contemplations* : la subjectivité y professe constamment sa propre mort, mais elle n'en conserve pas moins un monopole interprétatif. Car c'est bien le « je » poétique qui ne cesse d'intervenir pour interpréter l'univers et ses lois, pour commenter ce qui le dépasse, voire pour ressasser sa disparition pure et simple. Ebloui, le « je » des *Contemplations* ne se borne pas à avouer son éblouissement ; il peut bien clamer son aveuglement³³, mais il ne renonce pas pour autant à tenter de comprendre et à dire ses tentatives. La subjectivité est donc traversée par d'innombrables autres entités, mais elle se réaffirme dans l'acte de compréhension qu'elle ose, et qu'elle ose aussi transmettre aux lecteurs des *Contemplations*. Cette présence se fait d'autant plus sentir qu'elle se propose parfois en paradigme pour comprendre le reste du monde.

³² Voir, notamment, Walter Benjamin, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, La Fabrique, Paris, 2013, p. 759-761.

³³ Voir, par exemple, la conclusion du poème III, 8 : « Mon âme ne sera blanche que dans la tombe ; / Car l'homme, quoi qu'il fasse, est aveugle ou méchant » (v. 62-63).

Le retour du paradigme autobiographique

La critique sur le lyrisme s'enferme fréquemment dans une alternative intenable : l'œuvre poétique doit-elle être considérée comme une autobiographie ? La question se pose à propos des *Contemplations* avec d'autant plus d'acuité que Hugo, dans sa Préface, l'a rendue légitime, puisqu'il y désigne le recueil comme les « mémoires d'une âme ». Evidemment, tout cet avant-texte joue à plein la stratégie de la dépersonnalisation : plutôt que d'une personne ou d'un « moi », ce sont les mémoires d'une « âme ». Le poète se présente ensuite essentiellement comme un être humain : « *Homo sum* » et clame que l'individualité du lecteur est autant représentée que la sienne dans le livre. Ces formules indiquent une exploration de l'intimité, qui se rapproche incontestablement du discours autobiographique. Pourtant, la lecture autobiographique peut être critiquée en vertu des habituelles objections en pareil cas : il n'y a pas de continuité narrative dans le recueil, et quantité de détails, à commencer par les dates des poèmes, sont inventés par Hugo. Or, en réalité, ce sont les critères retenus qui ne conviennent pas, car, à vouloir retrouver dans un recueil poétique les caractéristiques des *Confessions*, il est clair que peu de poésie pourra être déclarée « autobiographique » et la question sera vite tranchée, mais au prix d'une réelle occultation. Ce qui peut être montré, au contraire, c'est qu'il y a de l'autobiographique dans *Les Contemplations*, à la fois dans leur genèse et dans l'espace que crée le livre.

Pour ce qui est de la genèse du recueil, les choses sont relativement claires. Les études savantes mentionnent l'intention exprimée par Hugo à son éditeur de publier un recueil bipartite, comportant, d'une part, de la « poésie pure », et, d'autre part, de la poésie politique. Finalement, l'année 1853 est largement dominée par la deuxième inspiration et conduit à abandonner (provisoirement) l'idée d'un diptyque. De plus, la trouvaille du « châtiment », qui permet de dénoncer la tyrannie tout en annonçant l'inéluctable agonie, entraîne désormais une toute autre structuration du recueil, qui paraît en novembre sous le titre *Châtiments*. Pourtant, dans les mois qui suivent, Hugo continue à rédiger de nouveaux poèmes et, en même temps, réfléchit intensément à l'organisation d'un autre recueil. Il fait plusieurs tentatives avant de parvenir au plan actuel de l'œuvre. Il y intègre des compositions dont les plus anciennes remontent aux années 1830. Au bout du compte, se dégage un lien étroit entre la composition du livre et les préoccupations personnelles³⁴.

L'œuvre achevée en porte la trace définitive, avec la séparation entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », dont la signification personnelle est rappelée dans la Préface. Tout le début des « *Pauca meae* » forme un ensemble commémorant Léopoldine. La première pièce célèbre l'innocence et la vertu, les deux qualités qui caractérisent la figure d'une jeune fille, et sont les entités abstraites qui répondent à la figure concrète de Léopoldine. La deuxième pièce est un ambigu billet de mariage qui résonne comme une épitaphe. Après elle est mentionnée la date du 4 septembre 1843, lorsque la jeune femme est morte, suivie de petits points. Enfin, la pièce suivante est intitulée « Trois ans après », qui fait explicitement de la mort de Léopoldine un point de repère temporel. Il serait tout de même difficile d'inscrire plus nettement dans un ouvrage la marque du souvenir personnel. Même si la vie de Hugo, y compris dans les années qui ont suivi 1843, ne se limite pas à la mort de sa fille, force est de constater que cet épisode crucial est fortement mis en relief dans l'architecture et dans le contenu même des *Contemplations*. Dans l'Introduction qu'il a rédigée pour la collection de La Pléiade, Pierre Albouy voyait peut-être plus juste en écrivant : « *Les Contemplations*, c'est tout Hugo et c'est

³⁴ Les origines du recueil pourraient donc inciter à y voir la « poésie pure » dont *Châtiments* ont été purgés (par crainte de susciter l'incompréhension du public ?) ; et c'est sans doute en partie exact. L'adjectif « pure » se comprend par opposition avec l'engagement politique dans *Châtiments* et postule une équivalence entre la pureté poétique et l'exploration de l'intimité, de ce que Hugo appelle l'âme. La réalité, toutefois, se révèle plus complexe, puisqu'il y a aussi des poèmes politiques dans *Les Contemplations* et surtout que le plan politique et le plan privé se reflètent l'un l'autre.

un monde. La poésie du *moi*, inaugurée par l'« écho sonore » des *Feuilles d'automne*, y atteint un plein épanouissement : celui qui dit *je*, ici, contient les autres, son siècle et l'humanité avec le « Dieu fluide » qui l'anime et l'emporte au-delà »³⁵. Il semblerait plus exact d'admettre que le « je » hugolien *contient* d'autres entités, plutôt qu'il ne se *disloque* en elles.

En outre, l'espace littéraire induit par le recueil est d'une nature également autobiographique. S'il n'entend pas construire un récit exhaustif de son existence jusqu'à l'exil, Hugo réinterprète, en effet, son passé et cherche, indubitablement, à faire ressortir la cohérence de son parcours individuel. La tâche n'était pas forcément évidente, tant le jeune monarchiste des premières années, avait peu à voir, *a priori*, avec l'homme de gauche qui s'était dressé contre le coup d'Etat et continuait à poursuivre l'Empereur de ses inlassables invectives. La révolution théâtrale, ou plus généralement, esthétique autour de 1830 n'avait pas, d'emblée, signifié pour Hugo une révolution politique. Il invente cette équivalence dans un cycle de vastes poèmes, majoritairement regroupés dans le premier livre « Aurore » qui sert ainsi à justifier rétrospectivement le poète et à donner un air progressiste à sa carrière entière³⁶. D'après les recherches de Pierre Albouy, ces grandes compositions, datées (fictivement) des années 1830, ont été rédigées en 1854. Depuis l'exil, Victor Hugo tend ainsi à s'inventer. Il lui faut une unité. Elle se noue autour du nom « révolution » qui devient alors un sésame politico-poétique, selon une alliance que le jeune homme n'avait, en réalité, pas imaginée.

Moins abouti sur le plan de la réflexion esthétique, le poème « Ecrit en 1846 » (lui aussi probablement rédigé en 1854) est censé rendre compte auprès d'un marquis des évolutions idéologiques suivies par Hugo. En épigraphe, il cite longuement une lettre que lui aurait adressée « le marquis C. d'E. » pour lui reprocher d'avoir cédé à la « démagogie pure ». Cette contextualisation installe *Les Contemplations* dans la vie de leur auteur : le livre s'insère dans une biographie et se désigne nettement comme l'œuvre d'un homme susceptible de produire d'autres témoignages de son existence (éventuellement extra-littéraire). Ce dispositif correspond assez précisément à ce que Philippe Lejeune nomme l'espace autobiographique à propos de Gide : « Le *but* de Gide est donc de produire (au double sens d'inventer et de manifester) l'image de soi, celle d'un être vivant avec toute sa complication et son histoire ; mais le *moyen* de ce but n'est pas l'emploi du récit autobiographique stricto sensu. C'est à une architecture de textes, certains de fiction, d'autres de critique, d'autres intimes certes, que Gide remet la tâche de manifester son image. Tout se passe comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais à l'être en écrivant »³⁷. La dernière phrase de cet extrait permet d'éclairer particulièrement bien la situation dans laquelle Hugo écrit. Comme Gide, il jouit d'une notoriété telle que chacun de ses écrits est d'emblée perçu par le public comme une étape supplémentaire dans la carrière de Hugo écrivain. C'est que, pour ces deux hommes, leur vie et leur œuvre se confondent constamment. Quand il présente sa vie au marquis, Hugo explique nécessairement aussi sa création :

J'ai réhabilité le bouffon, l'histrion,
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée³⁸...

Comment ces vers pourraient-ils être compris d'un lecteur ignorant les précédents écrits de l'auteur ? Comment alors admettre que cette poésie est caractérisée par une dislocation du

³⁵ *Op. cit.*, p. LVII.

³⁶ Il s'agit des poèmes « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), sa « Suite » (I, 8), « Le poème éploré se lamente... » (I, 9), « Quelques mots à un autre » (I, 26).

³⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 171.

³⁸ V, 3, v. 303-305.

« moi » ? Ne persiste-t-il pas au moins une identité d'auteur puisque tel passage ne fait sens que signé par le nom illustre entre tous de Victor Hugo ? Il en va de même pour l'intégralité du poème « Insomnie ». Voici le poète au miroir de la nuit, lorsque, tourmenté par ses travaux littéraires, il est empêché de dormir, et il évoque, là aussi, ses créatures³⁹. Ces allusions présupposent, en général, une familiarité du lecteur avec l'auteur, Hugo, et avec son œuvre, dont les personnages hantent ses nuits et ses vers, et qui deviennent, pour ainsi dire, des connaissances communes du lecteur et de l'auteur⁴⁰.

Les Contemplations ne font pas disparaître le « moi », enfin, parce qu'en réalité, le livre représente aussi un moyen de survie (sociale) pour l'exilé. Dans sa présentation de *Ce que c'est que l'exil*, Guy Rosa rappelle la dureté des conditions endurées par Hugo : « ... à Jersey les Français sont une centaine, 75 à Guernesey toutes nationalités confondues, pas plus d'une dizaine après l'amnistie de 59, et il y a quelque chose de poignant dans la dignité courtoise avec laquelle Hugo quémande une visite à des amis parfois très proches »⁴¹. Différents poèmes de la section « Aujourd'hui » semblent ainsi avoir été écrits pour maintenir une sociabilité malgré l'exil. Les frères Vacquerie reçoivent ainsi les remerciements qu'ils méritent, l'un pour avoir suivi la fille dans la mort (IV, 17), l'autre, le père dans l'exil (V, 1). Juliette Drouet a sa part, avec « A vous qui êtes là » (V, 6). Mais la tournée de la reconnaissance ne s'arrête pas là : Paul Meurice se voit dédier la pièce V, 21 (dont le titre porte son nom : « A Paul M. »), parce qu'il a dédié à Victor Hugo son drame *Paris*. Moins intimes du poète, Alexandre Dumas (V, 15) et Jules Janin (V, 8) n'en sont pas moins mentionnés, le premier parce qu'il a dédié à Hugo son drame *La Conscience*, le deuxième pour sa fidélité. Florence Naugrette compare ces hommages et ces remerciements à un album virtuel⁴². Le dernier poème du recueil, notamment, adresse le recueil à Léopoldine comme un second album. Il y a, dans *Les Contemplations*, de la poésie de circonstance, et le recueil tente de reconstituer, autour de Hugo, une socialité autrement interdite par l'exil. La référence au genre de l'album ne fait que souligner la dimension fortement personnelle de cette poésie. Dès lors, il paraît difficile de soutenir la thèse d'une poésie complètement dépersonnalisée. Si le poète ne cesse de penser sa mort, il reste tout de même au cœur de sa propre création. Le lyrisme des *Contemplations* s'installe dans un espace autobiographique, et présuppose même une connaissance de l'auteur.

Puissances du moi : un recueil à la mesure de Ego-Hugo

S'il n'est pas organisé comme un récit, suivant un ordre chronologique, le recueil, tout d'abord, est tout entier lié à la figure de la fille défunte. Le premier poème est intitulé « A ma

³⁹ III, 20, v. 55-61.

⁴⁰ Ludmila Charles-Wurtz (« Victor Hugo, l'auteur sans nom », *Modernités* 24 (2007)), quoiqu'elle ne fasse pas référence au chapitre ici cité de Philippe Lejeune, analyse plus avant le fonctionnement de la référence autobiographique dans l'œuvre de Hugo : « La poésie lyrique, en revanche, neutralise systématiquement les allusions autobiographiques dont elle semble autoriser le déchiffrement - si bien que le roman et la poésie instituent un espace autobiographique au prix d'une interversion de leurs attributions respectives : d'un côté, les romans, qui n'établissent pas de pacte autobiographique, mais empruntent de nombreux éléments à la vie réelle de Hugo ; de l'autre, la poésie, qui établit un pacte autobiographique, mais désamorce la portée autobiographique des éléments empruntés à la vie réelle. L'autobiographie poétique est, en ce sens, un effet de lecture global que le détail du texte remet systématiquement en cause ».

⁴¹ Victor Hugo, *Ce que c'est que l'exil* (présentation de Guy Rosa), Paris, Editions des Equateurs, 2008, p. 8.

⁴² Florence Naugrette, « L'album », intervention lors de la Journée d'agrégation consacrée à Victor Hugo, et reprise sur le site internet du groupe Hugo : « ... si les vers de circonstances des *Contemplations* font un album, c'est un curieux album inversé, double, en creux, et impossible. Car d'un côté le livre V évoque, sans les produire, un ensemble d'hommages qui ont été rendus à Victor Hugo, et constitue donc comme la table des matières d'un album en puissance constitué par lui par ses proches ; de l'autre Hugo réunit les dédicaces qu'il pourrait inscrire sur chacun de leurs albums dispersés ».

filles ». Il a été rédigé avant la mort de Léopoldine Hugo, mais est tout de même intégré au livre, afin de porter témoignage du dialogue du père et de son enfant. La date en est même rapprochée de l'instant de la mort : Hugo le situe en octobre 1842 alors que le manuscrit est daté de juin 1839 : il ne pouvait mieux signifier le sentiment vertigineux que le bonheur s'épanouit toujours au bord du gouffre et que, là où l'homme, aveugle, croit atteindre la sérénité, il est sur le point d'être précipité dans le malheur le plus noir. Par cette date, la section « Autrefois » est immédiatement adossée à la béance de 1843, et, dès le premier poème, le recueil regarde vers cet « Aujourd'hui » difficile à aimer. Dédicataire de la pièce initiale du recueil, Léopoldine se voit aussi adresser la dernière, « A celle qui est restée en France », dans laquelle le poète écrit, sans nulle ambiguïté : « Ouvre tes mains et prends ce livre : il est à toi » (v. 4). L'historien Guillaume Cuchet a trouvé une heureuse formule pour décrire le geste formidable par lequel Hugo sublime sa douleur intime : « Or par cette espèce de pèlerinage mental sur la tombe de Léopoldine que sont *Les Contemplations* (à défaut de pèlerinage réel, désormais impossible), Hugo me paraît avoir non seulement reflété la religion des morts qui était en train de se généraliser dans la société française, mais l'y avoir littéralement initiée en organisant autour de la tombe de sa fille chérie un véritable deuil national »⁴³. De la perte individuelle à un deuil national : il y a, incontestablement, une forme de dépersonnalisation, c'est-à-dire que la petite Didine n'appartient plus à ses seuls parents ; mais la subjectivité n'est pas, pour autant, anéantie. Elle est plutôt dilatée aux proportions de la communauté nationale entière – et même au-delà de son temps, puisque persiste encore aujourd'hui le souvenir de la petite noyée.

La couleur très intime que Hugo confère à son livre justifie de rattacher l'ensemble des *Contemplations* à la tradition élégiaque. Pourtant, la diversité de l'inspiration paraît s'y opposer, et certains poèmes entrent assez mal dans cette catégorie. Par une analyse très subtile de sa composition, Claude Millet a tout de même montré pourquoi l'élégie pouvait légitimement être considérée comme la clef dominante du recueil⁴⁴. Elle met en évidence, en effet, une structure qui n'est pas organisée autour de la coupure centrale entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », mais suit une progression de deux livres en deux livres. A chaque fois, un livre plus hétéroclite laisse place à un livre à l'inspiration plus uniforme : le livre II, bucolique, le livre IV, élégiaque, et le livre VI, épico-visionnaire, sont précédés de livres moins purs génériquement quoiqu'ils fassent chacun intervenir le style bucolique, élégiaque et visionnaire. Cette progression aboutit à, et culmine avec, la vision cosmique qui se donne largement cours dans « Au bord de l'infini », et notamment dans le dernier poème « Ce que dit la bouche d'ombre ». Surplombées par ce souffle épique, qui apparaît déjà, ici et là, auparavant, la bucolique et l'élégie entrent en tension. Les « *Pauca meae* » paraissent, effectivement, annuler « L'âme en fleur » : le désenchantement cruel du deuil frappe de discrédit l'émerveillement printanier. Mais ce remplacement de la bucolique par l'élégie ne correspond que partiellement à la réalité, car la pastorale est finalement transcendée en géorgique, comme dans l'éloge de la vie champêtre, significativement intitulé d'après un vers de Virgile « *Mugitusque boum* » (V, 17) ; et, surtout, la célébration de la nature annonce la conception animiste du monde, qui est exprimée à la fin du recueil. L'élégie recouvre d'un voile mélancolique l'ensemble du recueil sans faire disparaître la bucolique. Enfin, elle est elle-même incluse dans les visions finales de l'univers : le poème « Pleurs dans la nuit » (VI, 6) peut ainsi être décrit comme une véritable « cosmopathie » qui exprime la souffrance du monde dans une tonalité élégiaque inédite. S'il s'achevait ainsi, le recueil serait emporté par un ample mouvement, par lequel l'expérience personnelle serait progressivement sublimée

⁴³ Guillaume Cuchet, « Des muses, des esprits et des morts », intervention lors de la Journée d'agrégation consacrée à Victor Hugo, et reprise sur le site internet du groupe Hugo.

⁴⁴ Ce développement résume les analyses de l'article « Séries mélodiques », présenté lors de la Journée d'agrégation consacrée à Victor Hugo, et repris sur le site internet du groupe Hugo.

dans la contemplation éblouie de l'univers : la lamentation élégiaque sur le « moi » serait supplantée par le drame cosmique. Mais, en réalité, cette architecture comporte un supplément, un surcroît qui la déborde et en renverse la signification : avec « A celle qui est restée en France », Hugo réaffirme la puissance (infinie) du *moi* et de sa douleur : « Car se fait maintenant entendre dans l'élégie tout le désastre de l'exil, toute la joie d'être « une voix de la nature », toute l'horreur du poème sacré, intercalées dans la tristesse élégiaque et englobées en elle, jusqu'à la vision non plus d'un azur lointain, mais d'une aube qui perce le gouffre noir de ses rayons »⁴⁵.

Cette analyse renverse les rapports entre le « moi » et le monde qui sont décrits dans la citation de Pierre Albouy : la subjectivité n'est qu'en apparence disloquée par les multiples expériences du deuil, mais, en réalité, elle renaît comme le centre autour duquel tout s'organise. Il faut étendre la formule qui faisait du deuil de Léopoldine un deuil national : Hugo le transforme plutôt en deuil universel⁴⁶. Loin que le « je » se disloque en de multiples identités diverses, les figures d'altérité sont, par conséquent, subrepticement ramenées à l'expérience du sujet lyrique. Le poème « Le revenant » (III, 23) en offre un cas exemplaire. S'il se fonde sur un épisode authentique, Hugo a tout de même soin de faire ressortir les similitudes entre la famille endeuillée qu'il évoque et la perte de sa propre fille⁴⁷, jusqu'au contact entre la maison de la mère endeuillée et la maison de Hugo père⁴⁸, qui indique aussi un cruel contact entre les destins. Adèle Hugo ne s'y est pas trompée, qui a fait de ce poème un véritable fétiche. D'après une enquête de Jean Delalande, citée par Pierre Albouy dans l'édition de La Pléiade, elle avait demandé à son époux de lui remettre la plume d'oie avec laquelle il l'avait composé et la conserva jusqu'à sa propre mort. Ludmila Charles-Wurtz relève, en outre, les points communs entre la description de l'enfant mort et Léopoldine. L'agonie de l'enfant ressemble, elle-même, davantage à un étouffement (comme lors d'une noyade) qu'aux symptômes du croup, qui avait pourtant emporté ce garçon.

En somme, le propos consiste ici à renverser la célèbre formule de la Préface : « ... quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ». Ces exemples montrent plutôt que, quand Hugo nous parle de nous, il nous parle de lui. Le « moi » se révèle un centre auquel se rapportent secrètement ou explicitement les nombreux discours poétiques dispersés dans le recueil. Un procédé original manifeste clairement l'attraction exercée par le sujet lyrique hugolien. A diverses reprises, le poète fait du lecteur le compagnon de ses souvenirs, comme s'il les avait vécus en même temps que Hugo lui-même⁴⁹. Ce procédé est employé dans la pièce IV, 6, qui

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Le poème « Trois ans après » (IV, 3), en particulier, établit une jonction entre la tristesse intime et l'interrogation métaphysique avec le motif de la mort de l'enfant. Une vingtaine d'années avant Ivan Karamazov, Hugo a pensé cette mort comme le principal scandale métaphysique, comme ce qui mettait violemment en question le sens providentiel du monde. Guillaume Cuchet (*art. cit.*) rappelle que l'amour de la progéniture constitue alors un sentiment relativement nouveau, lié à l'émergence de la famille bourgeoise nucléaire. « Le drame des contemporains, dans ces milieux de la bourgeoisie et des classes moyennes qui étaient aux avant-postes des évolutions de la sensibilité dans ce domaine, est qu'ils n'avaient plus tout à fait l'affectivité adéquate à leur régime démographique ». Lors de la première séance spirite, le 11 septembre 1853, l'esprit de Léopoldine est apparu, mais sa désignation n'est pas si nette car « quatre personnes autour de la table avaient perdu une fille : le général Le Flô, Delphine de Girardin et les frères Hugo » (*Le Livre des Tables*, édition de Patrice Boivin, Gallimard « Folio Classique », Paris, 2014, p. 53). Ce détail, à propos de la séance inaugurale à Jersey, est révélateur du geste accompli par Hugo dans *Les Contemplations* : il n'y avait, *a priori*, rien d'évident à donner cette majesté douloureuse à la mort de Léopoldine. Cette érection du deuil intime en drame cosmique ne peut guère s'interpréter que comme une dilatation extrême du « moi ».

⁴⁷ Voir Ludmila Charles-Wurtz, « La coupure des *Contemplations* », intervention du 21 octobre 2000 devant le groupe Hugo, diffusée sur le site internet du groupe

⁴⁸ Voir III, 23, v. 6-11.

⁴⁹ Voir, entre autres, le poème « Le Mendiant », qui ne sera pas considéré en détail ici, dans lequel le poète donne, pour identifier le personnage titre, des indications qui paraissent impliquer que le lecteur vit dans la même communauté que lui : V, 9, v. 1-8.

énumère les souvenirs heureux du temps où Léopoldine enfant vivait avec son père. Le poète interpelle cette fois directement le lecteur :

Elle donnait comme on dérobe,
En se cachant aux yeux de tous.
Oh ! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous ?⁵⁰

Cette interrogation surprenante que rien ne prépare ni ne suit dans le poème absorbe autoritairement le lecteur non plus dans le présent, mais dans le passé du sujet lyrique. Le coup de force n'en est que plus spectaculaire. Si la deuxième personne peut se rappeler quelque chose, c'est peut-être la poésie idyllique de la partie « Autrefois » dans *Les Contemplations*. Soit le lecteur est directement inclus dans l'univers poétique, comme s'il avait partagé le passé de Hugo. Soit, en tant que lecteur, il est censé conserver une mémoire en même temps littéraire et existentielle. Dans les deux cas, il en résulte bien une importance centrale du « moi ». Non seulement il y a une cohérence, d'un instant temporel à un autre, comme d'une partie du recueil à l'autre ; mais, en plus, ce tissage de la mémoire érige la subjectivité lyrique au cœur de la lecture⁵¹.

L'éclatement du « moi » pourrait, du reste, répondre à d'autres motifs qu'une sorte d'évidement métaphysique devant l'infini. L'omniprésence du deuil dans le livre exprime aussi, en contrepartie, une culpabilité : Hugo est coupable de la mort d'autrui, de la mort de Léopoldine, et coupable de lui avoir survécu. La lamentation remplit la fonction de surmonter cette faute. Mais ce n'est pas toujours suffisant et certains poèmes déploient une stratégie quasi allégorique, qui consiste à dire par le détour d'autrui la douleur coupable ressentie par Hugo⁵². Le poème « A la mère de l'enfant mort » présente une situation évidemment comparable à celle qui a été vécue par Hugo. Les malheurs se touchent, même, puisque la mère à qui ces vers sont adressés est la soeur d'Auguste Vacquerie, l'époux de Léopoldine. Or, le poème est fictivement daté d'avril 1843, comme s'il exprimait un pressentiment ressenti par Hugo, qui devait perdre sa fille quelques mois plus tard. Mais le manuscrit indique que le poème a été écrit en 1846, à une époque où Hugo était tristement conscient de la similitude entre son sort et celui de la fille Vacquerie. La conclusion de cette pièce trahit alors le regard que Hugo porte sur son expérience au moins autant que sur l'expérience de la jeune femme :

Si bien qu'un jour, ô deuil ! irréparable perte !
Le doux être s'en est allé !... –
Hélas ! vous avez donc laissé la cage ouverte,

⁵⁰ IV, 6, v. 21-24.

⁵¹ Voir aussi IV, 4, v. 3-5, et particulièrement, le v. 5 : « Tout ce que j'éprouvais l'avez-vous éprouvé ? ». Voir le commentaire de Ludmila Charles-Wurtz (« Le récit poétique dans *Les Contemplations* in *Du romantisme au surréalisme : statuts et enjeux du récit poétique*, Al. Montandon éd., Université Blaise Pascal, 1998) : « 'Vous' se définit ici par son identité avec 'je' : 'vous' a souffert la souffrance de 'je' – pas une souffrance *identique*, pas la même souffrance – sa souffrance ».

⁵² Le travail de deuil, tel que Hugo l'accomplit et le formule, pourrait être comparé à celui qui est pensé par Ralph Emerson, à quelques années près au même moment. L'écrivain américain avait perdu son fils de la scarlatine en 1842 et a trouvé dans cet événement l'inspiration d'une réflexion renouvelée et dynamique. Dans le poème « Expérience », en particulier, l'enfant est paradoxalement, et malgré sa mort, présenté comme le « fondateur » de sa lignée, y compris de ses ancêtres, dans un retournement de la ligne successorale et temporelle, qui se veut une victoire conquérante sur le travail destructeur de la mort : « Petit homme, de tous le moindre, / Dans les jambes de ses hauts tuteurs, / Déambulait avec un air surpris : – / Par la main le prit chère nature, / Nature très chère, forte et douce, / Murmura : « Adoré, ne crains rien ! / Demain ils auront un autre visage, / Tu es le fondateur ! Ils forment ta lignée ! ».

Entre deux exclamations de plainte, Hugo introduit une accusation terrible : si l'oiseau s'en est allé, c'est donc que vous avez laissé la cage ouverte. Mais est-ce vraiment extrapoler beaucoup que d'entendre, derrière cette incrimination, un aveu horrifié ? N'est-ce pas Hugo qui a laissé s'échapper sa chère enfant ? Quoi qu'il en soit, ce quatrain montre indubitablement que la mort d'un enfant peut être rapportée à une faute de ses parents.

Dès lors, de même que la mort envahit le recueil et que partout le deuil est exprimé, de même, dans nombre de poèmes, la culpabilité affleure. La grande fresque autobiographique « Écrit en 1846 » (V, 3) se termine ainsi par ces vers spectaculaires, parce qu'ils clament haut et fort la pérennité de la conscience, et donc de la subjectivité, mais aussi parce qu'ils l'associent à la mort et à la culpabilité qu'elle inspire : « Car j'aperçois toujours (...) / ... l'œil de ma mère morte ! »⁵⁴. L'œil, chez Hugo et en général peut-être, c'est toujours l'œil de Caïn, l'œil de la culpabilité qui poursuit le sujet. Hugo, par conséquent, affirme ici simultanément la puissance évidente de son « moi » et son lien indéfectible avec la faute d'avoir survécu à sa mère. Toute la poésie hugolienne se jouerait dans un dialogue entre la conscience coupable de vivre et l'œil perçant des morts depuis l'au-delà, c'est-à-dire depuis l'absolu. L'infini si souvent convoqué dans *Les Contemplations* ne serait, en ce sens, rien autre que le séjour des morts et c'est depuis cette résidence qui donne le vertige qu'ils somment le « moi » de parler, de parler indéfiniment, jusqu'à l'impossible expiation de sa peine pour sa survie, et par conséquent, jusqu'à sa propre mort, seule rédemption.

