



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : AGRÉGATION INTERNE

Section : LETTRES MODERNES

Session 2016

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. 14
6.	Épreuves écrites	
6.1.	Composition à partir d’un ou plusieurs textes d’auteurs	p. 19
6. 1. 1.	Libellé du sujet.....	p. 20
6. 1. 2.	Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 25
6. 2.	Composition française sur œuvres au programme	
6. 2. 1.	Libellé du sujet.....	p. 57
6. 2 .3.	Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 58
7.	Épreuves orales	
7.1.	Leçon portant sur un programme d’auteurs de langue française	
7.1. 1.	Leçon : œuvres littéraires.....	p. 76
7. 1. 2.	Leçon : cinéma.....	p. 83
7. 2.	Explication de texte et grammaire	
7. 2. 1.	Explication de texte.....	p. 88
7. 2. 1.	Grammaire.....	p. 98
7. 3.	Commentaire.....	p. 108

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 2016, 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 : 1526 candidats sont présents aux épreuves écrites pour 145 places, soit un ratio inférieur à 10% !

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

Enfin, il convient de rappeler les principes inhérents à tout concours. Celui-ci a pour fonction première de classer les candidats et il est plus rigoureux de le faire sur un empan de

notes largement ouvert plutôt que sur quelques points. Si cette année les notes sont montées à 20, il importe de savoir qu'elles sont également descendues à 01. Les professeurs ne doivent pas y voir une injustice ou une erreur, mais un principe de notation ayant pour principale fonction une classification aisée des candidats.

TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2011-2016)

	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Inscrits agrégation	2589	1984	1996	2163	2103	2182
Inscrits CAERPA	342	275	285	312	330	328
Total Inscrits	2980	2259	2281	2475	2434	2510
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1101	1290	1145	1323	1274	1324
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	124	162	164	186	187	202
Total candidats ayant composé	1225	1452	1309	1509	1532	1526

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ,
ADMISSIONS (2011-2016)**

		2011	2012	2013	2014	2015	2016
Agrégation	Postes	106	102	115	110	123	127
	Admissibles	237	231	230	231	227	230
	Admis	106	102	115	110	123	127
CAERPA	Postes	11	12	16	16	24	18
	Admissibles	16	20	24	24	28	25
	Admis	11	12	16	16	19	18
	Total Admis	117	114	131	127	142	145

**TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE, ADMISSION (2011-2016),
MOYENNES /20**

		2011	2012	2013	2014	2015	2016
admissibilité	Barre d'admissibilité	9,50	9,60	9,70	10,10	10,40	10,10
	Moyenne des admissibles	11,36	11,43	11,49	11,92	11,94	11,82
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,28	10,30	9,88	10,53	10,10	10,05
	Moyenne Leçon	9,52 (11,75)	9,47 (11,70)	9,03 (11,20)	9,72 (12,09)	9,79 (11,82)	9,27 (11,17)
	Moyenne Explication grammaire	8,81 (10,58)	8,51 (10,58)	8,49 (10,17)	9,53 (11,29)	8,70 (10,26)	8,53 (10,37)
	Moyenne commentaire	8,86 (11,09)	8,38 (10,77)	8,06 (9,73)	8,93 (10,94)	8,52 (9,98)	9,08 (10,54)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,60	11,59	10,35	11,80	11,60	11,56

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2011-2016),
MOYENNES /20**

		2011	2012	2013	2014	2015	2016
admissibilité	Barre d'admissibilité	9,40	9	9,80	10	9,20	10,50
	Moyenne des admissibles	11,45	11,23	11,54	11,56	11,08	12,27
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,25	8,98	9	9,25	9,03	9,90
	Moyenne Leçon	10,59 (11,41)	8,21 (9,25)	7 (7,63)	8,88 (10,06)	8,54 (10,05)	9,21 (10,28)
	Moyenne Explication grammaire	8,32 (9,10)	8,25 (10,17)	8,27 (9,12)	09,18 (10,60)	9,31 (10,71)	7,57 (8,12)
	Moyenne commentaire	9,06 (9,73)	8,11 (8,83)	8,63 (10,06)	7,88 (8,82)	7,96 (8,89)	9,25 (10,28)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,02	9,99	8,95	10,84	10,61	10,94

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 2016 du soutien que lui ont apporté les services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris ainsi que les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements.

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

Jean-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.



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 24 juillet 2015 autorisant au titre de l'année 2016 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré;
- Vu l'arrêté du 24 juillet 2015 autorisant au titre de l'année 2016 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER- agrégation);
- Vu l'arrêté du 15 octobre 2015 nommant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER- agrégation ouverts au titre de la session 2016;
- 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 2016 :

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 hors classe

Académie de VERSAILLES

Mme Aline BERGE-JOONEKINDT
Maître de conférences des universités

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 VERSAILLES

Mme Marie BOMMIER-NEKROUF
Professeur de chaire supérieure

Académie de LILLE

M. Christophe BOUCHOUCHA
Professeur agrégé de classe normale

Académie de STRASBOURG

M. Alain BRUNN
Professeur de chaire supérieure

Académie de VERSAILLES

Mme NATHALIE CROS
Professeur de chaire supérieure

Académie d' ORLEANS-TOURS

M. Bertrand DEGOTT
Maître de conférences des universités

Académie de BESANCON

Mme Isabelle DEJARDIN
Professeur agrégé de classe normale

Académie d' ORLEANS-TOURS

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 Florence FIX Professeur des universités	Académie de NANCY-METZ
Mme Corinne FRANCOIS-DENEVE Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Michel GAILLIARD Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de CLERMONT-FERRAND
M. Jean-Pierre GROSSET-BOURBANGE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de STRASBOURG
M. Augustin GUILLOT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de BESANCON
Mme Christine HAMMANN Maître de conférences des universités	Académie de STRASBOURG
Mme Isabelle KOPER Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Françoise LAURENT Professeur des universités	Académie de CLERMONT-FERRAND
Mme Adeline LIEBERT Professeur agrégé de classe normale	Académie de LILLE
M. Patrick LONGUET Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Dominique MASSONNAUD Professeur des universités	Académie de STRASBOURG
Mme Sarah NANCY Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Frédéric NAU Professeur agrégé de classe normale	Académie de PARIS
Mme Rachel PAGES Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de MONTPELLIER
M. Florian PENNANECH Professeur agrégé de classe normale	Académie de RENNES
M. Gérard PETIT Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Julien PIAT Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
Mme Catherine RAUCY Professeur de chaire supérieure	Académie d' AMIENS
Mme Catherine ROBERT-LAZES Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Sylvie ROBIC Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
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 de classe normale	Académie de VERSAILLES
Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE Professeur des universités	Académie de STRASBOURG
Mme Yen-Mai TRAN-GERVAT Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Audrey VERMETTEN Professeur agrégé de classe normale	Académie de PARIS

Mme Marie-Albane WATINE
Maître de conférences des universités

Académie de NICE

Mme Françoise ZAMOUR
Professeur agrégé hors classe

Académie de PARIS

M. David ZEMMOUR
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

Article 2 :

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

Paris, le 16 décembre 2015

**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 : 2182

Nombre de candidats non éliminés : 1324 Soit : 60.68 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 230 Soit : 17.37 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0144.53 (soit une moyenne de : 07.23 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0236.43 (soit une moyenne de : 11.82 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 127

Barre d'admissibilité : 0202.00 (soit un total de : 10.10 / 20)

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

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH **ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)**

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 328

Nombre de candidats non éliminés : 202 Soit : 61.59 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 25 Soit : 12.38 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0136.73 (soit une moyenne de : 06.84 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0245.44 (soit une moyenne de : 12.27 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 18

Barre d'admissibilité : 0210.00 (soit un total de : 10.50 / 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 : 230
Nombre de candidats non éliminés : 228 Soit : 99.13 % 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 : 127 Soit : 55.70 % 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 : 0414.74 (soit une moyenne de : 10.37 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0462.44 (soit une moyenne de : 11.56 / 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 : 178.33 (soit une moyenne de : 08.92 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0213.26 (soit une moyenne de : 10.66 / 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 : 127
Barre de la liste principale : 0402.00 (soit un total de : 10.05 / 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 :	25		
Nombre de candidats non éliminés :	24	Soit : 96.00	% des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale :	18	Soit : 75.00	% 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 :	0417.15	(soit une moyenne de :	10.43	/ 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0437.41	(soit une moyenne de :	10.94	/ 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 :	171.31	(soit une moyenne de :	08.56	/ 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0188.30	(soit une moyenne de :	09.41	/ 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 :	18		
Barre de la liste principale :	0396.00	(soit un total de :	09.90 / 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 2016

AGRÉGATION CONCOURS INTERNE ET CAER

Section : LETTRES MODERNES

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

Durée : 7 heures

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

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

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

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

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

Dans une classe de Première, vous étudierez l'ensemble des textes suivants dans le cadre de l'objet d'étude : « Les réécritures, du XVII^e siècle à nos jours ».

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

Extrait 1 : Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, chapitre V, 1881.

Extrait 2 : Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, partie I, *À la recherche du temps perdu*, III, 1920.

Extrait 3 : François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, chapitre 2, 1927.

Extrait 4 : Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, troisième partie, chapitre XLVIII, 1968.

Extrait 1

Un jour que Bouvard tâchait de faire comprendre à Pécuchet le jeu de Frédéric Lemaître, M^{me} Bordin se montra tout à coup avec son châle vert, et un volume de Pigault-Lebrun qu'elle rapportait, ces messieurs ayant l'obligeance de lui prêter des romans, quelquefois.

— « Mais continuez ! » car elle était là depuis une minute, et avait plaisir à les entendre.

Ils s'excusèrent. Elle insistait.

— « Mon Dieu ! » dit Bouvard « rien ne nous empêche !... »

Pécuchet allégua, par fausse honte, qu'ils ne pouvaient jouer à l'improvisiste, sans costume.

— « Effectivement ! nous aurions besoin de nous déguiser. » Et Bouvard chercha un objet quelconque, ne trouva que le bonnet grec, et le prit.

Comme le corridor manquait de largeur, ils descendirent dans le salon.

Des araignées couraient le long des murs — et les spécimens géologiques encombrant le sol avaient blanchi de leur poussière le velours des fauteuils. On étala sur le moins malpropre un torchon pour que M^{me} Bordin pût s'asseoir.

Il fallait lui servir quelque chose de bien. Bouvard était partisan de *La Tour de Nesle*. Mais Pécuchet avait peur des rôles qui demandent trop d'action.

— « Elle aimera mieux du classique ! *Phèdre* par exemple ? »

— « Soit. »

Bouvard conta le sujet. — « C'est une reine, dont le mari, a, d'une autre femme, un fils. Elle est devenue folle du jeune homme — y sommes-nous ? En route ! »

*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée,
Je l'aime !*

Et parlant au profil de Pécuchet, il admirait son port, son visage, « cette tête charmante », se désolait de ne l'avoir pas rencontré sur la flotte des Grecs, aurait voulu se perdre avec lui dans le labyrinthe.

La mèche du bonnet rouge s'inclinait amoureusement ; — et sa voix tremblante, et sa figure bonace conjuraient le cruel de prendre en pitié sa flamme. Pécuchet, en se détournant, haletait pour marquer de l'émotion.

M^{me} Bordin immobile écarquillait les yeux, comme devant les faiseurs de tours. Mélie écoutait derrière la porte. Gorgu, en manches de chemise, les regardait par la fenêtre.

Bouvard entama la seconde tirade. Son jeu exprimait le délire des sens, le remords, le désespoir, et il se rua sur le glaive idéal de Pécuchet avec tant de violence que trébuchant dans les cailloux, il faillit tomber par terre.

— « Ne faites pas attention ! Puis, Thésée arrive, et elle s'empoisonne ! »

— « Pauvre femme ! » dit M^{me} Bordin.

Ensuite ils la prièrent de leur désigner un morceau.

Le choix l'embarrassait. Elle n'avait vu que trois pièces : *Robert le Diable* dans la capitale, *Le Jeune Mari* à Rouen — et une autre à Falaise qui était bien amusante et qu'on appelait *La Brouette du Vinaigrier*.

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, chapitre V, 1881.

Extrait 2

Puis le rideau se leva. Je ne pus constater sans mélancolie qu'il ne me restait rien de mes dispositions d'autrefois quand, pour ne rien perdre du phénomène extraordinaire que j'aurais été contempler au bout du monde, je tenais mon esprit préparé comme ces plaques sensibles que les astronomes vont installer en Afrique, aux Antilles, en vue de l'observation scrupuleuse d'une comète ou d'une éclipse ; quand je tremblais que quelque nuage (mauvaise disposition de l'artiste, incident dans le public) empêchât le spectacle de se produire dans son maximum d'intensité ; quand j'aurais cru ne pas y assister dans les meilleures conditions si je ne m'étais pas rendu dans le théâtre même qui lui était consacré comme un autel, où me semblaient alors faire encore partie, quoique partie accessoire, de son apparition sous le petit rideau rouge, les contrôleurs à œillet blanc nommés par elle, le soubassement de la nef au-dessus d'un parterre de gens mal habillés, les ouvreuses vendant un programme avec sa photographie, les marronniers du square, tous ces compagnons, ces confidents de mes impressions d'alors et qui m'en semblaient inséparables. *Phèdre*, la « scène de la déclaration », la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. Situées en retrait du monde de l'expérience courante, elles existaient par elles-mêmes, il me fallait aller vers elles, je pénétrerais d'elles ce que je pourrais, et en ouvrant mes yeux et mon âme tout grands j'en absorberais encore bien peu. Mais comme la vie me paraissait agréable : l'insignifiance de celle que je menais n'avait aucune importance, pas plus que les moments où on s'habille, où on se prépare pour sortir, puisque au-delà existaient, d'une façon absolue, bonnes et difficiles à approcher, impossibles à posséder tout entières, ces réalités plus solides, *Phèdre*, la « manière dont disait la Berma ». Saturé par ces rêveries sur la perfection dans l'art dramatique desquelles on eût pu alors extraire une dose importante, si l'on avait dans ces temps-là analysé mon esprit à quelque minute du jour, et peut-être de la nuit, que ce fût, j'étais comme une pile qui développe son électricité. Et il était arrivé un moment où, malade, même si j'avais cru en mourir, il aurait fallu que j'allasse entendre la Berma. Mais maintenant, comme une colline qui au loin semble faite d'azur et qui de près rentre dans notre vision vulgaire des choses, tout cela avait quitté le monde de l'absolu et n'était plus qu'une chose pareille aux autres, dont je prenais connaissance parce que j'étais là, les artistes étaient des gens de même essence que ceux que je connaissais, tâchant de dire le mieux possible ces vers de *Phèdre* qui eux ne formaient plus une essence sublime et individuelle, séparée de tout,

mais des vers plus ou moins réussis, prêts à rentrer dans l'immense matière des vers français où ils étaient mêlés. J'en éprouvais un découragement d'autant plus profond que si l'objet de mon désir têtue et agissant n'existait plus, en revanche les mêmes dispositions à une rêverie fixe, qui changeait d'année en année, mais me conduisait à une impulsion brusque, insoucieuse du danger, persistaient. Tel jour où, malade, je partais pour aller voir dans un château un tableau d'Elstir, une tapisserie gothique, ressemblait tellement au jour où j'avais dû partir pour Venise, à celui où j'étais allé entendre la Berma, ou parti pour Balbec, que d'avance je sentais que l'objet présent de mon sacrifice me laisserait indifférent au bout de peu de temps, que je pourrais alors passer très près de lui sans aller regarder ce tableau, ces tapisseries pour lesquelles j'eusse en ce moment affronté tant de nuits sans sommeil, tant de crises douloureuses. Je sentais par l'instabilité de son objet la vanité de mon effort, et en même temps son énormité à laquelle je n'avais pas cru, comme ces neurasthéniques dont on double la fatigue en leur faisant remarquer qu'ils sont fatigués. En attendant, ma songerie donnait du prestige à tout ce qui pouvait se rattacher à elle. Et même dans mes désirs les plus charnels toujours orientés d'un certain côté, concentrés autour d'un même rêve, j'aurais pu reconnaître comme premier moteur une idée, une idée à laquelle j'aurais sacrifié ma vie, et au point le plus central de laquelle, comme dans mes rêveries pendant les après-midi de lecture au jardin à Combray, était l'idée de perfection.

Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, partie I, *À la recherche du temps perdu*, III, 1920.

Extrait 3

Quelques mois après son mariage, Thérèse Desqueyroux a voulu empoisonner son époux, Bernard. La rumeur a enflé, un procès s'est ouvert, mais elle vient de bénéficier d'un non-lieu. Elle regagne la maison familiale d'Argelouse.

Au fond de cette calèche cahotante, sur cette route frayée dans l'épaisseur obscure des pins, une jeune femme démasquée caresse doucement avec la main droite sa face de brûlée vive. Quelles seront les premières paroles de Bernard dont le faux témoignage l'a sauvée ? Sans doute ne posera-t-il aucune question, ce soir... mais demain ? Thérèse ferme les yeux, les rouvre et, comme les chevaux vont au pas, s'efforce de reconnaître cette montée. Ah ! ne rien prévoir. Ce sera peut-être plus simple qu'elle n'imagine. Ne rien prévoir. Dormir... Pourquoi n'est-elle plus dans la calèche ? Cet homme derrière un tapis vert : le juge d'instruction... encore lui... Il sait bien pourtant que l'affaire est arrangée. Sa tête remue de gauche à droite : l'ordonnance de non-lieu ne peut être rendue, il y a un fait nouveau. Un fait nouveau ? Thérèse se détourne pour que l'ennemi ne voie pas sa figure décomposée. « Rappelez vos souvenirs, madame. Dans la poche intérieure de cette vieille pèlerine - celle dont vous n'usez plus qu'en octobre, pour la chasse à la palombe -, n'avez-vous rien oublié, rien dissimulé ? » Impossible de protester ; elle étouffe. Sans perdre son gibier des yeux, le juge dépose sur la table un paquet minuscule, cacheté de rouge. Thérèse pourrait réciter la formule inscrite sur l'enveloppe et que l'homme déchiffre d'une voix coupante :

*Chloroforme : 30 grammes
Aconitine granules : n° 20
Digitaline sol. : 20 grammes*

Le juge éclate de rire... Le frein grince contre la roue. Thérèse s'éveille ; sa poitrine dilatée

Tournez la page S.V.P.

s'emplit de brouillard (ce doit être la descente du ruisseau blanc). Ainsi rêvait-elle, adolescente, qu'une erreur l'obligeait à subir de nouveau les épreuves du brevet simple. Elle goûte, ce soir, la même allégeance qu'à ses réveils d'alors : à peine un peu de trouble parce que le non-lieu n'était pas encore officiel : « Mais tu sais bien qu'il doit être d'abord notifié à l'avocat... »

Libre... que souhaiter de plus ? Ce ne lui serait qu'un jeu de rendre possible sa vie auprès de Bernard. Se livrer à lui jusqu'au fond, ne rien laisser dans l'ombre : voilà le salut. Que tout ce qui était caché apparaisse dans la lumière, et dès ce soir. Cette résolution comble Thérèse de joie. Avant d'atteindre Argelouse, elle aura le temps de « préparer sa confession », selon le mot que sa dévote amie Anne de la Trave¹ répétait chaque samedi de leurs vacances heureuses. Petite soeur Anne, chère innocente, quelle place vous occupez dans cette histoire ! Les êtres les plus purs ignorent à quoi ils sont mêlés chaque jour, chaque nuit, et ce qui germe d'empoisonné sous leurs pas d'enfants.

Certes elle avait raison, cette petite fille, lorsqu'elle répétait à Thérèse, lycéenne raisonneuse et moqueuse : « Tu ne peux imaginer cette délivrance après l'aveu, après le pardon - lorsque, la place nette, on peut recommencer sa vie sur nouveaux frais. » Il suffisait à Thérèse d'avoir résolu de tout dire pour déjà connaître, en effet, une sorte de desserrement délicieux : « Bernard saura tout ; je lui dirai... »

Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer ? Des paroles suffisaient-elles à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d'actes imprévisibles ? Comment font-ils, tous ceux qui connaissent leurs crimes ? ... « Moi, je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu. Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi : ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée... »

François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, chapitre 2, 1927.

Extrait 4

Une nuit, terrible envie de retourner la voir. Non, il ne fallait pas, il fallait la laisser dormir, se contenter de cette photo, la plus belle. Oh, les jambes, les longues chasseresses qui toujours vers lui accourraient, d'amour s'élanceraient. Oh, la robe aux broderies roumaines, horizontales au bas et à la taille, verticales le long des manches. Oh, les mains qui tout à l'heure l'avaient tenu aux épaules tandis qu'ils se buvaient. Oh, ce mystère de bonheur, un homme et une femme se buvant. Voici maintenant les seins sous la robe, cachés aux autres, à lui consacrés. Alléluia, voici son visage, son âme, elle, narines palpitantes, lèvres par lui tourmentées. Oui, dès qu'il ferait jour, envoyer un chasseur de l'hôtel acheter une loupe, une forte loupe pour mieux voir ces lèvres aux siennes complaisantes. Oui, mais en attendant, quoi ? Dormir était impossible, il l'aimait trop. Mais il ne pouvait pas rester seul, il l'aimait trop. Alors, aller à Pont-Céard voir Isolde. « Isolde, comtesse Kanyo », déclama-t-il avec une feinte fierté. « Isolde, Kanyo grofnö », déclama-t-il ensuite en hongrois.

Assis sur les genoux d'Isolde, il promenait son doigt sur les fines rides au coin des yeux si beaux. Vieillissante, sa chérie. Il était bien auprès d'elle, rassurante, discrète. Il caressa les

¹ *Anne de la Trave* : il s'agit d'une amie de Thérèse, qui est aussi la demi-sœur de Bernard Desqueyroux.

cheveux, mais se tint loin des lèvres, détournant le regard pour ne pas voir les seins que le peignoir entrouvert découvrait et qui lui répugnaient un peu. Ah, comme il aimerait lui raconter les merveilles d'Ariane, les partager avec elle. Elle était bonne, son Isolde, il savait que s'il lui confiait son bonheur, il n'y aurait pas de scène, mais ce serait pire. Il y aurait le regard qu'il connaissait bien, le regard qu'elle avait eu lorsqu'il avait avoué Elizabeth Vanstead, regard de doux reproche, regard un peu fou de tristesse impuissante, pauvre sourire et regard d'une femme de quarante-cinq ans qui n'osait plus se montrer en plein soleil. Non, impossible de lui raconter Ariane.

Pour penser à Ariane dans les bras d'Isolde, il avait fermé les yeux, feignant de dormir, tandis qu'elle lui caressait les cheveux tout en murmurant en elle-même une folle berceuse. Dors, mon bonheur, mon pauvre bonheur, murmurait-elle, et elle savait qu'il la quitterait un jour, savait qu'elle était vieille, et elle lui souriait, impuissante, attendrie par le malheur qui l'attendait, mais n'éprouvant que tendresse pour ce méchant qu'elle avait encore. Elle le contemplait, presque heureuse soudain parce que, lui dormant, elle pouvait l'aimer entièrement sans en être empêchée par lui.

Il ouvrit les yeux, fit le réveillé, bâilla. « *La fille de Minos et de Pasiphaé*, déclama-t-il rêveusement. J'aime ce vers. De qui est-ce ? – Racine, dit-elle. Vous savez bien, *Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...* – Ah oui, Ariane, bien sûr, dit l'hypocrite. Ariane, la nymphe divine, l'amoureuse de Thésée. Elle était très belle, Ariane, n'est-ce pas, élancée, virginale, mais le nez royal des grandes amoureuses. Ariane, quel beau prénom, j'en suis amoureux. » Attention, elle allait se méfier. Alors, avec des gestes vagues, il expliqua qu'il avait bu beaucoup de champagne au Donon, avec des délégués anglais. « Oui, un peu ivre », sourit-il, tendre et satisfait, pensant à celle qui dormait là-bas, à Cologny. Elle l'embrassa, et il eut peur, mit ses lèvres à l'abri. « Vous avez l'air fatigué, dit-elle, je vais vous déshabiller et vous coucher, je vous masserai les pieds pour vous endormir, voulez-vous ? »

Assise au pied du lit, elle lui massait les pieds. Étendu, il la considérait, les yeux mi-clos. La fière Isolde, comtesse Kanyo, une humble masseuse de pieds maintenant, et qui s'en contentait. En robe de chambre, elle travaillait consciencieusement, variait les manèges en professionnelle, pétrissait, frottait, effleurait, passait aux orteils qu'elle vissait et dévissait. Bien masser était une des fiertés de la malheureuse qui avait même pris des leçons de massage pour mieux le servir.

Toute à sa tâche, servante appliquée, s'arrêtant pour reprendre du talc, elle le massait et le massait cependant que, les yeux de nouveau fermés, il revoyait la vive, la tournoyante, l'ensoleillée, son Ariane. De remords, il mordit sa lèvre. Lui dire de venir s'étendre auprès de lui et tâcher de la baiser sur la bouche, enfin ne pas la traiter en masseuse ? Tout à l'heure, peut-être. Pas le courage tout de suite. Pauvre bonne chérie. Oui, il la chérissait comme une mère, et elle lui répugnait comme une mère.

Albert Cohen, *Belle du Seigneur*,
troisième partie, chapitre XLVIII, 1968

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

Rapport présenté par Rachel PAGES

Les exigences de la composition à partir d'un ou de plusieurs auteurs de langue française, clairement exposées dans les rapports de jurys précédents¹, paraissent désormais connues de la majeure partie des candidats, même s'ils ne parviennent pas toujours à les satisfaire. Le présent rapport a donc pour objet d'apporter des éléments de correction relatifs au sujet de la session 2016, assortis de commentaires sur les compositions lues par le jury et de quelques conseils, dont nous espérons qu'ils seront utiles aux candidats des prochaines sessions.