D'autres passages évoquent explicitement l'entrelacement du deuil et de la culpabilité (conformément aux analyses freudiennes sur la relation à la mort d'autrui). Ainsi, dans la rêverie « Paroles sur la dune » (V, 13), Hugo exprime-t-il un profond dégoût de l'existence, qu'il associe à l'impossibilité d'échapper au sentiment de sa faute : « Comme le souvenir est voisin du remord ! »⁵⁵. L'affirmation d'une affinité entre le souvenir et le remords engage à une lecture très singulière des *Contemplations*, car le souvenir y est, évidemment, omniprésent, et il faudrait alors comprendre qu'il s'agit moins, pour Hugo, de se retourner vers un passé idéalisé que de ressasser une faute sans réparation. Dès lors, la difficulté à se situer dans le présent s'explique mieux : la sombre formule du vers « Aujourd'hui ne naît pas **impunément** d'hier »⁵⁶ ne doit pas se lire comme une méditation sur l'histoire de l'humanité, mais plutôt comme une amère confession. La rencontre avec des êtres au-dessus de l'humanité terrestre ne se déroule, d'ailleurs, pas toujours sereinement. Le poème adressé « Aux anges qui nous voient » réactive le motif du regard coupable, voire, plus précisément de l'œil (effectivement mentionné au vers 6). L'instance lyrique se trouve, dans cette courte pièce, cernée par les morts, la mère, la sœur, la fille, la bien-aimée. C'est tout le parcours d'une existence qui est ainsi affecté par l'expérience du deuil. Or, lorsque l'apparition lui déclare : « Je suis ton âme même », il répond, et c'est le dernier vers : « Oh ! cachez-moi, profondes nuits ! ». Le « moi » n'est nullement anéanti dans ces occurrences, du moins, il n'est pas littéralement anéanti ; s'il l'est, c'est sur un plan métaphorique, car il est désireux de se cacher, par honte. Il y aurait, par conséquent, des stratégies de dissimulation de la subjectivité dans le recueil, mais elles ne doivent pas être prises avec trop de crédulité. Le sentiment de la faute illustre que bien des récits et des sentiments se rapportent secrètement au sujet lyrique. Un exemple fameux de ces réseaux qui convergent silencieusement vers le « moi » a été mis en évidence par les analyses de Yves Gohin sur le poème « A celle qui est

⁵³ III, 14, v. 29-32.

⁵⁴ V, 3, v. 414-418.

⁵⁵ V, 13, v. 45.

⁵⁶ V, 7, v. 2.

voilée »⁵⁷. Il rappelle, notamment, ce que le texte se garde bien de faire, que la Dame Blanche, aperçue lors des séances spirites à Jersey, était réputée dans l'île pour être une mère infanticide. Les prières adressées par le poète à ce spectre prennent une autre signification, que Yves Gohin associe au remords : « ... la tendance du poète à s'identifier à cette femme si pure masquerait alors à demi son identité profonde avec l'infanticide (on a assez de signes par ailleurs de la culpabilité qui s'est nouée en lui à la mort de sa fille) »⁵⁸.

La culpabilité, parfois indirectement exprimée, tout comme l'inclusion du lecteur dans l'univers du poète, contribue à confirmer ce que l'analyse du recueil élaborée par Claude Millet avait commencé à suggérer : l'élégie est la tonalité dominante des *Contemplations* et, quoiqu'elle emprunte parfois des voies détournées, la voix lyrique y tient une place constamment centrale. La dislocation du « je » décrit donc un état de conscience plus qu'un dispositif énonciatif et poétique.

Idylles sentimentales

Pour prolonger ces remarques et prouver plus nettement encore l'omniprésence du sujet lyrique dans *Les Contemplations*, il est également possible de considérer la transformation que Hugo fait subir à un genre qu'il a, comme beaucoup de poètes de son siècle, affectionné, l'idylle. A plusieurs reprises dans le recueil se rencontrent des allusions à Virgile, dont la plus explicite est le titre donné à la pièce V, 17 « Mugitusque boum », qui cite les *Géorgiques* ; mais l'œuvre d'André Chénier a aussi joué un rôle certain pour relayer l'inspiration de la bucolique antique à l'époque moderne. Au-delà de ces deux noms fameux entre tous, une mode de retour à l'antique avait traversé la poésie française au début des années 1840, si bien que, pour certains poèmes de ces années-là, Hugo épouse une tendance qui le dépasse.

Pourtant, il livre une interprétation toute personnelle des codes idylliques. Dans la section « Autrefois », les décors champêtres idéalisés sont associés au temps du souvenir, lointain, voire à l'enfance. Or, Hugo ne rapporte pas ses anecdotes d'un point de vue détaché et distant, mais l'énonciateur est impliqué dans son récit et en commente la signification. Il y a là un premier procédé qui enrichit la rêverie pastorale, car à un temps de l'innocence est superposé, par la diction, un temps du désenchantement et de la lucidité. Sur un mode qui reste tout à fait léger, le poème « La Coccinelle » (I, 15) en fournit le premier exemple du recueil : le poète réfléchit avec nostalgie au baiser qui lui était suggéré par une jeune fille et qu'il a laissé échapper – pour toujours. Le commentaire discursif tient, dans cette petite pièce, une importance et une place aussi grandes que le récit lui-même. L'inspiration idyllique n'est donc pas pratiquée comme une expression poétique de la naïveté et de l'immédiateté avec le monde. Et c'est cette originalité qui implique remarquablement la subjectivité poétique : les souvenirs d'une campagne idéale sont non seulement racontés, mais appréciés et commentés par un « je » qui ne se fait pas faute de donner son jugement sur ces épisodes. Même donc lorsque le « moi » présent d'Hugo n'a pas vraiment de raison d'intervenir, il le fait à titre de juge et non plus d'acteur des (menus) événements relatés. La nature ne doit pas seulement être considérée comme l'espace dans lequel le sujet s'égaré et se fond, car elle est aussi vraiment un objet d'investissement sentimental.

Une histoire analogue à « La Coccinelle » est insérée un peu plus loin dans le livre et use approximativement des mêmes procédés. Le titre même de cette nouvelle pièce idyllique, « Vieille chanson du jeune temps » (I, 19), signale l'entremêlement du passé et du présent : l'époque à laquelle il est fait référence est la jeunesse, et la forme utilisée, la « chanson »,

⁵⁷ Yves Gohin, « La Plume de l'Ange : analyse du manuscrit d'un poème des *Contemplations* », *Littérature* 52 (1983), p. 4-39.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

revendique une certaine simplicité. Mais cette composition est « vieille » et est donc considérée d'un présent moins naïf, comme en atteste, plus particulièrement, la dernière strophe⁵⁹. L'innocence inexpérimentée, incapable de se saisir des occasions vaguement érotiques, a laissé la place au souci et au regret. Une continuité est assurée par la reprise du verbe « penser » qui, nié à l'impératif, exprime la frivolité de la jeunesse (par la bouche de Rose), mais, réutilisé au présent de l'indicatif et dans une phrase affirmative, correspond à un renversement. Une fois encore, la conscience présente embrasse le passé d'un regard mêlé de tendresse et de tristesse ; mais au récit idyllique et, somme toute, assez léger, une profondeur temporelle et morale inattendue est conférée par cette distance manifeste de l'énonciation.

La poésie à l'antique subit une modification du même ordre, quoiqu'elle implique moins explicitement un point de vue subjectif. Le poème « Le rouet d'Omphale » reprend un épisode traditionnel pour l'inspiration mineure, élégiaque ou pastorale, avec l'asservissement d'Héraclès à Omphale. De fait, toute la première moitié du poème (v. 1-12) présente un univers idéaliste dans lequel l'art semble avoir atteint une perfection indépassable. Mais cette perfection est menacée par tous les monstres et les spectres qui se pressent au fond du palais et qui sont décrits dans la seconde moitié du poème (v. 13-24). Il ne se passe strictement rien, mais cette seule présence, presque à la manière d'un *Et in Arcadia ego*, suffit à indiquer que le monde de l'idéal et de la beauté est fragile et exposé à la menace constante de la barbarie. Certes, les monstres énumérés sont issus de la mythologie des douze travaux accomplis par Héraclès, mais ils rappellent la nécessité de livrer combat pour protéger la civilisation. Le monde pastoral, qui se veut généralement l'espace dévolu à l'art et loin des souffrances et des inquiétudes habituelles de l'humanité, se trouve ainsi sous le coup d'un grave danger⁶⁰.

Cette structure ambivalente des formes pastorales explique pourquoi Hugo n'a pas renoncé à en insérer dans « Aujourd'hui ». Le livre « En marche » comporte ainsi deux poèmes d'inspiration explicitement pastorale, tout d'abord « Mugitusque boum » (V, 17), mais aussi « Pasteurs et troupeaux » (V, 23), dédié à Louise Colet. Les deux titres désignent un univers champêtre, et la première de ces deux pièces commence par une référence « au temps du doux Virgile » (v. 1). La suite fait une large place à un discours rapporté au style direct, dans lequel le poète transcrit la signification des mugissements bovins. Puis le poème se conclut par cinq vers qui permettent de tisser un fil entre Virgile et Victor Hugo⁶¹. La pérennité de la vie naturelle pourrait inspirer un certain apaisement : elle forme comme la version terrestre de l'éternité et révèle qu'entre l'Antiquité et le XIX^e siècle, rien n'a vraiment changé. Pourtant, cette ouverture à l'infini temporel entraîne, comme la plupart du temps, un vertige et le dernier vers fait se succéder trois apostrophes nominales, qui précipitent progressivement le regard de la nature (sujet central du poème) à l'ombre en passant par l'abîme. La contemplation n'est pas une élévation, mais plutôt une chute dans le néant, et l'inspiration champêtre trouve ainsi sa place naturelle dans la « marche » vers l'infini qu'engage le livre V. De la même manière, « Pasteurs et troupeaux » passe brutalement d'une promenade gracieuse (« Là, l'ombre fait l'amour ; l'idylle naturelle / Rit ; le bouvreuil avec le verdier s'y querelle », v. 7-8) à une scène crépusculaire presque effrayante dans laquelle l'écume marine prend une apparence soudainement « sinistre » (v. 46).

Il ressort de ces derniers exemples que Hugo a interprété la tradition pastorale en un sens très élargi. Même s'il mentionne ici ou là un pâtre ou un berger, il ne s'agit que rarement d'amours légères entre pasteurs et nymphes, comme chez Virgile, voire chez Théocrite. D'ailleurs, quand il cite Virgile, il emprunte aux *Géorgiques* plutôt qu'aux *Bucoliques*. Ce qui l'intéresse prioritairement dans l'univers bucolique, c'est la projection d'un idéal sentimental

⁵⁹ I, 19, v. 33-36.

⁶⁰ Voir aussi le poème II, 12, lui aussi composé en deux parties égales, faisant se succéder un épisode idyllique et une vision horrifique.

⁶¹ V, 17, v. 34-38.

et artistique. Ces évocations, toutefois, sont soit rejetées dans un passé lointain et considéré avec nostalgie, soit troublées par la présence d'images menaçantes, qui rompent l'harmonie générale du tableau. C'est en ce sens que ces idylles sont aussi sentimentales, c'est-à-dire envisagées à travers la subjectivité lyrique. Parfois, le « je » joue un rôle dans la scène relatée (comme dans les souvenirs de la section « Autrefois ») ; parfois, au contraire, il n'apparaît guère que comme un promeneur solitaire qui consigne ce qu'il a vu et ressenti. Mais, dans tous les cas, la nature est contemplée selon un point de vue dont la subjectivité est explicite, et même appuyée. Cet usage original de la pastorale confirme l'hypothèse d'une conscience lyrique au fondement de la poétique hugolienne : si le « moi » est constamment affronté à ce qui le déborde et médite la possibilité de son propre anéantissement, il reste tout de même le foyer de la contemplation et jamais le sujet contemplant ne s'abîme véritablement dans ce qu'il contemple.

3 - L'avènement d'un moi à l'envergure du monde

Le propos de Pierre Albouy insiste sur la désagrégation du « moi » dans *Les Contemplations* : tout l'élan visionnaire du recueil renvoie, en effet, l'individualité à son néant et transforme le sujet lyrique en ventriloque d'une armée spectrale qui l'emporte très loin de son univers personnel. Cette interprétation, pourtant, ne rend pas compte de la place fondamentale qu'occupe la référence autobiographique dans la poésie hugolienne. Tout en interrogeant sans cesse sa propre existence, le « moi » n'en disparaît jamais totalement, et même, au contraire, dans la contemplation, le regard du contemplé finit par primer sur le monde contemplé, car ce sont bien l'inquiétude et l'espérance du « moi » qui représentent les sources vives de la représentation poétique : le poème fait surgir l'univers, mais toujours *sub specie hugoliana*. C'est cette affinité profonde entre le « moi » et le monde qui sera, finalement, réexaminée, parce qu'elle conduit, non à une dislocation du « je », mais à sa redéfinition foncière et confère, par là même, une amplitude inédite au lyrisme.

Ego Hugo Homo

Le paradigme qui faisait du sujet lyrique une chambre aux échos des voix naturelles a été renversé : c'est aussi bien le « moi » qui se fait entendre dans la nature (ou se laisse apercevoir dans sa représentation) que la nature qui s'exprime à travers lui. Il faut donc en venir à penser l'affinité qui rend possible cette circulation de la parole, de la « strophe », comme Hugo l'a écrit plusieurs fois, d'une instance à l'autre. Le poème I, 27, déjà mentionné, en suggère une théorie rudimentaire, en présentant le « je » comme « l'interlocuteur des arbres et du vent » (v. 3). Par cette étonnante faculté, l'instance lyrique se rapproche de Dieu. Cette analogie est explicitée un peu plus loin :

J'avance largement ma face sur les nids,
Et le petit oiseau, mère inquiète et sainte,
N'a pas plus peur de moi que nous n'aurions de crainte,
Nous, si l'œil du bon Dieu regardait dans nos trous⁶²...

Le poète regarde donc les oisillons comme Dieu regarde l'humanité. Hugo romancier s'est fait une spécialité de sonder les cœurs et les reins, se proposant de « faire le poème de la

⁶²I, 27, v. 32-35.

conscience humaine »⁶³. S'il fallait dégager une spécificité de l'écriture poétique, ce pourrait être alors que le poème ne se borne plus à la conscience humaine, mais embrasse la conscience universelle et s'immisce dans la nature entière.

L'instance lyrique se caractérise, par conséquent, par sa position intermédiaire entre les deux extrêmes définis par la vieille dichotomie baroque et pascalienne, l'infiniment petit et l'infiniment grand, qu'elle comprend simultanément. Hugo parle pour le premier, de « l'infini d'en bas », et, pour le second, de Dieu⁶⁴. La recherche scientifique débouche sur la découverte de ce qui la dépasse. A l'inverse, la vision poétique se montre capable de joindre les contraires et d'en révéler la profonde unité⁶⁵. La doctrine de cette unité est formulée dans le bref poème qui porte ce nom pour titre :

Par-dessus l'horizon aux collines brunies,
Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies,
Se penchait sur la terre à l'heure du couchant ;
Une humble marguerite, éclos au bord d'un champ,
Sur un mur gris, croulant parmi l'avoine folle,
Blanche, épanouissait sa candide auréole ;
Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,
Regardait fixement, dans l'éternel azur,
Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.
« Et, moi, j'ai des rayons aussi ! » lui disait-elle⁶⁶.

L'équivalence du grand et du petit est postulée à la fois sur un plan métaphysique, naturel et moral : la « petite fleur » répond au « grand astre » ; mais elle est auparavant décrite comme une « humble marguerite », ce qui renvoie au domaine moral ; et surtout sa fragilité l'oppose à la « lumière immortelle » du soleil, et il s'agit alors de leur rang ontologique⁶⁷. Pour paradigmatique qu'elle soit, cette opposition n'est pas insurmontable ; au contraire, toute la vision poétique tend à établir une analogie complète entre le grand et le petit, à faire valoir l'apparent paradoxe d'une grandeur humble, ou encore d'un sublime dans l'infime. Yvon Le Scanff identifie cette redéfinition du sublime comme la spécificité majeure du lyrisme hugolien : « Il y a ainsi dans *Les Contemplations* une assumption sublime de l'humble qui peut aussi se lire comme un renouvellement de la poétique esthétique. La redéfinition hugolienne de la poésie – annoncée du reste dès 1822 – comme « tout ce qu'il y a d'intime dans tout », correspond à cette illimitation du champ du lyrisme qui vient recouvrir le domaine entier de la poésie. Ce n'est donc plus une forme ou même un genre mais bien plutôt une modalité. Et si le lyrisme reste l'expression d'une intimité, il s'ouvre dorénavant à l'introspection de l'infinité. Le sublime est le moyen du lyrisme dans cette quête de la totalité »⁶⁸.

⁶³ La formule apparaît dans le célèbre chapitre des *Misérables* « Une tempête sous un crâne » et est étudiée notamment par Jean-Louis Chrétien dans *Conscience et roman I (La conscience au grand jour)*, Minuit, Paris, 2009.

⁶⁴ Voir, en particulier, V, 23 « Les Mages », v. 481-490.

⁶⁵ Dans *Les Misérables*, Hugo associe le « moi » à la coexistence de deux infinis apparemment contraires, mais qui se superposent. « Le second infini n'est-il pas pour ainsi dire sous-jacent au premier ? n'en est-il pas le miroir, le reflet, l'écho, abîme concentrique à un autre abîme ? Ce second infini est-il intelligent lui aussi ? Pense-t-il ? aime-t-il ? veut-il ? Si les deux infinis sont intelligents, chacun d'eux a un principe voulant, et il y a un moi dans l'infini d'en haut comme il y a un moi dans l'infini d'en bas. Ce moi d'en bas, c'est l'âme ; ce moi d'en haut, c'est Dieu » (II, 7, 5). Le chapitre dont est tiré cet extrait s'intitule « Prière » et il faudra revenir sur cette forme-sens, centrale aussi dans *Les Contemplations*.

⁶⁶ I, 25.

⁶⁷ Cet exemple a été choisi parce qu'il était particulièrement riche, mais le thème d'une équivalence entre grand et petit se trouve par ailleurs dans le recueil (voir I, 17 ou encore II, 27, notamment).

⁶⁸ Yvon Le Scanff, « Comment finir ? Le sublime », intervention lors de la Journée d'agrégation consacrée à Victor Hugo, et reprise sur le site internet du groupe Hugo.

Par sa capacité à *voir*, c'est-à-dire à la fois à percevoir et à transcrire, cette coïncidence des contraires, et même s'il ne le revendique pas en ces termes, le « je » lyrique s'élève à un point de vue divin⁶⁹. L'éloge de l'humilité constitue, en outre, la *retractatio* d'un motif chrétien, moral et anagogique, selon lequel le plus pauvre dissimule ou annonce le plus grand : ainsi, le mendiant peut être une incarnation de Dieu, et les derniers seront les premiers. Dans un poème justement intitulé « Les Malheureux » (V, 26), Hugo fait sien ce principe. Après avoir énuméré les martyrs glorieux de la connaissance humaine, il stipule que la beauté de la souffrance n'est pas conditionnée par la renommée acquise par les personnes qui l'endurent, mais existe en elle-même :

Eh bien, non ! – Le sublime est en bas. Le grand choix,
C'est de choisir l'affront. De même que parfois
La pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre⁷⁰.

La note de l'édition au programme y insiste à raison : la maxime « Le sublime est en bas » est esthétique, métaphysique et politique ; mais elle est donc aussi, originairement, inspirée par la tradition chrétienne, si bien que la parole poétique prend une dimension prophétique.

Lorsque le « moi » lyrique se détache de ses attaches terrestres, ce n'est pas, par conséquent, parce qu'il se disloque, mais plutôt parce qu'il tend à embrasser un point de vue divin. La vaste composition « Magnitudo parvi » (III, 30) en offre un exemple privilégié. Comme son titre le montre, tout d'abord, ce poème est tout entier consacré à cette équivalence des contraires qui échappe au regard des faibles hommes et exige un « mage » pour être comprise. Il présente, en outre, une théorie de la vision, qui, en un sens, s'oppose à la vue, puisqu'elle doit se dégager de la matière⁷¹. Avec l'affirmation paradoxale « Voir, c'est rejeter », enchaînée avec la phrase négative « Il ne voit plus... », Hugo exalte la spécificité propre au regard du poète, qui se distingue ici radicalement du regard de tous les autres. Devant ce « moi » qui voit (et qui, ensuite, doit écrire) s'évanouissent toutes les vaines apparences terrestres : c'est dire si l'instance lyrique conserve sa puissance. En réalité, Hugo transforme son expérience intime douloureuse en une initiation métaphysique qui fonde une voix lyrique très singulière, bénéficiant d'une élection, et tendant au point de vue de Dieu. Comme dans le poème « Les Mages » avec l'allusion à Herschell, le regard du poète est opposé au regard, plus limité, de l'astronome, qui n'aperçoit dans le cosmos qu'une mesure exceptionnellement grande, au lieu d'y reconnaître l'infini qui échappe à la mesure⁷². S'il voit Dieu, c'est qu'il ne l'est pas lui-même, certes, mais il n'en reste pas moins vrai que le regard du poète ici s'élève jusqu'à Dieu, l'embrasse et l'étreint, sans le limiter, évidemment. De plus, cet éblouissement efface toute autre vision. Selon le principe « Voir, c'est rejeter », il commence ainsi par énumérer ce qu'« il ne voit plus ».

Ce dépassement du point de vue humain a été préparé dans la deuxième partie du poème par un abandon complet à la contemplation céleste qui est formulé comme une palingénésie⁷³. L'ensemble des procédés sollicités dans ce passage est désormais bien identifié : Hugo multiplie les tournures exclamatives qui soutiennent un ton exalté ; les phrases se réduisent à des séries de groupes nominaux comme si le sujet n'était plus capable d'une organisation

⁶⁹ Déjà dans *Châtiments*, le « moi » est étroitement associé à Dieu, comme le montrent Guy Rosa et Jean-Marie Gleize dans l'article « 'Celui-là'. Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo », *Littérature* 24 (1976). Voir p. 88 : « 'Dieu' est le dernier « mot » de la Préface, et, d'une certaine manière, il la signe, en même temps que 'Victor Hugo' ; et c'est dans cette double signature que tout se joue : les deux noms se soutiennent l'un l'autre, et se détruisent l'un l'autre... ».

⁷⁰ V, 26, v. 219-221.

⁷¹ Voir III, 30, v. 568-575

⁷² Voir III, 30, v. 596-603.

⁷³ Voir III, 30, v. 81-92.

discursive suivant des règles syntaxiques ; ce bouleversement, intérieur et linguistique, est causé par une série de contraires conciliés relayée stylistiquement par une accumulation d'antithèses. En résumé, ce spectacle est célébré comme le dévoilement d'un monde totalement nouveau, qui contredit toutes les perceptions terrestres. Or, lorsqu'il utilise le qualificatif de « nouveau », Hugo l'applique à des termes désignant un énoncé verbal : c'est la formule qui est nouvelle, ou même le mot qui est nouveau, dans un ciel assimilé à un livre. Ces quelques vers témoignent ainsi d'une série d'identifications : la découverte du cosmos n'est pas seulement l'accès à un espace jusque-là inconnu, mais une véritable renaissance, et cette renaissance elle-même est, en premier lieu, l'apparition d'un mot nouveau. La contemplation se donne donc pour une véritable extase, qui emporte le sujet lyrique au-delà du monde terrestre, si bien que le récit qu'il peut faire de cette élévation prend la forme d'une palingénésie et fait intervenir une véritable re-création du monde, qui, sur le modèle de la première, est pensée comme une incarnation du Verbe. L'exclamation « Mot nouveau du noir livre ciel ! » permet d'aborder le cœur de la poétique visionnaire hugolienne, qui ne creuse une absence au monde ici-bas que pour se laisser ravir jusqu'aux cieux et formuler un autre monde. Autrement dit, la contemplation hugolienne n'est pas seulement l'expression d'une vision illuminée, mais elle est aussi performative : elle produit ce qu'elle dit⁷⁴.

Ces remarques éclairent d'un jour différent l'affirmation de la Préface : « Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum* ». L'implication personnelle la plus aiguë de ce lyrisme original, c'est que, de ses malheurs (relativement ordinaires, quant à eux), Hugo a fait une initiation métaphysique et, par conséquent, en écrivant *Homo sum*, il déclare qu'il est tout le monde, mais, paradoxalement, il laisse aussi entendre qu'il incarne mieux que quiconque autre cette humanité universelle. Cette ambivalence correspond à une sorte de double postulation pour le poète qui professe hautement son humanité et doit, en même temps, faire valoir une certaine singularité. Passer d'initié à initiateur, tel est donc l'enjeu de la parole poétique, qui prophétise un monde cosmique en même temps qu'elle en produit la réalité par ses mots de révélation qui conduisent à un véritable acquiescement à l'ordre universel⁷⁵.

Le lyrisme et la prière

L'éclatement du « je » observé et radicalisé par Pierre Albouy ne suffit pas à expliquer la spécificité du lyrisme hugolien dans *Les Contemplations* : il y a, certes, une dépersonnalisation, mais, résultant de la rencontre traumatisante avec un au-delà de l'humanité terrestre, elle constitue, en réalité, un moment nécessaire dans le cheminement initiatique du sujet. Or, l'expérience de la douleur est universelle, mais elle n'est pas sublimée par le reste de l'humanité qui reste incapable de la comprendre. La dissolution de la subjectivité lyrique laisse donc place à un processus presque symétrique à la faveur duquel le poète est investi d'une mission exceptionnelle : il devient un « mage ». Il appartient aux élus peu nombreux qui ont vu la mort et ont ainsi appris à voir au-delà, si bien qu'il s'impose comme le relais d'une communication entre le monde terrestre et le monde divin. Le « moi », par conséquent, se situe au contact entre ces deux mondes, apparemment antithétiques, dont la

⁷⁴ Voir Guy Rosa et Jean-Marie Gleize dans l'article « 'Celui-là'. Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo », *art. cit.*, p. 90 : « La qualité du sujet poétique des *Châtiments* trouve en effet son aboutissement logique dans les caractères performatif, prophétique si l'on préfère, et sui-référentiel d'un discours dont l'existence même valide l'idéologie qui a autorisé la position d'énonciation adoptée ». Il faut être tout particulièrement attentif à l'équivalence suggérée entre « prophétique » et « performatif », dans la mesure où le langage prophétique tend effectivement à se justifier lui-même en accomplissant sa propre prophétie, ou, du moins, en l'accompagnant au présent. Ainsi la prophétie tend-elle à s'accomplir d'elle-même.

⁷⁵ Voir, notamment, VI, 6, v. 649-654.

poésie tente de produire (performativement) une articulation. C'est pourquoi il semble s'anéantir pour s'élever au point de vue céleste, mais pourtant, il ne consomme jamais complètement la rupture avec ses attaches terrestres, et il n'a de cesse, au contraire, que de rendre possible une communication entre ici et ailleurs.

A l'image de la voix, proposée par Pierre Albouy, il est donc possible de préférer l'image plus hugolienne de la bouche : voilà ce qui est constamment recherché par la poésie des *Contemplations*, la production d'une bouche qui autorise le dialogue des vivants et des morts, ou bien de la Terre et de Saturne, ou encore de la vie terrestre et de la transcendance divine. Le lyrisme hugolien est l'invention d'une bouche assez puissante pour proférer une vérité transcendante et fraternelle à l'humanité entière. Il conjugue la force de la prophétie à l'humilité d'une douleur terrestre. C'est pourquoi le recueil multiplie les images de la bordure : elles sont chargées d'indiquer ce point de contact entre le monde terrestre et le cosmos, de marquer l'ouverture vers un ailleurs possible. Il faut commencer en citant une strophe de « Pleurs dans la nuit » qui définit cette relation à la limite comme une part de la destinée humaine :

Où donc commence l'âme ? où donc finit la vie ?
Nous voudrions, c'est là notre incurable envie,
Voir par-dessus le mur⁷⁶.

Ces vers, parmi les plus beaux du recueil, allient suprêmement la splendeur de l'élan métaphysique (présenté comme « notre incurable envie ») à la modestie du sort humain (exprimée par la concrétude touchante du « mur »). De plus, si le poète y profère une parole supérieure, il fait tout de même corps avec cette humanité à qui il entend indiquer la voie, et le possessif de la première personne du pluriel, « **notre** incurable envie », n'est pas la moindre beauté de ce sizain. Avec un peu de trivialité peut-être, il serait permis de dire que le sujet lyrique des *Contemplations* est précisément celui qui *nous* fait la courte échelle le temps du poème et nous permet de regarder un peu par-dessus le mur.

Le poème « Un soir que je regardais le ciel » relate le souvenir d'un bonheur enfui et se termine sur une profession de désespoir devant la destinée humaine, fragile et amère. Dans l'avant-dernière strophe⁷⁷, Hugo recourt à l'image du regard et réfère même au titre du recueil, en employant le verbe « contempler ». Or, la contemplation est concrètement décrite comme une installation ambiguë dans l'espace, car il est évident que, si l'œil se situe sur le « seuil » du temple, il ne tente pas moins, de son regard, de pénétrer à l'intérieur du temple. Ce terme même de « temple » produit une atmosphère de religiosité, mais désigne aussi, précisément, la signification première du nom, le résultat d'un découpage de l'espace (du verbe *témnein* en grec). L'élan propre de l'humanité, sa maladie incurable, consiste à franchir le seuil du temple. De plus, Hugo redouble habilement le dispositif par la composition de son livre : ce poème lui-même se situe à la limite de la deuxième section « L'âme en fleur », comme s'il regardait lui aussi par-delà la limite qui lui est assignée et engageait le lecteur dans un parcours ascensionnel qui termine, en effet, « au bord de l'infini ».

A plusieurs reprises, Hugo reprend l'image d'un homme penché sur une frontière qu'il aspire vainement à dépasser, ou plutôt qu'il ne peut dépasser qu'en suivant la parole poétique⁷⁸. Le début de la grande épopée cosmique « Saturne » présente ainsi l'être humain en général :

⁷⁶ VI, 6, v. 21-24.

⁷⁷ II, 28, v. 55-60.

⁷⁸ Voir aussi la fin du poème V, 5 (« A Mademoiselle Louise B. »), qui ne sera pas étudié ici : « Nous vivons tous penchés sur un océan triste. / L'onde est sombre. Qui donc survit ? qui donc existe ? / Ce bruit sourd, c'est le glas. / Chaque flot est une âme ; et tout fuit. Rien ne brille. / Un sanglot dit : Mon père ! un sanglot dit : Ma

Il est des jours de brume et de lumière vague,
Où l'homme, que la vie à chaque instant confond,
Étudiant la plante, ou l'étoile, ou la vague,
S'accoude au bord croulant du problème sans fond⁷⁹...

Ce quatrain commence le poème en plongeant le lecteur dans une atmosphère indécise, entre brume et lumière, et l'homme est caractérisé par son aveuglement (en dépit des études qu'il mène). Sa curiosité ne le conduit qu'« au bord » et, certes, ce bord n'est pas stable et pourrait le faire basculer dans un autre espace puisqu'il est croulant. Mais c'est alors l'abîme, ce qui est « sans fond » qui attend le scientifique. Il revient au regard du poète, au contraire, de parcourir ces espaces infinis sans y déperir. Le début de la deuxième section le met en situation de prophète, s'adressant à l'humanité entière :

Donc, puisque j'ai parlé de ces heures de doute
Où l'un trouve le calme et l'autre le remords.
Je ne cacherai pas au peuple qui m'écoute
Que je songe souvent à ce que font les morts⁸⁰

La proposition causale introduit, dans un premier temps, plus un contraste qu'une explication : les autres hommes, eux, sont soumis aux tortures de l'infini mystérieux ; par opposition, le poète, lui, « songe » souvent et s'en ouvre au « peuple qui (l')écoute ». Il est difficile de concevoir de position plus didactique et le reste de « Saturne » suit ce songe. En outre, pour engager ce récit de paroles, Hugo recourt à l'étrange tournure négative « je ne cacherai pas » ; mis, plutôt qu'une litote bien convenue, ne faut-il pas voir, derrière cette expression, une traduction approximative du grec. Dans cette langue, « cacher » se dit notamment *kalyptein* ; ne pas cacher, n'est-ce pas alors « dévoiler », *apo-kalyptein* ? La poésie accomplit ainsi une forme d'apocalypse en dévoilant aux hommes les secrets d'une éternité au bord de laquelle ils se penchent sans jamais y avoir véritablement accès.

Inventer une communication entre le temporel et l'éternel, ce pourrait aussi être une définition, formelle et spirituelle, de la prière. Dans le poème liminaire de la partie « Au bord de l'infini », Hugo recourt, d'ailleurs, à l'image du « pont » pour désigner la prière. A nouveau, l'embarras du locuteur est formulé en termes d'espace. Il a, devant les yeux, les ténèbres de l'abîme, mais aperçoit, plus loin, la divinité, sans toutefois comprendre comment *traverser* le gouffre afin d'atteindre le divin séjour. Le spectre, dont le caractère multiforme rappelle les apparitions qui se présentent aux tables tournantes de Jersey, propose de bâtir un pont. Il ne s'agit donc ni plus ni moins que de créer un contact, de joindre deux univers, voire de les *a-boucher*. Or, il se trouve que ce pont métaphorise (ou, peut-être seulement figure) la prière, c'est-à-dire un acte de parole. Quoiqu'il ne soit pas un spectre, Hugo peut bien prétendre à lancer un tel pont. Avant que ne se révèle à lui la Prière, il se décrivait comme « perdu dans l'infini muet ». Dès ce quatrième vers, il postulait ainsi une équivalence entre le sentiment de l'espace (« perdu ») et la possibilité de la parole (« muet »). Ce qui lui donnait une impression d'égaré, c'est qu'il n'y ait aucun échange de paroles. La prière, par conséquent, ne doit pas seulement être comprise comme l'expression d'une ferveur religieuse qui permet à l'homme de se hisser auprès de Dieu, comme c'en est la définition la plus courante. Pour Hugo, c'est aussi, et avant tout, l'instauration d'un dialogue entre les deux

filles ! / Un sanglot dit : Hélas ! ». (v. 85-90). Il faut ajouter, notamment, le titre même de la sixième section du recueil « Au bord de l'infini », et le poème qui la termine, qui fait parler « la bouche d'ombre ».

⁷⁹ III, 3, v. 1-4. La hardiesse de l'image mérite aussi d'être remarquée : l'homme de la connaissance scientifique se tient au bord du **problème**. La formulation, inattendue, désigne indirectement l'infini ou toute forme de transcendance comme un problème pour tout esprit trop étroitement géométrique.

⁸⁰ III, 3, v. 25-28.

infinis qui déchirent l'homme⁸¹. Il n'en est que plus aisé de comprendre la mission qui incombe au poète et la nature performative de la poésie. La parole, en effet, ne prend pas place en un lieu préexistant qui accueille un dialogue entre le monde fini et le cosmos infini. Elle crée ce contact au moment où elle est proférée⁸².

Avant que ce poème ne soit rédigé (à en croire le manuscrit, du 13 octobre 1854, plutôt que la date donnée par Hugo), Hugo avait, d'ailleurs, déjà rencontré la Prière sous forme d'apparition : car cet esprit avait déjà visité les séances spirites de Jersey, et même lors de l'une des toutes premières soirées, le 14 septembre 1853 (trois jours après l'unique venue de Léopoldine, donc). Prière déclare qu'elle ne connaît pas la fille morte de Hugo, mais profère tout de même spontanément l'aphorisme, « Les bras des enfants sont petits mais ils touchent le ciel », confirmant le rôle ontologique spécifique des enfants. Elle ne se laisse désigner ni comme un ange, ni comme une âme, mais seulement comme un parfum et ajoute finalement : « Heureux les morts qui me respirent ». Vaporeuse, la prière en traverse d'autant plus aisément les espaces infinis. Dans d'autres poèmes des *Contemplations* aussi, la prière apparaît comme une attitude caractéristique du sujet lyrique. Par exemple, dans « Relligio » (VI, 20), le poète reprend son dialogue avec Hermann, qui l'interroge avec un certain scepticisme, et lui répond : « Je prie » (v. 13), décidant que « l'église, c'est l'azur » (v. 17). A nouveau, il redonne ainsi au temple sa signification originelle et naturelle d'espace découpé pour accueillir les présages sacrés.

En confrontant le discours visionnaire hugolien et la surprise surréaliste, Michael Riffaterre permet une analyse plus profonde des liens que la prière noue entre la parole lyrique et le monde : « La vision hallucinatoire apparaît donc comme une forme stylistique particulièrement efficace, puisqu'elle dissout la surface figée des apparences pour pénétrer plus avant que ne font la raison et les sens, jusqu'au surréel. Représenter, suggérer le surréel à part maintiendrait toutefois entre la nature, la surnature et l'homme qui les conçoit une division qui n'a d'existence que par l'infirmité de nos sens et d'une raison incapable de comprendre à moins de distinguer et de séparer. En intériorisant l'objet de la contemplation au contemplateur, en opérant la fusion du moi et du non-moi, la vision hallucinatoire parvient presque à intégrer le surréel dans la continuité ininterrompue de l'univers. (...) Elle est, plus que toute autre forme stylistique, capable d'exprimer l'unité fondamentale de l'homme, de la nature visible et de la nature invisible... »⁸³. Il n'y a pas de « représentation » dans la vision hugolienne, parce qu'une représentation impliquerait une extériorité du sujet et de l'objet, c'est-à-dire que l'univers se dévoilerait aux yeux du sujet lyrique, sans qu'il en soit profondément bouleversé dans son être même, sans qu'il accomplisse, pour accéder à cette vision, un long parcours, intérieur et extérieur, sans, enfin, qu'il ne découvre en lui-même l'infini cosmique. Il en va bien, selon la formule de Riffaterre, d'une « fusion du moi et du non-moi ». Cette idée est explicitement illustrée dans un poème consacré à une promenade dans la nature (III, 8), qui comprend notamment l'affirmation suivante : « Le lys que tu comprends en toi s'épanouit »⁸⁴. Au nom d'une universelle analogie, la frontière entre le sujet

⁸¹ Pierre Albouy, dans une note à ce poème (dans l'édition de *La Pléiade*), explique que la prière est, selon Hugo, « la mise en contact de deux mondes » et renvoie au chapitre des *Misérables* déjà cité.

⁸² Ludmila Charles-Wurtz adopte un point de vue inverse, mais en réalité complémentaire, dans son article « La poésie saxifrage » (*Revue des Lettres Modernes* 6 (2006) : « Pour que la lumière jaillisse et que la pensée circule à nouveau, il faut une fêlure : c'est par une « fêlure aux réalités faite » que le poète voit s'ouvrir « le monde obscur des pâles visions » (*Cont.*, III, 3 ; *P.* II, 186). C'est encore l'image de la fêlure qui exprime la découverte d'une langue poétique neuve au contact du langage des enfants, des petits, des faibles... ». Quand les analyses insistent dans ce corrigé sur la béance à franchir, Ludmila Charles-Wurtz formule la nécessité d'une fêlure, sans laquelle il n'est pas de parole possible. Dans les deux cas, il est clair que la parole n'existe que de bâtir un pont. Sans trou, pas de poésie. Avec une béance infranchissable, pas de poésie non plus.

⁸³ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo », p. 240-241.

⁸⁴ III, 8, v. 52.

et le monde s'estompe et le monde se reflète dans l'âme individuelle, de même que l'âme s'épand dans le monde. C'est le même trajet que doit effectuer le sujet pour approcher de Dieu et pour découvrir en lui-même l'infini. La parole poétique, prenant la forme de la prière, permet d'élever l'âme jusqu'aux mystères divins, mais il faut avoir conscience que ces mystères se trouvent d'abord en l'homme lui-même.

Dès lors, il est plus aisé de comprendre les ambiguïtés du lyrisme hugolien et les interprétations apparemment contradictoires auquel il donne lieu. Ce qu'il faut saisir en priorité, c'est l'alliance du moi et du non-moi, car elle est l'horizon de toute la démarche poétique des *Contemplations* : la parole, en effet, ne tire sa légitimité que d'être capable d'ouvrir sur l'infini qui la dépasse ; elle révèle et produit à la fois une liaison intime entre le sujet et le monde. En conséquence, l'élévation du « moi » à un point de vue cosmique peut donner l'impression d'un ravissement, c'est-à-dire d'une forme d'anéantissement : Pierre Albouy en tire la conclusion d'un éclatement du « je » qui se résout en de multiples instances objectives ; le lyrisme ne serait donc plus qu'une voix, faisant entendre le bruissement, inquiétant mais fascinant, de l'au-delà. Pourtant, ce n'est là qu'un moment de l'expérience poétique et métaphysique dont *Les Contemplations* livrent le récit tortueux⁸⁵. Cette disparition à soi-même, tout d'abord, résulte d'épreuves intimes et l'univers entier est, pendant un temps, relu à travers le sombre filtre de déboires très personnels. En outre, l'éblouissement silencieux devant le spectacle cosmique n'est pas la fin de l'aventure hugolienne : par la prière, le sujet se fait entendre à nouveau et il peut s'adresser « au peuple qui (l')écoute » ; pour lui, il devient la bouche qui fera se toucher l'univers terrestre des hommes et les cieux vertigineux de Dieu.

Conclusion

Les analyses de Pierre Albouy ouvrent des pistes de réflexion stimulantes. Elles font ressortir, en particulier, l'originalité du lyrisme hugolien qui met constamment en crise la première personne et en thématise la dislocation. La notion de « voix » prend alors toute sa signification, car elle permet de mieux comprendre la paradoxale dépersonnalisation de la première personne et sa faculté à exprimer ce qui la déborde. Le « je » des *Contemplations* se situe entre l'impersonnel « on » et l'omnipersonnel « Dieu ». Toutefois, cette élévation à une vision transcendante n'abrase pas tout ce par quoi le poète appartient pleinement à l'humanité. Le « je » ne perd pas toute consistance biographique en devenant un contemplateur. Au contraire, le recueil ne cesse de revenir à sa brûlante origine, la mort de Léopoldine, et la douleur du sujet lyrique semble gagner l'univers entier. Parallèlement à une dépersonnalisation du « je », il y a une subjectivation du *cosmos*. Ce double mouvement concomitant aboutit à l'émergence d'une parole poétique en laquelle se réalise l'abolition de la limite entre le sujet et le monde. En célébrant, même sur un ton parfois pathétique, ces retrouvailles de moi et de l'univers, le recueil des *Contemplations* accomplit un des plus anciens projets du romantisme européen et peut, à bon droit, être tenu pour un de ses points d'aboutissement : le vieux rêve d'une poésie en même temps lyrique et épique trouve ainsi une réalisation dans la cosmopathie hugolienne. Victor Hugo ne disparaît que pour rendre

⁸⁵ Pace Ludmila Charles-Wurtz (« La poésie saxifrage », *art. cit.*) : « Si la saxifrage, fleur du gouffre, symbolise l'écriture poétique à partir des *Contemplations*, c'est peut-être d'abord parce que le poète, frappé par le deuil et par la proscription, n'est plus un moi individualisé ». Mais, une fois encore, cette dépersonnalisation est un moment du lyrisme hugolien plutôt que son dernier mot ; et la conclusion de cet article, citée *infra*, confirme finalement cette hypothèse.

possible l'émergence de ce moi-monde proche du mythe et du drame⁸⁶ – pour dire l'avènement d'*Ego-smos*.

Avant de clore ce rapport, qu'il soit permis au rapporteur de stipuler une dernière fois que le corrigé qui précède n'est qu'une proposition et que bien des copies ont élaboré leur propre raisonnement, pertinent et stimulant, sur le sujet. Les meilleures d'entre elles ont montré une connaissance approfondie des *Contemplations* et une faculté à en formuler une étude ciblée et éclairante. Plus généralement, le jury a eu la satisfaction de constater que les candidat(e)s, pour la plupart, étaient assez familiers de la poésie de Hugo pour la commenter avec fermeté. Cette impression d'ensemble positive justifie d'autant plus les félicitations qui sont ici adressées aux candidat(e)s reçus, mais renforce aussi les encouragements que méritent les candidat(s) moins heureux cette année, qui connaîtront peut-être un meilleur succès lors d'une session prochaine.

⁸⁶ Ces deux comparaisons auraient pu faire l'objet d'une étude plus approfondie. Ce que recherche manifestement Hugo dans beaucoup de ses œuvres, et notamment dans *Les Contemplations*, c'est à formuler une parole qui puisse être totale, en embrassant l'humanité et, en l'occurrence, l'univers entier. C'est pourquoi son lyrisme touche à d'autres genres, l'épopée, le drame, voire la légende, qu'il a aussi expérimentées par ailleurs.

RAPPORT DES EPREUVES ORALES

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

Rapport présenté par Véronique Dominguez

Sujets proposés

Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des Vrais Amants*

Le temps (3x) ; l'espace ; temps et espace ; l'amant ; le duc ; le *sentement* ; l'écriture du *sentement* ; les voix ; la voix (2x) ; la voix féminine ; le personnage du cousin ; « *Vraye amour* » et « *folle amour* » ; l'amour ; Le *LDVA*, un poème courtois ? ; joies et peines ; Le *LDVA*, un livre de morale ? ; les pièces insérées ; l'insertion (poèmes et lettres) ; l'espace et le temps ; maîtres et serviteurs ; la dame ; la figure de la dame ; douleur et plaisir ; le Je ; Le *LDVA* : un recueil lyrique ? ; Sibylle ; la douleur ; le secret.

Études littéraires : v. 91-634 (« La rencontre ») ; v. 2506-2980 ; lettre et ballade de Sibylle, de « Ma tres redoubtee dame... », p. 332, au v. 3198 p. 352 (2x) ; v. 1277-1510 ; v. 2261-2401 ; v. 3319-3356.

Montaigne, *Les Essais*, Livre III

Le corps (2x) ; le projet de se dire ; vieillir ; « Je n'enseigne point, je raconte » ; « Tout exemple cloche » ; la nature ; *Les Essais*, III : une conversation ? ; « Je parle au papier comme au premier que je rencontre » (I, p. 13) ; la lecture ; l'humaine condition ; « Je ne peins pas l'être, je peins le passage » ; « Ce sont ici, un peu plus civilement, les excréments d'un vieil esprit (p. 235) » ; les citations ; « Je n'enseigne point, je raconte » ; le livre ; les livres ; la lecture ; la parole ; la politique (2x) ; l'autoportrait ; « Moi, qui me vois et qui me cherche jusques aux entrailles » ; Socrate ; l'éthique ; « Je ne suis pas philosophe » ; l'humour ; Le Livre III des *Essais* de Montaigne : un essai ?

Études littéraires : III, 3 (en entier), p. 54-71 (de trois commerces) (2x) ; III, 4, p. 72-85 ; III, 12, p. 384-401 ; p. 192-200.

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère Coupable*

Le corps (2x) ; les femmes ; le roman de la famille Almaviva ; intrigue, politique et théâtre ; « Tout finit par des chansons » ; la trilogie, une œuvre révolutionnaire ? ; le temps ; le travestissement ; masques, travestissement, supercheries ; les habits ; LE COMIQUE (*sic*) ; le comique dans le *Barbier* et le *Mariage* ; Figaro ; émotions, sentiments et passions ; la bêtise ; la question du genre dramatique ; images de la famille ; musique et chansons dans le *Barbier* et le *Mariage* ; le temps ; « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer » (*Barbier*, I, 2) ; la comtesse ; Rosine ; théâtre, théâtralité, et métathéâtre ; la circulation des objets ; aimer ; hommes et femmes ; *Le Barbier de Séville* : une comédie nouvelle ? ; les personnages ; le personnage de Bégears ; la folle journée ; dominants et dominés ; procès et jugements ; le personnage du comte ; politique et arrière-plan historique ; « Les misérables femmes, en se laissant séduire, ne savent guère les maux qu'elles appréhendent » (*Mère Coupable*, II, 2)

Études littéraires : *La Mère Coupable*, acte 1 ; le *Mariage*, acte 2 ; le *Barbier*, acte IV (p. 149-169).

Victor Hugo, *Les Contemplations*

Aimer ; Arts Poétiques ; « Prendre à la prose un peu de son air familial » ; éthos et pathos ; genres et registres ; vue, vision et contemplation ; souffle et rythme ; la « chose vue » ; « En marche » ; la composition ; l'apocalypse ; les formes poétiques ; les oiseaux ; les saisons ; « A celle qui est restée en France... » ; la mort et le tombeau ; le vers ; « Obscur message » (“à celle qui est restée en France”, iv) ? ; scènes et tableaux ; l'horreur ; les questions ; (les) paysages ; poétique et politique ; Que contemplent *Les Contemplations* ? ; ombres et nuits ; l'éloge et le blâme ; « Qui délivre le mot, délivre la pensée » ; les corps ; le chronotope : défense et illustration du romantisme ; une voix, des voix ; poésie et narration ; l'écriture de soi ; les formes poétiques ; marcher ; l'inspiration bucolique ; les petits ; aller, marcher, voyager ; chanter ; « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » ; la grandeur du petit ; une poésie bucolique ; « Tout est douleur » (VI, 26, v. 606, p. 528

Études littéraires : « Pleurs dans la nuit » ; p. 218-233 ; *Melancholia* (p. 170-181) ; « Magnitudo parvi » (III, 30)

Jean Giono, *Les Âmes Fortes*

Le plan ; les jeux du désir ; crime(s) et châtement(s) ; « Elle se satisfaisait d'illusions comme un héros » ; l'espace ; le bestiaire ; le jeu du furet ; le lecteur ; comédie et tragédie ; le mal ; la question du Mal ; Les *AF* : une chronique romanesque ; « C'est simple : donne ta langue au chat : un point c'est tout » (p. 367) ; les appétits ; les décors ; la nature ; raconter des histoires ; la rumeur ; Les *AF*, œuvre moderne ? ; ragots et bavardages ; être et paraître ; les méchants ; échos ; donner et prendre ; sentir ; l'art du clair-obscur ; la nuit ; le meurtre ; le vrai et le faux ; couples et doubles ; Châtillon ; le théâtre ; le côté romantique de l'affaire ; Thérèse ; tuer ; l'énergie ; Les *AF* : étude sociale ? ; les passions ; simuler et dissimuler ; femmes entre elles ; Firmin

Études littéraires : p. 7-34 ; p. 123-135, « Maintenant, Thérèse... » à « ...c'est lui craché », p. 203-214 ; p. 220-232 ; p. 274-292 ; p. 313-332 ; p. 341-370.

(Encore) un rapport ?

Comme chaque année, le présent rapport fait écho aux précédents, dont il reprend bien entendu les principaux aspects. Il a cette année bénéficié d'apports divers, fournis pendant les épreuves orales, ou mûris après quelques semaines de réflexion ; et l'on a plaisir à remercier pour leur précieuse contribution Sylvie Benzekri, Sandrine Berthelot, Marie Bommier, Bertrand Degott, Isabelle Koper, Françoise Laurent et Audrey Vermetten.

La leçon demeure un moment clé du concours, sans qu'il faille cependant exagérer sa part numérique dans le chemin vers la victoire : elle est dotée du même coefficient que le commentaire de littérature comparée (6), inférieur à celui de l'explication assortie de la question de grammaire (8). Mais son prestige, c'est encore celui de la « grande » épreuve : parmi celles qu'on appelait au XIX^e siècle « publiques », n'était-elle pas le moment où les familles venaient juger des futurs professeurs auquel la nation allait confier ses enfants¹ ? D'hier à aujourd'hui, les exigences de la leçon sont le fruit d'une évolution des pratiques d'enseignement et d'évaluation, dont les concours au fil du temps se saisissent : plus de

¹ Voir A. Valton, *Choix de sujets de compositions donnés aux examens de la Licence ès Lettres, et aux concours d'Agrégation des Lettres Supérieures, précédés de conseils aux candidats*, Paris, Jules Delalain, 1849, p. 65-66.

« concurrent », pour débattre du sujet de la leçon devant le jury² ; et la préparation a été réduite d'une journée à 6 heures et 50 minutes de passage — 40 pour l'exposé, 10 pour l'entretien avec le jury. Sans s'attarder à l'histoire de l'agrégation, alors que ce concours vient de fêter ses 250 années d'existence³, on souhaite, en réinscrivant la leçon dans le temps, nourrir de sens ce qui demeure une épreuve dans la vie d'un enseignant. De cette épreuve, il ne s'agit pas de minimiser la difficulté, mais de rappeler en quoi elle participe d'une pratique des textes et de leur transmission qui n'attend pas l'agrégation pour s'exercer, mais à laquelle elle offre une grande et belle occasion.

Face à un jury composé d'enseignants d'horizons divers (professeurs en CPGE, inspecteurs pédagogiques régionaux, enseignants-chercheurs à l'Université), ce sont des enseignants confirmés qui se présentent ; et c'est la reconnaissance d'une variété de compétences, disciplinaires et pragmatiques, qui conduit à leur promotion — promotion de collègues donc, que le jury a l'honneur et le plaisir de rendre possible. On voudrait donc inviter ces collègues un moment candidats à trouver dans la leçon d'agrégation l'occasion d'une réflexion sur les gestes qui donnent à cette épreuve son identité et son sens. Parce qu'elle n'est pas initiatique comme elle peut l'être dans un concours externe, cette épreuve peut être appréhendée comme la mise à l'essai de savoirs et de savoir-faire pour eux quotidiens, qu'il s'agit de parfaire pour mieux en assurer le partage.

La *lectio*, encore et toujours...

Le jury est unanime, et la moyenne générale obtenue à l'épreuve le confirme (9,11) : il a entendu, cette année comme les précédentes, une majorité de leçons honnêtes, sérieuses et de qualité. Parmi les défauts fréquemment relevés reviennent toutefois le manque de surplomb, et l'absence de flamme : là où certain-e-s ont su emporter le jury par leur enthousiasme et leur virtuosité, peu, trop peu de candidats manifestent le désir et le plaisir de transmettre. Il ne s'agit ni de viser la *Leçon sur la Leçon* de Pierre Bourdieu au Collège de France⁴ ni de réciter sa leçon, mais plutôt, dans un juste milieu entre l'exposé magistral et la posture scolaire, d'illustrer un savoir appris et reformulé en fonction de choix — selon les sens premiers du terme *lectio* : « choix » ou « cueillette », « lecture » et « leçon » n'étant par extension que les formulations mentales et abstraites des sens précédents. La *lectio* est donc un acte, à la fois intellectuel et éthique, consistant à s'émanciper d'une approche descriptive et paraphrastique de l'œuvre pour y ménager sa propre perspective, selon le sujet proposé. Ce choix, qui constitue à proprement parler la lecture d'une œuvre, demeure à tous égards l'objectif de la leçon ; car c'est aussi bien un contenu que l'engagement dans la lecture d'un texte qu'il s'agit de montrer, pour espérer le transmettre. Montrer, transmettre à un jury d'enseignants chevronnés ? Avec la leçon, transcendant l'artifice de la situation d'examen, se fait jour la possibilité de faire d'une œuvre littéraire un objet d'enseignement riche et convaincant ; car ce sont de telles qualités d'engagement dans la lecture des textes que la leçon évalue, et qui pourront être mises au service d'un projet pédagogique dans la réalité des classes. La leçon comme lecture, choix et engagement : pour tendre vers cet idéal exigeant, on envisagera cette épreuve de façon chronologique ; durant le temps compté de la préparation qui précède le

² André Chervel, *Histoire de l'Agrégation. Contribution à l'histoire de la culture scolaire*, Paris, Kimé, 1993, p. 131 et suiv.

³ *L'agrégation, une tradition d'avenir*, actes réunis par Luc Fraisse, Blanche Lochmann, et Rémi Luglia, Paris, Kimé, 2016.

⁴ *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982, où le sociologue définit sa discipline, forme et fond compris, comme une « science de l'institution, et du rapport, heureux ou malheureux, à l'institution ».

concours, écrits et oraux compris ; au moment où l'on reçoit le sujet ; pendant la confection de l'exercice; et lors de sa restitution orale.

En amont : leçon et lectures

La préparation à la leçon ne se conçoit guère seule. Intégrée au temps global de la préparation, elle est souvent rapprochée, à fort juste titre, de celle de la dissertation, dans les nombreux manuels d'aide à la préparation du concours⁵. On sait le peu de temps dont disposent les candidats à l'agrégation interne, qui n'ont pas tous obtenu un congé de formation. Il s'agit donc là encore de faire des choix pertinents, et rentables.

Une bonne leçon, on ne le dira jamais assez, s'appuie sur la connaissance approfondie des œuvres — de *toutes* les œuvres au programme. On ne peut espérer découvrir l'intrigue des *Âmes Fortes* ou celle de la trilogie de Beaumarchais en salle de préparation, élaborer la leçon, et dissimuler au jury la fragilité de l'édifice ainsi obtenu... L'expérience de l'impasse est souvent malheureuse et traumatisante, au plan psychologique comme chiffré. L'impasse sur l'œuvre médiévale a été moins signalée que les années précédentes. Le *Livre du Duc des Vrais amants* a donné lieu à d'excellentes prestations : c'est l'une des deux leçons qui a obtenu la note maximale (l'autre 20 a été attribué à une leçon sur les *Âmes Fortes*) — la note la moins élevée aussi (02), quoique parmi d'autres œuvres, avec d'autres sujets.

Cependant, que signifie « connaissance approfondie des œuvres » ? On se permettra quelques conseils pour effectuer correctement cette lecture. L'objectif est de surmonter les difficultés propres à chaque œuvre, de son architecture globale à la compréhension de son sens, second mais aussi premier ; à cet égard, le moyen français de Christine de Pisan et la syntaxe de Montaigne n'ont rien à envier aux finesses lexicales de Hugo ou aux tours désuets de Beaumarchais. Chaque œuvre doit donner lieu à une synthèse personnelle, écrite et assimilée par le candidat. Entre résumé et recueil de citations, quelles qu'en soient ses formes, cette synthèse constitue le parcours de l'œuvre propre à chacun-e, auquel se rapporter avant les épreuves écrites puis orales ; car seule cette familiarité intime avec l'œuvre permet, le moment venu, son arpentage efficace au prisme du sujet proposé.