I - Enjeux et visées de l'objet d'étude « Les réécritures, du XVII^e siècle jusqu'à nos jours »

Prolégomènes à l'élaboration d'un projet didactique sur les réécritures

L'enseignement spécifique de littérature à destination des élèves de la série L en classe de première doit permettre un approfondissement des connaissances nécessaires à la construction de leur culture littéraire, ainsi que la découverte de problématiques liées à la poursuite d'études dans le champ des humanités². L'objet d'étude « Les réécritures, du XVII^e siècle jusqu'à nos jours », en particulier, vise à faire entrer les élèves plus avant dans la fabrique des textes et à leur donner un aperçu de la complexité des rapports qu'ils entretiennent. L'objectif d'enseignement est à la fois majeur et redoutable puisqu'il s'agit de « faire réfléchir les élèves sur la création littéraire en l'abordant sous l'angle des relations de reprise et de variation par rapport aux œuvres, aux formes et aux codes d'une tradition dont elle hérite et dont elle joue³ ». Les élèves sont ainsi introduits à une définition plus riche, plus mobile, plus critique et plus ludique de la littérature. Ils questionnent les notions d'autorité, de modèle, de référence, d'inspiration, d'auteur. Ils découvrent que « toute écriture est collage et glose, citation et commentaire⁴ » selon la formule d'Antoine Compagnon, et sont amenés à « prendre conscience du caractère relatif des notions d'originalité et de singularité stylistique⁵ ».

Faire entrer les élèves dans l'atelier de l'écrivain, c'est donc aussi découvrir avec eux les textes et les œuvres que cet écrivain imite, déforme, transpose en fonction d'intentions, de situations et de contextes culturels nouveaux. Dès lors les questions de genre, de registre et d'intertextualité se placent au cœur du projet didactique, pour conduire les élèves à apprécier les variations et les transformations opérées par l'écrivain ou à identifier les phénomènes de citation et d'allusion, l'entreprise d'imitation, la logique d'intégration, d'installation,

¹ Nous renvoyons notamment aux rapports de jury des deux dernières sessions (2014 et 2015) :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_int/56/7/lettres_mod_341567.pdf et
http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_int/36/7/lettres_modernes_453367.pdf

² Extrait du bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010.

³ Ibid.

⁴ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

⁵ Extrait du bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010.

d'implication voire d'absorption¹ d'un texte dans un autre. Sans engager la classe dans les méandres de la transtextualité² et sans transformer la lecture des textes en une identification mécanique, techniciste et sans doute illusoire des types de relations transtextuelles, et plus particulièrement hypertextuelles³, l'on conviendra de l'importance de faire percevoir aux élèves la poétique d'une littérature au second degré, pour ne pas réduire l'intertextualité à l'étude des sources et des influences, ou au simple constat de relations entre les textes. Il s'agit d'amener les élèves à envisager la littérature comme un espace, un réseau, une bibliothèque où chaque texte transforme les autres, qui le modifient, sans doute, en retour.

La lecture analytique consiste dès lors à admettre la structure essentiellement polyphonique et donc pluri-sémantique du texte. La négociation avec l'autorité du texte de l'autre révèle en effet la présence d'un dialogisme, dont on caractérise la démarche ou la posture, de l'admiration à l'agressivité, selon que l'hypotexte est imité, plagié, pastiché, parodié, cité, adapté, traduit, continué, amplifié ou réduit, transposé, collé, fragmenté, mis en pièces, absorbé, presque dissous et pourtant présent. L'on s'attachera donc avec les élèves à définir avant tout l'intertextualité comme une pratique, dont on appréciera tout autant le régime au sens où le définit Gérard Genette⁴ (qu'il soit ludique, humoristique, sérieux, polémique, satirique, ou ironique) que la forme, dans un principe de ductilité essentiel. On se montrera ainsi sensible aux variables que l'écrivain fait jouer, à l'échelle d'une œuvre, d'un chapitre ou d'une page. On mesure alors l'importance de construire le projet didactique dans un ordre concerté et réfléchi des reprises et des variations, pour faire percevoir aux élèves les décalages d'un texte à l'autre, et surtout leur sens et leur valeur. Par cette composition cohérente, le professeur impose l'idée que l'intertextualité est moins un fait que le résultat d'une interprétation construite par un lecteur, et le fruit d'une rhétorique de l'auteur mesurant la compétence interprétative de son lecteur.

Cet apprentissage d'une lecture proprement littéraire ne retient pas ce lecteur dans le seul tissu de mots des textes. Elle l'installe dans le flux fécond entre le réel et le livre qui irrigue l'intertextualité ; l'élève-interprète mesure que se référer à un texte c'est aussi renvoyer à la situation dans laquelle on se trouvait au moment de sa lecture. Et se pose ou se repose alors la question de la réception des œuvres : si l'on aborde l'œuvre dans son rapport à son contexte, en dégageant les horizons d'attente qu'elle comble ou déçoit, on définit peut-être moins auprès des élèves la réception comme un fait historique à étudier que comme un moment de la construction de la signification. C'est en définitive l'enjeu majeur des contours d'une culture littéraire que l'on esquisse au gré de l'objet d'étude des réécritures, en donnant à vivre aux élèves l'expérience même de son appropriation, dans le plaisir de sa mise en jeu et dans la conscience des intentions qui y président.

¹ Catégories empruntées à Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.

² Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

³ *Opus. cité.* Gérard Genette distingue cinq types de relations transtextuelles, qui se déclinent en plusieurs formes possibles : l'intertextualité (qui recouvre la citation, le plagiat, l'allusion), la paratextualité (qui renvoie à l'entourage éditorial du texte et à l'avant-texte, les brouillons, esquisses, projets), la métatextualité (qui désigne essentiellement une relation de commentaire), l'architextualité (ou relation muette, puisqu'il s'agit de l'appartenance générique), l'hypertextualité (qui désigne les opérations de dérivation entre un texte antérieur, l'hypotexte, et le texte qu'il nourrit, soit l'hypertexte, opérations qui obéissent à une logique de transposition, c'est-à-dire de transformation simple ou directe, ou d'imitation, transformation plus complexe puisqu'elle vise à dire autre chose semblablement).

⁴ *Opus. cité.*

II - Unité et problématisation du corpus : les réécritures romanesques des scènes d'aveu dans *Phèdre*, au service d'une réflexion sur les genres et la culture littéraire

1 - Description liminaire pour nouer une lecture problématique des textes

Le corpus proposé aux candidats était constitué de quatre extraits romanesques empruntés à des œuvres patrimoniales, qui tous dialoguent avec un autre monument de notre littérature, *Phèdre*. Il convient de mesurer la place de la tragédie de Racine dans le panthéon littéraire et l'admiration dont elle fait l'objet pour interroger les desseins, les stratégies, les ambitions intertextuelles des quatre romanciers du corpus. Pourquoi Flaubert, Proust, Mauriac et Cohen choisissent-ils d'affronter « la clé de voûte du théâtre tragique français » selon les mots de George Steiner¹, ce modèle de théâtre total que Christian Delmas et Georges Forestier considèrent comme sans équivalent dans le cadre de la tragédie parlée classique ?

2 - Du théâtre au roman et du vers à la prose, interpréter le déplacement intertextuel entre les genres

Une telle convocation du théâtre au sein du roman ne laisse pas d'interroger : le déplacement intertextuel s'opère d'un genre noble, versifié, référé à une esthétique classique et à un style grave, relevé et sublime, vers « l'autre de tous les genres », genre impur et prosaïque en perpétuel devenir. Le corpus proposé illustre et met en tension les deux modalités de la représentation qu'expose la *Poétique* d'Aristote, le dramatique et le narratif. Au sein de ces dernières, la théorie antique distingue des catégories en fonction de la dignité des sujets représentés, et dessine les traits définitoires de quatre genres : la tragédie, sujet noble dans le mode dramatique ; la comédie, sujet vulgaire dans le mode dramatique ; l'épopée, sujet noble dans le mode narratif, et un quatrième genre qu'Aristote ne nomme pas mais prévoit, désigné généralement comme la parodie ou la narration comique, sujet vulgaire dans le mode narratif auquel nombre de critiques et de lecteurs ont été tentés de faire correspondre le roman². Une telle appréhension du genre romanesque expliquerait à la fois sa naissance illégitime, son discrédit durant de longs siècles, son esprit de conquête (il veut s'annexer tous les savoirs et tous les discours s'il n'est pas un vrai genre). Des théoriciens comme Mikhaïl Bakhtine³ nous proposent dans cette perspective de lire le roman comme une forme littéraire émergeant de la culture du rire antique et médiéval et d'un certain cosmopolitisme de l'Antiquité tardive, ce qui tendrait à le définir comme un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. Ces efforts de catégorisation liminaires nous conduisent à dessiner une première tension à travers le déplacement intertextuel que marque le corpus : quel écart extrême en effet entre un hypertexte romanesque par définition protéiforme, intertextuel, polyphonique, ironique ou réflexif, et un hypotexte tel que *Phèdre*, expression majeure de la tragédie racinienne par le choix de la tension contenue, par la quête d'une langue musicale et d'un verbe tragique, et par une poétique de la déploration ainsi qu'une orchestration de rituels funèbres dignes d'un drame sacré !

¹ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Seuil, 1965, Gallimard, folio essais, 1993 : « *Phèdre* est la clé de voûte du théâtre tragique français. [...] C'est *Phèdre* qui vous fait repousser ce jugement de Coleridge : que la supériorité de Shakespeare sur Racine est l'évidence même ».

² Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

3 - Explorer le dialogisme : les réécritures comme autant de lectures concurrentes de Phèdre, entre ironie, spiritualité et lyrisme

Toute réécriture romanesque est-elle fatalement parodique ? Une première étude du corpus envisage chaque extrait romanesque comme dialogique, questionne le régime intertextuel qu'il adopte et le type de lecture de l'hypotexte qu'il propose. On constate alors qu'une ligne ironique et burlesque traverse à l'évidence le corpus.

A - Le travestissement burlesque de *Bouvard et Pécuchet* ou la jubilation d'une ironie démystificatrice

L'extrait de *Bouvard et Pécuchet* offre un travestissement burlesque, à travers le résumé pour le moins sommaire de l'intrigue puis du dénouement de *Phèdre* délivré par Bouvard à Mme Bordin, puis par l'entremise du jeu hypertrophié des deux interprètes qui récuse toute dignité tragique, jusqu'à la chute burlesque de l'extrait sous forme d'apothéose passionnelle dégradée et prosaïque. La puissance du matériau tragique classique nourrit un morceau de bravoure ironique servi au lecteur de roman, par le truchement du couple parodique formé par les deux « imbéciles de base et de sommet¹ » que sont Bouvard et Pécuchet.

Cette jubilatoire composition parodique participe d'une entreprise romanesque féroce démystificatrice : l'extrait de *Bouvard et Pécuchet*, ce « livre des vengeances² » stigmatisant les idées reçues et le règne de la bêtise, offre au lecteur-spectateur de la scène romanesque la représentation d'un processus de dévaluation de la culture littéraire, puisqu'il convoque *Phèdre* comme un exemple « du classique » en second choix des personnages après *La Tour de Nesle*, le drame de Dumas joué à la Porte Saint-Martin en 1832, et se conclut par l'inclination embarrassée de Mme Bordin, dont les choix se limitent aux « trois pièces » qu'elle a vues, c'est-à-dire l'opéra de Meyerbeer inspiré d'une légende médiévale, *Robert le Diable* créé en 1831, une comédie de Mazères, *Le Jeune Mari*, jouée en 1824, et un drame de Louis-Sébastien Mercier, *la Brouette du Vinaigrier* représentée pour la première fois en 1774. Tout se passe comme si le roman mettait en scène l'irréparable distance de la tragédie classique, voire son abandon au profit de genres ou de formes plus divertissantes, tournées vers la légende, l'histoire ou la représentation didactique ou comique d'un monde bourgeois, autour de thèmes comme le couple, l'adultère et l'argent. Le travestissement burlesque de *Phèdre* se lirait comme une anticipation du constat porté par George Steiner dans *La mort de la tragédie* : « On étudie Racine à l'école et on le joue à la Comédie-Française. Je me demande pourtant s'il parle encore à beaucoup de ses compatriotes³ ». Le déplacement intertextuel ironique élaboré par Flaubert consacrerait dès le XIX^e siècle une fracture de la langue, du discours et du goût. Mais les avis prononcés par les personnages de Flaubert sont-ils si éloignés des propos de Brunetière, qui affirmait en 1880 : « Changez les noms, c'est une histoire vulgaire [...]. Roxane assassinait hier le Bajazet qui la trompait, et s'asphyxiait sur son cadavre. Phèdre se jettera demain dans la Seine, et tous les jours, sous toutes les latitudes, il y a quelque Titus qui brise et broie le cœur de quelque Bérénice⁴ » ?

¹ Barbey d'Aurevilly, *Le Constitutionnel*, 20 mai 1882 : « Bouvard et Pécuchet, dont Gustave Flaubert a fait deux imbéciles de base et de sommet, ont le désir, du fond de leur imbécillité, de devenir des êtres intelligents et savants sans instruction obligatoire [...] ».

² Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t.II.

³ *Opus. cité*

⁴ Brunetière, *Études critiques*, 1880.

B - Belle du Seigneur, entre ironie et lyrisme dans l'évocation de l'érotique des corps

Cette dynamique parodique n'est pas l'apanage de l'extrait flaubertien. Le traitement burlesque de la « fière Isolde, comtesse Kanyo » devenue « une humble masseuse de pieds », cette vision de l'amante flétrie muée en « servante appliquée » dans l'extrait de *Belle du Seigneur* participent de ce régime de réécriture et semblent en user pour signifier la terrible dévaluation, voire la dénégation de l'amour et du désir, dont la vieillissante « chérie » fait l'objet au profit de « l'ensoleillée ». L'hypotexte racinien est ici le prétexte à la célébration cruelle et déguisée de la rivale, dans une mise en scène ironique de l'énonciation orchestrée par Solal, où la citation du vers racinien opérée en écho par l'amant et par la répudiée débouche sur une déclaration d'amour à l'absente : « Ariane, quel beau prénom, j'en suis amoureux ». L'imprégnation du modèle théâtral se lit aussi à travers les postures et le jeu des personnages romanesques : chérubin bercé par sa comtesse mais distant des appâts fanés que révèle le peignoir entrouvert, Solal compose aux yeux de son interlocutrice le sommeil ou l'ivresse pour endormir les soupçons et se livrer tout à loisir à l'adoration de l'aimée, par le détour du vers racinien puis dans l'abandon au massage de pieds. Dans le diptyque symétrique des figures féminines auquel il s'adonne, l'oscillation entre remords et lâcheté n'obère en rien la cruauté du grand seigneur méchant homme, qui observe au final du passage l'avilissement auquel conduit la passion impuissante et qui repousse l'accomplissement d'un amour désormais perçu comme incestueux. On notera toutefois que l'horreur inspirée par cet amour criminel semble quelque peu édulcorée chez ce lointain descendant d'Hippolyte, au cœur comme au corps bien moins farouches. La réécriture ironique de l'hypotexte racinien semble donc plutôt nourrir ici une réflexion sur l'héritage de la passion et de l'érotique des corps au XX^{ème} siècle.

C'est la représentation de la femme aliénée par le désir, la logique d'asservissement de la passion, la puissance de désordre et de fantasme du corps que l'intertextualité convoque et interroge. S'y manifeste une lecture de *Phèdre* qui, par différence avec *Bérénice* par exemple, souligne le règne de la chair en lieu et place de l'amour tendre. La nudité de la scène classique, la sobriété de l'action, la musicalité et la maîtrise du vers ensèrent à dessein chez Racine la sujétion de Phèdre à la tyrannie animale de la chair et à l'inhumanité archaïque et barbare de son sang. L'hypertexte romanesque de Cohen interroge ce substrat fascinant de *Phèdre*, la violence poétique du désir, l'émotion du désordre charnel, le récit obsessionnel qui délivre l'image du corps de l'autre. Mais quelle dévaluation ironique dans la gestuelle effrénée de la comtesse ! Le choix du motif traditionnellement érotique des pieds, l'énumération des opérations du massage pratiqué sur un rythme soutenu disent à la fois la tension sexuelle de la scène et son irrémédiable échec (on note la parfaite indifférence de Solal au final de l'extrait).

Mais le texte de Cohen ne se limite pas à ce régime parodique, et se caractérise plutôt par la coexistence singulière de l'ironie et du lyrisme dans cette réécriture de l'érotique des corps ; l'extrait repose sur l'articulation du réel déceptif et prosaïque et du fantasme de l'aimée déployé au sein du monologue intérieur du personnage romanesque masculin, en style indirect libre pour mieux épouser les mouvements et pulsions de l'âme éprise. Car cette dernière s'adonne à la célébration de l'image merveilleuse d'Ariane, à l'évocation poétique sous forme de blason de son corps dédié à l'amant, à l'énumération vibrante des objets du désir revêtu et du corps possédé de l'autre. L'anaphore de l'interjection lyrique « Oh » rythme l'emportement de Solal dans la rêverie érotique, dans une liturgie du désir qui célèbre l'absolue surprise de la jouissance. La médiation de la scène érotique paraît vitale dans l'économie de la passion et Solal, en résistant à la « terrible envie de retourner la voir », renoue avec l'une des règles du désir rappelée par Roland Barthes dans *Sur Racine* : « Le corps adverse est bonheur seulement lorsqu'il est image ; les moments réussis de l'érotique

racinienne sont toujours des souvenirs¹». L'hypertexte romanesque de Cohen joue donc d'une double posture lyrique et ironique au regard de la tragédie racinienne, les noue dans l'expression de l'amour et du désir, et sans doute cette conjugaison nous dit-elle un secret de la passion.

Plusieurs régimes émergent donc dans l'intertextualité de *Phèdre*, révélant la posture du romancier face à l'hypotexte : interrogation ironique d'un chef-d'œuvre et du traitement qui lui est réservé au XIX^{ème} siècle chez Flaubert ; approche lyrique et ironique, voire grotesque, d'une érotique des corps au XX^{ème} siècle chez Cohen. Les extraits de Proust et de Mauriac affichent encore deux postures différentes de romanciers face à l'œuvre de Racine.

C - Proust palimpseste ou le lyrisme du désenchantement

L'extrait de Proust débute par l'aveu de la perte, dans un jeu savant entre révélation et écran, à valeur programmatique. De la représentation à laquelle assiste le narrateur-personnage, le lecteur n'apprendra rien. Le lever de rideau découvre moins, dans l'espace de la page, la scène du théâtre où se joue *Phèdre*, que celle du théâtre intérieur du narrateur, habité par le « découragement » qu'engendre le constat du mirage de l'absolu et la conscience de l'instabilité du désir de perfection qui l'habite. *Phèdre* est convoquée comme une référence intérieure du narrateur-personnage, au même titre qu'« un tableau d'Elstir, une tapisserie gothique ». La pièce est par ailleurs, pour lui, inséparable de la Berma et de son jeu déclamatoire, dans la cristallisation antérieure qu'il rapporte. L'extrait explore rétrospectivement les raisons d'une passion littéraire vécue comme un arrachement au prosaïsme du réel, et le narrateur analyse ses « dispositions antérieures », les superstitions et les rites auxquels son esprit se soumettait pour conjurer « quelque nuage » à même de compromettre l'acmé de la représentation de *Phèdre* ; il narre sa recherche obsessionnelle des conditions, des objets et des figures magiques garantes de l'apparition magnifiée (le théâtre consacré, les contrôleurs, le parterre, les ouvreuses participant de la même dévotion exclusive, jusqu'aux marronniers du square). Le narrateur-personnage s'interroge donc moins sur la pièce de Racine que sur les conditions de sa réception intérieure et sur l'horizon d'attente psychique qu'elle représente à plusieurs moments de son existence ; il invite son lecteur à mesurer que cette appréhension du pinacle littéraire est irréductiblement liée à une étape existentielle.

De fait, le premier temps de l'extrait dévolu à l'évocation rétrospective de la cristallisation autour de *Phèdre* montre comment le modèle théâtral imprègne l'existence du personnage, dans une sorte de porosité romantique entre la littérature et la vie : les emplois théâtraux se déplacent de la tragédie représentée à l'existence, puisque toutes les composantes réelles du rite de l'apparition deviennent « tous ces compagnons, ces confidents » des impressions d'alors du narrateur, héros-spectateur de sa propre vie. La vie commune et ses obligations, l'importance du costume et de la représentation sociale passent lors de ce temps révolu au second plan d'une expérience esthétique d'absolu, dont le narrateur-personnage entendait recueillir la quintessence, jusqu'à nourrir une forme d'aliénation totale à l'égard de cette passion littéraire : « malade, même si j'avais cru en mourir, il aurait fallu que j'allasse entendre la Berma ». On voit comment, à cet instant de la cristallisation, l'ardeur du désir se déplace du personnage théâtral féminin du XVII^{ème} siècle au narrateur-personnage romanesque masculin du XX^{ème}, et comment parallèlement l'objet du désir se transfère du fils de l'Amazone à l'œuvre littéraire elle-même, sa mise en scène et son truchement par l'interprète, dans une même logique de consommation du sujet, happé par le désir de voir et d'entendre. Pourtant la logique de l'extrait et sa composition en forme de période font valoir

¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

l'irréversible apodose, la chute de l'idéal et l'inanité sans doute d'un tel désir : l'expérience narrée au lever du rideau est bien celle du retour au commun dans une logique d'indétermination, d'indéfinition, voire un relativisme (« des vers plus ou moins réussis ») et une confusion (« l'immense matière des vers français où ils étaient mêlés ») qui nivellent toute rareté du modèle racinien. Assister au spectacle de *Phèdre* ne tient plus désormais qu'au fait d'être là, dans une distance lasse et désabusée. L'extrait superpose donc deux temps de l'expérience esthétique, deux temps du récit (« autrefois » et « maintenant »), celui de l'idéal et de la chute, auxquels il convient d'ajouter le temps de l'écriture qui cherche à discerner dans l'inconstance des désirs qui meuvent le narrateur la ligne directrice d'une vie, comme en témoigne la clôture de l'extrait. Une nouvelle lecture de *Phèdre* émerge donc de l'extrait de Proust, celle qui fait de l'œuvre littéraire et de son actualisation par son interprète le filtre d'une lecture de sa propre existence.

Quelques candidats férus de l'œuvre de Proust ont su rappeler que la tragédie de Racine n'est jamais absente des grandes étapes de la vie du narrateur dans l'ensemble des massifs d'*À la recherche du temps perdu*. Jalons névralgiques de l'existence du narrateur, la pièce de Racine, son interprète et sa représentation lui offrent la matière d'une perpétuelle réécriture de lui-même et des objets du désir de son théâtre intérieur, de cristallisation en décristallisation. A l'échelle de l'œuvre comme de la page qui nous occupe, se développe une logique auto-intertextuelle, grâce à une scène prototypique constamment rejouée ou réécrite, parce qu'elle dit l'évolution du moi et la transformation de son rapport à l'art et à l'écriture.

D - Entre Phèdre et sainte Locuste, l'inquiétude spirituelle dans *Thérèse Desqueyroux*

C'est sous le patronage de Mademoiselle Bistouri¹ et de sainte Locuste que Mauriac entend placer dès l'exergue et la préface du roman son héroïne éponyme, Thérèse Desqueyroux, que la réception de l'œuvre a vite assimilée à une Phèdre moderne. La complexité du personnage mythique fascine Mauriac de longue date² ; Thérèse et « sa face de brûlée vive » s'inscrivent dans la lignée des nombreuses incarnations de Phèdre jalonnant l'œuvre du romancier, elle qui unit à travers son prénom et ses deux autres figures tutélaires, le désir de rédemption et de pureté de la sainte³ à la monstruosité de la folle⁴ ou de la double empoisonneuse antique⁵. L'oxymoron de « sainte Locuste » créé par Mauriac pour désigner cette tension intérieure du personnage romanesque féminin répond à celui que propose le célèbre vers de Racine « La fille de Minos et de Pasiphaé ». Phèdre, selon les mots de Léo Spitzer, est un « oxymoron incarné » puisqu'elle porte une hérédité contradictoire, celle de Minos juge des morts à l'entrée des Enfers et celle de Pasiphaé, paradigme de la luxure et de l'amour monstrueux. Certes, Thérèse est une Phèdre qui passe à l'acte puisqu'elle a empoisonné son époux, mais elle manifeste comme l'héroïne racinienne la conscience déchirée de celle qui est hantée par la Loi : au fantasme halluciné du Père tenant l'urne fatale et cherchant un supplice nouveau pour devenir le bourreau de son propre sang (*Phèdre*, acte IV, scène VI) succède dans l'extrait de Mauriac le cauchemar du juge d'instruction « derrière un tapis vert » et déposant

¹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XLVII, « Mademoiselle Bistouri ».

² François Mauriac, *La vie de Jean Racine* : « Phèdre traîne après elle une immense postérité d'êtres qui savent ne pouvoir rien attendre ni espérer, exilés de tout amour sur une terre déserte, sous un ciel d'airain. Nous retrouvons, à chaque tournant de notre route, sa figure morte, ses lèvres sèches, ses yeux brûlés qui demandent grâce ».

³ *Le Nœud de vipères* s'ouvre aussi sous les auspices de sainte Thérèse d'Avila.

⁴ Le poète s'interroge dans *Le Spleen de Paris* sur « l'énigme inespérée » de Mademoiselle Bistouri, femme damnée possédée par sa passion des médecins et chirurgiens. Incarnation de la bizarrerie de la grande ville, elle est la preuve que « La vie fourmille de monstres innocents ».