Au niveau requis pour l'agrégation, la lecture dite « personnelle » de l'œuvre ne saurait faire totalement l'économie d'une confrontation à la pensée critique ; et si certains candidats font bon usage d'une érudition mesurée, on s'étonne de la pauvreté du bagage convoqué par le plus grand nombre. Sans en appeler au saupoudrage rapidement détecté de références non maîtrisées, on est heureux de retrouver dans une belle leçon sur « Je ne suis pas philosophe » les approches mystiques de Michael Screech confrontées au scepticisme revu par Marie-Luce Demonet et aux propositions poétiques de Gisèle Mathieu-Castellani. De même, comment ne pas situer « L'horreur », ou « La voix » des *Contemplations* par rapport aux approches récentes de l'œuvre hugolienne (groupe Hugo de Jussieu, biographies de Philip Stevens ou de Jean-Marc Hovasse), ou de Beaumarchais, entre lectures politiques et dramaturgiques (Gabriel Conesa, Béatrice Didier) ? De façon transversale, le recours aux concepts analytiques permettant de structurer le texte littéraire demeure trop rare, et trop flou. Incontournables, les leçons sur le temps ne sauraient faire l'économie d'une approche narratologique : temps du récit vs temps de la narration ; *tempi* narratifs, distincts selon qu'on a affaire à des scènes ou à des sommaires. Concernant l'approche par genres, on est surpris de l'absence de toute référence spécifique. Difficile de traiter une leçon sur l'espace chez Beaumarchais sans s'appuyer sur les travaux d'Anne Übersfeld ou de Patrice Pavis, fût-ce pour en interroger le

⁵ *Réussir l'agrégation interne, Lettres Modernes et Lettres Classiques. Guide pratique et méthodologique*, Claire Bottineau dir., Mélina Thiéry, Pierre-Marie Baux, préface de Michel Fartzoff, Paris, Colin, 2006, spéc. p. 174-6.

formalisme ! Quant aux mises en scène, elles-mêmes des « leçons » du texte (*Le Barbier* par Jean-Luc Boutté en 1991, *Le Mariage* par Jean-Pierre Vincent en 1987 ou Christophe Rauck en 2012), elles ont trop rarement constitué un point de vue riche et stimulant, mais il a été parfaitement intégré aux meilleurs exposés.

Pour les textes poétiques, la parcimonie des connaissances métriques et rythmiques surprend chaque année. Dans le *Livre du Duc des Vrais Amants*, le choix de l'heptasyllabe et son fonctionnement, souvent en rupture ou en contrepoint avec la syntaxe, fournissait des éléments de sens spécifiquement littéraires, qui ont parfois été heureusement mobilisés. Mais le jury a dû sanctionner les candidats qui ont traité des *Contemplations* comme d'un recueil en prose, sans aucune remarque sur une versification qu'Hugo lui-même thématise ; et certains sujets, comme « Rendre à la prose un peu de son air familier » ou « J'ai jeté les vers aux chiens noirs de la prose », exigeaient des connaissances précises en matière de poésie et de versification. Or, les candidats trop souvent ne connaissent pas les règles de construction de l'alexandrin, ni celles des accents. Ils placent parfois deux « césures », pour parler de rythme ou de coupes, et confondent systématiquement enjambement et rejet. Ces règles ne sont pas si nombreuses, et peuvent être maîtrisées avec un grand bénéfice, le rapport entre vers et syntaxe gouvernant aussi bien le sens premier que l'effet esthétique. La prose n'est pas en reste, et trop nombreux ont été les candidats qui n'ont fait aucune remarque sur le style de Giono. Souvent, le nom de celui-ci n'était même pas cité, et c'était comme si *Les Âmes fortes* avaient été écrites par Thérèse et ses vieilles commères.

Encore une fois, on n'attend pas la restitution sans médiation d'un savoir critique ou technique durant la leçon. Cependant, n'est-il pas audacieux de se lancer sans l'appui de prédécesseurs à l'assaut de monuments de la littérature comme *Les Contemplations* ou les *Essais* ? La connaissance de quelques travaux, pionniers ou récents, s'avère toujours d'un grand secours pour réfléchir à une œuvre. Se replacer dans la posture de l'apprenant est assurément difficile pour un enseignant confirmé et pressé par le temps ; mais ce peut être, aussi, l'occasion de retrouvailles avec les plaisirs de l'étude, où la situation de concours le cède au plaisir intellectuel de la saisie juste de l'objet étudié. Plaisir du texte, des textes, et de l'élaboration d'une pensée qui pour se construire tire le fruit d'autres lectures : la « connaissance personnelle de l'œuvre » puise force et légitimité dans ce dialogue avec autrui. Sans pédanterie ni spécialisation, c'est la pondération et la nuance que cette étude informée des œuvres au programme apporte, et qu'elle doit viser.

Cette approche demande-t-elle des journées entières en bibliothèque, ou la présence obligatoire aux journées d'études traditionnellement organisées dans toute la France sur les programmes ? S'ils ne bénéficient pas tous d'un congé, les candidats ont majoritairement suivi une préparation, qui a pour rôle de synthétiser les discours critiques sus-mentionnés. Aussi, qu'ils hésitent moins à les invoquer, en esprit quand ils construisent la leçon, en voix si besoin, pour éclairer l'inflexion d'un plan ou d'une problématique. Quant aux cours et préparations, quelle que soit leur excellence, elle n'est que mieux assimilée par des séances de réflexion personnelle consacrées à chaque œuvre, et appuyées sur un ou deux ouvrages ou articles bien choisis. Pour les saisies transversales, de forme ou d'histoire littéraire, existent également des recueils de textes critiques⁶, dont la lecture permettrait aux candidats d'étoffer leur culture. Dans tous les cas, la préparation à l'agrégation ne saurait relever de l'improvisation, et il ne semble pas excessif de demander aux candidats de se pencher avec ce soin sur chacune des œuvres au programme.

En amont de la leçon, se situe également l'entraînement à cette épreuve. Là encore, l'exposé devant le jury ne saurait être *princeps*, et les réflexes qui permettent de le réussir

⁶ Par exemple *Littérature : textes théoriques et critiques*, de Nadine Tournel et Jacques Vassevière, chez Colin.

s'acquièrent durant les mois qui précèdent. Se préparer, coller, « sous-coller » entre préparatoires puis admissibles : à la fréquentation des livres et des cours répond celle des pairs, et l'on ne dira jamais assez non plus à quel point la dimension collective d'une préparation et l'entraînement aux oraux favorise le succès. Seul cet entraînement permet d'éviter les mauvaises surprises ; et la négociation malheureuse de la pendule conduit trop de candidats à se focaliser sur une première partie au détriment des autres — on y reviendra.

Le temps de la préparation : lire, construire, choisir

(Découvrir) le-s sujet-s

Y a-t-il de bons et de mauvais sujets, des sujets faciles, des sujets difficiles ? Assurément non, d'après les notes obtenues ! En revanche, certains sujets sont attendus, d'autres moins, et c'est sur la nature de cette attente et sur les façons d'y répondre qu'un candidat peut s'interroger quand il découvre le sien.

Il n'est guère prudent de ne pas se préparer aux sujets thématiques ou notionnels, sachant que l'exigence du jury sera à leur endroit maximale. On a ainsi sanctionné la médiocrité et l'imprécision de leçons sur « La politique chez Montaigne », « l'espace », dans *Les Contemplations* ou dans *Les Âmes Fortes*, ou encore « Le lecteur » dans ces trois œuvres. Comme certains intitulés originaux devenus des classiques (« La folle journée », ou « Le roman de la famille Almaviva »), ces sujets relèvent d'une approche première et structurante des œuvres, qu'il n'est pas concevable d'avoir négligé. « La Comtesse », « Le Comte », « Thérèse » : également attendus, les sujets offrant de lire l'ensemble de l'œuvre au prisme d'un personnage ont donné quelques résultats décevants, et d'autres de très haute tenue, lorsque les différentes fonctions de ce dernier (adjuvant, opposant, double) et son fonctionnement propre étaient mis au jour, dans ses rapports aux modèles littéraires existants (types, portraits) ou aux autres personnages de l'œuvre.

« Le Livre III des *Essais* : un essai ? », « une conversation ? », « *Les Âmes fortes* : étude sociale ? », « *Le Livre du Duc des Vrais Amants* : un livre de morale ? » : le sujet du type « question » a pour fonction d'interroger une vision de l'œuvre traditionnelle, convenue jusqu'à l'évidence, et qu'il s'agit de réévaluer. Même chose pour le sujet de type « citation », qui a l'avantage de fournir des indications s'il est bien situé dans l'œuvre, son contexte immédiat fournissant une première approche à ne pas négliger. La leçon « Je ne peins pas l'être, je peins le passage », a été manquée, car non rattaché à III, 2 « Du repentir », mais une autre, réussie, la citation « Je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre », ayant été saisie dans sa valeur inaugurale (extraite de III,1), comme tremplin d'une poétique issue d'un rapport aux livres à la fois ancien et reconfiguré comme un nouveau rapport au lecteur propre au troisième livre des *Essais*. Au total, si le candidat ne se laisse pas déconcerter, ces sujets donnent lieu à d'excellentes prestations : ce fut le cas de « En Marche » dans *Les Contemplations* et de « Ce sont là les excréments d'un vieil esprit » (III,9), où les candidats ont pu montrer à la fois une belle connaissance de l'œuvre et une grande liberté de réflexion. Comment briller autant sur un sujet plus classique ? « Rosine », « Thérèse », ou « Plaisir et douleur dans le *Livre du Duc des Vrais Amants* » : ces prestations ont su se distinguer par le choix d'exemples originaux, dans un exercice aux étapes maîtrisées.

Définir les termes du sujet, problématiser : vers l'introduction

Muni de son sujet, le candidat arrive en salle de préparation. Il lui est alors vivement conseillé de se saisir des instruments mis à sa disposition, des dictionnaires aux lexiques ou index des éditions au programme (dont il est impardonnable de ne pas avoir l'usage), pour préciser avant toute chose la définition du ou des termes du sujet proposé. Le jury dans son ensemble déplore la trop rare manifestation de cette étape dans le résultat final : comment traiter une leçon sur « L'apocalypse dans *Les Contemplations* », la « modernité des *Âmes Fortes* », ou « *Les Contemplations*, une œuvre romantique ? », sans se poser la question du sens et de la portée de ces termes ? Ce qui est demandé, c'est de travailler dans un premier temps sur leur sens et sur leur extension. Les « voix » chez Hugo supposent la distinction entre « voix », « langage » et transcriptions de l'oralité, la « politique » chez Montaigne, celle du politique, du judiciaire et de la morale. Quant au « comique » chez Beaumarchais, il ne saurait être confondu avec « la comédie ». Il ne s'agit pas que ce travail sur le sens soit transcrit en tant que tel dans l'introduction, ni qu'il gouverne d'emblée le plan ; mais il offre un point d'appui solide à la réflexion.

De la bonne définition du ou des termes naît en effet une réflexion sur leur agencement, les valeurs qu'ils convoquent, et qui sont susceptibles de se rencontrer ou de s'affronter : c'est la problématique, un jeu précis et concerté entre les termes et les notions qu'ils véhiculent, où la leçon se pense et se construit. De l'analyse des termes du sujet à la problématique, la méthode est donc inductive, comme pour la dissertation. Ainsi, le « secret » dans l'œuvre médiévale engendrait le paradoxe, entre condition *sine qua non* de l'amour courtois et éloge de la confession : tandis que « La bêtise dans la trilogie » appelait le contrepoint de « l'esprit », qu'une réflexion sur les discours trompeurs et les faux-semblants suspend voire neutralise. À l'inverse, quand la problématisation a été négligée, le jury doit subir un catalogue de faits et d'exemples, pendant près de 40 minutes, sans lien précis au sujet qu'il a proposé.

L'ensemble sera finalement mis au point dans l'introduction, qui demeure un moment-clé de la leçon car elle rassemble, de façon claire et simple, le travail de définition et la problématique, souvent reformulée comme une question à laquelle la leçon offre pour réponse un cheminement, articulé dans un plan. L'introduction est-elle rédigée pour autant dès le début de la préparation ? Comme la conclusion, il est confortable plutôt qu'indispensable qu'elle le soit au bout du compte. Mais elle gagne à être réalisée en fin de travail, afin de bénéficier de l'ajustement de la pensée durant les étapes suivantes de la préparation.

(Re)lire l'œuvre

Au vu des citations et des passages retenus dans l'exposé final, une étape semble trop souvent négligée par les candidats : le parcours le plus soigné possible de l'œuvre en salle de préparation. Il n'est nullement dirimant d'y consacrer le temps nécessaire, lequel est optimisé par la connaissance personnelle de l'œuvre sus-évoquée. La relecture conduit à relever les passages qui relèvent du sujet proposé, d'après l'analyse de ses termes et l'ébauche de la problématique. Au plan matériel, les candidats se perdent trop souvent dans les petits papiers de couleur dont ils ont hérissé le livre, au point que le jury a du mal à les retirer pour rendre l'ouvrage utilisable par les candidats suivants. L'usage d'un brouillon, où les mentions à ces citations seraient rassemblées, serait plus efficace, et de bien meilleur effet.

Construire le plan

Au fur et à mesure de la lecture, quelques idées maitresses se dégagent, qui relèvent du paradoxe, de l'antagonisme et de l'aporie, ou bien du parallèle et de l'harmonie : la problématique s'affine, et le plan se construit, comme la mise au point d'une lecture dont les grands axes sont les parties. Une première partie propose la description organisée des enjeux issus de la définition des termes du sujet. Analytique, elle n'hésite pas à envisager les éléments évidents, trop souvent laissés de côté par les candidats – une leçon sur « le genre dramatique » de la trilogie a été manquée, faute d'accorder sa place à la comédie, au bénéfice du seul drame. Une seconde partie met au jour les paradoxes et les limites de cette analyse, qui trouvent en troisième partie une résolution dans un déplacement ou un approfondissement du point de vue envisagé... Cette progression est connue ; mais le jury exhorte comme chaque année les candidats à construire dans la mesure du possible un plan dynamique, progressif, reposant sur des enjeux littéraires, poétiques, esthétiques, génériques et formels, plutôt que thématiques ou psychologiques. Une belle leçon sur « les femmes dans la Trilogie » a ainsi déjoué les écueils en proposant, après une approche typologique des « Filles et femmes », une fine étude de leurs « rôles dramaturgiques », suivie d'une évaluation des « discours », stylistiques ou idéologiques, dont elles peuvent faire l'objet. « Aimer » sur le même corpus, a proposé ce terme comme « moteur de l'intrigue », puis comme « support de la mise en corps et en espaces », et enfin, « comme piste d'exploration des profondeurs et contradictions de l'âme humaine », en interrogeant la distinction du masculin et du féminin dans l'œuvre.

Chaque année aussi, un défaut majeur nuit à la pertinence des plans proposés : des éléments exogènes au sujet sont donnés pour axes de lecture, dans un geste communément appelé le « plaquage ». Le rôle du *Roman de la Rose* et de sa réécriture, et la remise en question de l'amour courtois par Christine de Pizan étaient souvent bien connus, et bien exploités par les candidats ; était-ce une raison pour les placer au centre de toute étude sur le livre, de la coda lyrique au dispositif des voix ? Avec le rapport complexe et polémique entretenu par Christine à cet ouvrage, on risquait l'écart, voire la bévue. On n'a pas toujours évité, non plus, de véritables « tartines » toutes prêtes sur Hugo, la solitude, le rapport à la politique, ou à la nature. Ces procédés témoignent d'une lecture superficielle du sujet comme de l'œuvre, et d'un manque de discernement parfois surprenant. Ainsi, le meurtre dans *Les Âmes Fortes* a pu donner lieu à une partie sur « le meurtre du roman perpétré par Giono (!) » ; et trop souvent, la description des tensions entre les personnages dans ce roman a été considérée comme un passage obligé, sans aucun lien avec le sujet proposé.

Dernière remarque sur la confection du plan : la gestion globale du temps de préparation engendre trop souvent un déséquilibre entre les parties, avec un I trop long et un III elliptique, bien qu'au départ prometteur — et c'est souvent le piège du métadiscours ou du contexte mal employé qui n'a pas été évité.

Nourrir la réflexion : contexte, exemples...

Comment illustrer et étayer le patron du plan ainsi bâti ? Le jury a noté deux difficultés majeures rencontrées par les candidats : la gestion du contexte, et celle des exemples.

Source de lectures myopes ou fautives, l'absence de contexte est souvent liée aux carences d'histoire littéraire et philosophiques déjà mentionnées : une leçon sur « « Socrate » dans les *Essais*, pertinente par ses relevés d'exemples et de cas, a péché par ignorance des philosophes et philosophies antiques auxquels Montaigne à chaque instant se confronte ; et à l'inverse, la version de Mozart sur le livret de Da Ponte a permis de souligner avec finesse les spécificités des « femmes » de la trilogie de Beaumarchais. Mais c'est souvent le contexte qu'on voit apparaître dans des troisièmes parties amovibles, qui pourraient convenir à chaque sujet, et

finalement à aucun — et c'est le retour du plaquage. Suggestion pour contourner l'obstacle : au lieu de le traiter en troisième partie, comme une « ouverture » aussi tardive qu'artificielle, il serait possible de traiter le contexte, historique, politique ou esthétique, en première partie et à le considérer comme un cadre préalable, que des analyses précises viennent ensuite nuancer, pour une lecture du sujet finalement ciblée. Une leçon sur « Procès et jugements dans la trilogie », a ainsi cautionné ses analyses par l'évocation en III des démêlés de Beaumarchais avec la justice, là où ils étaient plutôt partie intégrante de l'histoire de la trilogie et de son évolution, esthétique plus que morale. Par ailleurs, le jury regrette que trop peu de candidats soient capables de citer d'autres œuvres du même auteur, alors que la comparaison (ponctuelle, bien entendu) au reste de l'œuvre apporterait de belles perspectives et enrichirait considérablement leur réflexion — avec les *Cent Ballades d'Amant et de Dame* pour Christine de Pizan, ou les autres recueils de Hugo. Il en va de même pour l'intertextualité si riche chez Hugo et Giono, que trop peu de candidats ont su mettre au jour ou exploiter.

Concernant les exemples, on a déploré que beaucoup de candidats racontent le roman de Giono ou analysent les recueils poétiques en suivant leur déroulement. Dans *Les Âmes Fortes*, en première partie les exemples étaient tirés des 100 premières pages, en deuxième partie, des cent pages suivantes, et en troisième partie, des cent dernières pages. Ont été écoutés beaucoup trop de développements énumératifs, narratifs et descriptifs, des catalogues de citations, le tout non problématisé. À l'inverse, les meilleurs candidats maîtrisaient parfaitement les œuvres du programme, et étaient capables de parcourir l'œuvre dans sa totalité avec une grande aisance. Au total, on conseillera par provision de faire apparaître dans la première partie des exemples tirés de la fin de l'œuvre, et de se contraindre à balayer l'ensemble de l'œuvre pour chacune des parties. C'est en tout cas de tels choix, proposant à chaque moment de la démonstration des citations inattendues, empruntées à tous les moments de l'œuvre, qui ont permis d'obtenir les résultats les plus élevés.

... et analyses des exemples

Une fois les exemples et les citations choisis, il est inutile de les multiplier ; mieux vaut en approfondir quelques-uns, parmi ceux qu'on a relevés dans le brouillon durant la relecture de l'œuvre. Les passages lus sont souvent insuffisamment commentés, au mieux maladroitement paraphrasés, au lieu d'être finement analysés ; ils n'apportent alors rien à la leçon déjà très paraphrastique de l'œuvre en question. Les meilleurs candidats se penchaient authentiquement sur des passages précis des textes, originaux et peu attendus, en y apportant leur réflexion personnelle. C'est à ce moment qu'il ne faut pas négliger l'approche stylistique, étude du lexique et des formes du vers ou de la phrase comprises ; et comme pour le choix des exemples, on s'obligera à cet égard à traiter au moins un exemple approfondi par partie.

Le cas particulier de l'étude littéraire

Cette forme spécifique de la leçon a été cette année très mal réussie, notamment pour Hugo et Giono. Elle demeure pourtant un exercice classique et attendu, notamment dans une œuvre discontinuée comme les *Essais*, et dans toute œuvre poétique ; mais elle éclairait aussi de façon pertinente certains aspects d'un roman comme *Les Âmes Fortes*. Si les collègues interrogeant sur les siècles anciens se plaignent moins (et donnent plus) d'études littéraires, quelques rappels semblent là aussi de bon aloi.

Point commun cette fois avec l'explication de texte, ou avec le sujet du type « citation » : le passage doit être situé dans l'ensemble de l'œuvre — en amont et en aval. Puis, comme

pour toute leçon, la première partie se doit sans être paraphrastique de décrire le passage et d'en préciser la composition et les principaux éléments, ce qui évite d'omettre des évidences. Ainsi, une étude de la coda lyrique dans le *Livre du Duc des Vrais Amants* a donné lieu à de très bonnes remarques, mais avait fait l'économie d'un rappel, celui du nombre de pièces, rondeaux, ballades, virelais, et de leur définition ; toute à l'élaboration d'une nomenclature compliqué, elle ne mentionnait pas non plus la narrativité née de la succession de ces pièces (un amour voué au malheur et à l'échec). Les deux parties suivantes se saisissent au fur et à mesure des enjeux du passage. L'ensemble doit dégager le rôle de ce dernier dans la globalité de l'œuvre, et sa contribution à son évolution ou à sa stagnation – le piétinement de l'intrigue au bénéfice des obsessions dans *Les Âmes Fortes* ; et la confirmation de la prophétie de Sibylle, toutefois sublimée par la puissance du *sentement* dans la coda lyrique de Pizan. On retrouve donc la logique de pensée et de présentation propre aux autres sujets, qui fait l'unité de l'exercice de la leçon, mais avec un souci du détail (rythme, composition, fonctionnement propre du passage), qui rappelle, encore une fois, l'explication de textes ou le commentaire composé.

***Lectio, actio* : performance, communication, échange**

Ce moment est celui où, dans la fatigue et l'émotion, le candidat doit affronter un auditoire, qui en dépit de sa bienveillance, demeure à ses yeux un jury. Pour conjurer l'appréhension, c'est le moment de convoquer l'*habitus* qui est le sien, celui de son métier d'enseignant. Comme il ou elle le ferait pour une classe, le ou la candidat-e est invité-e à ne pas rester plongé-e dans ses feuilles, mais à concevoir la leçon sur le mode de l'échange. Toujours bienvenu, cet échange est parfois brouillé par le ton, l'affectation, ou la quête de proximité, alors qu'il doit demeurer d'ordre institutionnel. Certains candidats s'expriment à voix trop haute, d'autres obligent à tendre l'oreille : la leçon n'est pas une performance au sens théâtral du terme, mais un exercice, qui relève d'une communication qu'il faut établir et entretenir par divers moyens durant tout l'exposé. Rappelons ainsi l'importance du rythme donné à l'ensemble de la leçon. Un débit trop lent ne saurait dissimuler l'indigence d'un exposé, et ne fait qu'amener à 30 minutes ce qui n'en permettait que 20 ; un débit trop rapide conduit à des questions qui inquiètent le candidat, alors qu'elles relèvent de la vérification nécessaire de phrases escamotées ; mais le jury n'attend pas non plus du candidat que celui-ci ait la bonté d'attendre qu'il ait fini d'écrire pour continuer à parler : encore une fois, l'ensemble est affaire d'échange, et de mesure. Toute aussi essentielle est la scansion de la leçon : le candidat ne doit pas hésiter à indiquer clairement le plan choisi, à s'y tenir, à formuler des transitions explicites, et à souligner le progrès de sa démonstration par rapport à la problématique retenue. Enfin, le jury a apprécié le ton adopté par certains candidats — car l'on ne traite pas de la même façon « Aimer dans *Les Contemplations* » et « Tuer dans *Les Âmes fortes* ». Il a été plus surpris par le sérieux voire l'ennui avec lequel le « COMIQUE », pourtant majuscule, a pu être abordé dans la trilogie de Beaumarchais.

Quelques remarques, pour finir, sur l'entretien. Là encore, que les candidats se rassurent : la plupart du temps, les questions vérifient leurs propositions, et essaient de les compléter. Au mieux, elles tentent de redresser une perspective, ou de suggérer un élément important qui n'a pas été vu. On conseille donc aux candidats d'avoir la patience d'écouter jusqu'au bout les questions posées, sans leur supposer de malice, et de tenter des réponses brèves, honnêtes et simples. Mené sans affectation, l'entretien améliore presque toujours l'évaluation.

Cette année comme les précédentes, le jury a vu avec joie des collègues candidats s'emparer de sujets avec une finesse, un brio et un discernement « impressionnants » ou « admirables », pour reprendre les termes de plusieurs commissions ! L'intérêt de nos disciplines résidant dans la grande variété des lectures possibles d'un même sujet, le candidat

doit se sentir libre d'en donner sa vision, pour une leçon neuve et forte. C'est de ces réussites que le présent rapport a tiré ses points d'appui ; et c'est l'une d'entre elles qu'il a le plaisir de donner, pour finir, comme exemple complet.

Un exemple de très bonne leçon : « Paysages dans *Les Contemplations* » (18/20)

Cosmiques ou terrestres ; intérieurs ou extérieurs ; réels ou imaginaires ; les « paysages » sont d'abord remarquables par leur diversité dans *Les Contemplations* ; de sorte que c'est cette diversité dont il faudra rendre compte, et qui constitue à l'évidence le point de départ de l'analyse.

Cependant le sujet proposé était : « Paysages, » et non : « Les paysages » : comment comprendre l'absence d'article dans cet énoncé ?

Chaque poème, puis le recueil, ont pour fonction à la fois de décrire et de mettre en ordre les paysages, en vue d'une recombinaison intérieure de cette notion, sous l'égide du Je poétique. C'est dans cette recombinaison que la dimension non descriptive, sélective, individuelle et subjective, suggérée par l'absence d'article de l'énoncé proposé, prend tout son sens ; et c'est dans l'essai de compréhension de la dimension plurielle de cette recombinaison et de ses objectifs, que se situent à la fois la difficulté et l'enjeu du sujet proposé.

On a donc choisi de traiter cette évocation de « Paysages » dans les *Contemplations* en allant du visible à l'invisible, puis en interrogeant cette dichotomie, selon les modes d'être au monde qui peuvent être ceux d'une subjectivité à la fois structurante et structurée par l'élément qu'elle observe, et que la/sa poésie met en ordre et modifie.

I/ Le poète paysagiste — ou la typologie du visible

1/ Paysages bucoliques, terrestres, forestiers, urbains, sociaux : du *locus amoenus* à la peinture exacte

2/ Paysages cosmiques : le cosmos comme totalité ; la cartographie du ciel : l'imagination s'envole, pour des paysages à la Piranese

3/ Paysages existentiels : les fantômes de l'enfance ; la modélisation par clarté/obscurité ; les paysages littéraires (auteurs/*topoi*)

II/ Habiter le paysage — du visible à son interprétation

1/ Le poète dans le paysage bucolique et urbain, il le met « en marche »

2/ Thanatos ou Eros, entre *amoenus* et *terribilis*

3/ Devenir-paysage : fusion du poète dans le monde/transsubstantiation ?

Le paysage comme expérience

III/ Déchiffrer le paysage pour accéder à l'invisible / à (l'écriture de) soi

1/ L'objet de la contemplation : voir Dieu, écouter le monde, lire le paysage

2/ Le paysage comme religion ? Dieu dans la Nature, et les prosopées ; le lyrisme né de la confrontation avec la transcendance ;

3/ Le « paysage saxifrage » : la poésie y puise sa source, en dépit des vicissitudes de sa tonalité, de ses contours, et de sa dimension métaphysique insondable

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ETUDE FILMIQUE PORTANT SUR *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin

Rapport présenté par Thomas Steinmetz

Pour la première fois cette année était inscrit au programme de l'agrégation un film très récent (2015), qui donc n'avait pas donné lieu à une abondante littérature critique. Les candidats pouvaient toutefois s'aider, dans leur préparation, de plusieurs ouvrages édités dans le cadre de la préparation au concours, et des actes de colloques organisés autour du film d'Arnaud Desplechin. De fait, ils ne semblaient pas, dans l'ensemble, manquer d'appuis théoriques, mais ont pu être déroutés par le foisonnement de références artistiques, littéraires et philosophiques convoquées par le film. La tentation existait, pour un candidat peu sûr de ses connaissances dans le domaine cinématographique, de s'intéresser exclusivement à ces références – au risque de s'y perdre – et d'esquiver ainsi les questions, essentielles, de mise en scène et de langage cinématographique. Il fallait donc éviter à tout prix, quel que soit le sujet proposé, d'oublier qu'il s'agissait d'un film, et de l'analyser comme une fiction littéraire, en ne commentant que l'organisation du récit, les dialogues et la construction des personnages, sans évoquer les enjeux liés à la performance des acteurs, aux voix, aux cadrages, au traitement du son, de la lumière, aux mouvements d'appareil, etc.

Aux candidats qui s'interrogent, parfois avec anxiété, sur la spécificité de la leçon de cinéma par rapport à celle de littérature, on peut donc répondre, avant d'entrer dans le détail des questions de méthode, qu'elle tient tout entière à l'attention portée à la dimension proprement cinématographique de l'œuvre : tout sujet suppose de s'interroger sur les propriétés du montage (choix de raccords, durée des plans, ellipses, flash-back...), de l'image (répartition de l'information visuelle, effets de saturation ou de décadrage, traitement des couleurs, valeurs de plan par exemple), sur l'utilisation du son, qu'il s'agisse des voix, de musiques, de bruitages, etc. C'est à partir de ces observations formelles concrètes que peut s'élaborer une interprétation, non pas mécanique – tous les travellings, tous les panoramiques, tous les plans rapprochés ne traduisent pas la même intention, on peut employer une focale courte pour créer des effets de sens très différents – mais personnelle, cohérente, fondée sur une caractérisation du style. Pour le reste, il n'y a aucune différence fondamentale entre la leçon de littérature et celle de cinéma : le jury attend la formulation d'une problématique précise, un exposé à la fois construit et étayé d'exemples démontrant une bonne connaissance de l'œuvre et une capacité à en discuter un aspect donné.