⁵ Locuste est la plus célèbre empoisonneuse de l'Antiquité romaine ; elle est responsable de la mort de l'empereur Claude et de celle de son fils Britannicus, sur ordres respectifs d'Agrippine et de Néron.

sur la table « un paquet minuscule, cacheté de rouge ». L'énoncé de la formule criminelle du poison inscrite sur l'enveloppe apparaît tel un couperet redoublé par le rire sardonique du juge, dans le procès d'une conscience qui ne s'avoue qu'inconsciemment monstrueuse. La métaphore filée de la chasse entretenue par le motif de la vieille pèlerine et l'image du gibier prolongent l'expression en style indirect libre de la conscience traquée par son crime, dans une logique de claustration et d'étouffement que renforce le décor. Le cheminement initiatique du personnage dans l'extrait oppose la bascule dans le rêve effrayant (au moment où les chevaux vont au pas dans « cette montée » que Thérèse s'efforce de reconnaître les yeux fermés) à la délivrance de « la descente du ruisseau blanc », franchissement symbolique des contes ou des romans médiévaux. Pour autant, le motif du brouillard baignant la poitrine de Thérèse après le réveil indique que le personnage ne voit guère clair en lui-même. La logique binaire du cauchemar judiciaire, fantasme d'un nouvel interrogatoire à charge, puis de l'illusoire anticipation conjugale qui gouverne l'extrait, épouse les méandres de la pensée du personnage, et mime les dédales d'une conscience criminelle qui s'effondre devant la preuve du mal et s'efforce d'échapper à l'étau de la faute, par l'issue de la confession, pour « connaître, en effet, un desserrement délicieux ». La dialectique de l'ombre et de la lumière, trait définitoire de la créature dévorée d'« une flamme si noire », se poursuit dans l'extrait par la perspective de l'aveu à Bernard, qui s'apparente à une confession à laquelle le propos rapporté de la « dévote amie Anne de la Trave » octroie le pouvoir magique de faire « place nette », dans une perspective d'absolution. L'agnostique Thérèse, l'esprit fort que le lecteur devine, seraient regagnés par le désir de « pardon » synonyme de « délivrance ». La « résolution » spirituelle de Thérèse pourtant se heurte à son monologue intérieur délibératif final. L'interrogation éperdue du personnage (« Par quel aveu commencer ? ») réécrit celle de Phèdre face à Œnone, pour dire l'impuissant effort de lucidité. Le discours direct au sein du monologue narrativisé restitue l'écartèlement tragique de la conscience, obéissant à une logique fatale qui ne lui est pourtant pas étrangère : « Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi ». Thérèse, par cet aveu, apparaît comme une nouvelle incarnation de celle que Racine présentait dans sa préface comme « engagée [...] dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première ». Dans un siècle baigné d'antihumanisme augustinien, la destinée de Phèdre illustre la condition d'une créature déchue, innocente dans son intention mais corrompue par sa nature même : le questionnement sur la morale et la foi de Phèdre s'est souvent résumé à une querelle sur l'influence de Port-Royal dans la pièce, certains critiques tels que Lucien Goldmann¹ voulant y lire l'affrontement d'une conscience tragique torturée, d'un Dieu muet et du Monde. Emportée comme Phèdre par la « part mystérieuse de son être », Thérèse semble épouser le prodigieux effort de lucidité de la figure théâtrale mais elle ne partage pas le radical opprobre que Phèdre s'inflige. La créature de Mauriac demeure celle qui empoisonne l'époux, cœur enfoui et mêlé à un corps de boue incapable de confession, tandis que l'héroïne tragique, au dénouement de la pièce, prononce les mots de la faute et se châtie elle-même par le venin qui parcourt ses veines (*Phèdre*, Acte V, Scène VII). Si Phèdre est une juste à laquelle la grâce a manqué, Thérèse demeure un monstre « aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent [...] », comme le rappelle l'épigraphe du *Spleen de Paris* en exergue du roman. Conçu dans un moment de crise, *Thérèse Desqueyroux* garde pour horizon spirituel « l'âme humaine pécheresse et rédimée² », mais la terrible dénégation du personnage dans l'extrait (« Moi, je ne connais pas mes crimes ») obère le souhait initial du romancier exprimé dans la préface (« J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu »), et induit une formidable incertitude spirituelle quant à la capacité de la figure romanesque à sortir de sa propre nuit.

¹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955.

² François Mauriac, « Vue sur mes romans », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1952.

3 - Des variations à l'unité du corpus, comprendre le choix des scènes d'aveu et de déclaration pour réécrire Phèdre et initier une étude poétique de l'intertextualité

La lecture dialogique bat en brèche l'idée d'une seule réécriture romanesque parodique de la tragédie racinienne. Elle révèle aussi bien les orientations intertextuelles des romanciers que les horizons d'attente des extraits et le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Elle témoigne de l'ampleur des lectures possibles de *Phèdre*, ce qui pouvait constituer une autre forme de caractérisation globale du corpus dans une première approche. Certains candidats ont pu démontrer que la tragédie du XVII^e siècle, elle-même réécriture de la pièce d'Euripide¹, semblait détenir en puissance un destin intertextuel infini, constat confirmant son rayonnement au sein de la culture littéraire.

Cette richesse et ce foisonnement s'ordonnent pourtant au sein du corpus autour d'un type de scène exemplaire de la tragédie classique : la scène d'aveu ou, pour mieux dire, scène de déclaration. Il s'agit donc désormais tout à la fois d'identifier cette sélection précise opérée dans l'œuvre de Racine, et de repérer et d'interpréter la poétique intertextuelle à l'œuvre dans chacun des extraits, pour mieux saisir les raisons d'une telle élection. Les candidats qui se sont saisis d'une telle démarche ont le mieux saisi l'articulation profonde du corpus.

A - Acte I, Scène III ou Acte II, Scène V, voire Acte V, Scène VII : interroger les choix d'hypotexte et de modalités intertextuelles

Deux choix semblent gouverner le corpus et orchestrer une répartition différente des textes. Proust et Flaubert élisent la célèbre scène V de l'acte II de *Phèdre*, telle un joyau détachable de l'œuvre. L'extrait de Proust renvoie à la scène sans la citer, tant elle est fameuse : « Phèdre, la "scène de la déclaration" », la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue ». Le romancier comme le narrateur-personnage postulent l'assise de la référence intertextuelle, sa place de choix au sein d'une culture littéraire partagée avec le lecteur. Les guillemets, signes typographiques de l'élection, marque du discours rapporté de la renommée qui entoure la scène dans l'imaginaire commun, suffisent à convoquer l'hypotexte sublime.

Dans l'extrait de Flaubert, Bouvard délivre le résumé lapidaire de la pièce de Racine à Mme Bordin, puis débute *in medias res* l'interprétation de la tragédie par la déclamation des deux vers qui articulent dans la scène le déferlement de l'aveu que Phèdre ne peut contenir : « *Oui, Prince, je languis [...]* ». Flaubert se livre à un jeu subtil de continuité et de discontinuité à l'intérieur de l'écriture romanesque, puisque la mise en page et la typographie introduisent l'hypotexte comme un texte étranger : les deux vers sont détachés dans l'espace de la page et mis en relief par l'italique, ils semblent insérés sous forme de citation malgré l'absence de guillemets, ou pour ainsi dire de collage dans la trame du récit. Il reste que le discours direct précédent et le verbe de parole introduisant ensuite le discours rapporté de Bouvard (« Et parlant au profil de Pécuchet ») rattachent ces deux vers à la parole théâtrale du personnage romanesque, qui porte la responsabilité de citer improprement Racine : le deuxième vers est tronqué par Bouvard qui lui adjoint une ponctuation expressive, mimétique de son interprétation. La stratégie de convocation de l'hypotexte s'avère particulièrement fine puisque les deux vers jouent aussi le rôle de déclencheur du souvenir de la pièce de Racine et du texte même de la « scène de la déclaration » dans l'esprit du lecteur de roman. Dès lors, la modalité intertextuelle peut s'apparenter davantage à une intégration de l'hypotexte, sous la forme du discours rapporté au style indirect de Bouvard, qui agrège à mesure la célèbre tirade de Phèdre dans une quasi-permanente implication, hormis la citation explicite de la « tête charmante ». Les autres citations de la tirade sont fondues dans le propos du personnage

¹ Jean Racine, préface de *Phèdre*, 1677 : « Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide [...] ».

romanesque qui interprète le rôle de Phèdre. L'intertextualité confine ici à l'exercice ludique du pastiche, dans une stratégie romanesque concertée : la parfaite maîtrise du langage racinien renforce l'ironie de la double énonciation de la scène, la déclaration de Bouvard s'adressant tant à Mme Bordin qu'à Pécuchet, dans une ambiguïté sexuelle et une équivoque grotesques. La porosité à la langue tragique, l'exactitude relative des citations raciniennes préparent et redoublent par contraste l'exécution terrible du style héroï-comique flaubertien : « La mère du bonnet rouge s'inclinait amoureusement ; — et sa voix tremblante, et sa figure bonace conjuraient le cruel de prendre en pitié sa flamme ». L'ironie de la désignation ridicule du personnage par métonymie puis par synecdoque et de la personnification grotesque de la mère est décuplée par le tressage subtil avec le pastiche de la langue du XVII^e siècle.

L'extrait de *Belle du Seigneur* et celui de *Thérèse Desqueyroux* se rassemblent a priori par le choix d'un autre hypotexte, à savoir l'aveu de Phèdre à Œnone, soit la scène III de l'acte I de *Phèdre*. Dans le dialogue entre Solal et Isolde, cette dernière cite le premier vers d'une célèbre réplique de Phèdre adressée à Œnone dans cette scène, « Ariane, ma sœur ! [...] », en guise de réponse à l'interrogation feinte de Solal. Ce dernier convoque en effet la tragédie classique par l'intermédiaire « du seul beau vers de Racine », selon la formule traditionnellement attribuée à Théophile Gautier¹, vers emprunté à la scène d'exposition de la pièce, qu'il cite ou plus exactement déclame « rêveusement », comme pour alléguer ensuite de sa mémoire défaillante : « *La fille de Minos et de Pasiphaé* [...]. J'aime ce vers. De qui est-ce ? ». La renommée du vers, sa fortune au sein des anecdotes ponctuant la vie littéraire du XIX^e siècle, font de l'assertion de Solal un mensonge auquel ni le lecteur ni Isolde ne peuvent se laisser prendre : « — Racine, dit-elle. Vous savez bien, [...] ». La citation des deux vers raciniens fournit la matière et le prétexte de l'échange, ils sont pour cette raison même insérés avec fluidité dans le mouvement du dialogue selon une logique d'installation, l'italique signalant sans équivoque à chaque fois la présence et la mention de l'hypotexte. Toutefois le plus remarquable demeure que ce croisement de citations construit surtout une situation d'énonciation biaisée et manifeste l'allusion à un dernier hypotexte racinien, à savoir la scène de la déclaration, soit à nouveau la scène V de l'acte II. En effet, le vers cité par Solal est bien emprunté au personnage d'Hippolyte, tandis que celui que rappelle Isolde émane de Phèdre ; l'échange entre les deux anciens amants vise surtout à convoquer un tiers absent, la nouvelle maîtresse, la cruauté de la scène romanesque résidant dans le fait que c'est la « Pauvre bonne chérie » qui se trouve réduite à prononcer la première son nom, par l'entremise du vers qu'elle cite. Solal dès lors a beau jeu de s'abandonner à la scansion désirante du nom de l'aimée, jusqu'à l'aveu transparent de sa passion. Sa réplique martèle le nom d'Ariane à quatre reprises, et l'évocation anaphorique de cette dernière permet de développer le portrait de la femme aimée, parée des atours de la mythologie, Solal use du même subterfuge que Phèdre avouant son amour à Hippolyte en le dépeignant sous les traits de son père dans la scène V de l'acte II. Il reste que la réécriture orchestrée par Cohen inverse les données de l'hypotexte : c'est désormais un Hippolyte roué qui s'exprime pour déclarer dans un complet cynisme son amour pour Ariane-Aricie, devant une Phèdre dont il a consommé les charmes et dont l'amour incestueux lui répugne désormais.

La subtilité des modalités intertextuelles mises en œuvre par l'extrait de Cohen fait pendant à l'apparente économie du dispositif intertextuel mis en œuvre par Mauriac. La modalité intertextuelle semble cette fois obéir à une logique d'absorption de l'hypotexte, la présence du texte de Racine n'étant pas explicitement signalée. À ce titre, cette modalité intertextuelle nous rappelle qu'un texte peut parler d'un autre texte sans le citer pour autant. L'interrogation inquiète de Thérèse, rapportée au style indirect libre, fait en effet écho à la

¹ De nombreuses revues littéraires du XIX^e siècle rapportent l'anecdote du dîner parisien où Théophile Gautier s'écrie : « Non, il n'y a qu'un seul beau vers dans votre Racine [...], et ce vers le voici, plein, sonore, harmonieux, caressant et remplissant l'oreille : *La fille de Minos et de Pasiphaé* ».

célèbre réplique de Phèdre (Acte I, Scène III : « Ciel ! que vais-je lui dire ? Et par où commencer ? »), mais la réécriture gomme l'interjection initiale et sa référence quoique lexicalisée à un horizon divin, ce qui s'avère signifiant puisque le personnage romanesque interroge désormais la possibilité même de la confession, et le mirage d'absolution qu'elle conférerait, à travers sa conscience paradoxale du crime. L'hypotexte est également réécrit à travers l'ajout du terme « aveu », comme un signal de la référence intertextuelle, un indice laissé au lecteur. À l'échelle de la page comme de l'œuvre, le régime de l'allusion gouverne majoritairement la modalité intertextuelle établie avec la tragédie de Racine : la dialectique de l'ombre et de la lumière, le personnage du juge semblable à Minos, la métaphore filée de la chasse, le décor symbolique de la claustration, le motif du poison, la perspective de l'aveu à l'époux dessinent pour le lecteur un faisceau d'indices concordants vers l'hypotexte racinien, dans un jeu de références à différentes scènes de la pièce (Acte I, Scène III certes mais aussi Acte IV, Scène IV et Acte V, Scène VII), qui enrichit la lecture du texte romanesque et lui confère une épaisseur trouble contrariant son apparente lisibilité première.

B - La réécriture des scènes d'aveu : mise au jour et héritage d'une tragédie de la parole

Si la réécriture romanesque s'arrime aux scènes d'aveu et de déclaration de la tragédie racinienne, l'on voit qu'elle en manipule les ressorts pour servir ses propres visées. Reste à comprendre la signification d'une telle élection au sein de l'hypotexte racinien, au-delà de l'inscription de ces scènes d'aveu dans l'imaginaire collectif construit par la culture littéraire. Le choix des scènes d'aveu par les quatre romanciers n'est pas neutre, il correspond à l'identification d'une structure profonde de la pièce, voire à une interrogation sur les pouvoirs et peut-être sur la nature tragique de la parole. À bien des égards en effet, l'on peut lire *Phèdre* comme une tragédie du langage, de la parole interdite ou maudite, dont la scène d'aveu est la concrétion exemplaire, le nœud tragique à partir duquel tout bascule. Dans *Sur Racine*, Barthes débute le commentaire de la pièce par ces mots : « Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. [...] l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu¹ ». Le critique rappelle que l'héroïne tragique dénoue son silence initial par trois fois : devant Œnone (Acte I, Scène III), devant Hippolyte (Acte II, Scène V) et devant Thésée (Acte V, Scène VII), dans une logique de rupture aggravée qui conduit à la mort, puisque « mourir ne peut être qu'avoir parlé² ». On sait par ailleurs la construction harmonique de la pièce autour des aveux en miroir de Phèdre et d'Hippolyte, devenu galant chez Racine, et l'on est tenté à la suite de Thierry Maulnier de penser que les personnages de la tragédie sont présents sur scène moins pour manifester les effets de la passion que pour la jouer, et partant la dire : « Le théâtre classique se soucie peu d'imiter la vie, il en donne une image infidèle, une représentation métaphorique, une sorte d'explication. Il choisit donc le langage, parce qu'il choisit l'instrument le meilleur de l'explication [...] »³.

Quelle place demeure pour la tragédie de la parole au sein des réécritures romanesques ? Le langage y conserve-t-il la puissance fatale, magique et terrifiante de la pièce ? Peut-on identifier une poétique spécifique de la parole dans les extraits du corpus ? L'identification de l'unité des réécritures romanesques autour des scènes d'aveu de *Phèdre* invite à leur appliquer ces questions pour apprécier le jeu des discours rapportés, la valeur et le trajet du récit rétrospectif d'une conscience, la mobilité de la voix narrative et le lien parfois très singulier

¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, p. 109.

² Ibid., p. 110

³ Thierry Maulnier, *Racine*, 1935.

entre le narrateur et le personnage. Une attention particulière aux pouvoirs et aux modalités de la parole tant dans son approche fantasmatique que réelle, à sa mise en scène et à sa manipulation, à sa présence ou à son retrait, à son partage ou à sa confiscation voire à sa substitution, dessine les contours d'une interrogation transversale du corpus, afin de mettre au jour les enjeux romanesques spécifiques d'une telle articulation autour des scènes d'aveu.

III - Vers l'exploitation en classe : propédeutique à une lecture en réseau avec les élèves

La détermination d'un certain nombre de pistes structurantes au sein du corpus peut offrir le loisir de parcours de lecture facilitant l'approche puis l'analyse des quatre réécritures romanesques par les élèves, en croisant les textes pour mieux souligner leurs points de convergence et leurs spécificités. La lecture en réseau peut alors s'avérer un entraînement productif à la rédaction de la question sur corpus, première partie de l'épreuve de Français du baccalauréat. Un certain nombre de candidats ont songé avec profit à ces approches croisées pour organiser leur projet didactique.

1 - Théâtre, représentation, scène, interprètes

Un premier axe de lecture transversal peut aisément s'attacher à ce qui relève de la théâtralité dans l'ensemble des textes. On accordera alors une importance particulière à l'extrait de *Bouvard et Pécuchet*, qui met en scène les conditions sine qua non de la représentation selon les personnages : « jouer à l'improvisiste » implique la recherche d'un costume, réduit à l'accessoire décalé et ridicule du « bonnet grec », signal ironique dans la scène puisque dans le *Dictionnaire des idées reçues* le définit comme « Indispensable à l'homme de cabinet. Donne de la majesté au visage »¹. À la recherche des accessoires de la représentation succède celle du lieu de son exécution : la narration construit un effet d'attente délibéré par la mention de l'exiguïté du corridor, pâle substitut de l'antichambre, pour retarder la déception prosaïque et grotesque du salon, lieu douteux et défraîchi où « Des araignées couraient le long des murs ». Les sièges du parterre sont des fauteuils au velours blanchi de poussière et l'on appréciera le choix du superlatif relatif d'infériorité ainsi que le motif vulgaire du torchon pour caractériser l'accueil réservé au public d'élection, Madame Bordin. Les rites de la représentation sont tournés en dérision dans le décor improbable et négligé de la maison normande, créant un effet de disconvenance majeure. On pourra esquisser un parallèle avec le texte de Proust, qui évoque, dans un effet de symétrie inversée, la même attention aux « meilleures conditions » de la représentation, dans une évocation minutieuse et picturale où les détails fétichistes du souvenir érigé en tableau traduisent l'obsession rituelle du narrateur-personnage.

Les deux extraits romanesques de Flaubert et de Proust se rapprochent également par la prégnance d'un interprète et du jeu qui lui est associé. L'extrait de *Bouvard et Pécuchet* se déploie à partir de la référence à Frédéric Lemaître, le « Talma des Boulevards ». Cette figure de comédien propre à de multiples emplois théâtraux, qui met son talent au service de plusieurs genres et registres au gré de leur fortune, apparaît comme un élément programmatique du passage et une traduction du rapport paradoxal à la culture du siècle. Le narrateur-personnage dans *Du Côté de Guermantes* évoque quant à lui « la Berma », personnage fictif en grande partie inspiré par Réjane et Sarah Bernhardt. L'article définit

¹ On rappellera que dans *Madame Bovary*, l'objet est l'apanage d'Homais, qui demande « la permission de garder son bonnet grec, de peur des coryzas ».

singulier précédant le nom propre signe la renommée exceptionnelle de l'actrice. Le narrateur-personnage célèbre la « manière dont disait la Berma », expression rapportée entre guillemets, comme un constat universellement partagé.

À la différence de *Bouvard et Pécuchet*, l'extrait de Proust ne donne nullement à voir le contenu de la représentation, alors qu'il débute par un lever de rideau. Chez Flaubert, l'explicitation du jeu de Frédéric Lemaître par Bouvard à l'intention de Pécuchet déclenche au contraire la représentation ; elle fournit même le premier spectacle de la scène avant la représentation de *Phèdre*, spectacle auquel Mme Bordin assiste d'abord en posture de témoin caché. L'arrivée inattendue du personnage féminin est d'ailleurs une entrée en scène travaillée avec soin par le narrateur, qui dote le personnage d'accessoires qui n'ont pas seulement valeur d'effet de réel : « avec son châle vert », Mme Bordin arbore en effet une étoffe dont la couleur, prétendument funeste au théâtre, est souvent l'emblème de personnages dramatiques ridicules ; la mention du « volume de Pigault-Lebrun » s'avère tout aussi symbolique pour le lecteur qui y lit le signe d'un rapport dévalué à la culture littéraire¹, alors que Bouvard et Pécuchet avaient formé le projet de forger le goût de leur voisine. Surtout l'extrait, non content de nous livrer une mise en scène burlesque de la scène de la déclaration, nous livre également les réactions du public, dans un jeu d'emboîtement vertigineux, entre Mme Bordin, spectatrice de premier rang installée sur son fauteuil poussiéreux, Mélie spectatrice seconde et nouveau témoin caché « derrière la porte » et Gorgu qui dans un troisième et dernier plan de la scène « les regardait par la fenêtre ». À la mise débraillée du public (Gorgu « en manches de chemise ») correspond l'effet produit par le spectacle puisque Mme Bordin semble émerveillée « comme devant les faiseurs de tours » : le parallèle avec les arts du cirque parachève la dimension grotesque de la représentation. On savourera également le discours direct de Mme Bordin par lequel elle assure de la réussite cathartique de la représentation, grâce à l'expression de sa compassion à valeur d'euphémisme trivial quant au sort final de *Phèdre* : « Pauvre femme ! ».

On constatera par différence que les extraits de Mauriac et de Cohen ne nous livrent aucune représentation au sens propre, mais qu'ils mettent en scène une comédie ou une tragédie du discours. Comme celui de Proust, l'extrait de Mauriac livre le théâtre intérieur du personnage, qui s'apparente en premier lieu à la représentation d'un interrogatoire ou d'un procès au cœur du cauchemar, où la parole accusatrice du juge citée entre guillemets s'oppose au silence étouffé de la proie. Dans le deuxième temps de l'extrait, c'est la comédie de la pénitence que se joue à elle-même la conscience coupable de Thérèse en convoquant à l'appui la parole dévote d'Anne de la Trave. Le trajet jusqu'à Argelouse peut dès lors se lire comme le temps de « préparer sa confession », les guillemets signalant l'emprunt de cette formule à l'amie, donc la distance avec laquelle peut-être le personnage la prononce. Dans l'extrait de Cohen, on soulignera à quel point le personnage de Solal est un acteur, qui feint le sommeil, le réveil, l'oubli et l'ivresse pour manipuler Isolde. Séducteur tel Dom Juan, hypocrite tel Tartuffe, il élabore un faux dialogue ou plus exactement un dialogue à double fond, pour éviter non pas une « scène » mais le langage non-verbal du désespoir de la comtesse (« regard de doux reproche, regard un peu fou de tristesse impuissante [...] »). La puissance de ce court échange repose sur l'artifice même du jeu de Solal (prétendre ignorer l'un des vers les plus célèbres de Racine), et les ressorts de la méprise et de la double énonciation : c'est un terrible jeu de dupes, un malentendu qui ne fait qu'une seule victime, qui plus est consentante. Il n'est plus de mots à la fin de l'extrait entre les deux personnages, dans l'abandon au corps qui s'y joue, mais à cet instant la comédie du désir paraît bien difficile à rejouer.

¹ Pigault-Lebrun est un romancier et dramaturge du début du XIX^{ème} siècle.

2 - Parole(s), discours, pensée(s), voix, narrateur

Les formes de la parole ainsi que leur orchestration par le narrateur, la place des voix et des pensées, la juxtaposition ou l'entrelacement des discours constituent une autre piste féconde que l'on peut suivre pour traverser le corpus. L'on signalera à cet égard la singularité du texte de Proust, seul récit à la première personne d'un narrateur-personnage qui nous délivre le cheminement d'une conscience, dans une sorte d'aventure de la mémoire qui confronte l'enchantement passionnel du passé et la déception de l'expérience commune qu'il rapporte, autour du même motif de « *Phèdre*, la "manière dont disait la Berma" ». Le narrateur-personnage est le point d'optique de la narration dans l'extrait, tout gravite autour de lui. Il diffère l'évocation de la représentation de *Phèdre* à laquelle il assiste tout au long du passage au profit de son double écho intérieur, car c'est moins l'événement dépeint que sa ressaisie rétrospective par une conscience en quête d'elle-même que délivre le mouvement narratif, c'est-à-dire le flux d'une conscience qui s'éprouve, se découvre et se déchiffre à mesure de l'écriture. La souplesse de la phrase mime l'état intérieur revécu ; on note ainsi la vague lyrique de la protase qui, dans le premier mouvement de l'extrait, signe l'emportement passionnel du narrateur et sa fébrilité obsessionnelle, marquée par le parallélisme syntaxique en rythme ternaire (« quand je tenais / quand je tremblais / quand j'aurais cru »), tandis que le deuxième mouvement du passage, articulé par la conjonction de coordination « Mais » et l'adverbe temporel « maintenant », est gouverné par un rythme binaire implacable qui dit la chute de l'idéal et le retour au médiocre. L'extrait de Proust nous propose en quelque sorte un lyrisme de l'analyse qui porte la voix du narrateur-personnage au déchiffrement de lui-même, dans une forme d'élucidation du souvenir par confrontation de fragments de vie.