Plus généralement, il faut aborder la leçon de cinéma non comme la confrontation à une épreuve étrangère au cursus littéraire et sans lien avec l'enseignement du français – ce qu'elle n'est pas –, mais au contraire comme l'occasion de mobiliser des connaissances nécessaires et extrêmement utiles au professeur de lettres, non seulement dans le cadre de sa formation intellectuelle mais aussi, très concrètement, dans sa pratique professionnelle : l'étude de documents iconographiques ou d'extraits de films est intégrée aux programmes de tous les cycles de l'enseignement secondaire. Au collège puis au lycée, on aborde l'histoire des arts en classe de français, on réfléchit aux relations entre arts et littérature, on explique les grands principes de lecture d'une image, l'identification des lignes de force, des points focaux,

l'étagement des plans, les effets de la perspective, les implications d'un cadrage particulier, le repérage d'un point de vue, d'une dominante chromatique, d'une structuration symbolique de l'image...

1 - Sujets proposés et résultats

Comme chaque année, les sujets se répartissaient en quelques grandes catégories attendues :

Personnages, relations entre personnages, figures structurantes

Les personnages secondaires dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Figures maternelles dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Les femmes dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La famille dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Les amis.

Le visage d'Esther.

Paul et ses doubles.

Thèmes et motifs

L'espace dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Lettres, espace et temps.

Trois souvenirs de ma jeunesse, l'âge des possibles.

La solitude.

Partir, revenir dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Chez soi, ailleurs.

La conscience politique de Paul Dédalus

Le regard dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Le trouble dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Téléphone et correspondance.

Éclats de mémoire dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La distance dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Le corps dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La présence dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Questions de mise en scène et de narratologie, généralement articulées à un thème

Iris et regard

Mises en scène de la parole dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

L'écrit à l'écran dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Couleurs et textures de la mémoire dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Il(s) me raconte(nt)

Croire ou ne pas croire.

Unité et dispersion du récit dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Interrogation sur le genre ou la tonalité dominante du film

Romanesque et rocambolesque dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Trois souvenirs de ma jeunesse : un film mélancolique ?

Trois souvenirs de ma jeunesse : un « film d'amour » ?

Citation, tirée ou non du film

J'aime les filles.

« Un amour intact. Un chagrin intact. Ma fureur intacte. »

« La vie est étrange. »

Étude filmique : de 00'19'00 à 00'28'12 (le voyage à Minsk)

Preuve, si l'en était besoin, que la leçon en cinéma n'a rien de particulièrement redoutable, les notes attribuées se répartissent de façon très régulière entre 03/20 et 19/20, la note la plus fréquemment attribuée étant 11/20 (cinq candidats). Sur 34 leçons, 17 ont obtenu une note supérieure ou égale à 09/20, dont un 19, un 16 et trois 14.

2 - Qualités et défauts des leçons entendues. Quelques précisions sur les attentes du jury

Les bonnes notes correspondent à des leçons qui présentent toujours les mêmes qualités.

A - Elles partent d'une **analyse du sujet précise** mais également sélective – il faut bien sûr être attentif à la polysémie des termes de la question posée, à définir nettement, mais il est tout aussi important d'écarter les sens les moins pertinents et de justifier le choix de s'intéresser plus particulièrement à telle acception en fonction des propriétés du film. Ainsi, une leçon comme « Lettres, espace et temps » invitait d'abord à réfléchir aux jeux spatio-temporels que permettait la correspondance épistolaire entre les protagonistes (et il y avait déjà beaucoup à faire avec cela). Décliner tous les sens du mot « lettres », depuis les lettres de l'alphabet jusqu'aux « lettres » au sens de « culture littéraire », est certes intéressant, mais risque de faire perdre de vue l'enjeu premier de la question. L'analyse du sujet suppose donc un travail de sélection raisonné, afin de décider, parmi ses interprétations possibles, celle ou celles qui se révèlent véritablement pertinentes. Il faut envisager la polysémie comme l'occasion de montrer une articulation éclairante entre les divers sens d'un mot, qui sont comme autant d'hypothèses de compréhension du sujet ; si l'on est invité à réfléchir à « la distance dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* », il peut ainsi être utile de mettre en relation d'une part la distance intellectuelle et temporelle, induite par le dispositif rétrospectif qui structure tout le film et l'utilisation de la voix over, distance qui contribue à définir la nature du regard porté par le héros sur lui-même, et d'autre part la distance géographique, essentielle au passage de la jeunesse à la maturité, et qui prend parfois la forme d'un arrachement douloureux, parfois celle d'une fuite, chez ce personnage qui, éternel voyageur, se construit dans la distance.

La problématisation n'est donc pas une opération purement abstraite mais suppose de confronter, dès la première étape, la perspective ouverte par un sujet aux grandes caractéristiques de l'œuvre : ainsi, le sujet « Couleurs et textures de la mémoire », pour être présenté de façon efficace, supposait d'avoir à l'esprit la présence particulière, presque

obsédante, des nombreux papiers peints aux motifs chargés, des tapis bariolés, des échantillons de tissus, vêtements, etc. – qui, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, confèrent aux arrière-plans une présence toute particulière, les font exister avec une vivacité très significative. On pouvait aussi être sensible à la façon dont la caméra donne presque à toucher, autant qu'à voir, les corps filmés – par les gros ou très gros plans, la façon d'éclairer les peaux – à l'association vive du sensoriel au sensuel, tout ce qui relève de la dimension haptique du cinéma. En partant de ce constat, de cet aspect très concret du film, on pouvait chercher à établir un lien, comme le sujet y invitait, avec le processus de remémoration : cette présence singulière d'un décor coloré, qui parfois accapare notre attention au point de faire concurrence aux personnages de premier plan, renvoie peut-être à la singularité d'un passé vécu – notamment lorsqu'il s'agit de recréer Roubaix, la maison familiale, les lieux familiers. C'est une mémoire sensorielle qui se déploie autant que celle de faits passés, une mémoire qui donne à comprendre indirectement le personnage de Paul : ces divers éléments contribuent à définir un milieu social, un goût particulier, et à renforcer le sentiment, par les effets de surcharge, d'un cadre intime étouffant.

Quant aux sujets-citations, ils doivent être abordés exactement de la même façon que dans une leçon de littérature : il faut dans un premier temps identifier la citation et sa source, la replacer dans son contexte, avant de s'interroger sur ce qu'elle permet de comprendre – ou de remettre en question – dans l'œuvre étudiée. Ainsi « J'aime les filles » est une citation qui renvoie d'une part à un état d'esprit – qui mêle légèreté, fantaisie et amusement un peu distancié – exprimé par la chanson dont elle est tirée et par son interprète, d'autre part à un trait définitoire de la personnalité de Paul. Le sujet permet de réfléchir à l'articulation de ces deux aspects, et peut-être aussi d'inscrire le personnage de Paul dans une forme de culture populaire, par ailleurs abondamment convoquée dans le film (la voiture de Kowalki, l'utilisation des split-screens ou « divisions d'écran » en sont d'autres indices).

B - Elles sont **équilibrées et présentées de façon claire et posée**. La leçon est une performance orale au cours de laquelle les qualités d'exposition, la netteté de l'expression et la correction de la langue sont évaluées. Au moment de la reprise, la fluidité des échanges avec le jury montre la capacité des candidats à revenir sur un raisonnement ou à l'approfondir, souvent à partir de nouveaux exemples. Le jury est très conscient que l'appréhension peut provoquer soit une forme d'extrême timidité, soit une confiance affichée si énergiquement qu'elle pourrait créer l'impression d'un exposé péremptoire. Entre ces deux défauts symétriques, la bonne attitude, dans les conditions particulières d'un oral de concours, est difficile à trouver ; mais on n'en apprécie que davantage les prestations faciles à suivre, dans lesquelles le candidat sait trouver le ton juste et le bon rythme pour sa démonstration.

C - Elles s'appuient sur des **exemples variés** – des photogrammes, afin de pouvoir s'arrêter de façon détaillée sur la construction d'un cadre, et de courtes séquences, voire, pour montrer un parallèle, l'association de deux séquences – **employés non comme pures illustrations** d'un propos qui se déploierait de façon autonome, **mais comme autant d'éléments susceptibles de compléter, d'enrichir ou de nuancer la démonstration** en cours. Ainsi, dire que la couleur bleue est, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, souvent associée à l'enfance, et ne montrer quelques photogrammes que pour confirmer cette idée, peut donner une impression de redondance de l'image par rapport au discours tenu : l'exemple est sous-exploité. Il suffit de prendre le temps d'analyser, en décrivant les images, la répartition de cette couleur d'un plan à l'autre, de montrer par exemple un effet de diffusion ou une continuité symbolique assurée par le jeu sur les couleurs, pour que les mêmes images projetées permettent cette fois de prolonger la réflexion engagée. Ajoutons enfin, en ce qui concerne les exemples, qu'il faut choisir entre photogrammes et séquences : dans plusieurs

leçons ont été présentées des séquences de moins de trois secondes, ce qui ne permet évidemment pas une analyse satisfaisante. En règle générale, il faut au minimum une dizaine de secondes pour que le spectateur puisse percevoir un déroulement, une action analysable.

D - Elles construisent, à partir du sujet, **une interprétation personnelle** et bien justifiée de l'œuvre, en évitant de reprendre systématiquement, même si cela peut sembler rassurant, des analyses de seconde main, et plus encore de proposer un simple recensement d'occurrences. Un sujet comme « Les personnages secondaires », par exemple, ne peut être traité uniquement sur le mode de la typologie. Il invite en premier lieu à s'interroger sur la notion même de personnage secondaire et la façon particulière dont le film l'utilise. Comment définir un personnage comme secondaire par rapport aux personnages dits principaux ? Y a-t-il une correspondance ou au contraire une discordance entre d'une part le temps de présence accordé à ces personnages, les valeurs de plan utilisées pour les montrer, et d'autre part leur importance dans la diégèse ? Les personnages secondaires sont-ils ceux que l'on attendrait, dans ce film où père et mère semblent relégués au second plan alors que des figures de substitution très marquantes apparaissent ? Tout sujet est le point de départ d'un questionnement qui engage une lecture de l'œuvre.

Les notes les plus basses sont principalement dues à trois défauts rédhibitoires.

A - Soit **les termes du sujet n'ont pas été correctement analysés**, ce qui conduit à un développement hors-sujet ou beaucoup trop vague. Il faut sur ce point rappeler que les candidats, bien qu'ils préparent dans une salle à part, équipée d'un ordinateur et d'un projecteur, disposent, en plus de quelques ouvrages spécifiques sur le cinéma, de tous les usuels mis à la disposition des autres candidats, et notamment des dictionnaires : il leur suffit d'en faire la demande. Il est impossible de traiter un sujet comme « romanesque et rocambolesque » sans définir dans un premier temps ces deux notions (littéraires), pour réfléchir à leur articulation possible.

B - Soit **le discours est tout entier placé sous le régime de l'évidence**, du constat, ce qui empêche de percevoir l'œuvre dans ses ambiguïtés et sa complexité. La distance ironique, le jeu, le mélange des tons, la complexité du dispositif énonciatif à l'œuvre dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* sont autant de raisons d'éviter les simplifications. Des sujets en forme de questions, comme « Un film d'amour ? », ou « un film mélancolique ? » sont une incitation à s'interroger sur la définition complexe d'un film qui se réfère parfois explicitement à tel ou tel genre, mais joue avec ses codes, qui passe d'un ton à l'autre et se dérobe à toute tentative de caractérisation trop unilatérale... On risque de manquer une grande part de l'intérêt de l'œuvre à vouloir absolument donner une cohérence à un personnage, trouver une solution d'apaisement à ses conflits intérieurs au dénouement du film. De même, il est dommage de réduire la quête d'identité de Paul à une quête d'unité... Ce manque de prudence, qui porte préjudice à l'analyse, concerne aussi l'utilisation des termes employés pour décrire le film : s'il est commode d'employer le terme de flash-back pour désigner les trois épisodes insérés dans le récit-cadre, il peut être utile de rappeler que ce ne sont pas à proprement parler des retours en arrière, mais bien, comme l'indique le titre, des souvenirs, c'est-à-dire des reconstitutions par la mémoire, ce qui n'est pas sans incidence sur les distorsions, les incongruités, les partis-pris que l'on peut percevoir, et qui traduisent une certaine relation, tout à fait subjective et assumée comme telle, du héros à son passé.

C - Soit – nous revenons ici à la mise en garde qui ouvre ce rapport – **la dimension cinématographique de l'œuvre n'a pas été prise en compte**. C'est là le défaut le plus grave

et le plus fortement pénalisé. Concrètement, et s'agissant de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, cela revenait en général à réduire l'analyse du film à celle des personnages, et l'analyse des personnages à leur seule dimension psychologique, oublier que ce sont des acteurs qui interprètent un rôle, dirigés par un metteur en scène, ignorer que la perception de leurs expressions, de leurs déplacements, de leur intonation dépend de la composition du plan, du choix de la lumière, des couleurs, des mouvements de caméra, des regards caméra, de la prise de son... Cela ne signifie pas, bien sûr, que les questions d'organisation de la diégèse, de caractérisation psychologique ou d'écriture des dialogues – tout ce que l'analyse littéraire et l'analyse filmique peuvent avoir de commun – doivent être perdues de vue ou même reléguées au second plan ; tous ces éléments doivent être pleinement pris en compte dans la démonstration, mais il ne saurait être question de les isoler. Un sujet comme « le visage d'Esther », par exemple, suppose d'abord, pour être correctement traité, de s'appuyer très concrètement sur les modalités précises d'apparition de ce visage, sur la quantité, la durée et la nature des plans qui lui sont consacrés, sur la description de sa beauté assez particulière, sur la lumière qui en exalte la blancheur et en souligne la présence solaire, sur l'angle sous lequel il est montré, qui souligne tantôt une forme d'ironie amusée, lorsque ses regards parviennent au spectateur obliquement et de haut, tantôt une certaine vulnérabilité, quand il est saisi – livré – de face... Mais ce visage visible est aussi explicitement défini, dans une séquence centrale du film, comme objet lisible : la description par Paul du tableau d'Hubert Robert, au musée des beaux-arts de Lille, met en œuvre une herméneutique du visage d'autant plus intéressante, peut-être, qu'elle est moins convaincante, et exprime bien davantage la virtuosité intellectuelle et l'obsession de Paul que la vérité d'un visage aimé, que le héros ne parvient jamais tout-à-fait, au fil de remarques parfois arbitraires, bien plus dispersives que synthétiques, à transformer en figure intelligible. L'interprétation est-elle véritablement éclairante, ou dira-t-on, comme Esther, qu'elle trahit surtout chez Paul le « beau parleur » ? Plus on cherche à l'expliquer, plus le visage d'Esther apparaît inépuisable ; c'est Paul qu'il reflète et révèle. Pour mener à bien une telle réflexion, il est nécessaire de faire flèche de tout bois : on voit que les remarques portant sur les choix de réalisation et les observations sur le langage du héros se complètent.

3 - La question des connaissances techniques

La principale raison pour laquelle la leçon de cinéma tend à impressionner les candidats est la crainte de devoir mobiliser des connaissances techniques pointues. Sur ce point particulier, le jury n'attend pas des candidats le recours à des savoirs spécialisés, mais la maîtrise d'un vocabulaire suffisant pour décrire efficacement un plan, une séquence, un raccord, un mouvement d'appareil, un effet sonore, etc. Il faut, par exemple, être capable de caractériser un travelling (horizontal, vertical, latéral), de le distinguer d'un panoramique, de pouvoir décrire l'angle de prise de vue lorsqu'il est significatif (plongée ou contre-plongée plus ou moins marquée), avoir conscience des propriétés de l'image associées à l'utilisation d'une focale longue ou courte (en ce qui concerne la profondeur de champ et l'ouverture du cadre), connaître les différentes valeurs de plans pour éprouver la pertinence et l'efficacité de tel ou tel choix (l'extrême proximité, à la fois physique et affective, qu'implique souvent le très gros plan, par exemple). Il s'agit avant tout de pouvoir identifier les principaux effets stylistiques pour ensuite être en mesure les commenter. De la même façon qu'il est utile, pour évaluer l'efficacité rhétorique d'un discours, de savoir en identifier et en nommer les principales figures, la connaissance d'une terminologie élémentaire concernant la mise en scène cinématographique est la condition d'une analyse un tant soit peu approfondie. Rappelons que la maîtrise de cette terminologie, du reste, est utile au professeur de lettres bien au-delà de la préparation du concours et de la leçon de cinéma, puisque l'étude de l'image, en particulier,

est pratiquée en classe tout au long des études secondaires, notamment dans l'étude des rapports entre arts et littérature ou de la portée argumentative de l'image.

Cela dit, ces connaissances ne valent que pour l'usage que l'on en fait : identifier une contre-plongée ou un regard caméra n'a d'intérêt que si le procédé est interprété dans le cadre d'une réflexion personnelle, dont il ne dispense en aucun cas. En d'autres termes, il est essentiel de renoncer à l'idée rassurante, mais fautive, qu'à un procédé donné correspond un effet unique : par exemple, qu'un champ/contre-champ suggère nécessairement la séparation des personnages filmés, ou qu'une plongée indique par définition une forme de supériorité par rapport à l'objet ou au personnage représenté à l'écran. Les candidats doivent absolument se faire confiance, construire et assumer leur lecture de l'œuvre, éprouver par eux-mêmes l'effet produit, dans une séquence donnée, par un choix de mise en scène. Il arrive que, par crainte de formuler leur propre interprétation du film, certains candidats en viennent à reprendre une analyse technique valide dans un autre contexte, mais manifestement fautive en ce qui concerne la séquence qu'ils présentent. La reprise montre en général que leur intuition première était juste, mais qu'ils ont préféré s'en remettre à un discours tiers, qu'ils jugeaient – à tort – plus légitime. Aussi, on ne peut que conseiller aux futurs agrégatifs de s'approprier le film au programme, de faire leur découpage, de repérer des effets spécifiques, afin de pouvoir utiliser librement, par la suite, les éléments de cours dont ils disposent. Prendre des descriptions techniques déjà prêtes d'un côté, et essayer de les rattacher à un sens lui aussi préconçu, c'est en quelque sorte se désengager, et une telle démarche, outre qu'elle est contraire à l'esprit et à l'intérêt de l'exercice, ne peut conduire qu'à un résultat insatisfaisant.

En conclusion, il faut souligner que, quelles que soient les imperfections et les erreurs méthodologiques que ce rapport a tenté d'identifier, le jury note, d'année en année, des progrès significatifs sur certains points : le logiciel VLC, qui équipe les ordinateurs des salles de préparation, est en général maîtrisé, et beaucoup de candidats préparent bien leurs signets à l'avance et intègrent efficacement les séquences projetées à leur exposé ; le jury n'a pratiquement plus à déplorer de longues recherches sur le DVD au cours de la leçon. De même, non seulement les candidats ne parlent plus pendant la projection des séquences, mais ils annoncent souvent avant de les présenter, de façon très judicieuse, les points auxquels il faut être attentif et qui seront examinés par la suite. En somme, beaucoup sont maintenant à l'aise avec les contraintes spécifiques à la leçon de cinéma. Le jury se réjouit de cette évolution et souhaite aux futurs candidats qu'elle leur permette d'aborder avec confiance les futurs films du programme et l'enseignement du cinéma dans les classes.

**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 Françoise Laurent**

Conditions de l'épreuve

Coefficient : 8 pour l'explication de texte et l'interrogation de grammaire

Modalités de tirage du sujet : tirage au sort

Type de sujets : L'épreuve consiste en l'explication d'un extrait des œuvres au programme postérieures à 1500.

Durée de préparation : 3 heures

Liste des ouvrages autorisés : les textes au programme dans les éditions choisies avec leur appareil critique (introduction, notes, glossaires, etc.) ; des dictionnaires de langue française et quelques usuels.

Passage devant le jury : 40 minutes pour l'explication de texte et l'exposé de grammaire (dans l'ordre choisi par le candidat) suivies de 10 minutes d'entretien

Résultats

Pour la session 2017 de l'agrégation interne de Lettres Modernes, 250 candidats se sont présentés à l'épreuve ; les textes qui leur ont été proposés dans les commissions d'oral ont été répartis équitablement entre le troisième livre des *Essais* de Montaigne, la trilogie de Beaumarchais, les *Contemplations* de Victor Hugo et *Les Âmes fortes* de Giono, soit respectivement près de 14 explications de texte par auteur au programme. La moyenne générale obtenue¹ est de 08,23, et les notes se répartissent de la manière suivante :

01 : 1

02 : 6

¹ Il s'agit de la moyenne de l'explication de texte et d'elle seule. Les moyennes données dans les tableaux qui introduisent ce rapport sont celles de l'ensemble de l'épreuve (explication de texte et épreuve de grammaire confondues).

03 : 14
04 : 19
05 : 20
06 : 29
07 : 31
08 : 32
09 : 14
10 : 15
11 : 14
12 : 18
13 : 15
14 : 5
15 : 8
16 : 4
17 : 3
18 : 1
19 : 0
20 : 1

Le détail des auteurs fait apparaître les moyennes suivantes :

- Montaigne, *Les Essais* : 07,2
- Beaumarchais, la trilogie : 08,56
- Victor Hugo, *Les Contemplations* : 08,66
- Jean Giono, *Les Âmes fortes* : 08,52

Les notes égales ou supérieures à la moyenne sont de

- 12 pour le Livre III des *Essais*
- 23 pour la trilogie
- 25 pour les *Contemplations*
- 23 pour *Les Âmes fortes*

Au vu des résultats, le Livre III des *Essais* de Montaigne a visiblement posé quelques problèmes à l'ensemble des candidats qui n'ont pas toujours évité l'écueil du contresens en raison souvent des difficultés à s'appropriier un texte nourri de citations et de références aux auteurs et à la culture antiques, innutrition et érudition consubstantielles à l'écriture même des *Essais*, suivant les dires mêmes de Montaigne (chapitre IX) :

J'ay esté nourry dès mon enfance, avec ceux icy : J'ay eu cognoissance des affaires de Rome, long temps avant que je l'ay eue de ceux de ma maison e sçavois le Capitole et son plant, avant que je sceusse le Louvre : et le Tibre avant la Seine. J'ay eu plus en teste, les conditions et fortunes de Lucullus, Metellus, et Scipion, que je n'ay d'aucuns hommes des nostres.

La langue des *Essais*, on en convient, est difficile ; selon Antoine Compagnon, d'ailleurs, Montaigne n'imaginait pas que nous le lirions aujourd'hui :

« J'escriis mon livre à peu d'hommes, et à peu d'années », annonçait-il avec prudence, à moins que ce ne fût une profession d'humilité. Son expérience lui avait appris que la langue

française avait tant évolué au cours de sa propre vie qu'il ne pensait pas que les prochains siècles pussent comprendre la langue de ses *Essais*.²

Le Livre III étant maintenu au programme du concours 2018, les futurs candidats sont invités à travailler le texte au plus près de sa langue et à s'attacher à la familiarité de son auteur avec l'Antiquité, et à la fascination qu'elle exerce sur lui et sur son écriture. Certes, le travail de documentation à mener pour préparer le concours est important. Toutefois, en dépit de l'éloignement linguistique, lexical, historique et culturel, Montaigne mérite les efforts qu'il exige. Digressions, constructions paratactiques, citations insérées dans cette « marqueterie mal jointe » que sont Les *Essais* (chapitre IX) doivent être conçues, suivant le titre de l'ouvrage de Jean Starobinski, comme l'expression d'« une pensée en mouvement »³, d'une écriture qui « s'essaie », d'une intelligence inscrite dans le corps et les sens, et dont « l'affaire », selon A. Compagnon, est « l'usage du monde ».

[L'] actualité [des *Essais*], c'est celle d'une pensée émancipée, promeneuse et plurielle, d'une pensée à l'essai, ennemie de toutes les fanatismes et de tous les fondamentalismes, d'une pensée politique au sens noble, portant sur l'identité de la nation par-delà les croyances et les dévotions. Si le mot n'était pas suspect en français, nous n'hésiterions pas à célébrer en Montaigne le fondateur même du libéralisme.⁴

Les *Essais* nous parlent encore, et il revient aux candidats de le découvrir.

Pour être plus « lisibles », les trois autres œuvres au programme ne posèrent pas moins de difficultés. Ainsi, pour s'en tenir à des remarques générales, la trilogie de Beaumarchais a pâti de l'absence d'outils adaptés à l'analyse du genre dramatique : la présence des didascalies, l'enchaînement des répliques ou encore les effets comiques de la double énonciation, par exemple, ont été rarement commentés. En poésie, la versification a été fréquemment négligée, voire oubliée, au profit des « idées » et convictions sociales, politiques et religieuses de Victor Hugo. Quant aux explications des *Âmes fortes*, elles n'ont pas toujours donné lieu à une approche narratologique pertinente qu'il s'agisse de l'analyse de la structure du roman, celle de la théâtralité de son écriture ou celle du brouillage des voix qui caractérise les personnages.

Le rapport reviendra plus en détail sur les principaux problèmes rencontrés pour chaque auteur à l'appui d'exemples précis qui n'ont pas pour fonction de stigmatiser les candidats, mais de rendre compte des attentes d'un jury qui, comme le montrent les résultats chiffrés, a utilisé l'échelle complète des notes et qui n'a pas hésité à valoriser les belles prestations. Bien qu'il ait pu constater chez les candidats une maîtrise satisfaisante de la technique de l'explication de texte dont les étapes sont respectées, il a déploré notamment les difficultés à élaborer un projet de lecture ou à approfondir des analyses. L'épreuve ne se réduisant pas à l'application d'un cadre méthodique, tout ajusté qu'il est, il convient dès lors de signaler les points qui font encore difficulté en revenant dans un premier temps sur les enjeux de l'explication de texte, même si, d'une session à l'autre, les mêmes exigences et les mêmes conseils se trouvent reprendre les rapports précédents⁵.

² Antoine Compagnon, « Rajeunir Montaigne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 153^e année, n. 2, 2009, p. 585-598, ici, p. 592.

³ Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1982.

⁴ *Ibidem*, p. 598.

⁵ À la suite du rapport de 2012 établi par Frédéric Nau, nous renvoyons plus particulièrement à celui d'Olivier Barbarant de 2005 qui rappelle l'historique de cet exercice académique fort ancien qu'est

Enjeux de l'explication de texte

Dans son rapport sur l'épreuve d'explication de texte pour la session 2015 du concours, Christine Hammann souligne avec justesse les liens étroits et essentiels que cet exercice scolaire entretient avec l'exégèse en rappelant que « l'explication de texte relève de l'herméneutique ». Exercice de compréhension d'une écriture, voire de mise en affinité avec elle, son but est de montrer le fonctionnement d'un texte en le « dépliant », en en « défaisant les plis » ou, pour reprendre les mots de Valère Novarina, en en révélant le souffle suivant une appropriation intime et personnelle, un mouvement d'échanges par lequel le lecteur construit l'interprétation progressive de ce qu'il lit :

L'esprit du texte, écrit-il, c'est le souffle donné par toi lecteur : l'action de ton haleine qui soulève les mots, trouve le mouvement, l'émotion, rassemble les pages, les nage, redonne vie aux lettres mortes et fait du livre un second corps dansant.⁶

Le candidat doit devenir ce lecteur capable de revivifier le texte, de « descendre de plus en plus dans le langage, dans son corps profond », de se l'approprier intimement afin de lire, d'explicitier et d'interpréter les choix littéraires, narratifs, poétiques, rhétoriques, lexicaux et grammaticaux d'un auteur, et de percevoir, en les croisant, les mécanismes qui sous-tendent son écriture. Ce sont les éléments dont elle est tissée qui forment son unité profonde, et cette cohérence qui demande à être interrogée. Par-delà les connaissances acquises ou à acquérir, nécessaires à la découverte ou à la redécouverte d'une œuvre littéraire, expliquer un texte revient à en faire la rencontre, à établir ce contact à partir duquel découle la ligne d'interprétation qu'il reste à construire. Dans le cadre de l'épreuve du concours, le texte proposé est connu : il appartient à une œuvre travaillée durant l'année de préparation ; il forme aussi un ensemble significatif gouverné par tout « un réseau de déterminations »⁷ que l'explication a pour vocation de révéler. Cette évidence s'applique bien sûr aux poèmes donnés intégralement à expliquer ou encore aux scènes des pièces de Beaumarchais dont l'unité respective est constitutive de l'écriture même des textes ; elle vaut aussi pour les extraits du Livre III des *Essais* et des *Âmes fortes* dont les limites n'ont pas été fixées arbitrairement par les examinateurs et qui demandent elles aussi à être questionnées. Quelle que soit l'ampleur du texte, qui peut couvrir les trois quatrains de « Demain, dès l'aube » des *Contemplations*, comme une scène intégrale du *Mariage de Figaro*, trois paragraphes des *Essais* de Montaigne ou une trentaine de lignes des *Âmes Fortes*, les candidats doivent s'appliquer à saisir son unité, gage de la pertinence de leur lecture interprétative qui, à l'instar de toute herméneutique, exige le respect d'un certain nombre de règles.

1. La compréhension littérale du texte

La première porte sur la nécessité de bien comprendre la lettre du texte. De trop nombreuses explications ne s'attachent pas à « ce que le texte dit », pour passer d'emblée à son interprétation. Or il n'est pas d'explication fine sans un passage par le sens littéral.

l'explication de texte, à celui de Catherine Robert-Lazes de 2011 qui détaille très précisément les étapes attendues de l'épreuve, ainsi qu'à celui de Christine Hammann de 2015 qui insiste sur ses enjeux littéraires et culturels.