La complexité de l'exploration d'une conscience est également traduite dans l'extrait de Mauriac, qui convoque et commente la parole rapportée d'autres personnages et surtout tresse avec subtilité la parole du narrateur et la pensée de Thérèse, parfois de manière indécidable. Le glissement de l'une à l'autre est facilité par l'usage récurrent du présent, qui assure une cohérence entre temps du récit et temps de la conscience, afin de saisir un procès en cours de déroulement durant le temps suspendu et étiré du voyage, comme une stase de l'événement au profit de l'exploration intérieure, fantasmatique et paradoxale de Thérèse. Dès les premières lignes de l'extrait, le lecteur bascule du récit apparemment distancié, où le narrateur évoque « une jeune femme démasquée » caressant sa figure de condamnée ou de martyre, au style indirect libre du monologue narrativisé du personnage romanesque (« Quelles seront les premières paroles de Bernard [...] »). À cette prolepse indécise du personnage, succède le retour au récit assuré par un narrateur omniscient, qui raconte que « Thérèse s'efforce de reconnaître cette montée », plus loin qu'elle « se détourne [...] », ou qu'elle « pourrait réciter la formule inscrite sur l'enveloppe » ou encore que « Cette résolution [la] comble de joie ». Les rares événements présents au milieu du récit, dans l'articulation entre le rêve et le réveil, sont aussi rapportés par ce même narrateur omniscient : « Le frein grince contre la roue. Thérèse s'éveille ; sa poitrine dilatée s'emplit de brouillard », toutefois bien vite le récit semble glisser vers une focalisation interne qui épouse ensuite le regard du personnage féminin, lorsque le narrateur rapporte le rêve des épreuves du brevet et le plaisir de l'allégeance aux réveils éprouvé par le personnage. Restent des zones textuelles où la pensée du personnage et la voix du narrateur paraissent se confondre : l'affirmation selon laquelle « Le juge éclate de rire... », la parenthèse explicative « (ce doit être la descente du ruisseau blanc) », le commentaire à valeur de vérité générale sur « les êtres les plus purs » et sur « ce qui germe d'empoisonné sous leurs pas d'enfants » semblent pouvoir être attribués à l'un comme à l'autre. Certes, le narrateur adopte parfois une position surplombante pour commenter l'état intérieur de Thérèse après la résolution de l'aveu total, ou la justesse du propos rapporté de « cette petite fille », Anne de la Trave, sur la délivrance et le pardon. Mais

il semble aussi parfois déléguer la parole au personnage lui-même, dans une forme de monologue rapporté, qui délivre le discours mental du personnage cité tel quel : des extraits tels que « Petite sœur Anne, chère innocente, quelle place vous occupez dans cette histoire ! », « Bernard saura tout ; je lui dirai... » ou « Moi, je ne connais pas mes crimes [...] j'en étais moi-même terrifiée » donnent aussi à entendre au lecteur la voix intérieure du personnage, le discours d'une âme tourmentée. L'insertion des discours rapportés d'autres personnages contribue d'ailleurs à cette oppression, en faisant résonner l'adresse accablante du juge (« n'avez-vous rien oublié, rien dissimulé ? ») ou l'apparente ingénuité dans l'éloge de la confession prodigué par Anne de la Trave ; les voix des autres poursuivent le personnage dans le rêve ou la mémoire, et traduisent la force d'un discours inconscient qui n'entend laisser nul repos à Thérèse, avant que la claustration ou l'étouffement ne deviennent ceux de ses proches à Argelouse. Le jeu des voix, des pensées et des paroles semble donc enfermer le personnage romanesque, tout du moins l'enserrer dans la trame d'un récit où la vie intérieure n'est qu'un labyrinthe sans issue.

La mobilité de la représentation et de la perception narratives s'avère également un trait constitutif de l'extrait de Cohen, dans une composition et une progression savantes de l'extrait. Le premier paragraphe délivre au lecteur le monologue narrativisé de Solal, qui célèbre en pensée au style indirect libre le corps désirable d'Ariane puis se résout à la visite d'Isolde ; le retour du discours rapporté du personnage masculin au sein du récit de paroles en clôture du paragraphe accentue la parodie de l'hommage à Isolde à laquelle il se livre, et délivre un premier indice de son aptitude au jeu théâtral. Le second paragraphe tresse en alternance le récit d'un narrateur omniscient qui progresse vers le psycho-récit en proximité et le monologue narrativisé de Solal, qui semble renoncer à parler d'Ariane à Isolde. Les deux derniers paragraphes consacrent également le point de vue du personnage romanesque masculin dans l'extrait grâce à la focalisation interne adoptée par le narrateur (« En robe de chambre, elle travaillait consciencieusement ») ou lors du retour du monologue narrativisé de Solal, après le geste symbolique de la morsure des lèvres qu'il s'inflige. Toutefois, le narrateur accorde également toute sa place à la pensée d'Isolde, en livrant le discours direct quoique sans guillemets par lequel elle le berce, avant un psycho-récit en proximité (« et elle savait qu'il la quitterait un jour »). Bien mieux, le narrateur s'accorde les pleins pouvoirs du narrateur omniscient à l'encontre de ses personnages romanesques en commentant leur attitude, désignant Solal comme « l'hypocrite » ou soulignant avec ironie dans un commentaire explicatif les « leçons de massage » prises par Isolde « pour mieux le servir ». Il sera permis de demander aux élèves quel degré d'ironie ou d'empathie du narrateur ils perçoivent dans la caractérisation d'Isolde comme « la malheureuse »... On pourra par contraste accorder une attention plus particulière au paragraphe central de l'extrait, où le narrateur semble laisser aux personnages l'espace de l'échange : on soulignera le fait que si le dialogue débute avec le jeu de dupes construit par Solal grâce à l'entremise du vers racinien, c'est bien Isolde qui récupère la parole à la fin du dialogue, rebondissant sur la fatigue feinte de Solal pour lui adresser une invitation au massage qu'il ne peut plus refuser, comme pour jouir encore et malgré tout du corps du « méchant qu'elle avait encore ». Le tressage des voix et des pensées sert donc le petit théâtre de la cruauté construit par le narrateur, qui épouse tous les points de vue pour mieux s'en distancier et révéler les piètres manigances du désir.

La dimension de maîtrise du discours, de la voix et de la pensée apparaît absolue dans le récit flaubertien, mécanique ironique d'une absolue netteté. L'orchestration des discours rapportés est concertée pour préparer et exécuter le crescendo ironique de la page. Le récit du narrateur omniscient pose d'abord le cadre grotesque de la représentation et délivre les propos des personnages en discours direct, discours transposé (« Pécuchet alléqua [...] qu'ils ne pouvaient jouer à l'improvisiste [...] »), discours narrativisé (« Ils s'excusèrent. Elle insistait », « Bouvard était partisan de *La Tour de Nesle* [...] ») afin de créer des effets d'attente qui

ralentissent le rythme du récit, soit par le jeu de diversion coquette que Bouvard et Pécuchet adressent à l'invitation de Mme Bordin, soit par l'exploration du lieu à laquelle ils se livrent pour trouver la scène, soit par l'hésitation qu'ils manifestent dans le choix de la pièce à jouer. La scène s'accélère dans le deuxième temps du récit, à partir du résumé sommaire de *Phèdre* que délivre Bouvard et qui se termine par une injonction à la célérité (« En route ! »). La citation in medias res des vers raciniens, puis le discours narrativisé de Bouvard pastichant Phèdre mettent en relief l'ironie du narrateur omniscient à l'égard de ses personnages lorsqu'il évoque « la mèche du bonnet rouge » s'inclinant « amoureusement », ou les yeux écarquillés de Mme Bordin. L'apothéose grotesque se marque dans la troisième étape du récit (« Bouvard entama la seconde tirade ») ; le récit est sous le contrôle du narrateur qui narre le jeu de Bouvard sur un rythme ternaire rapide puis délivre dans une formidable accélération un dernier événement grotesque à valeur symbolique, pinacle burlesque de la scène et fin de la représentation des personnages. Le plaisir du lecteur-spectateur provient pour bonne part de ce rythme staccato mais aussi de la concentration ironique de la syllepse du « glaive idéal de Pécuchet », tout à fois remémoration de la didascalie interne de la tragédie (« Au défaut de ton bras prête-moi ton épée »), constat de l'absence d'accessoire et allusion pour le moins équivoque. Le narrateur ne cède qu'ensuite la parole aux discours des personnages qui excusent l'incident et expédient la représentation. La dernière phase renoue avec le discours transposé puis narrativisé pour ensabler le récit dans les propositions théâtrales de Mme Bordin, nouvelle forme de trilogie parodique. Dans cette mécanique parfaitement huilée, la manipulation et l'orchestration des voix et des pensées des personnages comme de la parole étrangère du texte racinien participent de l'élaboration calculée du rythme de la page, pour assurer l'efficacité du crescendo ironique sur le lecteur.

3 - *Désir, corps, transgression, tragique*

La réflexion sur la place du corps et l'expression du désir ne manquera pas de sel, lorsqu'on s'interrogera avec les élèves sur le déguisement ridicule de Bouvard affublé du bonnet grec, sur le « glaive idéal » de Pécuchet ou sur le massage de pieds accompli par Isolde en « robe de chambre ». On opposera cette représentation grotesque du corps et la tension sexuelle qu'elle manifeste à la mention du corps autrefois « malade » du narrateur-personnage de Proust ou à la « face de brûlée vive » de Thérèse. L'on fera un sort particulier à l'évocation lyrique du corps d'Ariane et à la médiation du désir de Solal dans l'extrait de Cohen.

Il sera surtout intéressant de voir avec les élèves que cette représentation du corps et du désir relève souvent d'une forme de transgression, qu'il s'agisse de la gestuelle du couple parodique masculin face à la spectatrice dans *Bouvard et Pécuchet*, de l'amour incestueux entre Isolde et Solal ou de l'évocation trouble du rôle d'Anne de la Trave, la « dévote amie » dans le parcours criminel de Thérèse : « Les êtres les plus purs ignorent à quoi ils sont mêlés [...] ». L'extrait suggère le temps des « vacances heureuses », le rituel des retrouvailles entre amies, mais également une relation équivoque avec « Petite sœur Anne », celle qui a précédé Bernard, l'intrus ou peut-être le refuge pour faire face aux forces obscures du cœur grâce au mariage. Anne de la Trave dans le roman fait naître l'expérience de la jalousie pour Thérèse, tant à l'égard de Jean qui séduit « cette petite fille » que de cette dernière qui découvre avec lui « la longue plainte heureuse d'une femme possédée », à laquelle Thérèse n'aura jamais accès. On peut dès lors percevoir l'ironie subreptice du narrateur qui glisse des indices encore indéchiffrables au lecteur, et l'invite à une lecture à rebours de la dévotion et de la valeur de la confession de la petite sœur. L'extrait dessine le tabou d'un désir inavouable, son caractère indicible et tragique pour celle qui ne sortira jamais du Désert de l'amour.

On s'interrogera également à ce titre sur le désir trop prégnant de Solal à l'égard d'Ariane : l'anaphore de l'expression « il l'aimait trop » ne marque sans doute pas seulement « le délire sublime des débuts », elle est le signe d'un désir « chimiquement pur » impossible à assouvir. Le fétichisme de Solal avide de contempler « ces lèvres aux siennes complaisantes » par le biais d'« une forte loupe » est un indice pour le lecteur du risque de rattrapage des deux amants par le trivial, voire le sinistre de l'amour. Le portrait en diptyque des deux figures féminines confirme d'ailleurs ce pronostic : Ariane et Isolde sont les deux faces d'une même réalité, d'un même roman, celui de l'amour et de sa féroce dénonciation, celui du désir et de son inéluctable mort. Au lyrisme de l'évocation érotique du corps d'Ariane, succèdera bientôt la parodie de cet amour et le récit bouleversant, au chapitre L, du suicide d'Isolde. La poésie de l'évocation charnelle et la terrible ironie de la scène romanesque ainsi que son énonciation à double fond, disent donc dans l'extrait l'absence de pitié, la faute suprême et tragique d'un amour qui n'exalte que la beauté, la jeunesse et le plaisir des sens.

On examinera enfin l'intensité, la témérité et la terrible inconstance du désir de perfection qui animent le narrateur-personnage dans l'extrait de Proust. Si la comparaison des « plaques sensibles » induit une formidable logique d'absorption et peut-être de réfraction de la beauté, d'autres images font signe vers un état d'impatience, de surcharge d'énergie permanente, une sorte d'incapacité tragique à résister à son « désir têtu et agissant », à l'appel d'un nouvel objet esthétique, quel qu'en soit le prix. La tentative d'assouvissement du désir est une mise en danger renouvelée du corps et de l'être dans la conscience douloureusement tragique de sa vacuité, que le narrateur résume par une comparaison ironique à son endroit : « comme ces neurasthéniques dont on double la fatigue en leur faisant remarquer qu'ils sont fatigués ». Rêverie et songerie, hauts lieux de l'expression d'un désir mobile et fugace par essence insatiable, en sont aussi l'espace chimérique qui se superpose tragiquement à l'existence.

4 - Phèdre, Ariane, Thésée, Hippolyte, Cénone et les autres

Une appréhension plus ludique du corpus consistera à identifier les figures mythiques peuplant les quatre extraits, qu'elles relèvent du mythe de Phèdre ou d'autres références littéraires, voire historiques. Outre le fait de faciliter ensuite l'analyse, ce repérage permet de s'interroger sur la sélection, la répartition et le croisement des figures au sein des textes, et d'interpréter ces choix signifiants dans le cadre de la réécriture romanesque et de la poétique du personnage de roman. On initiera ainsi les élèves à une réflexion sur « l'effet-personnage » au regard du mythe ; on insistera sur le substrat du mythe au regard notamment des rôles thématiques du personnage, de son programme narratif. On questionnera le personnage comme signe (personnages-référentiels, tels les délégués anglais chez Cohen, et personnages-anaphores). On questionnera l'effet de lecture des personnages en envisageant quelques procédés par lesquels le texte oriente notre relation au personnage. En lien avec la piste précédente, on suggèrera que ces personnages au carrefour du mythe, du théâtre et du roman permettent au lecteur de vivre des désirs barrés par la vie sociale. L'interrogation sur les valeurs portées par le mythe de Phèdre permettra aussi d'envisager les trois codes afférents au système de sympathie entre lecteur et personnage : code narratif, code affectif, code culturel. On rappellera que l'ensemble du système demeure soumis à l'autorité du narrateur, plus qu'à celle de l'hypotexte convoqué. On envisagera peu à peu le principe d'une écriture romanesque comme dramatisation d'un conflit de valeurs.

Après avoir vérifié les acquis des élèves, on débutera par une recherche sur les personnages constitutifs du mythe de Phèdre, pour établir une généalogie propre à faire ressortir les valeurs et l'histoire du mythe depuis l'Antiquité. On pourra établir un parallèle avec l'épisode de la Bible où Joseph résiste aux avances de la femme de son maître Putiphar, pour envisager à la suite de Paul Bénichou le mythe de Phèdre comme une variante de la

légende universelle de la « Tentatrice-Accusatrice ». On insistera sur les variantes qui font osciller Phèdre de la lubricité, de l'hystérie et de la fureur qui la porte à la calomnie, à la conscience de la faute, la honte de ses crimes, la soumission tragique à la vengeance de Vénus. On montrera qu'Hippolyte subit lui aussi des variations, protégé d'Artémis, fils de l'Amazone, galant voire jaloux dans des versions qui reculent manifestement devant le thème de l'inceste, Phèdre devenant à son tour alors une simple fiancée. On verra aussi que le personnage de Thésée est incriminé dans certaines versions et rapproché de la figure du séducteur.

L'on s'amusera avec les élèves de l'effet de travestissement que produit le texte de Flaubert, où Phèdre est jouée par un interprète masculin, Bouvard, tandis qu'Hippolyte est incarné par Pécuchet, ce qui suppose qu'il a quelque peu perdu de sa superbe. L'on jouera de la polarité constitutive entre Phèdre et sainte Locuste pour approcher la tension interne du personnage de Thérèse, entre désir de pureté et monstruosité, et l'on rappellera qu'en d'autres passages de l'œuvre, Bernard Desqueyroux est à son tour dépeint en « Hippolyte mal léché – moins curieux des jeunes filles que du lièvre qu'il forçait dans la lande...¹ ». Peut-être pourra-t-on se risquer à rapprocher Anne de la Trave de la figure d'Ariane, dans le rapport de sororité entretenu avec Thérèse, puis son abandon avant un mariage tout à fait convenu. On soulignera l'originalité dans ce cadre d'analyse du texte de Proust qui nous offre un personnage de comédienne fictif à l'aura mythique, inspiré de figures historiques réelles qui demeurent des monstres sacrés du théâtre, telles que Sarah Bernhardt. L'étude sera l'occasion surtout de s'intéresser au traitement particulier du personnage opéré par Cohen, et au jeu de superpositions de figures qu'il dessine et reprend de manière harmonique dans l'œuvre. Le lecteur oscille en effet entre plusieurs composantes et personnages du mythe de Phèdre auxquels se superposent d'autres figures de l'amour blessé, moqué ou impossible, comme si les personnages romanesques ne pouvaient à terme demeurer dans les emplois théâtraux qu'ils épousent au gré des scènes de la passion. On soulignera le parallèle qui s'établit entre Ariane « l'ensoleillée » dont Solal célèbre « les jambes, les longues chasseresses », avec Diane, la sœur d'Apollon. On rappellera que dans certaines variantes du mythe, Hippolyte, ressuscité par Asclépios, est enlevé par Artémis et se consacre au culte de la divine ravisseuse. La mention de « la robe aux broderies roumaines » quant à elle fait surgir un tout autre univers car c'est à l'enchantement des toiles de Matisse, *La Blouse roumaine* ou *Le Rêve* (parfois aussi appelé *La Dormeuse*) que le lecteur songe, suite aux injonctions de Solal (« Non, il ne fallait pas, il fallait la laisser dormir »), comme pour parer cette Aricie moderne de la fascination picturale de ce motif d'une féminité douce et sensuelle. « Isolde, comtesse Kanyo » dont Solal aime à décliner l'identité en hongrois, tresse l'écho d'Iseut et celui du monde déchu auquel elle appartient. Elle qui prononce le nom de sa rivale pourrait bien apparaître comme la femme abandonnée par Thésée. Par la gestuelle maternelle de la berceuse couplée à la caresse des cheveux, elle est la mère, peut-être la nourrice (et l'on songe à (Enone) puis, par le massage de pieds, elle bascule dans la représentation d'une Phèdre domestique, femme plus âgée qu'un amant qu'elle s'obstine à servir. Solal cumule les emplois théâtraux : à la fois Chérubin, Tartuffe et Dom Juan, il réactive la dynamique du mythe davantage propre à la figure de Thésée et apparaît aussi en Hippolyte complaisant. Les composantes d'amour et de mort du mythe de Tristan et Iseut émergent discrètement en écho par le philtre d'amour qui unit Solal et Ariane « se buvant », mais leur dimension tragique participe pour le lecteur de la conscience souterraine du venin niché au cœur du désir. L'on ne tentera pas d'épuiser la richesse des références de l'extrait de Cohen, toutefois ces repérages permettront d'appréhender la densité et la dynamique d'une écriture qui exécute, au sens musical comme implacable du terme, le mythe de la passion amoureuse.

¹ Dans le chapitre 3 du roman.

IV - Organisation du projet d'ensemble et modalités d'exploitation en classe

La construction du projet d'ensemble confronte le professeur à plusieurs difficultés didactiques inhérentes à l'objet d'étude : comment conjuguer lecture dialogique, lecture en réseau, initiation à la poétique de l'intertextualité et analyse stylistique des textes au sein d'un projet d'enseignement adapté aux élèves de Première ? Comment interroger les régimes et les postures de l'intertextualité, cerner les horizons d'attente et de réception des œuvres, sans pour autant basculer dans l'obsession du « texte fantôme », dans une lecture érudite qui ferait écran à la première lecture ? Quel choix d'œuvre(s) opérer, pour s'appuyer sur de « suffisants lecteurs » sans prétendre les transformer en « architectes » ? Ce faisceau d'interrogations doit permettre de bien positionner la séquence autour d'une problématique pertinente, et de pratiques de lectures analytiques renouvelées, notamment dans leur lien avec l'écriture.

1 - Prérequis et place de la séquence dans la progression pédagogique : gérer la connaissance de l'hypotexte

Comment s'assurer de la connaissance de la pièce de Racine par les élèves avant le début de la séquence ? Faut-il en passer par l'étude de la tragédie du XVII^e siècle au sein de l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du XVII^e siècle à nos jours » en amont de la séquence ? Cette option peut sembler séduisante, puisqu'elle établirait une connaissance de la pièce, mais elle ne nous semble pas la plus opportune. Outre l'effet de saturation possible devant la mobilisation des mêmes supports, elle répond moins à l'idée d'une ouverture du prisme culturel dans la classe. Il est donc intéressant que la séquence consacrée aux réécritures représente elle-même un déplacement dans l'économie de la progression pédagogique annuelle, et sans doute dans les pratiques.

L'on optera pour le choix d'une lecture cursive de la pièce de Racine, en prolongement de la séquence consacrée au « texte théâtral et sa représentation » (qui portera sur une autre œuvre intégrale), et en amont de la séquence sur les réécritures, en s'appuyant sur un outil mis en place depuis le début de l'année pour accompagner la lecture des élèves, à savoir le journal du lecteur. L'idée sera en effet de faire place au sujet lecteur en classe pour renouveler les approches de la lecture analytique, selon les perspectives tracées par Anne Vibert, IGEN de Lettres, dans la conférence du même titre disponible en ligne sur Eduscol¹ : <http://eduscol.education.fr/cid75763/ressources-pour-l-enseignement-du-francais.html>

Grâce au journal du lecteur, on pourra articuler plus aisément lectures individuelles et lectures collectives, et prendre appui sur la lecture subjective des élèves pour construire une posture plus distanciée. Le journal du lecteur permet de prendre le temps en amont de la séquence pour construire cette approche sensible et personnelle des élèves dans la lecture de *Phèdre*, et de soutenir leur motivation dans l'exploration et la découverte d'une œuvre patrimoniale majeure, mais dont la langue constitue un véritable effet de seuil pour la classe. Il permet de mettre au jour les éléments sur lesquels se cristallisent l'intérêt des élèves et leurs interrogations, mais aussi de cerner les points de résistance ; il facilite la détermination d'un projet de lecture partagé, non totalement prédéterminé par le professeur. On prendra toutefois la liberté de proposer aux élèves d'opérer un certain nombre de pauses réflexives à certains moments clefs de la pièce, parmi lesquels bien sûr on retiendra les scènes d'aveu et de déclaration de l'héroïne tragique.

¹ « Faire place au sujet lecteur en classe : quelles voies pour renouveler les approches de la lecture analytique au collège et au lycée ? », Intervention d'Anne Vibert, inspectrice générale, en séminaire national (mars 2011).

On rappelle par ailleurs que les élèves ont acquis un certain nombre de connaissances fondatrices en Seconde, grâce à l'objet d'étude « La tragédie et la comédie au XVII^e siècle : le classicisme ». L'objectif de ce dernier est de faire connaître les caractéristiques du genre théâtral et les effets propres au tragique ou au comique, de percevoir les grands traits de l'esthétique classique et de donner des repères dans l'histoire du genre. La mobilisation de textes et de documents en relation avec les langues et cultures de l'Antiquité dans cette partie du programme de Seconde, aura peut-être permis aux élèves d'appréhender par l'intermédiaire d'œuvres du théâtre grec et latin, quelques figures historiques ou légendaires qui ont inspiré la tragédie, et de mesurer déjà une certaine logique des emprunts et une pratique des réécritures, dans une réflexion plus large sur la notion d'imitation et de rapport aux Anciens. La lecture de *Phèdre* proposée en modalité de lecture cursive en classe de Première ne s'opère donc pas *ex abrupto*.

2 - Déroulé de la séquence

A - Séance d'ouverture. Détermination d'un projet de lecture partagé à partir d'une réflexion sur l'intertextualité (1h)

Pour instituer avec la classe une démarche ludique et pas seulement critique et technique, on lancera la réflexion globale à partir d'une citation de Paul Valéry, qui montre aux élèves qu'il n'est après tout rien de plus sérieux qu'une plaisanterie : « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé¹ ».

L'aphorisme est connu et permet de réfléchir d'emblée aux notions d'imitation et d'originalité, de culture et d'appropriation soulevées par l'objet d'étude. On évoquera les propos de Valéry relatifs à la valeur des œuvres, leur capacité à vivre selon les circonstances et leur potentiel de réécriture, leur rapport au public fait d'engendrement réciproque, l'importance de la réception et de la réécriture pour comprendre les significations. On signifiera sa critique acerbe du nouveau comme un de ces « poisons excitants » dont il faut toujours augmenter la dose, comme une « dégénérescence de l'esprit critique », un attachement curieux à la part la plus périssable d'une œuvre. On montrera que cette réflexion conduit aussi à s'interroger sur ce qu'on appelle les « œuvres classiques » de notre littérature : selon le poète, elles « sont peut-être celles qui peuvent se refroidir sans périr, sans se décomposer », et le très grand art se définirait comme « celui dont les imitations sont légitimes, dignes, supportables ; et qui n'est pas détruit ni déprécié par elles ; ni elles par lui ».

On demandera aux élèves de réfléchir à la pièce de Racine, au regard de la place singulière de l'œuvre dans notre culture littéraire, et des critères de réflexion offerts par le poète. Des échanges autour de l'aura, de la maîtrise et de la puissance de la tragédie racinienne, pourront naître les questions suivantes, qui offriront la problématique globale de la séquence, soit le projet de lecture partagé de la classe sur le corpus de réécritures romanesques proposé à son étude :

Pourquoi réécrire *Phèdre* ? Peut-on réécrire *Phèdre* ? Comment réécrire *Phèdre* ?

On rassurera les élèves quant à la démarche retenue dans l'approche globale des textes : il ne s'agira pas de faire preuve d'une connaissance parfaite de la pièce, ni d'expliquer les extraits par la seule pièce de Racine, mais de comprendre l'appropriation par les romanciers du modèle racinien et de mesurer en quoi ce dernier participe de l'expression, de l'affirmation voire de l'émancipation d'un style romanesque.

¹ Paul Valéry, « Choses vues », II, *Tel quel*, Gallimard, 1941.

B - Séance 1. De la lecture des élèves à celle des romanciers : identifier les régimes et les postures de l'intertextualité comme modalités de construction de la signification (2h)

Pour aborder la découverte du corpus, on mobilisera en premier lieu les traces de la lecture subjective de *Phèdre* opérée par chaque élève dans son journal du lecteur. On leur demandera de se munir de cet outil lors de la première séance. Les échanges auront lieu sur le mode d'une table ronde en guise de restitution de lectures cursives. Cette fluidité des échanges permettra de soulever nombre d'enjeux de l'œuvre, parmi lesquels le tragique, la dimension destructrice et transgressive de la passion, la musicalité et la dimension poétique de la langue racinienne, la culpabilité ou l'innocence de l'héroïne tragique... Il s'agit de laisser place à la parole et à l'interprétation de la pièce, en orientant les débats, en demandant d'approfondir ou de préciser un point de vue. Le professeur se réservera la latitude d'une synthèse, pour clôturer cette première heure autour de la lecture personnelle de la pièce.