⁶ Valère Novarina, *Lumières du corps*, « brûler les livres », P.O.L, 2006, p. 111.

⁷ Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, *Cahiers de praxématique*, 44, 2005, p. 29.

Il ne s'agit pas de paraphraser le contenu du passage proposé, de se livrer à sa reformulation ou à son analyse purement technique, mais de réévaluer sa fonction référentielle en sacrifiant à cette littéralité qui ouvre un questionnement sur le locuteur et sur le sujet de son discours. Ce sont là des données objectives dont on ne peut faire l'économie.

Le passage obligé par la compréhension littérale du texte implique, c'est une évidence, la connaissance de la signification des mots, en particulier de ceux dont le sens a évolué ou dont la polysémie a pu engager des contresens. Au chapitre XII des *Essais* (p. 381), par exemple, « rustique » dans l'expression « tourbe rustique » exigeait d'être bien compris pour éclairer la réflexion de Montaigne sur ce qu'est pour lui une vie conforme à la nature et, à partir de là, pour réfléchir sur sa conception de l'ignorance et sur celle de l'acte même de la connaissance. La nécessité de s'attacher au sens ne se limite pas à la langue du XVI^e siècle. Au premier vers du poème « Cadaver » des *Contemplations* : « Ô mort ! heure splendide ! ô rayons mortuaires ! », l'étude étymologique de l'épithète « splendide » permettait de relever le champ sémantique du *splendere*, du rayonnement, et celui de la mort et de voir comment, tissés tous deux au fil du poème, ils en construisent la signification. Enfin, pour prendre un exemple, l'évocation de Firmin par Thérèse dans *Les Âmes fortes* (p. 135), le « il est le roi des vessies et des lanternes » demandait à être rapproché de l'expression proverbiale bien connue : « prendre des vessies pour des lanternes », reprise dans le roman sous forme condensée. Aussi le jury conseille-t-il aux candidats de ne jamais laisser de côté, durant l'année et au gré de leurs lectures, les problèmes de compréhension que peuvent poser les textes au programme et, sans anticiper sur le rapport propre à l'épreuve grammaticale, de recourir régulièrement à une grammaire, l'étude précise de la langue du texte étant, comme l'évaluation du vocabulaire et de la syntaxe, nécessaire à sa compréhension profonde. Il les engage aussi à utiliser durant les trois heures de préparation les dictionnaires et usuels mis à leur disposition.

L'analyse des procédés stylistiques et rhétoriques témoigne elle aussi d'un souci de considérer la lettre du texte. Dans *Les Âmes fortes*, les effets produits par l'écriture de l'aphorisme et du péremptoire ont été peu étudiés alors qu'ils définissent une esthétique du commun et de la parlure populaire, et qu'ils participent par là de la satire des personnages. Par ailleurs, la méconnaissance de la métrique et la non-prise en considération de sa motivation stylistique constituent, on l'a dit plus haut, le point faible de l'étude des poèmes des *Contemplations*. Trop d'explications négligent d'analyser les schémas rimiques, l'alternance des rimes féminines et masculines, la nature des vers et leurs cadences, qui sont autant de moyens de pénétrer le sens des poèmes dont Hugo s'est montré attentif à varier la forme, jouant des contrastes entre les mètres et de l'alternance des strophes monométriques et des strophes bimétriques. Ainsi des poèmes 2, 4 et 13 du Livre II « L'Âme en fleur » qui, par leur forme globale de trois strophes, par la simplicité de leurs mètres (vers heptasyllabiques et octosyllabiques), par les répétitions qui les scandent, relèvent du « style métrique du chant », pour employer la terminologie de Benoît de Cornulier. Citons encore les six premiers vers du poème « Lise » construits sur deux rimes, où le chant découle de la convergence des deux rimes plates sur lesquelles se clôt la strophe, et de l'effet refrain qu'elle produit. En outre, des connaissances théoriques et critiques auraient été bienvenues, notamment pour mener l'étude du poème « Suite » où s'inscrit une réflexion sur la matérialité même du mot « poésie » et où le mot est une « chose », un « être vivant ». On ne saurait trop recommander aux candidats la lecture de la critique fondamentale de la discipline, ainsi que celle des anthologies de textes critiques.

Si le décryptage de la forme du texte et de son écriture est indispensable pour en mener l'analyse et en proposer une interprétation tant littéraire qu'esthétique, il importe aussi de souligner l'importance des connaissances littéraires et culturelles réclamées par l'exercice.

2. *Mise en œuvre des savoirs et des compétences*

Les savoirs requis sont de différentes natures. Certains relèvent d'une solide érudition qui, seule, permet de comprendre les enjeux d'un texte, de saisir les influences qui ont pu s'exercer sur lui et d'élargir les analyses par des rapprochements féconds.

Le jury a regretté que de nombreux candidats n'aient pas davantage fait appel à leur culture littéraire ou critique. Le chapitre V des *Essais* (p. 115-116) réclamait une réflexion sur la question des débats suscités par la querelle des femmes et la civilité ; le chapitre VI proposait une variation, voire une réécriture, du mythe de l'âge d'or auquel il est fait référence. Dans les deux cas, les explications devaient éclairer l'arrière-plan culturel et littéraire des textes proposés au risque de glisser dans le contresens. Ainsi, à propos d'un passage du chapitre VI (p. 182-183), n'y a-t-il rien de comique dans le discours que les Mexicains adressent, selon Montaigne, aux nouveau-nés et qui se fonde sur un contraste majeur entre la « vision sombre de la nature humaine » et le statut de leurs destinataires. Le « souffre, endure et tais-toi » fait, en revanche, des Mexicains les détenteurs d'une sagesse naturelle par laquelle ils se rapprochent autant des préceptes de la philosophie antique que de ceux du christianisme.

En revanche, signalons la très belle réussite d'une candidate qui, à propos du chapitre VIII sur « L'art de conférer » a été capable d'étayer sa lecture personnelle en prenant appui sur les analyses stimulantes que Gisèle Mathieu-Castellani consacre à la volonté de Montaigne d'écouter « la voix du corps », ce dessein générant le style même de son écriture. Le caractère abouti de sa prestation appelle un commentaire. Si la fréquentation régulière des œuvres au programme et leur lecture renouvelée crayon à la main – plusieurs rapports précédents l'ont signalé – sont la base d'une bonne préparation de l'épreuve, la rencontre personnelle du texte ne peut que s'enrichir de la connaissance d'articles ou d'ouvrages scientifiques, à condition, bien sûr, que la rencontre personnelle avec le texte ait été opérée.

Il ne revient pas au Livre III le privilège de dénoncer les lacunes et les insuffisances des prestations dues au manque de culture générale. La situation toujours anxiogène du concours explique peut-être que, donnant dans son exposé « leurs yeux se rencontrèrent » comme exemple de roman sentimental, une candidate n'ait pu rattacher la citation à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ? Et alors que de très bons développements sur la pantomime, sur la rhétorique judiciaire ou encore sur l'esthétique du tableau, abordée à partir des travaux de Pierre Frantz, témoignent d'une réelle capacité à étayer et à approfondir les analyses des pièces de Beaumarchais, des explications ont souffert d'associations malvenues entre le *Barbier de Séville* et l'amour courtois.

Les seconds types de savoirs à mobiliser ressortissent aux connaissances précises que les candidats ont pu acquérir sur les œuvres au programme, sur les circonstances qui ont présidé à leur composition ou encore sur l'histoire du temps, en bref sur ce qui relève de la contextualisation du texte.

Les connaissances d'ordre historique restent trop souvent approximatives. La Révolution française n'est pas achevée à la fin de l'année 1790, comme l'a prétendu une candidate à propos d'une scène de *La Mère coupable*, et l'analyse des *Essais* nécessite une contextualisation précise qu'il s'agisse de la réflexion menée par Montaigne sur les guerres de religion (chapitre X « De mesnager sa volonté ») ou sur la conquête espagnole

(chapitre VI). L'agrégation de Lettres n'est certes pas une agrégation d'histoire, mais l'ensemble du jury a à cœur de rappeler que les textes ne sont pas qu'un assemblage de mots, qu'ils dépendent d'un contexte qui les éclaire en partie et qu'enseigner implique aussi de rendre ce contexte présent à de nouveaux lecteurs.

Si l'exploration référentielle repose sur une appréciation de l'arrière-plan historique, il est aussi important de savoir situer l'extrait proposé dans l'œuvre et dans un registre – on reviendra sur ce point dans la partie suivante consacrée à la méthodologie –, et l'œuvre dans un genre. Ainsi, un contresens total aurait pu être levé dans l'explication des vers 261-295 du poème des *Contemplations* « Les malheureux » par la simple lecture des vers qui suivent l'extrait proposé. De même, les poèmes « Lise » et « Un soir que je regardais le ciel » présentent des affinités métriques qui, par delà leur éloignement dans le recueil, invitaient les candidats à les rapprocher et à exploiter leurs similitudes et leurs différences sémantiques. Et, pour donner un dernier exemple, la facture narrative des *Âmes fortes* procédant de la superposition et de l'affrontement engageait à jouer de rapprochements entre les scènes qui composent le roman.

La contextualisation passe aussi par l'intertextualité, une explication étant une plongée dans les profondeurs du langage suivant « un rapport de texte à texte », pour emprunter une formule de Paul Ricœur⁸. Ainsi de *La Mère coupable* et du *Tartuffe* de Molière, rapprochement qui n'a pas toujours été bien explicité, ou encore des *Contemplations*, recueil irrigué dans sa structure même par l'œuvre du Virgile des *Bucoliques* et des *Géorgiques* dont l'influence est sensible dans les évocations idylliques de la nature, ainsi que dans la récurrence des motifs de la pureté et de la transparence perdue, ou encore à travers la figure d'Orphée présente dans le long poème « Les Mages ». Toujours suivant cette démarche intertextuelle, un rapprochement était attendu entre « Ce que dit la bouche d'ombre » et le discours d'Anchise à son fils au chant VI de l'*Énéide*. C'est également par le truchement de l'intertextualité que pouvaient être analysées des scènes du roman de Giono procédant des tableaux de l'Histoire sainte – notamment ceux de la Nativité ou de l'Eucharistie – et multipliant les références aux textes vétéro et néo-testamentaires, données religieuses dont l'élucidation n'a pas toujours été aisée pour bien des candidats. Enfin, pour prolonger cette approche comparative, l'analyse du comique dans *Les Âmes fortes* aurait pu être étayée par une comparaison avec les fabliaux du Moyen Âge eu égard à la présence des motifs narratifs des maris cocus et des femmes battues.

3 - Prendre en compte la singularité du texte

Reste que contextualiser le texte ne doit pas se faire au détriment de la prise en compte de sa singularité. Les meilleures prestations sont celles qui, par un projet de lecture personnel dont la pertinence tient à la prise en compte de la spécificité du texte proposé, ont réussi à en analyser toutes les subtilités. Or trop d'explications sont prétexte à plaquer sur l'extrait proposé des considérations générales, de ramener l'analyse précise du passage proposé à des questions générales qui ont pu être abordées lors de la préparation au concours dans des cours et/ ou des exercices oraux. Un passage du chapitre V du Livre III, par exemple, est l'occasion de tirer le texte du côté d'une leçon sur la sagesse et la modération, quand sa spécificité et sa saveur tiennent aux « pensements folâtres » et aux « manies » de Montaigne. Dans le cas de Beaumarchais qui a amplement commenté ses œuvres, la tentation a été forte de réduire le texte à une illustration des thèses et intentions d'auteur, et trop de scènes de la trilogie ont été analysées sous l'éclairage de l'hybridité au détriment de leur singularité. Ainsi des échanges entre Suzanne et Figaro dans la scène

⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Le Seuil, 1986, p. 157.

1 de l'acte I du *Mariage* interprétés comme une expression du « tragique » dont la pièce de Beaumarchais est porteuse. De telles perspectives ne pouvaient conduire qu'à des contresens, une fois encore, qu'à des digressions et des développements tout faits sans accroche sur le texte proposé. L'attachement au sens littéral et référentiel du texte est de surcroît un préalable essentiel à son interprétation figurée, l'obscurité de bien des passages des *Âmes fortes*, pour donner un exemple significatif de cette tendance, n'étant pas la garantie d'un sens symbolique à dégager.

Aussi le jury demande-t-il aux candidats de faire crédit à la fiction en commençant par aborder l'analyse des textes par ce qui est raconté ou représenté, en se demandant, dans le cadre des textes dramatiques, ce qu'une réplique dite en aparté traduit des intentions et des émotions des personnages, avant d'affirmer qu'elle s'adresse au public et oublier le texte au profit de la notion de « double énonciation ». Il leur rappelle aussi de ne pas écraser les difficultés de compréhension posées par un texte et de ne pas en occulter les obscurités. Même en contexte de concours, c'est-à-dire dans une situation peu propice à l'aveu d'incertitudes et de doutes, il faut accepter de reconnaître que l'on est souvent désarçonné, voire perdu, devant les répliques non attribuées des *Âmes fortes*, devant le brouillage des discours rapportés qui caractérise l'écriture de ce roman, ou encore, simplement et quelle que soit l'œuvre, devant un mot dont la signification est obscure, ou une construction confuse, car, selon Montaigne (chapitre XI, p. 354) :

Il s'engendre beaucoup d'abus au monde : ou pour le dire plus hardiement, tous les abus du monde s'engendent de ce qu'on nous apprend à craindre de faire profession de notre ignorance.

Aussi les examinateurs ont-ils apprécié qu'un candidat ait signalé l'ambiguïté du syntagme « élevée de même » du chapitre V (p. 108) où le participe passé passif « élevée », employé comme adjectif, peut qualifier aussi bien la fille que l'épouse de Montaigne, ce flottement intervenant à l'appui de la démonstration sur la condition féminine. « Qui veut guérir de l'ignorance, il faut la confesser » résume l'auteur du Livre III dans la même page de ses Essais. Que les candidats fassent leur ce principe, qu'ils exposent les doutes qu'un passage suscite, leurs difficultés à l'interpréter, et justifient les choix opérés, le jury leur sera reconnaissant de leur honnêteté intellectuelle et de leur souci de rester au plus près du texte.

Rappel méthodologique

Les étapes de l'explication de texte sont connues et généralement respectées par les candidats, mais elles sont trop souvent abordées de façon formelle, comme des passages obligés mais sans liens réels avec l'objet essentiel de celle-ci : l'interprétation du texte autour d'un projet de lecture.

1. Introduction

L'introduction est un moment stratégique de l'explication auquel les candidats doivent se montrer attentifs et qu'il peut être judicieux de rédiger intégralement lors de la préparation. Les phases en sont codifiées :

a) Situer le texte

On attend de la présentation qu'elle situe le passage au sein du roman, de la pièce de théâtre, du recueil poétique dont il est extrait ; cette situation peut permettre d'associer le texte expliqué à un premier type d'enjeu lié à la dynamique de l'œuvre, en particulier s'il s'agit d'un incipit, d'un explicite ou d'un moment essentiel de retournement ou une scène d'exposition, de reconnaissance, comme la scène 16 de l'acte III du *Mariage de Figaro* dont une candidate a offert, suivant cette perspective, une explication remarquable, ou à un grand mouvement littéraire, artistique et culturel. Ce premier moment doit du reste être relativement bref, précis, et éviter les lieux communs qui indisposeraient d'emblée le jury, du type : « Victor Hugo, grand écrivain romantique du XIXe siècle ». Trop de candidats se perdent dans de longues amorces, qui multiplient les remarques convenues ou qui résument laborieusement les œuvres. L'entrée en matière a pour dessein de s'attacher aux éléments pertinents pour situer l'extrait avec précision et souligner l'identité du passage.

b) Caractériser le texte

Cette étape a donné souvent lieu à des confusions terminologiques et à des imprécisions alors qu'elle a pour fonction de caractériser le texte en fonction des genres littéraires et des registres. Or trop de candidats oublient de s'attacher à la spécificité générique des textes ou le font en plaquant des notions erronées ou peu définies. Rappelons, suivant cette perspective, que « comique » et « satirique » ne sont pas des synonymes, pas plus que « tragique » et « pathétique », ou encore que tout texte à la première personne n'est pas nécessairement « lyrique » ni tout poème de Victor Hugo seulement « romantique ». De même, la notion de théâtralité peut utilement éclairer telle ou telle page de prose, et, quitte à rappeler des évidences, l'analyse d'un texte théâtral ne saurait se passer d'un questionnement sur la théâtralité, mais tout texte théâtral ne met pas en abyme la représentation.

c) Lire le texte

Lire le texte est un moment déterminant de l'épreuve. Le jury attend une lecture exacte, qui fasse entendre les liaisons, n'omette ou ne modifie aucun mot. La lecture des textes poétiques pose comme les années précédentes des problèmes spécifiques. Dans le cas d'une poésie métrique, il convient d'éviter les vers faux en marquant les éventuelles synérèses ou diérèses, et la lecture des alexandrins doit faire l'objet d'une grande attention. Que les candidats s'entraînent au cours de l'année à faire sonner comme il se doit le rythme de ce vers, et que, dans les textes en prose, ils fassent entendre les jeux des rythmes, des allitérations et des assonances. Dans le cadre de l'agrégation interne, le jury s'attend à ce que des enseignants de français dont l'un des premiers devoirs est de donner à entendre à leurs élèves la lettre et le rythme d'un texte, offrent une lecture expressive. Certes, ils ne doivent pas se livrer à une déclamation emphatique ou ampoulée, propre à faire sourire le jury comme les élèves, mais à respecter la tonalité générale du texte, ainsi que son ou ses registres. Tout est ici question de nuances.

d) Donner la composition du texte

Cette phase de l'explication est généralement négligée ou maltraitée, alors que le découpage du texte constitue une préparation nécessaire à la construction de

l'interprétation précise et rigoureuse de celui-ci. L'ouverture et la clôture du passage proposé sont souvent significatives, en effet, du mouvement du texte, et une attention aux connecteurs logiques, à la ponctuation, aux strophes et aux paragraphes, aux temps employés permet d'en souligner la dynamique. Dès lors, s'attacher au dispositif énonciatif et au jeu des paroles rapportées permettait, pour le chapitre VI du Livre III « Des coches » (p. 185-186), par exemple, d'apprécier l'ironie du passage et de fonder un projet de lecture sur la question du renversement des valeurs opéré par Montaigne. Quel que soit le texte, l'objet de cette phase attendue de l'introduction est d'en montrer la progression, d'en relever les mots qui en balisent les étapes, d'en clarifier la structure ; en un mot, de mettre la composition du passage à étudier au service de son intelligence. Pour satisfaire mieux à cette exigence, les candidats doivent faire preuve de bon sens et ne rechercher ni la complexité ni l'équilibre à tout prix. Bien des extraits proposés ne se prêtent pas, en effet, au découpage souvent artificiel en « trois parties », et le jury attend des plans pertinents sans préjuger d'une distribution en nombre de celles-ci.

e) Annoncer une hypothèse de lecture

Moment clé de l'introduction, la formulation du projet de lecture permet de rassembler les éléments évoqués précédemment afin de considérer, identifier et annoncer les enjeux spécifiques du texte. Il s'agit là d'interroger sa singularité, de saisir la question ou la série de questions qu'il pose, de dégager son intérêt et ses objets esthétiques, littéraires, philosophiques, etc. Trop d'introductions perdent de vue ce programme en accumulant les questions qui ne sauraient tenir lieu de projet pertinent ou en plaquant sur le texte des connaissances toutes faites ou des lieux communs. L'analyse des premières pages des *Âmes fortes* ne pouvait se réduire à formuler une question du type : « En quoi ce texte répond-il aux critères traditionnels d'un incipit ? », et cette entrée en matière n'était pas davantage pertinente pour toucher à la spécificité des scènes d'exposition dans la trilogie de Beaumarchais. Rappelons, au risque de trop insister : un projet de lecture pertinent vise à éclairer le caractère unique de l'extrait proposé, et doit permettre de construire une lecture personnelle.

2. Explication détaillée

L'analyse de détail épouse le déroulement du texte, suivant la démarche de l'explication « linéaire », ce mode explicatif et interprétatif ayant été souvent préféré lors de cette session par les candidats à celui du commentaire composé. Conçue étape par étape et non pas mot à mot ni phrase par phrase, l'explication a pour vocation d'observer l'écriture du texte dans le détail. Il s'agit là de l'étape la plus technique de l'épreuve puisqu'elle nécessite la mobilisation d'outils nécessaires à l'analyse de l'art du récit ou de la description, ou à celle des structures spatiale et temporelle, à l'examen des jeux de dialogues, à la reconnaissance des figures de rhétorique, etc. Aussi l'explication doit-elle reposer sur des notions bien maîtrisées. En matière de narratologie, il convient de ne pas confondre la voix du narrateur et le point de vue, la focalisation externe et l'absence de focalisation. Il faut aussi employer à bon escient les concepts de « dialogisme » ou de « polyphonie » qui, depuis les travaux de M. Bakhtine ou O. Ducrot, devraient être familiers. Ainsi, un passage du chapitre VI du Livre III des *Essais* (p. 185-186) appelait-il une analyse du dispositif énonciatif et du jeu des paroles rapportées afin de reconnaître les traits du style oratoire ; et l'identification de l'énonciateur du discours permettait d'aborder la question de l'éloge paradoxal qui fait le sel du chapitre XIII.

Cette année, le jury a déploré l'absence d'instruments stylistiques adaptés pour commenter la prose de Montaigne avec ses échos et ses récurrences, ses idées qui se répètent ou qui convergent, ses variations dans la répétition. Il a aussi regretté que la spécificité du langage dramatique n'ait pas toujours été bien maîtrisée : si la double énonciation est dans l'ensemble analysée, l'occupation de l'espace, les « entrées » des personnages, les mouvements entre la scène et le hors-scène et surtout l'enchaînement des répliques ont rarement fait l'objet de commentaires. Pour ce qui est des figures de style, les examinateurs ont été souvent frappés par la précision avec laquelle de nombreux candidats ont su les nommer. En revanche, ils ont été nombreux à déplorer – une explication de texte ne devant pas être un catalogue de lieux rhétoriques – qu'ils se soient contentés souvent de les désigner sans montrer ce à quoi elles concourent. Ainsi, par exemple, des effets expressifs de l'anaphore, du polyptote, de la paronomase, dans le poème « Elle était déchaussée, elle était décoiffée » des *Contemplations*, ou encore des nombreuses figures d'opposition, comme l'antithèse, l'oxymore ou encore le chiasme que Hugo fait servir, dans « Melancholia », à sa condamnation du monde industriel, et, pour donner un dernier exemple, de la métaphore que file Montaigne sur l'enfance dans un passage du chapitre VI des *Essais* (p. 182-183), relative à l'évocation des peuples du Nouveau Monde.

Soulignons, enfin, que l'ambition d'une explication n'est pas de tout dire, mais de rapporter les éléments retenus au projet de lecture énoncé dans l'introduction. Dès lors, on ne peut qu'inviter les candidats à hiérarchiser leurs remarques, à les sélectionner et à mettre leurs analyses de détail au service, encore une fois, de l'intelligence du texte.

3. Conclusion

La conclusion récapitule les étapes de l'explication et reprend les acquis de l'analyse, sous la forme de rappels des axes de lecture qui font l'originalité du texte ; elle a aussi pour vocation de dégager la pertinence de la problématique qui trouve avec elle sa réponse et son terme. Elle peut s'ouvrir à une question plus générale ou à la mention d'autres passages de l'œuvre dont le texte est tiré, ou à d'autres œuvres contemporaines ou non.

L'entretien

L'entretien d'une dizaine de minutes qui suit la prestation doit être positivement compris par les candidats engagés, grâce à ce moment important, mais souvent redouté, de l'épreuve, à corriger le cas échéant leurs erreurs, à préciser leurs analyses ou à réorienter une interprétation. Le but de l'entretien étant de valoriser la prestation, ils doivent se montrer ouverts au dialogue et n'ont pas à craindre de questions pièges. Le jury a ainsi pu apprécier la capacité de certains d'entre eux à approfondir et à nuancer leur propos. Ce fut le cas à propos du « Mendiant » de Victor Hugo où, grâce aux questions posées, l'analyse du poème s'est enrichie d'un arrière-plan biblique et hagiographique propre à confirmer les points saillants de l'explication initiale. Citons encore, à propos d'un passage des *Âmes fortes* (p. 127-128), l'approfondissement de l'hypothèse initiale permis par la mise au jour du motif de la dévoration, de « la mort ogresse », propre au genre du conte.

Pour conclure

L'explication de texte est un exercice difficile, mais il constitue, il faut le rappeler, le cœur du métier et de l'enseignement d'un professeur de français. Il réclame donc de la méthode, de l'honnêteté intellectuelle et des connaissances. Il ne s'agit pour les candidats ni de dire tout ce qu'ils savent sur un auteur et sur un œuvre, ni de remplir le temps imparti par des commentaires insignifiants ou par l'étalage de leurs connaissances. L'épreuve relève d'un apprentissage méthodique dont le bénéfice est double : il permet aux enseignants qu'ils sont d'approfondir leur pratique de l'exercice, de maîtriser ce geste interprétatif qu'est la conception d'un projet de lecture pertinent, nœud de toute explication réussie, et de travailler les œuvres en pénétrant dans la chair de leur écriture, dans le contexte matériel et historique de celle-ci et de mobiliser pour ce faire des savoirs, réutilisables aussi bien pour illustrer le développement d'une dissertation que pour nourrir une leçon.

Les examinateurs sont conscients de l'étendue des connaissances et des compétences exigées par cette épreuve et espèrent que les quelques lignes qui précèdent seront en mesure d'éclairer les points qui demandent plus particulièrement travail et attention de la part des candidats.

L'auteur de ce rapport tient à remercier les membres du jury pour les exemples précis qu'ils lui ont fournis. Sa gratitude va en particulier à Mesdames Sandrine Berthelot, Véronique Dominguez, Sarah Nancy, Patricia Victorin et Nora Viet, ainsi qu'à Messieurs Christophe Bouchoucha et Alexandre Duquaire pour leurs conseils judicieux et leurs relectures attentives.

ÉPREUVE ORALE DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Olivier BERTRAND

La question de grammaire à l'oral de l'agrégation interne de Lettres modernes a pour objectif principal d'évaluer l'aptitude des candidats à décrire et analyser des phénomènes linguistiques. La démarche consiste à atteindre cet objectif à partir d'un support qui est un extrait de texte littéraire d'une des œuvres du programme mis au concours. Cette question est intégrée à l'épreuve dite d'explication de texte sur programme.

1/ Les contours de la « question de grammaire »

Rappelons l'intitulé exact de l'épreuve : « Explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française figurant au programme publié au Bulletin officiel du ministère de l'Éducation nationale. Cette explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury. Durée de préparation : trois heures. Durée de l'épreuve : cinquante minutes. Coefficient 8 » (Arrêté du 28/12/2009). La question de grammaire fait donc bien partie d'une épreuve plus large qui réunit un exposé littéraire et une explication d'un phénomène linguistique. Il y a bien là une seule épreuve mais deux exercices distincts. Même si l'intitulé exact fait mention d'une explication « suivie » (sic) d'une interrogation de grammaire, l'usage du concours autorise les candidats à débiter leur épreuve, le cas échéant, par l'exposé de grammaire.

Le tirage

Les candidats sont invités à tirer un sujet. Sur le billet de tirage figurent deux informations cruciales : les délimitations de l'extrait à expliquer (pour la partie littéraire) et une question de grammaire précise sur tout ou partie du texte. Sauf précision contraire (et dans ce cas le billet de tirage est explicite et délimite un passage particulier pour la grammaire), le sujet porte sur l'ensemble de l'extrait. Les questions de grammaire sont très diverses (cf. la liste infra des sujets proposés aux candidats de la session 2017). Elles concernent aussi bien la morphologie que la syntaxe ou encore l'énonciation et la ponctuation. En outre, elles portent en général sur un phénomène linguistique spécifique (les adjectifs, les valeurs du présent, la phrase complexe, l'injonction, etc.) ou bien sur un segment particulier à propos duquel on attend du candidat qu'il fasse « toutes les remarques nécessaires ».

La préparation

Les candidats disposent de trois heures pour préparer l'ensemble des deux exercices. Il est généralement recommandé de consacrer entre trente et quarante-cinq minutes à la question de

grammaire et entre deux heures quinze et deux heures trente à l'exposé littéraire. Cette répartition raisonnable s'explique aisément par le temps qu'il faudra ensuite consacrer à ces deux parties lors de l'oral devant le jury. Le temps de l'épreuve réglementaire étant de cinquante minutes, les deux exposés durent en tout et sans transition quarante minutes (environ trente pour l'explication littéraire et dix pour la question de grammaire). L'entretien a ensuite lieu dès que le candidat achève les deux exposés et dure dix minutes.

L'oral devant la commission

Quelle que soit la nature de la question de grammaire, l'exposé ne dépassera pas les dix minutes. Mais il ne peut se limiter non plus à deux ou trois minutes car il s'agit bien d'un exposé de grammaire raisonné et construit qui est attendu par le jury. On veillera donc à introduire le sujet et à le problématiser dans une introduction, à présenter un classement des occurrences du texte qu'il conviendra d'expliquer, et enfin à conclure brièvement.