Débuter le travail sur les réécritures romanesques à partir de l'implication des élèves lecteurs de *Phèdre* nous semble une stratégie intéressante, dans la mesure où il s'agit de les reconnaître comme véritables sujets lecteurs et de partir de leur réception de la pièce, pour poser l'idée qu'il convient d'accepter la pluralité des lectures comme constitutive du texte littéraire. On voit tout l'intérêt de cette démarche dans la perspective d'une approche de l'intertextualité, puisqu'on proposera ensuite aux élèves le corpus de réécritures romanesques, comme autant de lectures possibles de la tragédie de Racine, opérées par des romanciers très différents. La première activité proposée à la classe consistera à tenter de cerner dans les extraits la façon dont chacun des romanciers lit *Phèdre*, c'est-à-dire le régime de l'intertextualité qu'il adopte et sa posture au regard de la tragédie racinienne : s'agit-il de célébrer, de moquer, d'imiter sérieusement la pièce ? À quel(s) aspect(s) de l'œuvre de Racine le romancier s'est-il montré le plus sensible ? Par ces questions simples, on invitera les élèves à une démarche de lecture dialogique sur les extraits, qu'on leur présentera comme une manière d'apprécier le ton et l'intention de chaque romancier dans le dialogue qu'il entretient avec *Phèdre*. On fera ainsi émerger les quatre régimes envisagés précédemment (cf. supra : « Explorer le dialogisme : les réécritures comme autant de lectures concurrentes de *Phèdre*, entre ironie, spiritualité et lyrisme »), soit le travestissement burlesque et l'ironie démystificatrice de Flaubert ; le lyrisme du désenchantement chez Proust, dans une démarche de réécriture de son œuvre romanesque tout autant que de celle de Racine ; une inquiétude spirituelle dans la lignée des lectures chrétiennes de *Phèdre* chez Mauriac ; une alliance paradoxale d'ironie et de lyrisme, et une attention spécifique à l'érotique des corps chez Cohen. On conclura la séance en demandant aux élèves d'accorder désormais une vigilance particulière à la construction du lecteur-spectateur engagée par chaque romancier dans sa réécriture de la pièce de Racine.

C - Séance 2. Pour une lecture en réseau du corpus, la poursuite des pistes et motifs structurants (1h)

On organisera un travail par groupes, autour de plusieurs axes signifiants à l'échelle du corpus :

Théâtre, représentation, scène, interprètes ;
Parole(s), discours, pensée(s), voix, narrateur ;
Désir, corps, transgression, tragique ;
Phèdre, Ariane, Thésée, Hippolyte, Œnone et les autres.

Une mutualisation de la recherche par groupes sera opérée au bout de 40 minutes, pour un premier point d'étape, où le professeur aura latitude d'apporter des pistes d'enrichissement à partir des éléments d'étude précédemment proposés (cf. supra : « Vers l'exploitation en classe : propédeutique à une lecture en réseau avec les élèves »). Puis les équipes poursuivront leur recherche au CDI, sur le mode d'un travail collectif de la séance 2 à la séance 3 : il leur sera demandé d'élaborer une trace écrite collective sur chacune des pistes à destination de l'ensemble du groupe-classe. Ils observeront les consignes suivantes : croiser les textes et ne pas dépasser une page ou une page et demi, pour apprendre à condenser le propos, à hiérarchiser les idées et à sélectionner les exemples. Les buts pédagogiques de l'exercice sont à la fois de créer une dynamique coopérative dans la classe, de faire vivre l'espace numérique de travail afin de partager les ressources et de collaborer dans la perspective de la préparation au baccalauréat.

D - Séance 3. L'unité du corpus autour des scènes d'aveu : identification des modalités de réécritures et interrogation sur le tragique de la parole (2h)

L'on abordera ici le principe fondateur d'organisation du corpus, à savoir l'articulation autour des scènes d'aveu dans *Phèdre*, dans la mesure où cette identification engage aussi un travail d'analyse sur la poétique de l'intertextualité à l'œuvre dans chacun des extraits romanesques, ce qui s'avère plus complexe en termes d'apprentissages.

Pour démarrer la séance, on mobilisera à nouveau le journal du lecteur des élèves, et on partira des éléments notés par leurs soins à l'issue des pauses réflexives durant leur lecture cursive de la pièce. L'échange permettra d'identifier le type de scène en question, ses différentes modalités dans la pièce (aveu à Œnone, déclaration à Hippolyte, exposé des remords à Thésée), leur place dans l'économie de la pièce, leur rôle et ce qu'ils révèlent de la nature profonde du tragique de la pièce (cf. La réécriture des scènes d'aveu : mise au jour et héritage d'une tragédie de la parole).

On se livrera ensuite à un examen plus attentif des extraits romanesques afin de cerner quelle(s) scène(s) d'aveu de la pièce ils réécrivent, d'interpréter ce choix et d'étudier les modalités précises par lesquelles la réécriture s'opère : y a-t-il citation, allusion, référence, installation, pastiche, intégration ? (cf. supra : « Acte I, Scène III ou Acte II, Scène V, voire Acte V, Scène VII : interroger les choix d'hypotexte et de modalités intertextuelles »). Sans forcément entrer dans une analyse trop minutieuse avec les élèves, il s'agira de faire valoir la spécificité respective du texte de Proust dans sa dimension palimpseste ou celle de l'extrait de Mauriac, gouverné par l'allusion et de souligner la subtilité et l'ingéniosité des dispositifs de réécriture dans les extraits de Flaubert et de Cohen.

E - Séance 4. Analyse du texte 1 (2h)

L'étude spécifique des textes du corpus ne pourra au vu des modalités de lecture déjà engagées relever d'une lecture analytique conventionnelle. Dans la dynamique de lecture des textes engagée dans la séquence, il s'agira avant tout d'ordonner et de réorchestrer les éléments d'analyse développés lors des séances précédentes, de dégager des problématiques possibles en vue de la préparation à l'épreuve orale de Français-Littérature du baccalauréat (premier temps consacré à l'étude d'un texte à partir d'une question proposée au candidat) et surtout de cerner l'expression d'un style romanesque, la manière dont celui-ci émerge par frottement ou confrontation avec l'hypotexte racinien.

Pour étudier l'extrait de *Bouvard et Pécuchet*, on repartira de l'identification du régime parodique et de la posture d'ironie démystificatrice pour orienter l'analyse vers les cibles

poursuivies par Flaubert : s'agit-il de s'attaquer à la notion de modèle, de référence littéraire absolue ? De moquer le théâtre classique, et plus particulièrement la tragédie ? De ridiculiser les personnages romanesques dans leurs prétentions théâtrales et leur désir d'édification culturelle d'autrui ? Ou de dénoncer un certain état de la culture du siècle, une forme de décadence du goût consacrant le règne des idées reçues ? Ces questions pourront opportunément s'agréger autour de la problématique suivante : **De qui se moque-t-on au juste dans l'extrait de *Bouvard et Pécuchet* ?** On répondra à cette question par le plan d'analyse suivant, construit avec la classe :

La mise en scène du théâtre dans le roman : une représentation vertigineuse.

- a- la recherche parodique des conditions de la représentation : costume, scène, sujet
- b- la mise en abyme du spectacle théâtral : le prétexte du jeu comme déclencheur d'écriture ; le redoublement du motif du témoin caché dans la scène romanesque
- c- situations, postures et réactions des spectateurs: une réception et un public grotesques

Le travestissement burlesque de *Phèdre* : une composition jubilatoire.

- a- la narration irrésistible d'une représentation de *Phèdre* aux antipodes de la dignité tragique
- b- un jeu intertextuel subtil, entre continuité et discontinuité : citation, implication, pastiche
- c- la mécanique parfaite des discours rapportés : le plaisir d'un crescendo ironique

En finir avec les chefs-d'œuvre ? Une représentation ironique de la culture littéraire.

- a- *Phèdre*, un exemple du « classique », en concurrence avec d'autres genres théâtraux : une tragédie intraduisible ?
- b- la référence à Frédéric Lemaître : une ouverture programmatique
- c- L'ironie démystificatrice de Flaubert : un « livre des vengeances »

On conclura l'analyse par une réflexion sur la valeur de l'ironie au sein de l'écriture romanesque, à partir d'une citation de Vladimir Jankélévitch : « L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique¹ ». On montrera à quel point l'extrait de *Bouvard et Pécuchet* semble lui offrir un cruel démenti, tant l'écriture romanesque s'avère jubilatoire et esthétique pour le lecteur, dans le travestissement burlesque de *Phèdre* comme dans la mise en abyme du théâtre ou la charge ironique à l'égard d'une certaine dévaluation du goût. Livre sceptique, négatif, inachevé, *Bouvard et Pécuchet* est un nouvel exemple de la voracité flaubertienne comme de sa lutte perpétuelle contre l'informe et la bêtise. On rappellera toutefois que dans cet ultime ouvrage, malgré la perfection stylistique vers laquelle semblent tendre certaines pages, le sens se retourne sans cesse sur lui-même.

F - Séance 4 bis [facultative]. Accompagnement personnalisé. Jouer *Phèdre* : les interprètes de la tragédie racinienne (2h).

On mènera en amont de l'étude du texte de Proust et de l'appréhension de la figure de la Berma, une recherche documentaire au CDI sur les célèbres interprètes de l'héroïne tragique, à partir d'une lecture d'images et d'articles, pour croiser l'enseignement des Lettres avec celui de l'histoire des arts et de l'éducation aux médias. Les élèves pourront ainsi découvrir l'art de la déclamation de la Champmeslé, le jeu expressif de la Clairon, le mime tragique de Rachel, et le rayonnement éclatant de Sarah Bernhardt, dont le photographe Nadar a immortalisé le souvenir dans le rôle de *Phèdre* au Théâtre de la Renaissance en 1893, donnant à voir les « blancs voiles », « exténués et fidèles » de son costume évoqués par Proust. Au XX^{ème} siècle, l'on s'attachera par exemple aux interprétations de Maria Casarès, de Silvia Monfort

¹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Champs, Flammarion, 1964.

ou de Dominique Blanc, qui toutes dépeignent le degré d'incandescence du rôle, le caractère « combustible¹ » du personnage, l'épreuve et la joie de cette étape dans la carrière d'une comédienne : « Seulement voilà, ce n'est pas un rôle, ce n'est pas un personnage, ce n'est même pas une figure, *Phèdre* est le Feu² ». On demandera aux élèves la réalisation d'un dossier documentaire, en guise d'activité personnelle complémentaire qu'ils pourront éventuellement présenter au baccalauréat, dans le cadre de la deuxième partie de l'oral, c'est-à-dire l'entretien.

G - Séance 5. Analyse du texte 2 (2h)

Pour entreprendre l'étude du texte de Proust, on convoquera quelques traits saillants établis lors des séances précédentes, notamment la dimension palimpseste, la narration à la première personne ou encore la perception d'une certaine mélancolie. Ces éléments permettront à la classe de forger une problématique du type : **réécrire des fragments de sa vie permet-il de ré-enchanter le monde ?** La classe pourra proposer le plan d'analyse suivant pour répondre à cette question :

L'écriture du désenchantement.

- a- rideau et écran : la représentation différée
- b- la représentation d'un théâtre intérieur, sous le signe de la mélancolie et du découragement
- c- le temps de la décristallisation : le retour au commun et à l'indéfinition face à la représentation de *Phèdre*

Le tragique d'un désir insatiable ?

- a- le temps révolu de la passion ou l'obsession rituelle des codes métonymiques de la représentation
- b- une passion littéraire consumante : l'écho du *tenebroso* racinien
- c- l'inconstance du désir de perfection esthétique comme ligne directrice d'une vie

Le lyrisme poétique de l'analyse.

- a- la représentation de *Phèdre* et la Berma : une scène prototypique constamment réécrite
- b- l'articulation rythmique des deux temps du récit : une prose musicale
- c- l'aventure poétique et sensible de la mémoire

On insistera plus particulièrement avec les élèves sur le travail analogique de l'écriture romanesque qui déploie dans l'extrait de merveilleuses comparaisons telles que les « plaques sensibles que les astronomes vont installer en Afrique, aux Antilles » ou « une colline qui au loin semble faite d'azur ». Elles témoignent de la définition du style comme « une question non de technique, mais de vision » qu'affirme Proust dans *À la recherche du temps perdu*, et de la recherche par l'écriture d'un équivalent stylistique de l'expérience de la mémoire involontaire (rapprocher deux sensations séparées dans le temps et en libérer l'essence commune par la vertu de l'analogie). On soulignera donc le caractère poétique de l'entreprise romanesque chez Proust, sa capacité à soustraire des fragments d'existence au temps, dans une logique de surimpression, de sédimentation propre au « Temps incorporé » de la mémoire. L'originalité et l'abondance des comparaisons enchaînées dans « les anneaux nécessaires d'un beau style » procurent dans l'extrait un enchantement sensible au lecteur ; elles dessinent les contours d'une existence, qui comme le dit le romancier « n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique ».

¹ Entretien avec Dominique Blanc, dans l'édition des Carrés classiques, Nathan, 2015.

² Silvia Monfort, préface, *Phèdre*, Livre de poche, 1985.

H - Evaluation intermédiaire : entraînement au commentaire à partir d'un extrait de *La Curée* de Zola (2h)

Il s'agira d'un devoir en temps limité, portant sur le chapitre V du roman, depuis : « Un soir, ils allèrent ensemble au Théâtre-Italien », jusqu'à : « Thérèse dansait le cancan, et Hippolyte mangeait des tartines de confiture en se fourrant les doigts dans le nez ».

Les élèves devront composer une introduction, une problématique, un plan détaillé et une conclusion. Le choix de ce support permettra de mesurer le degré d'appropriation des problématiques soulevées dans l'étude du texte de Flaubert (séance 4) et la capacité des élèves à mobiliser des connaissances relatives à leur dossier documentaire (séance 4bis).

I - De la séance 5 à la séance 6 : travail personnel autour du jansénisme.

On mesure le seuil que représente la lecture chrétienne de *Phèdre* et la distance culturelle que peuvent induire les enjeux spirituels soulevés dans le texte de Mauriac.

On proposera aux élèves en amont de la séance 6 de prendre connaissance sur l'espace numérique de travail de la classe d'un florilège de lectures cursives : les pages pourront être extraites de *Morales du grand siècle* de Bénichou (« La métaphysique du jansénisme »), des *Pensées* de Pascal, de *Victor-Marie, Comte Hugo* de Péguy (en particulier les pages sur la cruauté des personnages raciniens, « irrévocablement pétris de disgrâce¹»), et du *Bloc-Notes* de Mauriac ou de *La vie de Jean Racine*. On demandera aux élèves de parcourir les textes, en prenant pour fil conducteur la question suivante : quel(s) lien(s) pouvez-vous établir entre ces textes et l'extrait de *Thérèse Desqueyroux* ?

J - Séance 6. Analyse du texte 3 (2h)

On débutera l'étude par des échanges autour de la liberté et de la fatalité du personnage tragique à l'horizon de la prédestination, de la conscience de la faute et de la souillure, et l'on pourra rappeler que la vision de *Phèdre* chrétienne et janséniste qui s'esquisse au XVII^e siècle constitue un lieu commun de la lecture de la pièce au XIX^e siècle à la suite de Chateaubriand, qui définit l'héroïne tragique comme une « épouse chrétienne », « pécheresse tombée vivante dans les mains de Dieu ». On s'interrogera donc sur la façon dont Mauriac s'inscrit dans la lignée de cette lecture de *Phèdre* au travers de l'extrait, et du débat intérieur d'une empoisonneuse qu'il nous propose. On pourra de la sorte faire émerger une problématique croisant les faisceaux de ces questions avec l'interrogation sur le personnage romanesque : **l'écriture romanesque vise-t-elle à racheter ou à condamner le personnage criminel ?** On esquissera la construction d'une réponse avec la classe à partir du plan suivant :

Le trajet vers Argelouse : une exploration intérieure.

- a- stase de la narration, parcours initiatique et décor symbolique
- b- cauchemar judiciaire ou comédie conjugale de la pénitence : la logique binaire du fantasme
- c- les voix des autres : l'oppression d'un labyrinthe intérieur

Entre *Phèdre* et sainte Locuste, la réécriture d'une héroïne tragique.

- a- une présence de *Phèdre* sous le régime de l'allusion et du faisceau intertextuel
- b- la logique de « l'oxymoron incarné » : une héroïne innocente et criminelle

¹ Charles Péguy, *Victor-Marie, Comte Hugo — Solvuntur Objecta*, in *Cahiers de la quinzaine*, XII-1, 23 octobre 1910.

c- la puissance de dénégation de l'inconscient : l'incapacité du personnage romanesque à sortir de sa propre nuit.

Le romancier et sa créature : la tentation de Dieu ?

a- le psycho-récit ou la traduction d'une relation singulière entre le narrateur et le personnage
b- le souvenir transgressif d'Anne de la Trave : l'écriture des régions interdites et du désert de l'amour

c- un roman de l'inquiétude spirituelle

La conclusion de l'analyse sera l'occasion d'évoquer auprès des élèves les débats qui ont opposé Sartre, alors jeune philosophe, à Mauriac quant au statut du personnage et au rôle du romancier. En février 1939, Sartre fait paraître un article iconoclaste intitulé *M. François Mauriac et la liberté*, où il accuse le romancier d'avoir choisi « la toute connaissance et la toute puissance divines alors qu'un roman est écrit par un homme pour des hommes¹ ». Pour lui, Mauriac assassine la conscience de ses personnages en usant de toute son autorité de créateur. On établira que d'une certaine façon, Mauriac avait anticipé de telles remarques, en écrivant dans *Le romancier et ses personnages*² : « L'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs ! Les émules de Dieu ! À la vérité, ils en sont les singes ». Mais il insistait également sur l'importance de l'indécision dans le parcours de ses personnages : « Il s'agit de laisser à nos héros l'illogisme, l'indétermination, la complexité des êtres vivants ; et tout de même de continuer à construire, à ordonner [...] Le conflit entre ces deux exigences [...] nous paraît être le seul que nous ayons vraiment à résoudre³ ». On élargira la réflexion des élèves au pouvoir de création du romancier, inventeur d'un monde et de créatures peut-être à son image, mais que chaque lecteur retravaille par sa propre lecture, si bien comme le dit Milan Kundera dans *L'art du roman*, que ce genre littéraire est en réalité « le paradis imaginaire des individus », un « territoire où personne n'est le possesseur de la vérité⁴ ».

K - Séance 6 bis [facultative]. Accompagnement personnalisé : les réécritures théâtrales de Phèdre (1h)

A partir d'une recherche rapide au CDI et sur Internet, on demandera aux élèves répartis par groupes de constituer par eux-mêmes un corpus de trois à quatre textes sur les réécritures théâtrales du mythe de Phèdre, et de justifier les choix qui ont présidé à cette construction.

L'objectif de l'activité est à la fois d'élargir la réflexion sur les réécritures en envisageant l'intertextualité à l'intérieur d'un même genre littéraire et de comprendre la logique interne d'un corpus, de savoir mettre au jour sa problématisation implicite, en procédant soi-même à cet exercice formateur. Le professeur pourra compléter les propositions des élèves, certainement axées sur les textes d'Euripide et de Sénèque, par des propositions plus contemporaines, telle que *Gibiers du temps*, de Didier-Georges Galiby.

L - Séance 7. Analyse du texte 4 (2h)

L'étude des textes se terminera par l'extrait de *Belle du Seigneur*, œuvre moins connue des élèves et sur laquelle on peut imaginer que les avis de la classe seront assez partagés, au regard de l'extrait proposé. On peut s'appuyer sur la réception paradoxale de la page par des

¹ Jean-Paul Sartre, *M. François Mauriac et La liberté*, in *Critiques littéraires (Situations I)*, Gallimard, 1947

² François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*,

³ Ibid.

⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, folio, Gallimard, 1986

lecteurs adolescents, pour dégager assez vite une problématique : **L'écriture romanesque peut-elle nous faire croire à la beauté absolue du désir ?**, ou son symétrique inversé : **comment l'écriture romanesque dit-elle le tragique du désir ?** On répondra à ce double questionnement par le plan suivant :

Une érotique des corps, entre lyrisme et ironie.

- a- le blason lyrique du corps de l'aimée
- b- l'épreuve grotesque du massage de pieds : la prosaïque compensation d'une comtesse burlesque
- c- la médiation du désir : un corps-image, héritage de l'Éros racinien

Comédie et tragédie du langage romanesque : une réécriture subtile et terrible de *Phèdre*.

- a- la citation des vers raciniens au service d'une énonciation biaisée : la déclaration à l'absente
- b- les emplois théâtraux de Solal : un Hippolyte roué qui emprunte à Chérubin, Tartuffe et Dom Juan
- c- langage corporel et langage verbal : un jeu de dupes consenti dans la scène d'aveu

Le roman de l'amour et de la féroce dénonciation de l'amour.

- a- la mobilité du narrateur dans le tressage des voix et des pensées : un petit théâtre de la cruauté
- b- le tournoiement des références littéraires voire picturales pour exécuter le mythe de la passion amoureuse
- c- la faute tragique du désir : Isolde et Ariane, les deux faces d'une même monnaie

En clôture de la séance, on se contentera de lire aux élèves l'initiale du chapitre LII de *Belle du Seigneur*, carpe diem sous forme de réécriture de *La Ballade des pendus* de Villon, qui est en soi un prolongement à l'analyse en même temps qu'une adresse du romancier à laquelle on espère qu'ils seront sensibles : « Jeunes gens, vous aux crinières échevelées et aux dents parfaites, divertissez-vous sur la rive où toujours l'on s'aime à jamais, où jamais l'on ne s'aime toujours, rive où les amants rient et sont immortels, élus par un enthousiaste quadrigé, enivrez-vous pendant qu'il est temps et soyez heureux comme furent Ariane et son Solal, mais ayez pitié des vieux, des vieux que vous serez bientôt, goutte au nez et mains tremblantes, mains aux grosses veines durcies, mains tachées de roux, triste rousseur des feuilles mortes ».

M - Séance 8. Synthèse finale : réflexion sur le déplacement entre les genres (1h)

On gardera pour la dernière séance la réflexion sur la migration des formes qu'offre le corpus, puisqu'elle va initier les élèves à une théorie des genres littéraires, relevant d'un effort de catégorisation et d'une abstraction qu'il est préférable d'asseoir sur une première approche empirique fournie par l'étude des textes. On introduira auprès des élèves les catégories de la *Poétique* d'Aristote et on sélectionnera quelques extraits de l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pour esquisser une définition du roman comme genre protéiforme, intertextuel, polyphonique, ironique ou réflexif (cf. supra, « Du théâtre au roman, interpréter le déplacement intertextuel entre les genres »). L'on discutera avec les élèves de l'opportunité de cette définition au regard du corpus selon eux. Pour relativiser l'appel du jeu auquel semble souscrire le roman dans ses pratiques intertextuelles débridées, on rappellera que Milan Kundera définit dans *L'art du roman* trois autres appels auxquels ce genre devrait se montrer davantage sensible pour perpétuer son avenir : l'appel du rêve, l'appel de la pensée

et l'appel du temps, ces quatre appels constituant comme la boîte d'argent, la sagesse du roman européen.

N - Evaluation finale. Travail d'écriture : sujet d'invention

On proposera aux élèves un travail d'écriture dont le sujet sera le suivant :

Vous écrirez une scène romanesque où l'intertextualité avec la pièce de Racine, *Phèdre*, sera manifeste. Votre réécriture s'inscrira dans un registre spécifique et usera de la forme intertextuelle de votre choix. Votre texte comprendra une cinquantaine de lignes.

On conseillera aux élèves de prendre appui sur leur journal de lecteur pour nourrir leur écriture. On pourra stratégiquement donner plus tôt dans la séquence le sujet de l'évaluation finale, afin de permettre aux élèves de développer des stratégies de révision et d'épaississement de leur travail d'écriture, à mesure des lectures effectuées en classe.

Conclusion - Revenir à *Phèdre* : de la vertu d'un héritage et d'une fatale attraction

Que reste-t-il des œuvres que nous avons lues ? Comment les classiques s'inscrivent-ils en nous, influent-ils sur notre vision du monde, sur nos lectures, nos velléités d'expression, orales et écrites ? L'objet d'étude sur les réécritures, abordé sous l'angle des réécritures romanesques de *Phèdre*, aura permis aux élèves d'éprouver la puissance fondatrice, socialisatrice et émancipatrice de la culture et de la littérature. Par la lecture surtout, mais aussi par l'écriture au final de la séquence, ils se seront affrontés aux enjeux, à la difficulté et au plaisir de l'entreprise intertextuelle. Ils auront mesuré ce curieux paradoxe : la puissance d'une œuvre se mesure sans doute à l'aune de sa capacité à susciter l'intertextualité mais aussi à y résister.

Le dernier mot revient sans surprise à Valéry et à l'anecdote qu'il rapporte en clôture de son article « Sur *Phèdre* femme » : « J'oserai conter ce qui m'advint naguère et qui se raccorde tout uniment dans mon esprit à ce que je viens d'écrire. J'espère qu'on ne verra pas de la vanité dans cet aveu. Il y a peu d'années, j'ai composé le livret d'une cantate, et l'ai dû faire assez vite, en alexandrins. J'ai laissé ce travail, un jour, pour me rendre à l'Académie, et, la tête encore occupée du mouvement d'une période, me suis trouvé distraitement arrêté devant une vitrine du quai où était exposée une belle page de vers, en grand format et beaux caractères. Il se fit alors un singulier échange entre moi-même et ce morceau de noble architecture. J'eus l'impression d'être encore devant mon ébauche, et je me mis inconsciemment, pendant une longue fraction de minute, à essayer, sur le texte affiché, des changements de termes... J'étais comme un sculpteur qui mettrait ses mains sur un marbre, rêvant qu'il remaniât une terre encore humide et molle.

Mais le texte ne se laissait pas ressaisir. *Phèdre* me résistait. Je connus par expérience directe et sensation immédiate ce que c'est que la perfection d'un ouvrage. Ce ne fut pas un bon réveil¹ ».