L'entretien

L'entretien qui a lieu à l'issue des exposés du candidat est lui aussi clairement bipartite : se succèdent sans transition des questions relevant de l'exposé littéraire puis grammatical (ou inversement si le candidat a commencé son oral par la grammaire). Pour la partie grammaticale, les interrogations peuvent porter sur le plan adopté, sur le repérage des occurrences dans le texte, sur des éléments de définition ou d'analyse des formes et des concepts utilisés par le candidat pendant son exposé. Il faut entendre cet entretien pour ce qu'il est : un échange constructif qui vise à rectifier, compléter ou développer des propos tenus lors de la prestation.

C'est donc au terme de cinquante minutes (quarante pour les exposés et dix pour l'entretien) que se termine l'épreuve entière.

2/ Les sujets de grammaire

Rappelons en premier lieu les contours de la question de grammaire : les sujets portent exclusivement sur des questionnements linguistiques, à l'exclusion de toute considération stylistique ou littéraire. Il s'agit pleinement d'une interrogation d'ordre grammatical et linguistique. Par ailleurs, les sujets proposés sur le billet de tirage peuvent être extrêmement variés (cf. la liste ci-dessous). Enfin, quelle que soit la nature du sujet proposé, le jury attend de la part des candidats un plan logique explicitement annoncé dans l'introduction qui traduise la construction d'une argumentation grammaticale, à la fois générale et spécifiquement liée aux occurrences dans le texte.

Les types de sujets

Voici la liste des sujets soumis aux candidats lors de la session 2017 (le chiffre entre parenthèses en indique la fréquence) :

Les catégories grammaticales / Les classes de mots / les groupes de mots

L'expansion nominale (2)

L'adjectif (4)

L'adjectif qualificatif (7)

Les adverbes (7)

Articles et absence d'articles (2)
L'article (2)
Les emplois de l'article (2)
Les pronoms (8)
Les pronoms personnels (6)
Le pronom personnel sujet (1)
Les prépositions (1)
Syntagmes prépositionnels (1)
Le groupe prépositionnel (7)
Le groupe nominal (1)
Le groupe nominal étendu (1)
Qui et que (3)
Le pronom relatif (1)
Les déterminants (6)
Les démonstratifs (3)
Les mots démonstratifs (2)
Ma, mon, me, moi (1)
Le morphème que (6)

La phrase / La phrase complexe / les types de phrase

La phrase (3)
Les types de phrase (1)
Types et formes de phrase (2)
La phrase complexe (1)
Phrase et proposition (1)
La subordination (7)
La négation (9)
Les subordonnées relatives (3)
Relatifs et relatives (1)
Les propositions subordonnées (9)
L'interrogation (3)
La ponctuation (2)
Les périphrases verbales (1)
La phrase nominale (1)
La phrase averbale (1)
Les constructions détachées (2)
Groupes et constructions détachés (3)
Présentatifs et mots démonstratifs (1)

Le verbe / les tiroirs verbaux

L'infinitif (9)
L'impératif (1)
Le subjonctif (1)
Les temps de l'indicatif (4)
Les temps verbaux (1)
Les emplois du présent (1)
Les valeurs du présent (1)
La valeur des temps (1)
Les participes (1)
Les participes passés (1)

Les emplois du participe passé (1)
Participes et infinitifs (1)
Etude des voix (1)
Les voix (1)
Les modes non personnels du verbe (3)
Modes non personnels et non temporels du verbe (2)
Etre (3)
Le verbe être (5)
Avoir (1)
Etre et avoir (1)
Les auxiliaires (1)
La transitivité (4)
Les constructions verbales (6)
Subjonctif et conditionnel (1)

Les fonctions syntaxiques

Le sujet (3)
La fonction sujet (3)
Les emplois de l'adjectif (1)
Le complément d'objet (3)
Les compléments du verbe (1)
Le complément du nom (2)
L'épithète (1)
La fonction épithète (1)
Appositions et épithètes (1)
Le COD (6)
La place de l'adjectif (2)
Les compléments circonstanciels (2)
Les compléments essentiels (1)
Les emplois de que (3)
L'attribut (5)
L'apposition (1)

Grammaire de texte et grammaire d'énonciation

Les marques de l'énonciation (1)
Les modalités (1)
Interrogation et exclamation (3)
Interjection et apostrophe (1)
La modalité exclamative (1)
L'exclamation (1)
L'interrogation (3)
L'injonction (1)
Formes et valeurs de la comparaison (1)

Autres

Emploi des noms propres (1)
Par, pour, dans (1)
Qui, où, dont, ce que (1)
Que, ce que, lequel (1)
Emplois de de (1)

Emplois de mettre, aller, faire et falloir (1)
L'expression de la première personne (1)
Faites toutes les remarques nécessaires... (2)
C'est (1)
Les présentatifs (2)
A et de (1)
Les formes en -ant (4)

Les connaissances linguistiques attendues

Le jury n'attend pas des candidats des analyses appartenant à un quelconque courant linguistique ou relevant d'une école plutôt qu'une autre. En revanche, il convient pour les candidats de proposer une analyse précise des faits linguistiques à partir du sujet donné ; analyse qu'on s'efforcera de présenter de façon cohérente et raisonnée. Un candidat interrogé sur les constructions verbales cette année a utilisé indifféremment et confusément les notions de transitivité et de valence verbale dans son exposé. La première concerne spécifiquement le verbe et ses compléments alors que la seconde, plus large et développée par le linguiste Lucien Tesnière, inclut l'ensemble des actants (et non pas seulement les compléments du verbe). Le candidat, en associant ainsi sans garde-fous des concepts linguistiques pourtant distincts, n'a pas pu montrer au jury son aptitude à synthétiser la problématique posée par le sujet. On attend donc un exposé qui utilise un métalangage clair et précis portant sur la langue. La question pouvait donc être aisément traitée soit par le prisme de la transitivité soit par celui de la valence, mais en aucun cas en assemblant maladroitement les deux notions.

3/ Le traitement du sujet

Lors de la préparation en salle, la toute première étape est de lire avec attention le sujet de grammaire inscrit sur le billet. Le jury s'attendra à ce que toutes les occurrences d'un phénomène linguistique ou d'une notion grammaticale soient relevées (sauf s'il s'agit du sujet de type « Faites toutes les remarques nécessaires... » à partir d'un segment spécifique). On prendra donc soin de suivre les étapes suivantes : analyser les contours de la question posée (identifier l'enjeu porté par la question et reconnaître précisément les formes correspondantes), relever l'intégralité des occurrences dans le passage proposé (sans en oublier aucune), problématiser (structurer son propos autour d'une problématique d'ensemble), développer (présenter de façon logique l'analyse du sujet) et conclure (synthétiser).

Analyse du sujet et problématisation

Le jury sera sensible à la problématisation du sujet et au questionnement du candidat. En effet, un sujet sur « les subordinées » n'est pas exactement le même que celui sur « la subordination ». Dans le premier cas, on s'attache à analyser les différents types de propositions (avec ou sans connecteur, attention portée sur la nature et éventuellement la fonction du connecteur qui introduit une relative, une complétive, une circonstancielle) alors que dans le second sujet, la question porte plus largement sur un type de phrase complexe (par opposition à la coordination ou la juxtaposition par exemple) et donc relève de la macrosyntaxe de la phrase. De même, on prendra garde de bien distinguer les sujets suivants : « les propositions relatives » et « qui et que ». Si dans les deux cas, il est bien question du mécanisme syntaxique de subordination, dans le premier, le candidat est invité à s'interroger

largement sur les spécificités de la relative (fonction, place dans le GN, etc.) alors que la question sur qui et que exige de lui une explication plus précise et centrée sur le pronom pivot marqueur de la subordination et éventuellement, le cas échéant, sur les autres emplois du mot que (conjonction, adverbe...). On voit donc bien ici que les contours du sujet sont à étudier précisément avant de commencer le relevé des occurrences et l'analyse de celles-ci.

Relevé des occurrences

Le jury attend des candidats un relevé exhaustif des occurrences. Il n'est pas nécessaire de commencer par un premier relevé non classé en introduction pour ensuite redonner les mêmes formes classées dans le corps de l'exposé. Il suffira d'annoncer le nombre d'occurrences relevées dans un premier temps de l'introduction, puis de classer ces dernières et procéder au relevé raisonné dans un plan explicitement annoncé. On regroupera ainsi les occurrences par type de fonctionnement (syntaxique par exemple) ou par catégorie (morphologique) en fonction de la question posée. Si une occurrence semble poser un problème d'analyse, il vaut mieux en faire un cas à part et l'explicitier (quitte à exprimer devant le jury l'interrogation que ladite occurrence suscite) plutôt que de l'ignorer. Le jury s'empresserait alors de pointer du doigt cette négligence dans l'entretien et reviendrait à coup sûr sur telle forme particulière oubliée dans l'exposé du candidat. L'idée de la question de grammaire est de partir de toutes les formes du texte pour présenter en termes précis une analyse d'un système de la langue.

Développement

Pendant l'exposé de grammaire, le développement logique doit être cohérent et progressif. Une question sur l'article et l'absence d'article invite sans doute les candidats à s'interroger sur la valeur de l'article en tant que déterminant du nom (continuum unicité / universalité) en prenant en compte l'article défini, indéfini et partitif. Il conviendra alors de ne pas commencer son exposé par les emplois les plus rares mais au contraire de montrer, à partir des occurrences du texte, une photographie de l'emploi (et du non emploi) du déterminant article en français. De la même manière, une question portant sur le morphème « que » a sans doute quelque intérêt à être traitée d'un point de vue morphosyntaxique en commençant par les occurrences les plus fréquentes (ou les emplois les plus attendus) puis en progressant vers les formes marginales ou en tout cas plus rares. Ainsi, une candidate qui a traité cette question de grammaire a commencé son exposé par une explication (assez juste d'ailleurs) d'environ quatre minutes sur l'unique occurrence d'un que adverbial (provenant du *quam* latin), puis a procédé à une analyse des conjonctions de subordination (qui étaient au nombre de deux) et n'a plus eu assez de temps pour aborder les locutions conjonctives (trois occurrences), pas plus que le que pronominal (présent à cinq reprises dans le texte). Outre le fait que la gestion du temps était mal maîtrisée, c'est le plan et le développement qui pâtissent ici d'un manque de rigueur puisque plus de la moitié des occurrences du texte n'ont pas été analysées ; occurrences relevant d'un aspect incontournable lié à la question sur le morphème que. Il aurait sans doute fallu commencer par les emplois les plus fréquents (dans le texte et dans la langue) pour progresser vers ceux qui sont plus à la marge (ou moins fréquents). Ce faisant, on montre ainsi un système linguistique qui fait sens, ce qui constitue un enjeu pour l'enseignement de la grammaire dans les classes.

Conclusion

Brève et concise, la conclusion a pour objectif de donner une synthèse de l'exposé. Le candidat prendra soin de résumer rapidement les enjeux portés par la question et le traitement qu'en a fait le texte. Il peut, le cas échéant, profiter des quelques mots de conclusion pour présenter quelques considérations stylistiques ou littéraires. Ce peut d'ailleurs être une transition idéale lorsque le sujet s'y prête et que le candidat a choisi de procéder à la question de grammaire avant l'exposé littéraire.

4/ Quelques écueils à éviter

Chaque année, le jury constate que certains candidats ignorent la consigne spécifiant explicitement sur le billet de tirage que la question de grammaire ne concerne qu'un extrait du passage à expliquer. Ainsi une candidate a-t-elle traité intégralement la question des articles (il y avait 72 occurrences) alors que la question ne portait que sur le premier paragraphe de l'extrait (14 occurrences). Outre une fort probable et vaine perte de temps pendant la préparation de l'épreuve, une telle inattention dans la lecture du sujet a conduit la candidate à travailler inutilement sur un nombre très important d'occurrences. Par ailleurs, cela l'a conduite à des redites stériles pendant la présentation. On ne redira jamais assez qu'il convient de prendre le temps de lire attentivement l'intégralité du sujet inscrit sur les billets de tirage. A l'inverse, on veillera à ne pas inclure dans le relevé des formes qui ne font pas partie du corpus d'occurrences attendu. Il serait du plus mauvais effet de prendre en compte des déterminants possessifs ou démonstratifs dans un relevé à partir d'un sujet concernant « les articles ». Enfin, un des écueils régulièrement rencontrés à l'oral est la récitation d'une leçon apprise par cœur et totalement distincte des occurrences du texte. Lorsque cela se produit, le candidat se contente de lire un plan dépourvu d'exemples et manifestement hors contexte (en pensant sans doute faire montre de rigueur) puis dans une deuxième partie relève les occurrences du texte. Cette « méthode » malheureusement rencontrée lors des interrogations est absolument proscrite parce que parfaitement stérile. On rappellera volontiers que le traitement du sujet doit se faire justement à partir des occurrences qui permettront d'élaborer un plan logique.

Un dernier conseil de bon sens : la gestion du temps doit être maîtrisée. Passer quatre, cinq, voire six minutes sur l'introduction est déraisonnable. Cela ne laisse plus le temps au candidat pour traiter convenablement le sujet et les occurrences relevées. On veillera donc à ne pas dépasser les deux minutes pour l'introduction, puis 5 à 7 minutes pour le développement du plan, et enfin une à deux minutes pour la conclusion.

5/ Quelques conseils bibliographiques

Les candidats doivent régulièrement lire des ouvrages de grammaire afin de se familiariser avec la terminologie grammaticale et le métalangage qui y est associé. Nous ne pouvons que recommander la lecture des précédents rapports du jury, en particulier ceux des années 2015 et 2016, très riches d'exemples. La liste, volontairement brève et seulement indicative, des ouvrages de référence ci-dessous devrait permettre aux futurs candidats de se préparer avec efficacité à la question de grammaire des prochaines sessions.

- Fournier Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
- Lardon Sabine, Thomine Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance*, Paris, Garnier, 2009.

- Le Goffic Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994.
- Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

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

Rapport présenté par Jean-Luc Joly

Question et œuvres au programme

« *Formes de l'action poétique* »

René Char, *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, collection « Poésie/Gallimard »

Mahmoud Darwich, *La Terre nous est étroite et autres poèmes*, traduit de l'arabe par Elias Sanbar, Paris, Gallimard, collection « Poésie/Gallimard »

Federico Garcia Lorca, *Complaintes gitanes*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Allia

Généralités

Ce rapport n'a d'autre but que d'aider à la préparation des collègues candidats au concours de l'Agrégation interne/CAER-PA de Lettres modernes par le rappel des exigences et attentes de l'épreuve de commentaire et l'analyse de la session écoulée, mais aussi par des conseils pratiques et des exemples. Le jury n'ignore pas ce que la lecture de tels rapports peut parfois avoir de décourageant : ils tendent naturellement et d'abord par souci d'efficacité (qu'on en soit bien persuadé) à cibler des problèmes (qu'il s'agit surtout d'aider à résoudre) plus que des réussites (qu'il est néanmoins bon de rappeler). C'est pourtant une étape nécessaire, un passage obligé, et ce d'autant plus que ce qui semble devoir être connu ne l'est pas forcément toujours. On voudra bien se reporter en complément au précédent rapport (session 2016), rédigé par Dimitri Soenen, pour se faire une plus juste idée de l'ensemble de la question, chaque rapport particulier ne pouvant aborder la totalité des points à éclairer et demeurant partiellement tributaire du programme de l'année.

On commencera, peut-être à rebours de la tradition, par diverses précisions élémentaires, d'ordre psychologique principalement, mais qui ont leur importance dans le contexte pratique de l'épreuve et surtout, nous le savons, dans l'esprit des candidats (les forums ou les groupes de discussion sur Internet le montrent assez). L'attitude que le jury s'efforce de tenir est un composé de « bienveillante neutralité » et de disponibilité : il s'agit avant tout de juger sans *a priori* de la capacité d'un candidat à examiner avec rigueur, pertinence, intelligence, culture et finesse un texte littéraire, selon une méthode à la fois précisément définie et assez souple d'application pour pouvoir s'adapter à toute situation textuelle particulière. Il s'agit aussi pour ce jury d'être intéressé sinon même séduit par un propos, dans un cadre qui relève avant tout de l'art de la rencontre : rencontre de lecteurs autour d'un auteur et d'un texte. A cet égard, le jury de littérature comparée, en dépit d'une position parfois ressentie comme satellitaire dans le système du concours, ne diffère absolument pas des autres. La plupart des candidats le comprennent bien, mais certains échouent qui le doivent parfois à des soupçons parasites sur

ce point. Il vaut donc mieux, pour le bon déroulement et la réussite de l'exercice, se persuader de cet esprit d'accueil plutôt que de chercher à tout prix confirmation de préjugés sur l'hostilité supposée des examinateurs, leur goût des pièges ou leur intransigeance dogmatique... On y gagnera de toute façon une capacité à mieux se faire entendre et comprendre avec simplicité et empathie, soit ce qui est au fondement de toute pratique enseignante et qu'il s'agit aussi d'apprécier en la circonstance. En dépit d'une tension bien compréhensible dans les circonstances exceptionnelles du concours, et même si l'essentiel n'est bien sûr pas là, il faut veiller à être dans un état d'esprit juste et confiant pour aborder l'épreuve. Les voix éteintes ou les paroles tonitruantes, les regards fuyants ou scrutateurs, le refuge dans les notes ou le désordre des papiers, l'effacement ou la désinvolture n'ont souvent d'autre cause que ce manque d'appréciation positive de la dimension de communication de l'épreuve.

Redisons-le après tous les précédents rapports : cette confiance de bon aloi ne peut s'obtenir que si le programme de Littérature générale et comparée a fait l'objet d'un travail régulier, largement en amont des résultats d'admissibilité. Le jury sait bien dans quelles conditions souvent difficiles s'effectue la préparation d'un concours interne, mais c'est une question de cohérence autant que d'efficacité. Trop de candidats n'avaient cette année qu'une connaissance vague sinon lacunaire de recueils dont le caractère évidemment multiple autant qu'exigeant requérait, pour aller au-delà de cet abord kaléidoscopique et saisir l'unité organique des œuvres autant que maîtriser des rapports et des évolutions, une fréquentation répétée. Travail de lecture et de relecture des œuvres au programme en premier lieu, tant il faut répéter ici que l'aisance qu'on acquiert à la découverte patiente des textes et à la constitution de repères sinon de goûts et opinions personnels est la première clef de la réussite. Il faut par exemple s'être longuement ou intensément affronté à l'apparente obscurité de Char pour en voir émerger l'intensité logique, avoir longuement ou intensément interrogé l'apparente transparence militante de Darwich pour pouvoir en apprécier la subtilité interrogatrice, être fréquemment revenu sur les *Complaintes* de Garcia Lorca pour en saisir l'étrangeté envoûtante au-delà des apparences vernaculaires. Travail de consolidation critique ensuite qui ne se limite pas à l'absorption tardive de volumes circonstanciels, pour excellents qu'ils soient et foncièrement utiles à un premier repérage ou à l'acquisition de catégories générales, mais qui ne peuvent évidemment suffire car le risque est alors grand d'une *doxa* paradoxale lorsque les mêmes termes sont répétitivement utilisés comme entrées universelles, quel que soit le texte : tous les poèmes de *Fureur et Mystère* ne sont pas des poèmes de résistance et le concept de « performativité » (souvent utilisé de manière intempestive) n'est pas systématiquement apte à réduire toutes les difficultés du texte ; la nostalgie de la Palestine n'est pas ce qui anime tous les poèmes de l'anthologie de Darwich ni la « qasîda » un modèle poétique unique ; la « gitanité », même appréciée avec mystère, n'est pas propre à rendre compte de tous les aspects de la poésie de Garcia Lorca dans les *Complaintes gitanes* ni un surréalisme mal assumé l'explication unique d'un sens parfois volontairement laissé ouvert. L'utilisation raisonnée de sources critiques plus larges permet seule de ne pas tomber dans le travers naïf du prêt-à-penser hâtif, mais encore faut-il s'être donné le temps de les consulter et de se les approprier pour ne pas de nouveau les utiliser comme de simples substituts à une pensée personnelle sur les textes (qui ne doit pas forcément devenir thèse mais se signale généralement par la capacité à traiter du texte tel qu'il est et non tel que de faux filtres qui le retouchent le font apparaître).

L'épreuve et sa méthode

Rappelons tout d'abord les conditions « matérielles » de l'épreuve : deux heures de préparation (avec l'aide de divers usuels, comme des dictionnaires de noms communs ou de

noms propres – qu’il s’agit naturellement de ne pas hésiter à consulter en cas de doute –, et l’édition de référence du concours où un épitexte précieux est parfois dispensé) ; vingt minutes d’exposé suivies de dix minutes environ d’entretien. Les textes proposés varient en longueur selon leur densité (la totalité d’« À la lumière d’un fusil » de Darwich (p. 47-53), dont la structure emprunte beaucoup au narratif, mais seulement les neuf premiers fragments d’« À la santé du serpent » de Char (p. 186-187) en raison de leur condensation aphoristique) ; ils sont dans l’ensemble plus longs que ceux proposés en explication de texte. Pour Darwich et Garcia Lorca, il s’est agi le plus souvent de poèmes uniques, autonomes (mais certaines « plaintes », en raison de leur relative brièveté et de leur liaison, ont pu être proposées groupées, comme « La nonne gitane » et « L’épouse infidèle » (p. 41-49) ; certains poèmes subdivisés de Darwich ont pu faire l’objet d’un découpage séquentiel : les parties 3, 4 et 5 de « Onze astres sur l’épilogue andalou » (p. 268-273) ; 5, 6 et 7 du « Dernier discours de l’homme rouge » (p. 291-294)) ; pour Char en revanche, la « suite » de textes contigus a presque été de règle (les cinq premiers poèmes de « Seuls demeurent » par exemple, de « Congé au vent » à « Envoûtement à la Renardière » (p. 20-24) ; les fragments 12 à 18 des « Feuillettes d’Hypnos » (p. 88-89)). Dans ces cas de regroupement, l’exercice n’est pas fondamentalement différent mais doit peut-être davantage que pour les textes uniques interroger le découpage, c’est-à-dire l’unité et les effets de structure internes, et bien évidemment tenir compte de l’« écriture coupée ». L’entretien est uniquement constructif : il est l’occasion, dans une dynamique de dialogue ouvert, de revenir sur des points du commentaire demeurés obscurs ou mal précisés, de rectifier un faux sens, d’approfondir une partie ou une sous-partie trop hâtivement traitée, de redonner un plan mal annoncé et, plus positivement, de donner au candidat l’occasion d’approfondir son approche du texte, sinon de l’œuvre ou de la question comparatiste où elle trouve place pour le concours. Il permet d’améliorer la note attribuée au commentaire, et n’est jamais l’occasion de la diminuer.

Le temps de préparation est d’abord celui d’une lecture exigeante, notamment attentive au découpage de l’extrait et à sa place dans l’œuvre (puisqu’il s’agit d’une épreuve sur programme) : ainsi on n’abordera pas de la même manière le long fragment 128 des « Fragments d’Hypnos » de Char (p. 114-115), exemple narrativisé de cette « résistance d’un humanisme conscient de ses devoirs » dont parle le poète dans son avant-propos (p. 83) selon qu’il est ou non précédé des fragments 124 à 127 (p. 113-114) qui lui dessinent un préambule plus explicitement politique ; on ne pourra guère se passer d’interroger dans la plainte « Thamar et Amnon » de Garcia Lorca (p. 125-132) la position terminale et notamment la résonance métapoétique finale de l’image du roi David coupant les cordes de sa harpe avec des ciseaux ; « L’encre du corbeau » de Darwich (p. 320-322) n’est pas indifféremment précédé de « La nuit du hibou » (p. 317-319), ni « La nuit du hibou » de « Villageois sans malice » (p. 314-316), les trois textes s’appelant l’un l’autre par des liens subtils (par exemple et entre autres : les « camions » pour les deux premiers ; l’oiseau pour les deux derniers) et définissant au total une interrogation sur la place du poète dans sa communauté. La juste appréciation de la situation des textes ne fait bien sûr pas à elle seule la réussite du commentaire, mais elle aide à en cadrer la compréhension et à en apprécier finement la perspective. Il faut également être attentif – c’est certes une évidence mais elle vaut d’être redite – au sens littéral (même en contexte poétique) de ce qu’on lit, bien avant de l’être aux divers effets textuels assurant la dimension littéraire et la spécificité du passage. Le défaut de lecture « à la loupe », l’attention trop exclusivement portée sur la construction du commentaire, amènent fréquemment à des contresens qui obèrent gravement la qualité de l’exposé – la problématique ou le plan retenus fussent-ils par ailleurs parfois convaincants. Ainsi, une candidate devant commenter le poème de Darwich « Lorsqu’il s’éloigne » en fait un texte pacifiste, une ode à l’hospitalité et à la réconciliation, en mécomprétant que « l’ennemi » qui vient prendre le thé dans la mesure de ses voisins habite dans une « maison

de pierre » qui précédemment leur appartenait, ce qui fait négliger toute l'amertume et partant toute l'ironie dont le texte est empreint : « Puis il *sortait de notre mesure de bois / Parcourait quatre-vingts mètres jusqu'à notre maison de pierre, là-bas / À la lisière de la plaine* » (p. 366 – nous soulignons). Ainsi encore, un candidat, considérant que « Gravité », sous-titré « L'emmuré », le second poème du « Visage nuptial » de Char (p. 56-57), est forcément un poème de résistance (alors qu'il appartient au cycle amoureux de Greta Knutson écrit pour l'essentiel en 1938), en fait la méditation érotique d'un prisonnier des nazis ou de la milice (ce qu'aucun détail du texte n'autorise), quand cette situation carcérale qui oblige à l'« amour à distance » (qu'une comparaison avec le fameux fragment 178 des « Feuillettes d'Hypnos » consacré au *Prisonnier* de Georges de La Tour eût peut-être permis de mieux comprendre, les deux textes ayant beaucoup en commun malgré leur éloignement dans le recueil) est pour Char emblématique de l'amour tel qu'il doit se vivre poétiquement pour demeurer intense : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » écrit-il encore ailleurs dans le recueil (« Partage formel », fragment XXX, p. 73). Ainsi enfin, une autre candidate, se voyant proposer groupées les plaintes de Garcia Lorca « La nonne gitane » (p. 41-43) et « L'épouse infidèle » (p. 45-49), sans doute entraînée par le parallélisme, fait de cette dernière une autre nonne, ce que nul élément textuel n'autorise voire ce que presque tous invalident.

À la lecture littérale succède ou se superpose (tant les opérations sont le plus souvent combinées et non forcément chronologiquement hiérarchisées) la lecture littéraire qui, tenant compte des particularités génériques, typologiques, structurelles, stylistiques, rhétoriques, poétiques, etc., mais aussi de l'inter- ou de l'intratextualité, des allusions historiques ou culturelles, des représentations collectives ou personnelles, etc., va justement permettre d'apprécier la « littérarité » spécifique du texte et mener vers la définition de ce qu'il est convenu de nommer « problématique » (c'est-à-dire d'une interrogation sur les enjeux du texte) et d'un plan, substrats du commentaire (où la question d'ensemble, « Formes de l'action poétique » en l'occurrence, peut avoir ou non de l'importance, le commentaire oral s'émancipant fréquemment des préoccupations comparatistes pour privilégier la lecture textuelle seule – le fondamental en quelque sorte, puisque cette lecture, on le sait, demeure un préalable indispensable à toute opération comparatiste ultérieure). C'est évidemment là que le « métier » ou l'expérience du candidat ajoutés au sérieux de sa préparation vont jouer pleinement leur rôle. Mais là encore, le jury a pu avoir l'occasion répétée de s'étonner d'une sorte d'incapacité à effectuer des repérages, à prendre des marques, à faire fonctionner des réflexes. On donnera un exemple unique mais significatif de ce défaut fréquent et malheureusement rédhibitoire en repartant de « Gravité » de Char. Ce poème, certes difficile mais non hermétique ou obscur, a fait l'objet de plusieurs lectures insuffisantes en raison d'un emblématique manque d'attention aux détails : le fait qu'il soit en deux parties séparées par un astérisque a, par exemple, rarement été pris en compte, de même que l'opposition énonciative ou temporelle (et partant thématique) entre ces deux parties : la première régie par une troisième personne du singulier qui se confond fréquemment avec une première ambiguë (« *S'il respire il pense à l'encoche / Dans la tendre chaux confidente / Où ses mains du soir étendent ton corps* » – nous soulignons) et dominée par le présent, itératif, de narration ou gnomique ; la seconde clairement affectée à un « je » et au passé composé (« *J'ai pesé de tout mon désir / Sur ta beauté matinale / Pour qu'elle éclate et se sauve* »). Partant, c'est leur manière oppositive d'envisager l'amour, héroïquement sublimé dans la première partie (« La privation le consolide »), dysphoriquement consommé dans la seconde (« *L'ont suivie l'alcool sans rois mages, / Le battement de ton triangle* ») qui ont été négligés. Le « distique » final (« *Un parfum d'insolation / Protège ce qui va éclore* ») n'a dès lors pas été lu dans la perspective de l'accomplissement charnel évoqué juste avant, et ce qu'il semble évoquer pourtant à peu près clairement, à savoir l'enfant à naître, résultat contradictoire parce qu'éclatant du triste amour physique pourtant préféré au fantasmatique du désir (c'est

« l'exaltante alliance des contraires » – « Partage formel », fragment XVII, p. 69 – définitoire, comme on sait, de bien des aspects de la poésie de Char), qui n'a pas été compris, ni, par ricochet, un des sens les plus importants du titre « Gravité » qui renvoie entre autres (la polysémie demeurant évidemment permise) par proximité étymologique à « gravide » ou « gravitation » – « gravidité » ? De même, et c'est un constat qu'on peut étendre à quasiment tous les commentaires des trois auteurs, la nature poétique de ce texte a rarement été prise en compte (parfois par manque d'outils d'analyse adéquats, les termes « poème en prose » ou « poème en vers libres » demeurant parfois inexplicablement absents quoique pourtant simples d'application aux textes et souvent vecteurs de remarques formelles indispensables). Certes, il est difficile de parler précisément de cette dimension pour des textes abordés en traduction et *a fortiori* dans une édition non bilingue (même si l'on peut raisonnablement faire confiance au traducteur dans son effort pour tenir compte de cette spécificité-là et pouvoir malgré tout traiter de caractéristiques poétiques structurelles – refrains par exemple – à défaut de musicales) ; redisons d'ailleurs que le jury n'attend pas de compétences en langues étrangères des candidats, même si elles peuvent ponctuellement trouver à s'exercer ; mais s'agissant de Char, cette limite ne tenait pas. « Gravité » est un poème en vers libres (le dernier de la première partie évoluant cependant vers une sorte de verset – et cette expansion unique et locale devait naturellement être commentée ou du moins prise en compte, tout comme le passage d'un alexandrin à un octosyllabe chez La Fontaine par exemple), lesquels sont groupés en strophes dont la variabilité est intéressante à observer et à faire signifier ; mais il est sans doute imprudent d'aller jusqu'à parler ici sans nuance analogique de tercets ou de quatrains et d'en déduire que « Gravité », comme « Les colchiques » d'Apollinaire, est un « sonnet éclaté », la structure rimique qui définit la strophe étant absente ; de même, si l'octosyllabe semble ici un patron métrique et le poème offrir un bel exemple de la « vieillesse d'Alexandre » (Jacques Roubaud) avec le vers « Mais l'intime de l'homme abrupt dans sa prison », il ne s'agit à proprement parler ni d'octosyllabes, ni d'alexandrins, la question de la syllabation ou non des « e » muets restant d'ailleurs toujours posée et non vraiment soluble. Mais il convient de traiter du poème en vers libres (ou en prose) en termes musicaux, pourvu naturellement que cet aspect trouve place dans une structure de commentaire *composé* et ne soit pas autonomisée.