¹ *Opus. cité*

Annexe 1 : remarques générales sur les compositions des candidats

Le jury a remarqué avec satisfaction cette année que les introductions des compositions ont procédé d'un effort de clarté et de méthode ; elles ont de fait le plus souvent tenté de mettre en place le sujet et ses enjeux, de délivrer une problématique et de présenter de manière pertinente et synthétique le corpus. Il reste que la détermination d'une problématique efficiente a souvent posé problème aux candidats : s'en tenir à un questionnement général réduit la démarche à une description sommaire et insipide du corpus (« nous verrons en quoi ces textes proposent des réécritures de *Phèdre* » ; « nous verrons comment chaque passage transforme l'hypotexte pour affirmer sa singularité ») ; choisir un angle par trop singulier réduit tout aussi bien la diversité des enjeux des textes, dont on propose une appréhension inexacte (« nous verrons comment chaque extrait peut se lire comme une scène de théâtre ») ; certaines copies sont même parvenues dès l'abord à évacuer la question de la réécriture, pourtant inscrite au fronton de l'objet d'étude porté à l'examen des candidats. La majorité des compositions fort heureusement n'a pas rencontré cet écueil et a pu prendre appui sur des écrits théoriques traitant de l'intertextualité, convoquer les œuvres de Gérard Genette, de Julia Kristeva ou de Mikhaïl Bakhtine pour ne mentionner que les auteurs les plus cités par les candidats. La perception du cadre d'analyse majeur des réécritures ne suffisait pas par ailleurs à garantir une lecture assurée et pertinente de la construction et des enjeux du corpus : de nombreuses copies ont ainsi glissé de la tragédie de Racine au mythe de Phèdre et ont négligé les questions génériques, pourtant essentielles dans ce sujet, au profit de considérations générales sur la réception des œuvres littéraires et sur la détermination des chefs-d'œuvre, ou de vagues articulations thématiques (la vérité et le mensonge, l'être et le paraître, l'amour et le désir), propices aux jugements de valeur inappropriés sur les personnages. Beaucoup de copies de fait n'ont manifesté qu'une connaissance approximative de la pièce de Racine et ont obéré le motif cardinal de la scène d'aveu, ce qui limitait considérablement la portée de l'analyse.

Au plan structurel, on déplore le faible nombre de copies proposant une approche transversale du corpus, voire esquissant le rapprochement entre deux textes. Les séquences proposées souvent enchaînent des séances consacrées pour chacune d'entre elles à la lecture analytique d'un texte, avant d'asséner une évaluation finale parfois peu motivée au regard de ce qui précède. On a souvent constaté un traitement déséquilibré des textes du corpus, en défaveur des extraits de Mauriac et de Proust, ce dernier étant bien malmené par la paraphrase de certains candidats. Outre les défauts de rigueur de certaines lectures pourtant présentées comme analytiques, on a relevé également de nombreuses erreurs d'interprétation, en particulier sur l'extrait de *Bouvard et Pécuchet* qui a donné lieu à de redoutables malentendus eu égard aux cibles de l'ironie flaubertienne. Peu de copies manifestent par ailleurs une réelle maîtrise des outils d'analyse stylistique attendus et parviennent à mobiliser des cadres d'histoire littéraire pertinents, ce qui constitue pourtant un horizon d'attente légitime de l'épreuve. Le jury dès lors s'est montré sensible aux copies qui ont défini et interrogé la notion de réécriture, qui en ont exposé les modalités et les formes, et qui ont tenté de classer les textes du corpus au regard de leurs relations avec l'hypotexte racinien. On a également apprécié les copies proposant des analyses nourries et adéquates sur les différents types de discours, les paroles rapportées, la voix narrative, la théâtralité ou les registres. On rappelle l'importance de se livrer à une étude précise des textes du corpus et de pas se limiter à une approche globale de leurs enjeux, ainsi que de conclure sa composition autrement que sur un mode expéditif, répétitif ou décalé : on voit mal l'intérêt d'ouvrir la réflexion portée par le sujet sur l'humanisme à la Renaissance ou la poésie surréaliste, quand il ne s'agit pas de

poursuivre la séquence par la lecture de *Phèdre* (sans doute la convocation de la pièce de Racine intervient-elle alors un peu tard !) ou par le visionnage d'une captation de mise en scène de la tragédie ; à cet égard, on rappelle que si la proposition de mise en scène de Patrice Chéreau constitue un exemple stimulant, il n'invalide en rien d'autres interprétations de la pièce de Racine, et que ce choix demande à tout le moins d'être justifié par le candidat.

Ces remarques n'enlèvent rien à l'intérêt éprouvé à la lecture de compositions solides et intelligentes au plan didactique, et dont le florilège suivant de titres de séquences manifeste l'approche souvent juste et éclairante du corpus, dans une dynamique stimulante : « Expériences et réminiscences raciniennes dans le roman », « Représenter l'aveu de *Phèdre* aux XIXe et XXe siècles », « Dire et réinventer *Phèdre* : mensonge théâtral et vérité romanesque », « *Phèdre* ou l'inscription de la tragédie dans le romanesque », « *Phèdre*, personnage de roman ? Réécriture de la tragédie classique dans le roman », « Devenir *Phèdre* : du jeu comique à l'incarnation tragique ». On a volontiers partagé l'analyse des candidats qui après s'être posé la question de la possibilité de l'amour tragique au XXe siècle, ont tenté d'étudier « ce que les réécritures modernes de la scène de déclaration opérées sur le mode de la dégradation, révèlent du rapport que les auteurs du XIXe et du XXe siècles entretiennent avec la tragédie classique » ; on a suivi avec intérêt la démarche de ceux qui, à la manière d'Umberto Eco, nous ont engagé à lire les textes du corpus pour « mesurer "l'effet *Phèdre*" ». On tient enfin à souligner la qualité des travaux d'écriture proposés dans certaines compositions, signe du dynamisme à l'œuvre dans les classes. En termes d'évaluation, les sujets d'invention proposés ont souvent retenu notre attention : « Imaginez la suite du texte de Mauriac, soit l'aveu de Thérèse à Bernard », « Réécrivez une autre scène de *Phèdre* sur le mode de Flaubert » ; quelques compositions ont aussi pris le risque de proposer des sujets de dissertation, avec plus ou moins de bonheur sur un objet aussi complexe que celui des réécritures : « "Mon mal vient de plus loin". Pensez-vous que tout texte vienne de plus loin ? ». Qu'il nous soit permis enfin de saluer la culture de nombre de candidats qui ont livré des connaissances précises des auteurs et des œuvres du sujet, et ont surtout laissé transparaître leur plaisir de lecteur et leur imagination d'enseignant.

Annexe 2 : éléments bibliographiques.

Intertextualité

- Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979
Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982
Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Lettres Sup., Nathan Université, 2002
Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Corpus, GF Flammarion, 2002
Paul Valéry, « Choses vues », II, *Tel quel*, Gallimard, 1941

Racine et la tragédie

- Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963
Jean Racine, *Phèdre*, édition de Christian Delmas et Georges Forestier, folio théâtre, Gallimard, 1995
Jean Rohou, *Jean Racine, Bilan critique*, 128, Armand Colin, 2005
Léo Spitzer, *Études de style*, Tel, Gallimard, 1970
Jean Starobinski, *L'œil vivant*, « Racine et la poétique du regard », Tel, Gallimard, Gallimard, 1961
George Steiner, *La mort de la tragédie*, 1961, folio essais, 1993
Paul Valéry, *Variété III, IV et V*, « Sur Phèdre femme », Gallimard, 1944, folio essais, 2010
Alain Viala, *Le théâtre en France*, Manuels Quadrige, PUF, 2009

Roman

- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, tel, 2006
Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Lettres sup., Armand Colin, 2005
Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989
Gérard Genette, *Figures I*, « Proust palimpseste », Seuil, 1966
Milan Kundera, *L'art du roman*, folio, Gallimard, 1986
Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Cursus, Armand Colin, 2007
Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, Stendhal Flaubert*, Seuil, 1954

SESSION 2016

AGRÉGATION CONCOURS INTERNE ET CAER

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

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

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

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

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

Composition française

« [...] la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires. »

Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 1990, Seuil, p.138

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de *Mémoires d'Hadrien* ?

COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Dominique Massonnaud et Marie-Albane Watine

I - Remarques sur le sujet

Le sujet donné pour l'épreuve de Composition française était une citation de Paul Ricœur extraite d'une note de *Soi-même comme un autre* (1990) qui fait assez nettement écho – à divers titres – à certaines des notes brèves qui figurent dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » présentes dans l'édition du texte au programme et qui ont été souvent citées par la critique, utilisées pour la préparation du concours et la réflexion sur l'œuvre. A cet égard, il ne semblait donc pas réellement devoir poser de problèmes de compréhension pour les collègues qui avaient par exemple lu dans les dits « Carnets » :

Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre ; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires. Ce ne sont jamais que murs écroulés, pans d'ombre [« Carnets », p. 331].

Ou encore : « le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'Histoire » [« Carnets », p. 330]. Ou pour donner un autre exemple bien connu : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière » [« Carnets », p. 342].

En revanche, il était important de saisir d'emblée le fait que ce propos est celui d'un philosophe et n'est pas une citation venue d'un travail de critique littéraire. Contrairement à ce qu'ont supposé certains candidats, Ricœur, ici, ne parle aucunement de Yourcenar ni des *Mémoires d'Hadrien*. Il importe cependant de rassurer les candidats : il ne s'agissait bien sûr pas d'évaluer leur connaissance de la philosophie mais de penser à partir du propos de Ricœur, en montrant « dans quelle mesure il pouvait éclairer [leur] lecture des *Mémoires d'Hadrien* », comme il était indiqué.

Si l'on veut, pour information, donner le contexte de cet extrait de *Soi-même comme un autre*, précisons qu'il synthétise à grands traits les acquis de *Temps et récit III* (Seuil, 1985), selon lesquels la recherche de l'identité narrative est le lieu où se rencontrent les deux grandes classes de récit, récit historique et récit de fiction : selon Ricœur, les vies humaines sont plus lisibles quand on les interprète par les histoires que l'on raconte à leur sujet, et ces histoires sont à leur tour plus intelligibles lorsqu'on leur applique des modèles narratifs empruntés à l'histoire et à la fiction. Cette approche se fonde sur l'idée que toute « objectivation du passé » a un caractère illusoire, comme Ricœur l'écrit ensuite dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (Seuil, 2000, p. 111). L'une des visées de *Soi-même comme un autre* est de reprendre cette théorie narrative à nouveaux frais pour développer la notion d'« identité narrative » et, notamment, de cerner comment la « mise en intrigue », transposée aux personnages d'un récit, engendre une dialectique de la « mêmété » et « l'ipséité » et, en dernier recours, un entrelacement nécessaire entre l'« ipséité » et l'« altérité » (comme l'indique le titre *Soi-même comme un autre*). Son objet propre est donc l'identité narrative en tant que telle, et le travail herméneutique à laquelle celle-ci donne lieu pour s'exprimer. Dans cette configuration, on voit que les « autobiographies imaginaires » ne sont qu'une des composantes de

l'herméneutique personnelle. Ainsi, le philosophe qui a grandement œuvré à l'appréhension du temps, de la personne et de la métaphore dans les œuvres littéraires propose ici des catégories qui font vaciller la différence entre fiction et histoire ou la délimitation des genres littéraires : selon Philippe Lejeune – une référence critique mentionnée dans les programmes du secondaire – « l'autobiographie » est un genre factuel, non une fiction et « les mémoires » sont un genre factuel autre, précisément défini dans *Le Pacte autobiographique* (Seuil, 1975, p. 14). La connaissance des catégories littéraires premières pouvait ainsi aider les candidats à saisir ce qui pouvait poser problème et susciter la réflexion à partir de ce propos du philosophe.

Comme nous l'indiquions en commençant, le fait que cette citation empruntée à Ricœur fasse écho à de nombreux passages des « Carnets » de *Mémoires d'Hadrien* permettait donc aux candidats de n'être pas déroutés à sa lecture. En revanche, le sujet pouvait paraître difficile sur le plan méthodique en ce qu'il posait des problèmes d'organisation sur lesquels le corrigé prendra le soin de revenir. Il s'agissait donc bien de présenter une argumentation organisée du propos qui se fonde sur une analyse détaillée de la spécificité de l'œuvre étudiée. La connaissance précise de l'œuvre au programme saisie à partir des compétences attendues chez un professeur de lettres, le recours à des mentions d'épisodes, une connaissance des principes compositionnels, de citations précises, mais aussi des microlectures de passages ainsi que des éléments d'ordre stylistique ou rhétorique sont toujours les éléments sur lesquels se fonde l'évaluation.

II - Conseils de méthode : lecture du sujet et connaissances attendues

Nous renvoyons aux rapports des trois années précédentes, pour des conseils plus détaillés de méthode, tant en ce qui concerne le travail régulier de l'année de préparation, que pour ce qui est du temps de l'épreuve. Nous insisterons toutefois sur quelques éléments incontournables, qui, cette année encore, ont particulièrement retenu l'attention des correcteurs¹.

La composition française on le sait, est un exercice rhétorique, dont il importe par conséquent de maîtriser les parties constitutives. Lors du temps imparti pour l'épreuve, la lecture du sujet en est la première étape. Nous n'insisterons pas sur la nécessité d'une compréhension à la fois synthétique et analytique de l'extrait soumis à la réflexion des candidats, et renvoyons au rapport 2014, particulièrement éclairant sur ce point, pour attirer spécifiquement l'attention sur la nécessité de poser chaque mot du sujet, et notamment ceux qui en constituent l'armature argumentative. Ainsi, l'extrait de Ricœur posait une implication entre compréhension de soi, interprétation et médiation par le récit, et reliait cet ensemble aux genres et aux styles de la fiction et de l'histoire. Il importait donc de peser soigneusement le sens de « compréhension, soi, interprétation, récit, médiation, fiction, histoire » – au minimum. Bien peu de copies se sont pourtant penchées sur le hiatus ou la correspondance qui unit la compréhension et l'interprétation, ou se sont donné la peine de définir « histoire » et « fiction » en tant que genre de discours... Trop peu de copies ont aussi donné sa pleine mesure à la notion de « style », qui seule, pourtant, permettait d'éclairer précisément les aspects historique et/ou fictionnel de l'œuvre au programme : qu'est-ce que le « style historiographique des biographies », qu'implique-t-il par exemple en terme de structure globale de l'œuvre, d'énonciation, de phrases, de figures, de temps verbaux ? Enfin, seule une minorité de candidats s'est suffisamment interrogée sur les significations diverses que revêtait le pronom « soi », s'agissant non plus d'une quête philosophique identitaire, mais d'une

¹ Nous remercions les membres du jury pour les remarques écrites et orales que ceux-ci ont bien voulu nous faire parvenir à l'issue de la correction des copies.

œuvre littéraire où le locuteur et l'allocutaire s'entendent à différents niveaux : quel « soi » est amené à se « comprendre », dans l'œuvre ? Est-ce Hadrien lui-même, en tant que personnage, énonciateur de son propre récit de vie ? Marguerite Yourcenar, par l'entremise de l'empereur – on pourrait alors se souvenir de ces mots des « Carnets » : « Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre » ? Le lecteur lui-même, par cette double médiation ? A chacun de ces niveaux, quels moyens littéraires, stylistiques sont mobilisés ?

Cette lecture attentive est indispensable pour saisir en profondeur les potentialités du sujet et sa spécificité. Trop de candidats tendent à regarder le sujet comme un simple prétexte, et congédient ses termes après l'introduction ou la première partie, alors qu'il importe d'y revenir pour en creuser le sens. Le risque est alors de transposer sur le sujet des problématiques certainement abordées en cours lors de l'année de préparation, mais sans lien direct avec lui : on a pu ainsi lire cette année des développements informés sur le « portrait d'une voix » ou sur l'*oratio togata*, sans que leurs apports – pourtant bienvenus pour peu qu'on les articulât nettement au sujet – n'apparaissent clairement dans la construction argumentative.

Après l'étape de déchiffrement du sujet, vient celle de l'*inventio*. A son égard, nous soulignerons deux défauts graves – le premier étant tout simplement rédhibitoire :

Le plus grave consiste, comme les autres années, à ne posséder de l'œuvre qu'une connaissance de seconde main, toute superficielle. La préparation du concours doit être l'occasion, pour le passionné de littérature qu'est le professeur de Lettres, d'une familiarité intime, construite tout l'année, avec les œuvres inscrites au programme. Une telle innutrition doit permettre de dépasser la psychologie des personnages pour investir l'écriture, dépasser l'anecdote pour inscrire l'œuvre dans des problématiques esthétiques, historiques, éditoriales ou stylistiques. Elle met le candidat en mesure de s'appuyer sur de nombreux passages en les citant avec exactitude : rappelons que l'une des tâches du préparatoire consiste à élaborer un répertoire de textes particulièrement maîtrisés dans toutes leurs implications interprétatives, voire une collection de citations personnelles et intimement assimilées. Les copies plus médiocres évoquent toujours les mêmes passages-clés et sollicitent les mêmes citations – au point qu'il arrive fréquemment aux correcteurs de se demander si l'ouvrage a bien été lu et relu, ou si le candidat s'est contenté de cours bien construits et d'ouvrages de seconde main... Suspectes, également, sont les inexactitudes patentes, comme celle qui fait de Marc le fils adoptif d'Hadrien (quand il est son petit-fils), de Plotine sa maîtresse, ou de Marullinus son père.

Une connaissance intime de l'œuvre, à la fois synthétique et analytique, devait aussi permettre de saisir les différentes parties de l'œuvre et les enjeux propres qui s'y attachent : l'édition au programme offre un texte relevant d'un genre que la critique littéraire nomme des « mémoires imaginaires » ou « mémoires feints », (dont l'énonciateur est Hadrien), auquel s'ajoutent une stèle funéraire finale, puis les « Carnets » et les « Notes » de Yourcenar. La prise en compte de cet objet éditorial complexe paraît indispensable pour le traitement du sujet. Tout aussi nécessaire était la connaissance de la structure des *Mémoires*, et notamment le fait que le récit rétrospectif de la vie d'Hadrien ne commence pas dès le début du roman, contrairement à ce que nombre de copies ont affirmé. Le discours adressé au présent, au seuil de la mort, enchâsse le récit du passé ; des remontées discursives (sous forme d'adresses à Marc ou de commentaires) parsèment régulièrement ce récit rétrospectif. Le récit de vie lui-même est structuré en chapitres dont il importait de saisir les principes directeurs.

Il est toutefois évident qu'à moins de posséder une culture littéraire particulièrement étendue et un sens critique sans faille, le candidat ne peut se passer de lire quelques ouvrages et articles critiques. Ainsi, la connaissance du genre des mémoires, dans l'histoire littéraire,

était attendue : les meilleurs candidats ont ainsi pu le qualifier comme genre historiographique, abondamment pratiqué par les aristocrates dès l'Ancien régime, échappant aux normes génériques des Belles-Lettres et de la rhétorique et présentant par la suite (par exemple avec Chateaubriand) une proximité avec des formes « littéraires » variées ; ils étaient ainsi en mesure d'éclairer de façon subtile le lien spécifique qui se noue entre histoire et mémoire dans l'œuvre au programme. Plus spécifiquement, la connaissance de l'existence, dans l'histoire littéraire, du genre des mémoires « imaginaires » pour le XVIII^e siècle (René Démoris¹) « feints » (Käte Hamburger²) ou pour le XX^e siècle et Yourcenar (Jean-Louis Jeannelle³) semblait incontournable ; du reste toute bonne préparation ne pouvait négliger la question du genre, où devait aussi s'inscrire la présence du genre épistolaire, et plus précisément de la « lettre morale » antique ou classique.

Nous renvoyons aux rapports précédents pour la question de la *dispositio*, ou invention du « plan » de la composition. Le sujet ne laissait pas si aisément ressaisir toutes ses potentialités sous forme d'un plan dialectique ou tout simplement progressif – notamment en raison de la réalisation à plusieurs niveaux de la « compréhension de soi », qui représentait peut-être la difficulté majeure de composition de la copie. En effet, les niveaux d'analyse se superposent ici, puisqu'on observe la compréhension de soi par le personnage-narrateur dans une écriture pseudo-autobiographique, la compréhension de soi par le biais de la fiction de la part de l'auteur réel, la compréhension de soi à la lecture de cet écrit qui reprend aussi aux moralistes sa tradition. Ces niveaux qui s'interpénètrent constamment dans le tissu du texte ne peuvent donc être distingués qu'au prix d'un effort d'abstraction. Le jury a été sensible à la prise en compte des différents enchâssements de voix et d'identités, quelque forme que les copies aient donnée à ces entrelacs et distinctions. Il s'est de façon générale montré ouvert en ce qui concerne la construction argumentative de la composition, pourvu que celle-ci parvienne à éclairer les divers aspects du sujet en respectant la démarche de l'exercice dissertatif. Cependant, restent absolument irrecevables les plans qui se contentent de scinder la citation en trois parties pour les illustrer successivement, ainsi : 1. Dans *Mémoires d'Hadrien*, la compréhension de soi est une interprétation. 2. Cette compréhension passe par le récit. 3. *Mémoires d'Hadrien* est une fiction historique. Le plan rencontré dans nombre de copies : 1. *Mémoires d'Hadrien* comporte des éléments qui relèvent de l'histoire. 2. Mais le texte relève surtout de la fiction. 3. Cet entrelacement conduit à la compréhension de soi pour le personnage, est meilleur, bien qu'il présente les graves inconvénients de scinder ce que la citation de Ricœur ne cesse d'entrelacer, oublie les différents référents possibles de « soi », et néglige de mettre le sujet à distance pour exposer ses limites. Dans le corrigé que nous présentons *infra*, nous suggérons une argumentation possible, mais d'autres plans convaincants ont été présentés dans d'excellentes copies. Nous pouvons ainsi rendre compte de l'organisation de deux copies qui peuvent conserver quelques défauts mais ont néanmoins convaincu le jury et se sont vu attribuer d'excellentes notes.

Premier plan

1. Une fiction historique

1 *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Droz, 2002.

2 *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1987.

3 Jean-Louis Jeannelle, « Mémoires imaginaires (Marguerite Yourcenar et Roger Martin du Gard) », *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008, p. 159-170.

Hadrien cherche en effet à se comprendre par un récit rétrospectif personnel qui mêle plusieurs genres.

a) « Style historiographique » : des sources historiques et une structure chronologique – de type « biographie »

b) Un récit à la première personne qui obéit à première vue aux caractéristiques essentielles du genre des mémoires

c) Mais le texte, fictionnel, porte aussi la trace d'autres genres : roman d'amour, roman de formation...

Un genre assurément hybride, comme dans la citation de Ricoeur : en accord avec la pratique auctoriale d'Hadrien, un polygraphe qui se proclame *varius multiplex multiformis*... L'hybridité générique, comme chez Ricoeur, dit la difficulté d'une herméneutique personnelle.

2. Soi-même comme un autre ou la diffraction de la médiation

La compréhension de soi, dès lors, ne peut être totalement directe et ne se passe pas de « médiation » : mais où se situe cette dernière ? Le dispositif de l'œuvre complexifie et diffracte le rapport à l'autre.

a) La compréhension de soi est indissociable, dans le texte, d'une adresse à l'autre, propre au genre épistolaire.

b) Hadrien convoque d'autres figures de doubles, Plotine, Trajan, Arrien, l'âme d'Hadrien (« petite âme... »)... On retrouve une « sympathie » toute stoïcienne chez Hadrien.

c) Mais un « autre » essentiel, Antinoüs, résiste à la compréhension et interdit la construction d'un « soi ». La compréhension de l'autre et de soi est alors permise, non par l'histoire, non par le roman, ni même par d'autres types de médiations (architecturales, picturales...) mais par le mythe d'Achille offert par Arrien.

3. Quel « soi » ?

Hadrien n'est pas le seul à viser sa propre compréhension. Yourcenar vise également à se ressaisir par la médiation de la vie d'Hadrien ; au-delà, le lecteur est invité à la même démarche herméneutique.

a) Hadrien n'est pas le signataire de l'analyse de soi. La voix auctoriale de Yourcenar tend également à percer dans les apophéties littéraires (allusions à Racine, La Fontaine) et politiques.

b) Cette médiation de Yourcenar par Hadrien passe à la fois par l'histoire, et par la pratique magique d'un rapport direct (« un pied dans l'érudition, un pied dans la magie », disent les « Carnets »).

c) L'identité du lecteur : le texte agit sur le lecteur, notamment par sa dimension philosophique universelle, traduite par l'abondance des maximes et la structure argumentative de nombreux passages. La leçon de sens (sur l'histoire, sur la connaissance amoureuse) invite à une ressaisie du soi. Dans quelle mesure pouvons-nous encore nous comprendre à travers Hadrien ?

Deuxième plan

1. L'hybridité générique

Le projet d'Hadrien est, au moins en partie, de se « comprendre », et il emprunte en effet à l'histoire et à la fiction.

a) Le texte recourt au « style historiographique » : les sources historiques et le genre des mémoires.

b) La structure centrale du livre est chronologique – de type « biographie » : une mise en ordre narrative.

c) Toutefois, relatif échec d'une entreprise historique : malgré la tentative de mise en intrigue, le soi reste irrémédiablement divers. L'histoire est discréditée et cède la place au roman (stratégie éditoriale, roman d'amour) et au mythe (la lettre d'Arrien explique Hadrien et imprime une logique non-chronologique à l'unité d'une vie).

2. Compréhension de soi ou action sur l'autre ?

Le texte, parce qu'il est fictionnel, reste cependant en-deçà ou au-delà de l'extrait de Ricoeur sur au moins deux aspects : en deçà de l'herméneutique, car le sujet se rêve souvent comme capable de se passer de toute médiation ; au-delà, car l'autre projet d'Hadrien est, non la compréhension de soi, mais l'action sur l'autre.

a) Le soi se confond sans médiation avec n'importe quel autre : la « magie » de Yourcenar, comme la « sympathie » stoïcienne prônée par Hadrien, semblent caresser le rêve d'une compréhension de l'autre qui se passe de toute médiation, fût-elle celle du récit.

b) L'adresse à l'autre. L'une des visées d'Hadrien est l'action politique et philosophique sur Marc (et sur le lecteur) : la visée pragmatique échappe à la compréhension du soi

c) Conséquence stylistique, le livre trouve son unité stylistique par une écriture plus rhétorique qu'historique ou romanesque : le « style togé » est « méditatif » et renvoie plus aux moralistes qu'aux mémorialistes.

3. L'indirection du « soi »

Quel « soi », finalement, s'agit-il de comprendre ? Le pronom paraît plus indéfini que réfléchi, et finit par recouvrir plusieurs sujets possibles, chacun ne semblant se saisir que par une compréhension indirecte.

a) Hadrien et Antinoüs : plus que soi-même, Hadrien tente par le récit de comprendre un autre : l'une des visées ultimes du locuteur est sans doute de saisir Antinoüs et d'interpréter les motifs de sa mort.

b) Yourcenar et Hadrien : La voix d'Hadrien, *in articulo mortis*, cède à la première personne de Yourcenar dans les « Carnets » et la « Note ». C'est aussi son « soi » que Yourcenar, dont on sent la présence dans les anachronismes, vise à ressaisir par la médiation de la vie d'Hadrien.

c) Le lecteur entre sagesse antique et sagesse moderne : dans une certaine mesure, le lecteur reconfigure enfin son propre « soi » en tant que celui-ci est informé par l'Histoire.