Car l'exercice proposé est précisément un commentaire, souvent qualifié de *composé*, c'est-à-dire organisé selon un plan propre qui n'est pas celui du texte (même si cette dernière dimension peut être intégrée, et souvent de façon utile, au commentaire). Les deux précédents rapports reviennent chacun longuement sur ses caractéristiques méthodologiques et on voudra bien, de nouveau, s'y reporter pour se faire ou se refaire une idée de sa définition théorique. Pour le dire ici de façon imagée et ramassée, c'est une construction argumentative assez semblable à celle de la dissertation, qui, partant d'une problématique, c'est-à-dire, au fond, d'un sujet qui émane d'un texte, doit en traiter dans les limites de ce texte. Plutôt que d'en refaire la théorie, on s'attachera ici, en suivant la progression canonique de l'exercice (de l'introduction à la conclusion), à mettre en garde contre des défauts fréquents, invitant surtout ainsi à soigner des détails qui contribuent à créer cette fluidité et cette aisance qui polissent souvent les réussites et hissent de bons commentaires à l'excellence. Un exemple développé permettra ensuite, pour conclure, d'être encore plus concret dans le conseil.

– **L'accroche** qui, traditionnellement, ouvre le commentaire et l'introduction est un moment important, comme tous les commencements. Idéalement, elle doit être dirigée vers le texte à expliquer, non l'œuvre, l'auteur ou la question comparatiste. Pour continuer avec « Gravité » de Char par exemple, des considérations sur le thème amoureux chez ce poète ou sur le cycle de Greta Knutson que constitue « Le visage nuptial » vaudront mieux que des généralités sur la position de Char dans l'histoire littéraire, son abandon du surréalisme ou son

entrée dans la Résistance, lesquels sont ici sans réelle pertinence. En d'autres termes, l'accroche vise déjà la question posée par le texte ou l'annonce d'un point de vue plus large.

– **La situation** (précédée de l'identification du texte à commenter, précision toujours utile, ne serait-ce que sur un plan didactique), même dans un recueil poétique, doit faire l'objet d'une mise au point méticuleuse (presque au sens photographique du terme), principalement pour les raisons expliquées plus haut.

– **La question directrice du commentaire (la « problématique »)** ne se proposant pas *ex nihilo* mais découlant d'une caractérisation préalable du texte, cette dernière phase doit retenir toute l'attention et le soin du candidat car elle cerne en quelques mots les caractéristiques du texte desquelles vont découler ses enjeux littéraires. C'est là qu'on précise notamment le thème et la manière.

– **La problématique** elle-même est une question directement ou indirectement posée qui, comme son nom l'indique, définit un *problème* posé par le texte, c'est-à-dire son intérêt (tous les grands textes étant au fond *problématiques*). Elle gagne toujours à être fortement économique dans sa formulation et simple dans sa pertinence ; les problématiques qui se contentent de mettre bout à bout les trois parties du commentaire à venir et exposent à la répétition pure et simple ne remplissent pas les conditions d'une bonne problématisation, laquelle a par ailleurs toujours intérêt à prendre en compte la dimension littéraire, c'est-à-dire écrite, du passage à étudier – ou, pour le dire autrement, à articuler le thématique et le formel. Comme pour le plan, on veillera à l'exposer clairement et lentement car c'est pour le jury un élément capital d'appréciation de la qualité du commentaire et il importe alors d'être bien entendu et bien compris.

– **Le plan** est d'abord la stratégie argumentative qu'on se donne pour traiter de la question posée au préalable par la problématique. Son articulation à cette problématique doit donc être logique, claire, évidente, et syntaxiquement manifestée. Il n'est pas utile de donner le détail des sous-parties mais là encore, le jury doit pouvoir prendre en note posément et calmement les deux ou trois axes directeurs définissant les parties (car il y a de bons plans en deux parties, tout dépendant de leur justification et de leur caractère suffisant relativement à l'exploration de la problématique annoncée – même s'il est vrai, à l'expérience, que les plans en trois parties autorisent un meilleur approfondissement des questions et installent plus aisément dans une dynamique de dépassement). Si possible, exposer le plan sans lourdeur, c'est-à-dire en évitant les : « Dans un premier temps », « Dans une deuxième partie », etc. Enfin, rappelons que les meilleurs plans sont progressifs tout en demeurant problématisés dans chaque partie (autrement dit : éviter aussi les premières parties inventaires qui se contentent de relevés plus ou moins techniques pour être justifiées et qui, souvent trop longues, déséquilibrent l'exercice quand elles n'amènent pas à devoir sacrifier une dernière partie où normalement l'intérêt doit culminer).

– Rappelons aussi pour quelques candidats, heureusement fort rares, qu'**on ne lit pas le texte**, le format de l'épreuve (ni souvent celui des textes) ne le permettant pas.

– **Le commentaire proprement dit** suit un plan plus précisément articulé que le plan annoncé en fin d'introduction puisque sous les axes directeurs viennent se ranger les regroupements analytiques constituant les sous-parties (qu'il n'est pas nécessaire de formuler comme des titres mais qu'il faut malgré tout donner clairement à entendre, là encore pour la clarté et la fluidité de l'exposé, ces sous-parties n'étant pas fixées en nombre mais pouvant osciller entre deux et quatre). Tout ceci ne relève pas d'une nécessité rhétorique mais logique (ce qui aboutit d'ailleurs à ce fait plutôt rassurant qu'il n'y a pas de recette ni de grille ni de schéma rigide pour l'exercice mais une exigence de structuration où rigueur, intelligence et souplesse sinon créativité doivent pouvoir se combiner pour s'adapter au texte toujours unique à commenter). Le commentaire *composé* signale principalement une capacité à organiser une argumentation sur texte et dès lors les opérations du « penser / classer » (pour le

redire avec les mots de Georges Perec) comme l'identification, la répartition, le regroupement, la mise en parallèle ou en opposition, la hiérarchisation, l'articulation, la progression... en constituent, qu'on le veuille ou non, le fonds méthodologique (le commentaire de poésie n'autorisant pas plus que pour un autre genre le vague du senti ni le flou de l'impression, et moins encore la grandiloquence inspirée). Le regard critique doit balayer pour chaque entrée la totalité du texte (même s'il n'est pas interdit de réserver un « tiroir » analytique à une partie du texte seulement ou à un passage privilégié) et se méfier de l'attraction du linéaire qui peut notamment prendre la forme d'une partie uniquement axée sur une moitié de texte, se signaler par des analyses toujours centrées sur le début du texte dans leur exemplification, amener à ignorer délibérément certains passages, à oublier la justification analytique de la sous-partie qui seule autorise une remarque pour faire entrer dans une juxtaposition d'explications sur le « co-texte » que le plan dès lors ne justifie plus et qui sont à proprement parler des digressions, leur intérêt local fût-il par ailleurs patent.

– **La nature des remarques** est éminemment variable, allant de toutes les analyses textuelles possibles aux réflexions de portée historique ou culturelle, de la précision technique à l'interprétation, et sans s'interdire ponctuellement, pourvu que l'intérêt en soit réel et non artificiellement destiné à prouver des connaissances ou un souci comparatiste, la sortie du texte pour envisager par exemple un autre passage de l'œuvre qui éclaire celui à commenter (ainsi, pour reprendre un exemple donné plus haut, l'aphorisme de « Partage formel » de Char, « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir », pour aider à mieux comprendre certains aspects de « Gravité » ; ainsi, le rappel qu'il existe une section de *Fureur et Mystère* intitulée « Les loyaux adversaires », pour mieux commenter le sixième fragment des « Feuilletts d'Hypnos » : « L'effort du poète vise à transformer *vieux ennemis* en *loyaux adversaires*, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet [...] », p. 86). Mais il importe de manifester au total une réelle attention au texte lui-même qu'il s'agit de régulièrement convoquer sinon toujours de citer *in extenso* (inutile de lire de longs passages ou de procéder à des relevés complets d'occurrences par exemple). Dans certains commentaires trop abstraits du texte à examiner, ce dernier semble n'être plus considéré que comme prétexte à un discours (ainsi, pour de nouveau revenir sur un exemple donné plus haut, de cette candidate considérant « Lorsqu'il s'éloigne » de Darwich comme un poème pacifiste en demeurant dès lors aveugle à une lettre du texte pourtant claire). Il faut donc sans cesse rappeler que la nature de l'exercice est profondément textuelle et sa clef une lecture ouverte et sans *a priori*.

– **On se méfiera des parties passe-partout**, même de formulation emphatique, qui dénotent le plus souvent davantage une faiblesse problématique ou une tendance au « remplissage » qu'un réel effort d'approfondissement : ainsi de ces troisièmes parties systématiques car non autorisées par le texte sur la contre-terreur ou le prophétique chez Char, le refus de l'épique ou la nostalgie chez Darwich, le *duende* ou le religieux chez Garcia Lorca.

– **La conclusion**, c'est une évidence, doit être préparée et non improvisée car il faut, comme au théâtre, tout autant soigner sa sortie que son entrée. C'est d'abord le moment d'un rapide bilan, le plus souvent appuyé à une reprise de la problématique (si possible reformulée, la rhétorique de l'exercice incluant l'art de la variation), mais dans une optique de corroboration, de probation. Le moment qualifié d'« ouverture » doit être heureux et non simplement mécanique ou forcé ; il n'est pas impossible de s'en dispenser si sa pensée ne crée pas cette effervescence, ce point d'orgue sinon cette « chute » (au sens poétique du terme) qui donnent à continuer à penser. Dans un tout autre registre, il faut bien comprendre que l'annonce, par le président de commission, du temps restant au candidat pour achever l'exercice (qui peut varier en fonction de l'évaluation du chemin restant à parcourir) n'est pas destinée à déstabiliser mais à aider, dans le strict respect de l'égalité du temps de parole alloué à chacun. Ce n'est pas le constat vexatoire d'une erreur mais un rappel à la vigilance, qui est

d'ailleurs de coutume et non de droit. Le jury apprécie que les candidats sachent utiliser cette perche tendue en adaptant le reste de leur propos à cette circonstance nouvelle : non pas se précipiter pour continuer à tout dire au risque d'être inaudible ou impossible à prendre en note, non pas renoncer et amputer sèchement tout un développement pour en arriver à la conclusion en laissant même parfois un reste de temps inemployé, mais prendre alors une allure plus synthétique et savoir condenser son propos pour en livrer l'essentiel.

Remarques sur les œuvres

René Char, Fureur et Mystère

Char était manifestement le plus « craint » des trois auteurs au programme (sur les réseaux sociaux, on se plaignait allègrement de son hermétisme – quand on ne le vouait pas à *l'autodafé* ensemble avec Montaigne). C'est pourtant l'auteur qui a permis les commentaires les plus brillants (on en donne un exemple partiel en conclusion). Redisons-le : pour être réelle, la difficulté de cette œuvre résiste pourtant rarement à la lecture attentive et informée – et une fois dépassée, cette difficulté devient même source de plaisirs poétiques intenses tenant principalement à la nouveauté du regard et de la langue pour rendre compte d'un monde concret. Car si Char est un poète exigeant, c'est que sa conception de la poésie, certes très haute, est justement presque toujours en même temps concrète, y compris dans ses aspects philosophiques et moraux, ce qui fait qu'elle ne se satisfait guère d'approches vagues ou d'approximations. Il était certes utile sinon nécessaire, pour le commenter, de posséder des entrées de lecture (au nombre desquelles, par exemple : les figures tutélaires d'Héraclite, De La Tour ou Rimbaud, mais aussi les humbles ou « les transparents », la nature et la géographie provençales, la guerre, la Résistance et la « contre-terreur » – qui n'ouvrent cependant pas tous les poèmes du recueil, loin s'en faut –, le poème en vers libres, en prose ou par aphorismes, l'alliance des contraires, l'amour chaste ou charnel, l'amitié et l'élémentaire, etc.) ; à condition, naturellement, de les utiliser avec circonspection et dans le respect du texte. Or trop de commentaires, intimidés ou dépassés par la densité des textes et leur apparence éclatée, déconstruite (quand le fragment, pour « déchirant » qu'il soit chez Char – « La quantité de fragments me déchire », « Afin qu'il n'y soit rien changé », p. 32 –, est toujours en contrepoint de la recherche de liens, d'échos, de sutures), sinon déroutés par leur logique poétique, ont renoncé à ce travail patient de compréhension ou recouru à de fausses planches de salut, et négligé ainsi les indices internes permettant souvent d'éclairer les passages « résistants » (à commencer pour le poète lui-même) par des élucidations croisées ou ultérieures, fussent-elles productrices de paradoxes. On en donnera ici deux exemples empruntés aux « Feuilles d'Hypnos » :

– Les deux premiers fragments (le texte à commenter était constitué des fragments 1 à 11) se présentent comme d'apparentes instructions pour le chef résistant, autrement dit Char lui-même, dans l'objectif de définir une sorte de philosophie de l'action ; mais ils s'adressent par la même occasion au poète voire à l'homme dont ils contribuent à définir conjointement l'art poétique (le soin rythmique et sonore apporté à ces fragments le confirme) ou l'éthique : « Autant que se peut, enseigne à devenir efficace, pour le but à atteindre mais pas au delà. Au delà est fumée. Où il y a fumée il y a changement » (p. 85) ; puis : « Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats » (*idem*). Entre pragmatisme et laconisme d'une part, c'est-à-dire refus des perspectives trop lointaines, floues et mobiles (fragment 1), et rejet de tout arrêt dans la satisfaction du résultat acquis (fragment 2), il y a certes contradiction, mais contradiction dynamique et accordée à une praxis dont le fragment 9 donne un peu plus loin un exemple dans l'appréciation elle aussi contradictoire de la combativité d'un maquisard : « Arthur le

Fol, après les tâtonnements du début, participe maintenant, de toute sa forte nature décidée, à nos jeux de hasard. Sa fringale d'action doit se satisfaire de la tâche précise que je lui assigne. Il obéit et se limite, par crainte d'être tancé ! Sans cela, Dieu sait dans quel guépier final sa bravoure le ferait glisser ! Fidèle Arthur, comme un soldat de l'ancien temps ! » (p. 87). Ainsi, loin d'être autonomes, les « notes » d'Hypnos réclament-elles un inlassable effort de mise ensemble pour être comprises avec rigueur.

– Le fragment 12 des mêmes « Feuilles d'Hypnos » (le texte à commenter était cette fois-ci constitué des fragments 12 à 18) ne s'éclaire que si l'on veut bien demeurer attentif à chaque terme et à la logique des images ou des enchaînements, tout en résistant aux pistes trop faciles ou trop paresseusement suivies : « Ce qui m'a mis au monde et qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis trop faible pour lui résister. Vieille personne quand je suis né. Jeune inconnue quand je mourrai. / La seule et même Passante. » En effet, cette « Passante », qu'une proximité trop visible avec celle de Baudelaire (peut-être renforcée par « Jeune inconnue ») a conduit un peu vite à identifier comme une femme aimée (mais dans ce cas, comment comprendre le reste du fragment ?) n'est autre, le texte lu avec « bon sens », que la vie ou si l'on préfère la force vitale (peut-être effectivement suggérée sous la forme d'une allégorie féminine), qui fait naître mais aussi mourir (moments où la faiblesse du poète, trop jeune ou trop vieux, laisse en quelque sorte le champ libre à ce principe d'existence, le reste de la vie dépendant davantage – du moins peut-on logiquement le supposer – de la volonté humaine et donc de la liberté) ; belle alliance de contraires apparents donc, en l'occurrence la vie et la mort, indéfectiblement alliée au temps : « La seule et même Passante. » Dès lors, les métaphores de la fin du premier paragraphe se comprennent aisément : « Vieille personne quand je suis né » (puisque la vie vient de loin en amont de la naissance du poète) ; « Jeune inconnue quand je mourrai » (puisque la vie, au fond demeurée mystérieuse dans son être même ou sa transmission, continuera longuement en aval de sa mort).

Le commentaire ne peut donc ensuite prendre son élan problématique et trouver son organisation adéquate qu'à partir de cette interrogation rigoureuse sur le littéral, même poétique, et même « charien », redisons-le !

Mahmoud Darwich, La Terre nous est étroite et autres poèmes

Presque à l'inverse de Char, la poésie de Darwich se donne souvent à lire dans une apparente simplicité, une évidence trompeuse, peut-être dues à son fréquent soubassement narratif, à l'universalité immédiate de ses symboles, à son engagement militant, qui ont régulièrement amené à la simplifier. À cet égard, la périodisation de la « Notice bibliographique » qui complétait l'anthologie proprement dite dans l'édition de référence (« phase de jeunesse », « phase dite révolutionnaire », « phase révolutionnaire et patriotique », « phase de l'élaboration d'une esthétique », etc.), pour connue qu'elle dût être, a souvent conduit à des catégorisations hâtives par manque de considération du textuel d'abord et de prudence dans la mise en application des repères donnés ensuite. Car là encore, le défaut d'attention aux mots du poème et à sa logique interne a souvent surpris. Donnons-en de nouveau un exemple avec « L'encre du corbeau » (p. 320-322), poème régulièrement maltraité alors qu'il ne semble pas hermétique pourvu, là encore, qu'on veuille bien le lire avec attention et ne négliger aucune pièce de sa cohérence d'ensemble (sans pour autant le réduire à interprétation unique). Laquelle cohérence requérait, pour commencer, de démêler clairement l'énonciation du poème qui se donne d'abord à lire comme un dialogue entre l'auteur d'un discours souvent accusateur (qui ne se désigne pas au début, puis dit « nous » et enfin « je ») et un interlocuteur muet mais interpellé, le corbeau : « Tu as une retraite dans la solitude des caroubiers / Cloche du couchant au sombre tintement / Qu'exige-t-on encore de

toi ? » Le titre du texte, qui réfère à l'activité d'écriture en même temps qu'à la noirceur de l'oiseau, tout comme diverses allusions du corps du poème (« Tu es accusé de ce qui est en nous ») sinon un indice net d'assimilation (« Qu'exige-t-on encore de toi ? » / « Qu'exigent-ils encore de nous ? ») ne peuvent que mener à l'hypothèse d'une première communauté d'identité entre le corbeau et le poète, ce premier s'adressant à lui-même et se reprochant en quelque sorte une position de retrait hautain, de solitude amère, quand sa communauté souffre (on verra ensuite de quoi). Un autre corbeau apparaît à la fin du poème, qui n'est manifestement pas le même puisque d'une part mis en relation avec le premier dans une forme d'opposition résolue (« Et le Coran t'éclaire ») et d'autre part précisé comme d'origine coranique : « *Alors Dieu manda un corbeau gratter le sol pour faire voir à Caïn comment ensevelir son frère / "Malheur à moi, dit-il, je n'étais pas capable comme ce corbeau d'ensevelir la dépouille de mon frère."* » Un nouveau locuteur apparaît ici, Caïn, auteur des paroles citées dans le verset du Coran. Or, un peu plus haut dans le poème, le narrateur s'est justement assimilé à Abel dans sa relation au corbeau : « Je suis Abel, et la tourbe me ramène caroubier / Vers toi, pour que tu te poses sur ma branche, Corbeau » La clef de cette énigme énonciative, c'est qu'en réalité le poète est en même temps lui-même et presque toutes les autres instances du poème, ce qui fondamentalement donne à lire ses déchirures sinon sa culpabilité : le corbeau du titre et du poème (le poète retiré, peut-être désengagé), Abel (le Palestinien) et Caïn (certes l'assassin d'Abel mais ici surtout celui qui n'a pas donné de sépulture digne à ce frère et a donc commis un péché anthropologique et religieux majeur) – à l'exception du corbeau du Coran naturellement, qui demeure un modèle ou une leçon de sagesse à suivre mais avec lequel le poète ne se confond pas puisque c'est un messenger de Dieu. Ceci compris, reste à démêler le sens allégorique possible de cette fable à forte connotation religieuse mais au fond soluble dans la laïcité puisque c'est pour l'Histoire et les vivants du présent que le poète doit au bout du compte écrire. La fin du poème fournit une explication en forme d'apologue qu'il faut essayer de clarifier sans la réduire : le conflit fratricide entre Caïn et Abel, qui peut représenter le conflit israélo-palestinien tout comme un conflit interne aux Palestiniens, reposant sur un défaut de mémoire par exemple, demeurera insoluble tant que l'honneur ou la paix ne sera pas rendu aux morts et aux victimes ; c'est ce que le corbeau-poète a oublié de chanter et d'annoncer, et ce que vient lui rappeler, à l'aide de la leçon coranique portée par un autre corbeau plus sage, le poète-Abel, voix du peuple palestinien.

Ce n'est qu'à partir de cette juste et au fond logique compréhension du texte (on espère l'avoir démontré) qu'un questionnement judicieux servi par un plan efficace pouvait être élaboré. À cet égard, la problématique suivante : « Comment le corbeau, figure de guide, tend-il à se confondre avec la figure du poète pour s'élever au-dessus des violences ? », servie par le plan suivant : « 1) Le corbeau guide 2) Les difficultés inhérentes à ce rôle 3) Le corbeau comme figure du poète », ne semble pas reposer sur une vision nette du texte, notamment énonciative, et si des éléments de compréhension y sont en place, ils demeurent insuffisants pour rendre compte de sa richesse et de ses enjeux profonds (cette candidate n'accordant en outre aucune attention à la mention d'Abel et de Caïn dans le poème). Cette autre : « Dans quelle mesure ce texte se présente-t-il comme une nouvelle Genèse permettant l'avènement d'un monde nouveau ? », couplée au plan suivant : « 1) Une nouvelle Genèse 2) Expérience individuelle et expérience collective, voire métaphysique 3) Un monde nouveau à naître de cette nouvelle Genèse » est passible des mêmes reproches avec, de surcroît, celui d'une approche trop uniment euphorique du texte. Enfin, ces dernières : « Comment le pouvoir de la poésie parvient-il à retourner un drame mythologique et historique en espoir ? », avec le plan suivant : « 1) Les codes de l'écriture sainte dans le poème 2) Comment le poète construit-il un nouvel Eden en appelant les ennemis à fraterniser ? 3) La poésie est ancrage et promesse ascensionnelle » ; ou : « Comment ce récit

des origines donne-t-il naissance à une refondation de la parole poétique ? » avec le plan suivant en deux parties seulement : « 1) Un récit fondateur 2) La recherche d'une terre habitable », paraissent très loin du texte et dans leur lecture et dans leur problématisation, en grande partie victimes du cliché qui fait de Mahmoud Darwich un poète de l'espoir.

Federico Garcia Lorca, Complaintes gitanes

A propos des *Complaintes gitanes*, on peut de nouveau déplorer le retour presque mécanique d'un petit nombre de notions à partir desquelles les textes sont expliqués. La mythification du gitan, figure d'Andalousie inspirée par le *duende*, liée à un paysage de montagnes et de fleuves, typique mais universelle, notamment à travers le syncrétisme religieux, était l'enjeu – à quelques variations près – de la plupart des problématiques. Comme d'habitude, le jury est d'abord attentif à la façon dont un candidat adapte son projet de lecture à un texte, et plus particulièrement à la façon dont celui-ci a été découpé. Il va de soi que l'épreuve ne peut consister en un effort pour retrouver, quels que soient les vers proposés, les thèmes les plus courants du recueil. C'est au contraire en restant disponible à ce que le texte proposé a de singulier que l'on peut se rapprocher au mieux de sa particularité.

Cette capacité à la disponibilité était tout aussi importante au moment de restituer l'étrangeté de certains *romances*. La poésie de Garcia Lorca repose sur des images surprenantes, une façon inattendue d'arranger le récit d'un événement et bien entendu sur l'association frappante de symboles venus d'univers différents. Le jury apprécie toujours lorsque l'on accepte de s'étonner du caractère insolite d'un passage, et que l'explication ne passe pas sous silence la résistance à la lecture, phénomène fertile à partir duquel un écrivain se réapproprie visiblement un univers de représentations, réarrange une culture hétéroclite en y instaurant un rapport original et, surtout, met en place une relation au lecteur qui ne va pas de soi – on pourrait parfois la qualifier, dans le cas des *Complaintes gitanes*, de « récalcitrante ».

Ces poèmes, parfois difficiles à comprendre, reconnaissons-le, suscitent des attitudes parfois décevantes de la part des candidats qui, tantôt se replient trop vite sur des repères commodes, tantôt procèdent à une première partie largement descriptive, où on passe en revue champs sémantiques et temps verbaux, mais sans réel approfondissement de ce que les textes ont d'intrigant. Le jury a trop souvent constaté que de tels relevés lissaient les aspérités des complaintes pour les ramener à des lectures assez plates, déclinées à partir des enjeux cités plus haut.

En étant attentif aux tensions propres à l'imaginaire de l'auteur, qui irriguent le recueil de façon assez cohérente, mais aussi en acceptant la part irréductible des associations et des métaphores énigmatiques (qui sont peut-être les plus significatives de l'esprit du *duende* !), on peut pourtant trouver à la lecture des *Complaintes gitanes* un plaisir réel à voir « frétiller » – comme les poissons si souvent évoqués par l'auteur – des idées, des images et des mots qui sont parcourus et rendus vivants par les courants de l'imagination.

Un exemple de commentaire réussi

Le texte à commenter était constitué des neuf premiers fragments d'« À la santé du serpent » (« Le poème pulvérisé ») de René Char (p. 186-187). Le résumé qui suit (de l'introduction seule, mais elle met en place tous les fondamentaux de l'exercice) est reconstitué à partir de notes et ne prétend naturellement pas tout restituer de cette prestation, notamment, c'est évident, sa qualité d'expression orale et de communication, la candidate donnant toujours l'impression non seulement de très bien connaître Char et son recueil et

d'être attentive au texte lui-même dans ses singularités (à la fois diffractées par la fragmentation et réunies par une approche liante), mais d'aimer le texte et de le donner à partager.

En accroche, la candidate commente le titre du sous-recueil, « Le poème pulvérisé », en soulignant la dualité : dire une difficulté (la fragmentation) en même temps qu'une force (la déconstruction des lieux communs) de la poésie. Elle enchaîne ensuite sur une dualité semblable du titre du poème, qualifié d'énigmatique dans la dédicace curieuse qu'il réalise : « À la santé du serpent » – l'animal convoque en effet la Genèse et la notion chrétienne de mal mais aussi la vigueur sinon la positivité du caducée. La forme serpentine du poème, faite d'anneaux de fragments déroulés s'associe typographiquement au titre. Les neuf premiers fragments, au fond dans l'éclairage de cette dualité encadrante, déroulent à la fois le thème de l'homme dans ses rapports à la nature et inaugurent un geste poétique de redéfinition de ce rapport. De sorte que la problématique du commentaire pourrait être précisément de se demander comment René Char inaugure ici un geste poétique permettant de requalifier l'homme au sein de la nature. Autrement dit : comment le poète se propose-t-il ici de pallier le « manque de l'homme » constaté au fragment VIII par la construction poétique d'un homme redéfini ? La première partie se propose d'examiner les aspects fondateurs de la parole poétique ; la seconde d'y voir un geste de célébration ; la troisième d'envisager la manière dont elle amène le lecteur à agir et à venir troubler un ordre non naturel.

* * *
*

Une fois de plus, mais cette fois-ci pour conclure, nous invitons les futurs candidats à se préparer à une épreuve qu'ils ne doivent pas craindre pourvu qu'ils la considèrent comme une véritable épreuve de lecture *composée*.