Quelques mots, enfin, sur l'*elocutio* - ou travail de rédaction de la copie : nous souhaitons attirer l'attention des candidats sur la nécessité des introductions et des conclusions intermédiaires, aux frontières de chaque partie. Bien plus qu'un repère pour le correcteur, il s'agit d'un indice de la cohérence de la pensée, qui sait reprendre les arguments maintenant illustrés et discutés, les relier au sujet, et les inscrire dans une progression argumentative fermement dessinée. Le registre attendu dans une composition française reste, précisément, celui de l'argumentation, ferme et élégante, et où les débordements de la sensibilité du scripteur sont soigneusement circonscrits. On bannira résolument tout débordement élégiaque dans l'évocation des amours d'Hadrien et Antinoüs, tout éloge creux de la magnificence du style de Yourcenar, de même que toute dramatisation excessive des questions soulevées, dans des jeux de questions-réponses angoissées... Enfin, le jury tient à mettre en garde contre une certaine désinvolture manifeste dans le traitement que plusieurs candidats infligent à la langue qu'ils enseignent. On peut mentionner quelques fautes fréquentes : *un *soucis, une *ascention, *pallier à* (le verbe a une construction directe : on pallie quelque chose) et des accords fautifs du participe. Plus rares, mais révélatrices d'un rapport préoccupant à la langue,

sont les graphies *à l'*ambiqué*, **Romme*, **empeureur* (répété systématiquement dans la copie, ce qui invalide l'hypothèse d'une étourderie passagère), **galot* ou **vingts ans*. Enfin, ajoutons la mention d'une faute fréquente qui ne fut pas très heureuse dans le contexte de ce travail sur les *Mémoires d'Hadrien* : dans la quasi-totalité des travaux, le mot mémoires, pris dans son acception générique, est devenu féminin. Comme UN mémoire de maîtrise ou de Master, les « mémoires », entendus comme genre littéraire, sont de genre masculin.

III - Proposition de corrigé

Dans la proposition suivante nous tentons de suggérer un/des parcours possibles, afin d'éclairer les candidats : on verra ainsi qu'en fin de second temps d'introduction, (dans l'énoncé de la mise en tension du propos de Ricœur avec des éléments de contrepoint ou de contradiction qui posent problème - soit la « problématique » -) sont proposées plusieurs de ces mises en tension. Le sujet permettait bien entendu d'ouvrir plusieurs perspectives de réflexion comme nous l'avons indiqué. Le travail présenté ici tente d'adopter un point de vue assez exhaustif, il importe de signaler que tout ce qui est indiqué n'était pas requis pour une composition française bien évaluée.

« Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes » écrit Marguerite Yourcenar dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », ajoutés à l'édition de ces mémoires imaginaires d'un empereur romain du II^e siècle qu'elle fait paraître en 1951. Elle semble ainsi montrer la naïveté qu'il y aurait à croire à une réalité objective du passé, fût-il son propre passé, lorsqu'il s'agit de « soupeser, examiner, voire juger » une existence.

Dans une note de *Soi même comme un autre* (1990) le philosophe Paul Ricœur précise les étapes et les enjeux de ce type de saisie rétrospective : « la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ». L'auteur de *Temps et Récit* (1982-1985) affirme donc que la connaissance qu'un sujet peut avoir de lui-même ne procède pas de la saisie directe d'une réalité tangible. Face à la complexité d'un sujet humain et au désordre du réel, le moyen de donner du sens à une existence est le recours à des procédures disparates de mises en forme. Toute analyse de soi relèverait donc d'une réélaboration, nécessitant de recourir aux moyens de la figuration, en particulier celui de la « mise en intrigue », propre à tout récit, pour utiliser ici une notion également pensée par Ricœur. Ce qu'est un sujet n'est pas un donné d'emblée clair, stable, immédiatement accessible. La suite du propos de Ricœur vient préciser la nature de cette « médiation » nécessaire à la connaissance de soi : « elle emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire une vie fictive, ou si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires ». L'analyse de soi imposerait donc le recours conjoint à des « styles » de récits qui paraissent d'emblée opposés ou inconciliables : en effet, la biographie, l'autobiographie, ou les mémoires sont traditionnellement - pour un littéraire - des genres factuels, à la différence du roman, genre à l'évidence fictionnel ainsi que le sont « les romans historiques », les autobiographies – ou les mémoires – imaginaires. Dans cet entrelacs – voire cette confusion – d'éléments historiques et d'éléments fictionnels valorisé par Ricœur, il apparaît donc que toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même participeraient d'une authentique analyse et compréhension de soi. Lorsqu'on rapporte ce propos à l'entreprise que constituent *Mémoires d'Hadrien*, il semble que l'on puisse entendre, dans la perspective de Ricœur, l'écho du hiatus qui consiste à intituler « mémoires » un texte qui se trouve pourtant placé par l'auteur elle-même dans le

volume « romans » de l'édition de ses œuvres pour la « bibliothèque de La Pléiade ». Hadrien n'est, certes pas, le signataire de cette analyse de soi au seuil de la mort. On peut donc se demander si la création littéraire d'une écriture de soi fictive par Yourcenar peut conduire à une authentique connaissance de cet empereur qui appartient à un passé lointain et à une culture autre. Il s'agirait alors de saisir en quoi le texte de Yourcenar peut constituer une « interprétation » de la vie d'Hadrien et d'identifier ses enjeux. Si l'on s'attache aux aspects biographiques de l'histoire littéraire on peut aussi chercher en quoi la figure d'Hadrien constitue une médiation de supplément : un masque – *persona* – pour que puisse s'écrire une compréhension de Yourcenar par elle-même : où l'auteur se dirait, par la fiction d'un autre : « *comme un autre* ». De plus, si l'on admet que le recours à des formes de récits historiques ou fictionnels peut être un moyen de se comprendre, qu'en est-il lorsque cette entreprise de compréhension n'appartient pas à la vie mais relève d'une création littéraire où il s'agit de privilégier la cohérence et la cohésion d'un texte et d'éviter la dispersion, les lacunes, le désordre dus à des stratégies discursives hétérogènes ?

Il s'agira donc d'observer en quoi l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*, a fait en sorte que l'empereur « se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous », comme elle l'a écrit dans les « Carnets de notes », recourant aux « styles » variés identifiés par Ricoeur pour ressaisir et comprendre qui est Hadrien. Cependant, on pourra faire droit à la sensation du lecteur qui, loin de percevoir dans le texte un ensemble hétérogène et une saisie lointaine ou distancée de la Rome impériale du II^e siècle et de son Prince, est sensible à une proximité qui permet une lecture immersive voire projective où les distances semblent abolies, sans médiations apparentes, dans ce que Yourcenar désigne comme « le portrait d'une voix » devenue proche, où elle se serait passée « le plus possible de tout intermédiaire ». A terme, cette « écriture de soi novatrice » pourra être ressaisie dans la perspective d'une singulière « reconstitution » pour user d'un terme cher à Yourcenar : elle serait une très neuve fiction biographique, répondant aux propositions faites par Paul Ricoeur, au moyen d'une « écriture participante » qui userait à la fois de l'Histoire et de la fiction mais aussi d'une approche d'ordre anthropologique.

1. Une écriture de soi au seuil de la mort qui recourt à une hétérogénéité de « styles » ou de genres discursifs.

Les *Mémoires d'Hadrien* font apparaître un mélange des genres qui peut sembler reconstituer une entreprise de compréhension de soi conforme à la définition qu'en propose Paul Ricoeur.

1. 1. Au terme de sa vie, un empereur romain explore ce qu'a été son existence dans un trajet rétrospectif qui relève de l'écriture des mémoires historiques : dans une narration tenue par un « Je », le texte présente un témoin et un acteur majeur de l'Histoire romaine en retraçant de façon chronologique les étapes du *cursus honorum* qui a conduit ce natif d'Italica à la tête d'un empire au sommet de son expansion, puis les actions qui furent les siennes sur les plans militaires ou législatifs et la préparation de sa succession : avec l'adoption de Lucius, puis celle d'Antonin pour assurer la stabilité de l'empire. Mais ce trajet linéaire et chronologique dominant n'est qu'un élément saillant de la « mise en intrigue » qui permet d'accueillir la complexité de ce que fut une vie : le détail de ses affects, de ses goûts, de ses amours, par exemple. Le texte l'affirme explicitement dans un propos du narrateur-personnage à valeur métatextuelle qui figure dans la première section : « les historiens nous proposent du passé des systèmes trop complets, des séries de causes et d'effets trop exacts et trop clairs pour avoir jamais été entièrement vrais ; ils réarrangent cette docile matière morte, et je sais que même à Plutarque échappera toujours Alexandre ». A la différence d'une biographie érudite d'homme illustre, il s'agit ici de pouvoir saisir l'homme Hadrien. De fait,

le genre historiographique des Mémoires est traditionnellement marqué par l'hétérogénéité des formes textuelles qu'il peut accueillir ; il semble ainsi particulièrement apte à l'écriture et à la compréhension du vivant, marqué par les « hérissements de la discontinuité » pour user d'une formule de Michel Foucault. *Mémoires d'Hadrien* accueille de nombreuses formulations qui mettent en évidence la difficulté à ressaisir son passé et à se comprendre : « Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe ». Ou encore : « le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers, entassés pêle-mêle ». Le recours aux mémoires, genre qui ne relève d'aucune règle dans la tradition des Belles Lettres, peut donc permettre d'accueillir une tentative de saisie de la vie, composite et labile, telle qu'elle est définie par Hadrien narrateur : « la masse de mes vellétés, de mes désirs, de mes projets même, [qui] demeure aussi nébuleuse et aussi fuyante qu'un fantôme ». Le texte donne alors à lire des analyses de la mission impériale, concernant par exemple la réorganisation des frontières, des routes, en Germanie ou les réformes civiles en Bretagne, les réformes accomplies du droit des esclaves, des mineurs et des femmes mais aussi le détail de son plaisir de la chasse et son goût pour les chevaux, des rêveries sur le motif de l'Arcadie ou des récits poétiques : sur la « mer d'arbres » de Bithynie ou sur la naissance de l'aube vue du haut de l'Etna.

Conformément à ce qu'indique Paul Ricœur, la tentative de ressaisie et de compréhension de soi peut s'effectuer grâce à la médiation de figurations variées, qui semble ici permise, voire facilitée, grâce à la grande souplesse du genre des mémoires.

1. 2. En effet, comme dans les mémoires de Retz ou de Saint-Simon, le texte va au-delà d'une simple chronique des hauts faits historiques.

Une telle histoire officielle – « le compte rendu officiel de [s]es actes » a été rédigée par Hadrien et signée par son esclave Phlégon « l'année précédente ». Le projet d'écriture engagé par le narrateur-personnage s'en écarte explicitement. Au début de la section « *Varius multiplex multiformis* », on lit : « mon poste aux frontières m'avait montré une face de la victoire qui ne figure pas sur la Colonne Trajane ». Le lecteur se voit confier ce que furent les coulisses des grands événements. Par exemple, dans la reprise d'un récit rapporté par Attianus et Plotine, Hadrien mémorialiste révèle les pleurs du vieux Trajan à Charax lors de sa dernière campagne : « De grosses larmes roulèrent sur les joues ridées de cet homme qu'on croyait incapable de jamais pleurer ». Le lecteur peut aussi connaître les dessous de la désignation d'Hadrien comme successeur de Trajan, ou les conséquences cachées des actions d'Hadrien, comme le suicide du médecin Iollas. De fait, les caractéristiques textuelles du genre historiographique des mémoires sont présentes, voire affichées : discours direct au présent ou au passé composé et récit au passé simple alternent. On rencontre une généalogie d'Hadrien : « Marullinus, mon grand-père, croyait aux astres », « Mon père, Aelius Afer Hadrianus, était un homme accablé de vertus ». Des maximes viennent proposer les principes qui ont guidé les actions ou les leçons à tirer des événements : « l'or mou du respect serait trop mou sans un certain alliage de crainte » est ainsi l'énoncé qui justifie l'assassinat de quatre consulaires. Comme dans les mémoires d'Ancien Régime, on rencontre des portraits : celui d'Attianus, celui d'Arrien de Nicomédie ou celui de Plotine par exemple. Une copie de document est également donnée à voir avec la lettre d'Arrien qui ouvre la dernière section des *Mémoires*, « *Patientia* ». Le genre mémoriel permet effectivement le développement de l'analyse de soi : l'aveu y est présent, comme la confidence. On peut ainsi lire : « Il faut l'avouer, je crois peu aux lois » ou : « Il faut ici faire un aveu que je n'ai jamais fait à personne : je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir à aucun lieu », ou encore : « la mort de ma femme me touchait moins que celle de la bonne Arété, l'intendante de la Villa, emportée le même hiver par un accès de fièvre ».

Ainsi, les ressorts des actions, les projets, les doutes, les nuances des émotions du mémorialiste sont mises en scène dans une construction textuelle qui se prête au mélange des tons, à l'entrelacs des styles, dans une bigarrure mimétique du vivant.

1.3. La stratégie éditoriale et la visée pragmatique du texte de Yourcenar viennent redoubler l'effet de la lecture des *Mémoires* proprement dits.

En effet, le mémorialiste est ici un personnage ou un mémorialiste « feint », pour user de la terminologie de Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*. Comme on le sait, le « Je » du narrateur-personnage est le masque d'un signataire qui n'est pas l'empereur romain annoncé par le titre : l'usage d'énoncés à la première personne assignables à un énonciateur permet au lecteur de croire à l'existence d'une personne disant JE, c'est-à-dire à l'existence réelle d'un locuteur. Cette création littéraire relève d'une « magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » comme l'indiquent les « Carnets ». A l'entrelacs et à la disparate des formes textuelles propres aux mémoires authentiques, s'ajoute donc une stratégie d'écriture qui peut permettre de saisir dans les *Mémoires d'Hadrien* une autre médiation : le masque de l'empereur permettant à l'auteur un travail d'analyse de soi et de compréhension de son temps par le moyen d'un ultime détour. De fait, les Notes des « Carnets » livrent des commentaires sur les difficultés de l'écriture de soi et les circonstances autobiographiques de la genèse du texte. Quelques notations sont livrées dans des phrases averbales – qui effacent donc tout marqueur chronologique – et semblent dues à l'Hadrien narrateur-personnage des *Mémoires* : « Matins à la Villa Hadriana ; va-et-vient incessant sur les mers grecques ; routes d'Asie mineure », alors qu'il s'agit des souvenirs de Yourcenar. Les *Mémoires* eux-mêmes prêtent au narrateur-personnage des propos qui sont imputables à l'écrivain : ainsi quelques jugements sur les auteurs latins ou, plus nettement encore, les phénomènes d'intertextualité implicite aisément identifiables pour le lecteur cultivé, qu'il s'agisse d'échos de La Fontaine, du *Sertorius* de Corneille – « Rome n'est plus dans Rome : elle doit périr, ou s'égaliser désormais à la moitié du monde » – ou bien d'une réponse à rebours faite à Montaigne qui figure dans la section « *Patientia* » : « la méditation de la mort n'apprend pas à mourir ». De plus, le discours de l'empereur romain qui affirme que la guerre peut s'avérer nécessaire pour le maintien de la paix ou l'évocation de ses « obligations de survivant » prend un relief contemporain dans le contexte d'après seconde guerre mondiale, tout comme la mise en scène, en 1951, des « affaires juives » irrésolues, de « l'échec qu'a constitué la guerre de Judée », facteur possible de troubles pour l'avenir historique. La critique de l'« arrogance du peuple d'Israël » qui figure dans « *Disciplina Augusta* » peut alors susciter l'interrogation voire le malaise du lecteur, dans ses implications idéologiques contemporaines qui paraissent déchirer le tissu fictionnel et briser l'écran de la latinité pour prendre pied dans la réalité du XXe siècle. De même que l'idéal grec mis en scène par la voix d'Hadrien résonne dans ses enjeux idéologiques et épistémologiques : une telle vision de la Grèce paraît plus proche de celle de Jacqueline de Romilly que de celle de Jean-Pierre Vernant.

La voix de la signataire des *Mémoires d'Hadrien* est donc présente à divers titres dans cette entreprise de compréhension de soi, où la figure de l'empereur romain s'avère un efficace moyen de médiation.

Si la définition des modalités de la connaissance de soi donnée par Paul Ricœur peut ainsi permettre de saisir les *Mémoires d'Hadrien* comme une tentative d'exploration intime qui, au-delà de la figure romaine, engage l'auteur elle-même, il semble que cette perception des *Mémoires*, devenus chambre d'échos et entrelacs composite, ne suffise pas à rendre compte de tous les aspects de ce texte pluriel.

2. En effet, *Mémoires d'Hadrien* est – peut-être avant toute autre chose – un texte marqué par une structure forte, une linéarité argumentative qui relèvent davantage d'une composition rhétorique et d'une mise en intrigue narrative très fermement organisées.

A ce titre, le surplomb requis par cet agencement du texte, très concerté, semble faire pièce à l'idée d'un tâtonnement lié à la quête de soi, à une somme de figurations diverses qui seraient soumises aux aléas d'une recherche interprétative. Les *Mémoires d'Hadrien* semblent tout entiers tendus vers un objectif dans une mise en scène très vectorisée du propos prêté au personnage d'Hadrien.

2.1. La stratégie énonciative du narrateur-personnage est en effet d'emblée marquée par le recours à un genre qui n'a pas été évoqué jusqu'ici : à l'ouverture de *Mémoires d'Hadrien*, les premiers mots sont : « Mon cher Marc ». L'ensemble du texte se donne alors comme une lettre, adressée à un destinataire privé.

Le seul prénom mentionné dans cet envoi vient effacer l'identité historique du destinataire : le jeune Marc-Aurèle, qui sera le successeur d'Antonin à la tête de l'Empire et dont la philosophie a conservé les carnets d'exercices stoïciens, sous le nom des *Pensées* de Marc-Aurèle. De fait, le récit de vie rétrospectif d'Hadrien ne commence effectivement qu'avec la seconde section : « *Varius multiplex multiformis* » alors que le présent de l'adresse discursive au destinataire domine dans la première partie. Les adresses sont discrètes mais constantes. Ainsi lit-on « Je t'avoue ici des pensées extraordinaires qui comptent parmi les plus secrètes de ma vie » ou dans « *Tellus stabilita* » : « je n'emportais pas **comme toi** mes livres dans la loge impériale ». La présence du discours adressé est particulièrement sensible à la fin de la cinquième section : « Je devine **en toi** la présence d'un génie qui n'est pas forcément celui de l'homme d'état », « J'ai fait le nécessaire pour que **tu** fusses adopté par Antonin », « j'imagine **ton** visage las de vieillard » ou encore : « **tu** ne m'aimes guère » et « je compte sur **toi** ». Le texte de Yourcenar inscrit ainsi un fil dans la composition d'ensemble qui n'est pas un « fil perdu », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière : le texte revient périodiquement à l'emploi du présent et au discours adressé où le « tu » désigne « Marc ». On trouve également l'emploi du « nous » qui permet de réduire la distance avec le destinataire premier et de favoriser une proximité avec le lecteur de l'œuvre, devenu un destinataire second. A terme, la lettre s'achève dans le suspens du dernier souffle marqué par les points de suspension : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... ». La dimension testamentaire de cette lettre adressée à un jeune homme promis à la place de *princeps* est sensible tout au long des *Mémoires* et assure leur unité. Quelques énoncés sont très explicites : ainsi, à propos de personnes : « je **te** recommande Céler » ou de la mission donnée pour la Bibliothèque créée par Hadrien : « son développement futur **t' ». De plus, de nombreux passages peuvent être autrement compris, lorsque l'on prend en compte la dimension de discours adressé qui caractérise alors l'ensemble des *Mémoires* : l'évocation des plaisirs, ceux de la chasse par exemple, ou ceux de l'amour, l'énoncé des doutes et atermoiements d'Hadrien semblent avoir le statut d'*exemplum* dans un discours à visée morale, qui tendrait à assouplir l'excessive rigueur stoïcienne du jeune homme, à développer ses aptitudes, à pallier les défauts entrevus, afin de contribuer à l'éducation du futur empereur. Les *Mémoires d'Hadrien* relèvent donc à ce titre du genre de la Lettre morale, et Marc devient un autre Lucilius. Comme les épîtres de Sénèque, les *Mémoires* peuvent ainsi aborder toutes sortes de sujets, comporter des observations, des anecdotes piquantes, des digressions variées : en conseillant Marc-Aurèle, Hadrien cherche à se comprendre dans une sorte de méditation à deux. Tout semble l'occasion d'exercices ou de direction de conscience dans un trajet stoïcien qui montre au destinataire que l'on devient ce que l'on est et prône, à l'instar de Sénèque, un « art de vivre » où le stoïcisme austère sait transiger avec les nécessités de la vie. Le genre de la lettre morale, qui englobe le récit rétrospectif du narrateur-personnage, permet**

de dessiner Hadrien en suivant l'ombre portée de Sénèque. Le texte relevant ainsi du « genre épistolaire » qui « n'est alors autre chose que le genre oratoire rabaissé jusqu'au simple entretien », si l'on en croit Charles Batteux dans son *Cours de Belles-Lettres* (1753).

De fait, la visée rhétorique des *Mémoires d'Hadrien* est manifeste et fréquemment soulignée par la critique : cette dimension morale d'un discours adressé est donc bien différente d'une authentique recherche effectuée pas à pas sans visée préalable ou préconçue, où la quête de soi est progressive, capricieuse et soumise aux aléas de figurations diverses. Un ordre réorganise la disparate qu'évoquait Paul Ricoeur.

2. 2. La cohésion et la cohérence du texte de Yourcenar semblent ainsi assurées par le recours à l'art rhétorique.

Lorsque Marguerite Yourcenar justifie son refus de la forme dialoguée pour l'écriture des *Mémoires d'Hadrien* – dans l'article de 1972 : « Ton et langage dans le roman historique » – elle rappelle l'impossibilité d'accéder à des sources qui puissent donner l'idée d'échanges directs en latin entre des interlocuteurs : pour l'antiquité, tous les textes disponibles sont marqués par l'élaboration discursive et la formation rhétorique, y compris les lettres qui pourraient paraître exemptes d'appât ou d'apparat. Les *Mémoires d'Hadrien* ne font donc pas place à des discours rapportés directs, à des tentatives de mimes de parlures quotidiennes qui sembleraient « sonner faux ». Le seul élément polyphonique est une lettre, justement : celle d'Arrien, déjà mentionnée, qui peut constituer une sorte de miroir de l'œuvre de l'empereur d'Hadrien et du texte même de Yourcenar. La présence de procédés rhétoriques peut alors fonder l'unité de l'ensemble, les éléments apparemment disparates s'organisant dans un cadre réglé. De fait, la critique a relevé dans le texte de Yourcenar la forte présence de moyens qui relèvent de l'art du discours, à la fois sur les plans macro et micro structurels. Henriette Levillain associe la composition d'ensemble, exhibée par les titres de parties empruntés aux inscriptions latines, aux cinq parties du discours en affirmant que « *Mémoires d'Hadrien* est construit selon les principes de la rhétorique oratoire ». Dans le détail, on peut également observer la stratégie de *captatio benevolentiae* qui permet de rendre le destinataire attentif et bienveillant. Pour capter l'attention, la première partie met en scène une situation d'énonciation à caractère pathétique, avec l'annonce de la maladie du personnage et de l'imminence de sa mort. Il semble que l'atticisme, prôné par Cicéron, puisse être un élément unifiant les variations thématiques, formelles ou génériques présentes dans l'ensemble des *Mémoires d'Hadrien*. En effet, le découpage en séquences qui inscrit une structuration interne au sein de chaque partie – avec des unités séparées marquées par des sauts de page, assez peu souvent signalées par la critique – permet de renforcer la clarté. Ce découpage en segments et en unités concises se retrouve au sein de la phrase elle-même. Le texte renonce aux amplifications superflues, le souci de clarté et le jeu sur les formules brèves est à souligner. L'asyndète domine – ou ce que les classiques nommeraient le « style coupé ». L'usage des parallélismes ou des groupes mis en position détachée en début ou en queue de phrase montre la compétence d'un personnage historique qui fut, dans sa jeunesse, l'auteur des discours de Trajan. Dans les figures de constructions récurrentes qui unifient le style des *Mémoires*, Frédéric Martin-Achard a observé le rôle dominant de l'hyperbate, dans ses formes antique et classique. Elle lui semble une figure clef du « ton togé » recherché par Yourcenar pour donner voix à Hadrien. Pour en rester ici à un exemple, l'hyperbate moderne, telle que Delphine Denis l'a définie, peut être source de *pathos* et permet la mise en relief d'une chute de phrase où la syntaxe prend une portée émotive. Le prolongement par un constituant placé en queue de phrase permet de manifester un débordement d'émotion. Le lecteur la rencontre dans les *Mémoires*, par exemple, après la mort d'Antinoüs : « Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, **et à mes côtés** » ou encore : « Le Zeus Olympien, Le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondrèrent, **et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une**

barque ». Enfin, l'usage abondant de la maxime, déjà signalé, semble également relever d'un atticisme cicéronien qui caractériserait l'unité de style des *Mémoires* : elle permet d'inscrire équilibre et stabilité dans le discours, par le recours à ce que Barthes nomme un « ton d'aphorisme ». Si l'on suit l'analyse qu'il propose, l'usage de la maxime est rassurant : elle permet d'atteindre un équilibre, d'atténuer le trouble. *Roland Barthes par Roland Barthes* l'indique : « La maxime est une sorte de phrase-nom, et nommer, c'est apaiser ». A cet égard, le recours à ces formes qui relèvent de la sentence ou de la maxime est un facteur d'unité de ton dans l'entreprise de connaissance de soi du narrateur-personnage des *Mémoires*.

Cette exploration de soi devient alors beaucoup plus sereine, contrôlée et lisse que celle dont Ricœur livre la définition.

2. 3. De fait, lorsque les « Carnets » définissent l'entreprise des *Mémoires* comme le « portrait d'une voix », selon un énoncé souvent repris, il s'agit dans ce long discours à la première personne d'une restitution sans médiation : pas d'autre instance narrative que ce narrateur-personnage, aucun surplomb auctorial qui semble intervenir dans l'espace des *Mémoires*.

En ce sens, le procédé déjà utilisé par l'auteur d'*Alexis ou le traité du vain combat* (1929) – la lettre adressée à un destinataire privé – permet au lecteur un accès direct au personnage, comme dans le cas du roman à la première personne, dont René Démoris a montré l'essor au XVIII^e siècle : le choix de placer le terme générique de « mémoires » dans le titre de l'œuvre semble alors second, eu égard à son choix de figuration énonciative, et Démoris a montré l'influence des mémoires imaginaires – comme ceux de d'Artagnan par Courttilz de Sandrars – dans l'essor de cette forme romanesque. L'usage de la lettre, du discours adressé, au moyen de ce qu'on a coutume d'appeler une « communication différée » permettrait ainsi de résoudre l'apparente disparate générique et l'hétérogénéité des « styles » mobilisées pour la figuration de la voix d'Hadrien, en quête de compréhension de soi. L'opposition entre fiction et écriture historique peut même ainsi être dépassée ou résolue. En effet, l'on sait que les historiographes antiques puis classiques pouvaient revendiquer la création de discours directs prêtés aux personnages historiques dans le cadre de leurs écrits. Ces discours adressés – les harangues – inventés ou recomposés devenaient un moyen de rendre présents, sans médiation, les acteurs majeurs de l'Histoire. L'écriture d'une vie historique pouvant ainsi recourir à la fiction d'un discours à la 1^{re} personne prêté à celui ou celle dont la fiction construit la biographie. Si cette invention pouvait être contestée au nom de la vérité ou de la réalité des faits, elle a été défendue parmi les *res fictae* présentes dans l'écriture de l'Histoire, pour assurer la cohérence du propos et justifier l'interprétation des faits. Dans un article sur les harangues des historiens antiques, de la revue *Exercices de rhétorique* [n°3, 2014] Isabelle Cogitore précise qu'il s'agit : « d'un moyen pour l'historien de définir un personnage, de le montrer dans l'exercice d'une parole qui, tout en restant en lien avec les actions, prend de la hauteur ». A ce titre, Yourcenar peut avoir fait œuvre d'historienne en proposant sous la forme d'une harangue étendue un long discours direct d'Hadrien adressé à Marc-Aurèle et, au-delà de lui, au lecteur. L'analyse des harangues des historiens antiques proposée par Isabelle Cogitore vient ici rencontrer le projet d'écriture des *Mémoires* : la harangue est un « discours où l'auteur et son personnage se rencontrent, où l'un porte les pensées de l'autre, où l'autre définit les paroles de l'un ». On reconnaît ici un écho d'un propos bien connu des « Carnets », où il s'agit d'écrire « du dedans » la vie d'Hadrien.

Comme l'historien qui use de la harangue à l'échelle locale, envisager les *Mémoires* d'Hadrien comme une seule et unique harangue au plan global, permet de considérer qu'il s'agit de « faire connaître le personnage d'Hadrien au lecteur », où l'expression d'une connaissance d'un sujet peut se faire sans autre figuration que la restitution discursive. Le caractère de discours adressé qu'ont les *Mémoires d'Hadrien* paraît donc relever d'une mise

en forme très unifiée d'une écriture de soi, en vue de la compréhension d'un sujet, qu'il s'agisse d'Hadrien ou, à travers son masque, de Yourcenar elle-même. Une unité toute attique du style apparaît dans le propos qui s'ouvre avec l'adresse à Marc et se clôt avec les ultimes points de suspension. Pourtant, force est de constater que l'objet littéraire que le lecteur tient entre les mains fait apparaître quelques éléments de supplément que l'analyse a jusqu'ici négligés. Si le récit de vie rétrospectif d'Hadrien ne commence qu'avec la seconde partie, comme on l'a dit, inséré qu'il est dans la lettre à Marc, on peut observer un effet d'emboîtement supplémentaire dans l'économie du texte édité. Ainsi, la fin des *Mémoires* déborde le cadre du discours à la première personne avec une ultime page qui constitue une sorte de stèle funéraire : « Au divin Hadrien Auguste ». Il est donc nécessaire de saisir toutes les implications de la présence d'éléments autres, qui viennent encore complexifier l'effet du livre sur son destinataire et l'originalité de cette forme d'« interprétation de soi » proposée par Yourcenar.

3. Les *Mémoires d'Hadrien*, pris comme objet éditorial dans toute la diversité et la complexité de cet ensemble avec texte et paratextes, sont une œuvre qui procède d'une singulière « reconstitution ». Le genre très contemporain de la « fiction biographique » paraît ainsi mis en œuvre afin d'accéder à une saisie d'un autre, comme « soi-même » dans une perspective peut-être plus anthropologique qu'historique.

3.1. On peut observer que la grande hétérogénéité des styles et des genres, qui paraît unifiée dans le discours à la première personne, se retrouve cependant dans l'économie d'ensemble du livre que le lecteur tient entre ses mains.

En effet, l'ajout de la stèle funéraire finale que l'on vient d'évoquer invite le lecteur à reconsidérer le texte au-delà du discours adressé d'Hadrien. Il s'agit alors de le lire comme un *memento mori*. Yourcenar se placerait ainsi en position d'historienne, si l'on suit la définition de l'Histoire proposée par Jacques Rancière dans *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir* : « le mot Histoire signifie en français, au sens ordinaire, une série d'événements qui arrivent à des sujets généralement désignés par des noms propres ». Au terme du trajet accompli, le « divin Hadrien Auguste » acquiert la dignité du nom propre : il est inscrit dans une lignée avec Trajan, il est « père de la patrie » et « conquérant des Parthes ». L'ultime mise en scène d'Hadrien en héros divinisé de l'Histoire dans cette stèle fait de Yourcenar l'auteur de la « vie d'un treizième César » : celle qui continuerait Suétone. De plus, la stratégie éditoriale de Yourcenar implique l'ajout aux *Mémoires* eux-mêmes des « Carnets de notes » déjà mentionnés puis de la longue « Note » finale qui précise de façon fort érudite les « sources » auxquelles l'auteur a eu recours pour l'écriture de son livre. Cet environnement textuel modifie le rapport du lecteur au texte proposé : Dorrit Cohn, dans *Le Propre de la Fiction*, a fait de la note de bas de page un critère discriminant de l'affichage du caractère factuel d'un texte. Ici, le discours adressé d'Hadrien ne comporte pas de notes, mais le péri-texte ajouté à sa suite peut orienter l'interprétation dans la direction de l'ouvrage d'Histoire, puisque cette note finale exhibe le caractère référentiel du texte. En effet, si nombre de romanciers se documentent (Zola, par exemple dont les *Carnets préparatoires* furent édités à part par Henri Mitterand dans la collection « Terre humaine » chez Plon), ils ne font pas figurer leurs sources documentaires dans l'édition de leurs livres. Le choix de Yourcenar est donc singulier et mérite commentaire. La « Note » propose en effet une bibliographie raisonnée qui donne l'état de la question à propos de tous les aspects du texte qu'on a lu : « En langue anglaise, l'œuvre de Toynbee contient çà et là des allusions au règne d'Hadrien : elles ont servi de germes à certains passages » ou « Sur la personnalité de Trajan, voir... », formulations suivies par une série d'ouvrages de référence, parus entre 1927 et 1950. L'état des recherches en numismatique, en archéologie, en art romain antique est ainsi

précisé. Cet aspect documenté et documentaire est, de fait, valorisé lorsqu'ensuite des historiens ont rédigé des biographies de l'empereur Hadrien : Robert Turcan mentionne *Mémoires d'Hadrien* comme un ouvrage fiable, dans *Hadrien, souverain de la romanité*, paru en 2008. Le recours de l'auteur des *Mémoires* aux « pierres authentiques » que sont ces sources et ces archives permet alors d'inscrire le travail de Yourcenar dans la recherche savante, d'ordre historique, qui fonde une reconstitution vivante du passé latin. A la manière d'un Viollet-le-Duc qui comblerait les lacunes et ajouterait quelques pierres modernes à l'édifice, la connaissance de l'empereur romain relèverait donc d'une sorte de restauration fidèle du passé, qui mobiliserait l'entrelacs documentaire et la reconstitution figurale dans le tissu textuel.

A cet égard, la pratique d'écriture de Yourcenar relèverait bien d'une tentative de connaissance du sujet Hadrien, recourant à toutes formes de médiation, y compris des figurations plastiques, comme la statuaire, les profils de médaille, la gravure de Piranèse représentant la Villa d'Hadrien, mentionnée dans les « Carnets ».

3. 2. Malgré la pertinence de ce caractère « historique » du travail effectué par Yourcenar pour et dans les *Mémoires d'Hadrien*, force est alors de faire droit au placement du texte dans le volume des « romans » de l'auteur dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », selon le vœu de l'Académicienne.

Comme l'indique Roger Chartier dans *L'Ordre des livres*, le contexte d'accueil éditorial d'un texte modifie son statut et son sens. Certes, le mot de « roman » est justifié par l'auteur dans une perspective qui reprend le propos de Baudelaire bien connu : « le roman est un genre bâtard ». A ce titre, il serait un appellatif opérant la synthèse de l'entreprise hétérogène de connaissance d'Hadrien « au carrefour des genres et des « styles ». Mais le terme suppose également d'être attentif à la dimension « romanesque » du récit de vie qui est ici livré. La présence de la vie privée, des amours d'Hadrien est un autre élément massif de la mise en intrigue de cette écriture de soi. De fait, la genèse même des *Mémoires d'Hadrien* place la relation avec Antinoüs au cœur du projet initial, entre 1924 et 1929. Si l'on est attentif à l'agencement du texte et aux fils narratifs qui tissent une « intrigue » au sens narratif et amoureux du terme, on observe qu'en effet, la section « *Saeculum aureum* » où prend place la rencontre de cet empereur d'âge mûr avec le jeune homme est l'*acmé* du récit rétrospectif. Là, surgit un emploi du pronom personnel « nous » qui ne renvoie pas à Hadrien et Marc, à la communauté romaine ou humaine ; sa référence est alors le couple : « **Nous** fîmes halte à Jérusalem », « Un mois plus tard, **nous** arrivâmes à Péluse » ; de même lors de la rencontre avec la devineresse : « après **nous** avoir inquiétés de son mieux [elle] **nous** proposa ses services ». Les actions d'Hadrien bâtisseur sont liées à cet épisode amoureux : à Jérusalem : « j'étudiais le plan d'une ville nouvelle que je me proposais de construire », à Péluse : « je pris soin de relever la tombe de Pompée » ; après la mort d'Antinoüs, le travail du deuil et le souci mémoriel passent par l'édification de bâtiments et de la ville d'Antinoé : « j'entrepris de faire d'Antinoé, de ses dèmes, de ses rues, de ses blocs urbains, un plan du monde divin en même temps qu'une image transfigurée de ma propre vie ». La ville, comme les textes – l'ode composée en mémoire de Plotine par exemple – sont ainsi des objets qui figurent et transfigurent les sujets, dans une élaboration qui fait écho au propos de Ricoeur. La labilité, le caractère fragile de l'identité d'un sujet sont énoncés dans le texte même des *Mémoires* à propos de Lucius : « J'ai si souvent perdu de vue, puis retrouvé Lucius, que je risque de garder de lui une image faite de mémoires superposées qui ne correspond en somme à aucune phase de sa rapide existence ». De fait, l'histoire d'amour et les liens amicaux constituent un axe structurant tout au long de la lettre à Marc qui permet de tisser une continuité dans la disparate, sur le mode d'une construction narrative : des prolepses en amont annoncent la rencontre d'Antinoüs à venir, des reprises en aval font de ce motif amoureux une ligne de

force du texte, qui dépasse le thème de la vie privée, pour devenir le schème structurant la compréhension de soi et de sa vie, sur le mode d'une fondation. A cet égard Antinoüs est moins un « thème » central qu'un pivot narratif et sémantique. En effet, l'amour, comme l'amitié, engage un art des liens qui permet de tisser l'unité du texte mais aussi l'unité d'une vie. La figure de Plotine devient, à cet égard, tout aussi importante que celle d'Antinoüs. De fait, alors que le vieil empereur approche de ses derniers moments et a accompli son trajet stoïcien en renonçant à précipiter sa propre mort, leurs deux noms sont associés : « Mon âme, si j'en possède une, est faite de la même substance que les spectres [...] Antinoüs et Plotine sont au moins aussi réels que moi ». On lit ensuite : « Il m'arrive de parler de moi au passé ». Le « détour » par autrui est donc nécessaire à l'écriture ou à la compréhension de soi : Marc est la motivation fictionnelle de l'entreprise d'écriture mais aussi sa condition de possibilité. A terme, une ultime adresse permet de donner au « tu » puis au « nous » – ou à la personne quatre – un dernier référent : « Petite âme, tendre et flottante, compagne de mon corps qui fut ton hôte, **tu** vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où **tu** devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières ». Ce détour par l'altérité d'une autre « compagne » trouvée au cœur de soi dans le dédoublement des instances permet l'énoncé de l'imminence de la mort.

On voit donc que l'entreprise de connaissance du sujet Hadrien se fonde de façon centrale sur le lien avec autrui, sur un art de la figuration qui permet la construction et la pérennité du lien qui permet de faire de l'autre son proche ou son semblable et, ainsi, de se connaître.

3.3. Il semble alors que la notion de « sympathie », dans l'acception stoïcienne qu'elle peut prendre, est au cœur du travail de compréhension de soi que *Mémoires d'Hadrien* donne à lire.

Le rapport sympathique, liant le semblable au semblable – sur tous les plans de la réalité naturelle, le corps, le monde, le cosmos – relève, sur le plan philosophique, d'une sorte de dynamique associative qui est apte à tisser du lien entre des unités séparées ayant des qualités distinctives propres. A cet égard, on retrouve donc ici l'idée de médiations emboîtées : celles qui permettent par exemple d'entendre la signataire de l'œuvre dans la trajectoire du vieil empereur romain. Si Hadrien semble proche du lecteur, au moyen de sa « voix » livrée « sans médiation », c'est parce que l'éloignement chronologique et l'étrangeté affichée de la civilisation latine – exhibées par l'usage de termes « d'époque » et de procédés rhétoriques – s'effacent au profit d'une figure qui développe l'empathie et la proximité avec tout autre. On observe ainsi que le personnage d'Hadrien est construit comme un être curieux de l'altérité. Lors de ses rencontres aux frontières de l'Empire, avec des « barbares », le narrateur est capable de saisir et d'énoncer les éléments qui fondent une proximité humaine avec autrui : l'amour des chevaux partagé avec les Germains par exemple. Le personnage est également un être curieux des autres cultes religieux : le détail du faucon d'Antinoüs sacrifié selon le rite égyptien, la connaissance des Mystères, la curiosité pour le culte de Mithra sont une caractéristique de la figure historique de cet empereur-voyageur mais ces éléments textuels prennent un relief « moderne » autre, dans la mise en intrigue proposée par Yourcenar. La section « *Varius multiplex multiformis* » dit l'éloignement du jeune romain face à la culture dace, mais le texte livre le récit de son initiation à leur culte religieux : il a reçu « l'aspersion sanglante », sous le « Taureau agonisant », « au bord du Danube ». Les autres cultures engendrent donc une forme d'« observation participante » de la part du narrateur-personnage des Mémoires. La méditation de l'homme mûr sur cet épisode de la guerre contre les Daces conduit à l'énoncé de la proximité humaine qui était la sienne avec l'ennemi barbare : « Ces fantassins daces que j'écrasais sous les sabots de mon cheval, ces cavaliers sarmates [...] je les frappais d'autant plus aisément que je m'identifiais à eux. Abandonné sur un champ de bataille, mon corps dépouillé de vêtements n'eût pas tant différé du leur ». On voit donc que

le comportement d'Hadrien paraît relever – pour le lecteur des années cinquante – d'une curiosité ethnographique qui conduit ensuite à une saisie de ce qui fonde la communauté humaine. De fait, les motifs de la veille, de la maladie et de la crainte de la mort permettent également au personnage d'être sensible aux morts d'autrui dans le récit rétrospectif et d'approfondir, grâce à autrui, la compréhension de l'expérience qui est la sienne. Comme l'indiquait Ricœur, les expériences et les rencontres, dans leur caractère autre, sont autant de médiations qui permettent la compréhension de soi. Ainsi, les médiations successives déjà signalées permettent au lecteur un partage d'expériences communes avec ce lointain empereur romain, vivant selon les mœurs d'une latinité que l'on connaît assez peu. Cet autre radical est mis en scène comme un homme qui vit une expérience de l'imminence de la mort ; il partage ainsi l'humaine condition.

Le travail de l'écrivain, tel que la proposition de Paul Ricœur permet de le penser, relèverait donc d'une forme d'« écriture participante » : écrivant du dedans la vie d'Hadrien, Yourcenar vise à ce que le discours des *Mémoires* soit saisi par le lecteur dans la compréhension de ce qui fait sa proximité avec lui. Le terme d'« humanisme » associé à ce livre semble donc pouvoir être ainsi entendu : comme une caractéristique fondée sur un souci d'ordre anthropologique.

A terme, on a donc vu que l'hétérogénéité générique affichée et manifeste du texte des *Mémoires d'Hadrien* permettait une saisie du personnage dans sa complexité : ce « moi » qui se donne comme un « personnage sans nom, sans place dans l'histoire, simple jouet des choses » peut « héberger », grâce à la médiation des styles et des genres variés, « l'officier méticuleux, le mélancolique rêveur des dieux, le jeune lieutenant hautain, l'homme d'État, le beau parleur frivole ou le soldat accomplissant ses basses besognes de gladiateur ». Le discours adressé au jeune Marc-Aurèle se fait ainsi lettre morale, accueillant la diversité sous l'unité d'un atticisme mesuré, et livrant une expérience de connaissance de soi. La mise en scène auctoriale permet alors au lecteur, destinataire second du texte, de saisir ce tombeau de l'empereur romain comme une expérience de vie singulière où la saisie oblique du grand homme offre la sensation d'une proximité existentielle et humaine.

L'écriture des *Mémoires d'Hadrien* use ainsi du détour par l'altérité pour donner accès à la connaissance d'un personnage qui soit notre semblable. A ce titre, elle est moins la rédaction d'une « Vie d'Homme illustre » à la manière de Plutarque, qu'une écriture poétique, qui recourt au tissage de méditations figurales pour faire émerger une forme-sens neuve, à partir d'un « chaos de traits humains ». A ce titre, *Mémoires d'Hadrien* répond au programme que proposait déjà Marcel Schwob, sous le nom de « *Vies imaginaires* » en 1886.

RAPPORT DES EPREUVES ORALES

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

Rapport présenté par Audrey Vermetten

D'un rapport à l'autre, le jury se plaît à souligner que l'épreuve de la leçon, quelque imposante qu'elle puisse paraître, ne doit pas impressionner les candidats outre mesure. Épreuve d'endurance, elle est dotée d'un coefficient certes élevé (6), mais identique ou inférieur à celui des autres interrogations orales (6 également pour le commentaire de texte de littérature comparée, et 8 pour l'explication d'un texte postérieur à 1500 assortie de l'interrogation de grammaire). Deux types de sujets sont proposés aux candidats. La « leçon », à proprement parler, invite à aborder l'œuvre sous un angle particulier (question, thème) et à construire par ce biais un cheminement interprétatif soutenu par une lecture globale et cohérente du texte. L'étude littéraire, qui se concentre pour sa part sur un fragment étendu (acte, chapitre, groupement d'unités brèves), appelle de la même façon à ressaisir la logique interne de l'ouvrage, telle qu'elle se décline et s'infléchit en un moment privilégié du texte. Il s'agit dans les deux cas de parvenir à une lecture ample, organisée, fermement articulée et précisément argumentée d'une des œuvres au programme.

Le déroulement de l'épreuve : préparation, passage et entretien

L'épreuve de leçon comporte 6 heures de préparation, 40 minutes de passage et 10 minutes d'entretien avec le jury.

1 - La préparation

Dans les faits, la préparation connaît deux temporalités différentes : une temporalité longue, celle des mois qui précèdent les épreuves écrites puis orales, et une temporalité courte, resserrée sur les 6 heures de travail que le candidat consacre à un sujet précis. Il ne s'agit évidemment pas, ici, de décrire ce que serait une bonne année de préparation à l'agrégation ; notons simplement deux points. D'une part, le candidat peut tenir pour assuré que le jury mesure l'investissement qu'a exigé une telle entreprise, surtout lorsqu'elle est menée en parallèle d'un service d'enseignement normal. À ce titre, les interrogateurs cultivent *a priori* une attitude de compréhension bienveillante envers tous, quel que soit d'ailleurs, à terme, le résultat chiffré de la performance. D'autre part, le travail effectué dans l'année n'en doit pas moins mettre le candidat en état de maîtriser parfaitement les œuvres au programme, d'en connaître les enjeux majeurs et mineurs, d'identifier et situer immédiatement tel ou tel passage, de s'orienter avec agilité dans les pages de l'édition recommandée ; c'est à ce prix que les 6 heures intenses de confrontation avec le sujet pourront, le jour de l'épreuve, se révéler pleinement fructueuses. À cet égard, les connaissances de seconde main ne sauraient suffire : il faut maîtriser l'œuvre elle-même, non ses commentaires. Rien ne remplace la pratique directe du texte, si l'on veut – et c'est là un aspect fondamental de l'épreuve – en élaborer une lecture personnelle et sensible.

2 - Les sujets proposés en 2016

Comme le savent tous les candidats, qui sont également professeurs de lettres, la première mission qui leur incombe, en leçon, est d'analyser le sujet. Voici la liste des énoncés proposés lors de la session 2016. Remarquons au passage qu'un même sujet peut être choisi par des commissions différentes, et donc être donné plusieurs fois.

Sur *Les Amours*, de Ronsard

Le songe – La mythologie (2 fois) – Poésie et savoir – Le ressassement – Cassandre (4 fois) – La nature – Ronsard peintre ? – La mythologie – « Je me transforme en cent métamorphoses » (poème 41, v. 5) – Le corps (3 fois) – Le temps – Modèles et références – Le sonnet (4 fois) – La mythologie antique – « Votre œil me fait un été dans mon âme » (sonnet 120, v. 14) – La musique – Mètre et rythme – La nature – La métamorphose – « Et sus le blanc de cent papiers écrire / Le nom, qu'Amour dans le cœur m'a planté » (poème 27, v. 3-4) – Le lyrisme – Le nom propre – L'inspiration poétique – La conquête amoureuse – « Bien mille fois et mille j'ai tenté / De fredonner sur les nerfs de ma lyre » (sonnet 27, v. 1-2) – La chair et l'esprit – Les Amours de 1553, un *canzoniere* français ?

Études littéraires :

Des sonnets 62 à 71 (inclus) – des sonnets 1 à 20 (inclus) (2 fois) – du sonnet 77 (« J'ai cent fois éprouvé... » à la chanson 99 (« ... que ne fit Troie incrédule »)

Sur les *Pensées*, de Pascal

Lire les *Pensées* – Le divertissement (2 fois) – Misère et bonheur de l'homme – Dieu (2 fois) – Quelle(s) morale(s) dans les *Pensées* ? – Pascal, un prédicateur ? – Faire œuvre – « Rien ne s'arrête pour nous » (fragment 230) – L'imagination (2 fois) – Les philosophes – La justice (2 fois) – Ordre et désordre – Les Écritures – « La vraie éloquence se moque de l'éloquence » (extrait du fragment 671 – 2 fois) – L'écriture fragmentaire – Les voix – Le fragment (2 fois) – Penser – « La vraie morale se moque de la morale » (extrait du fragment 671) – La rhétorique – La raison – « Aveugler les uns et éclaircir les autres » (fragment 264) – L'anti-humanisme – Pascal lecteur.

Études littéraires :

Liasse 16, fragments 226 à 234 : « Transition de la connaissance de l'homme à Dieu » – Fragments 115 à 136, « Raison des effets » : « Le respect est... gagné sans peine » – Fragment 680, « Le discours de la machine » : « Infini rien... qui ait toujours subsisté parmi les hommes. » (2 fois) – Fragments 229 à 234 : « En voyant l'aveuglement... que vous devez l'attendre. » – Fragments 681 à 687 : « Lettre pour porter à rechercher Dieu » – Fragments 151-164 : « Après avoir montré la bassesse et la grandeur... semblable aux bêtes brutes. »

Sur la trilogie espagnole (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*), de Beaumarchais

La trilogie de Beaumarchais, « roman de la famille Almaviva » ? (3 fois) – Le temps dans la trilogie (2 fois) – La bêtise dans la trilogie – « On peut s'en fier à lui pour mener une intrigue » (*Le Mariage de Figaro*, acte II, scène 2), sur l'ensemble de la trilogie – Le comique dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* – La trilogie de Beaumarchais : une

œuvre révolutionnaire ? – Le comte dans la trilogie – La disconvenance dans la trilogie – L'univers féminin dans *Le Mariage de Figaro* – Mariages et amours dans la trilogie – Musique et chansons dans *Le Barbier de Séville* – La musique dans la trilogie – La séduction dans la trilogie – Les femmes dans la trilogie – « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer » (*Le Barbier de Séville*, acte I, scène 2) – Vérité et mensonge dans *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable* – Les personnages dans la trilogie – « Le drame est l'autre face de la comédie, et aussi la suite de celle-ci. », sur l'ensemble de la trilogie – Rosine, la Comtesse, la mère coupable dans la trilogie – La folle journée dans *Le Mariage de Figaro* – Le triomphe de l'amour ? dans la trilogie – La colère dans la trilogie – « Ah ! ce n'est point légèrement qu'on a donné tant d'importance à la fidélité des femmes ! » (*La Mère coupable*, acte II, scène 2), sur l'ensemble de la trilogie – Hommes et femmes dans la trilogie – La Comtesse dans la trilogie – L'ordre social dans la trilogie – Rosine / la Comtesse, dans la trilogie – Le personnage du Comte dans la trilogie – Le rire dans la trilogie – La question du genre dramatique dans la trilogie – Rosine dans la trilogie – L'espace dans la trilogie.

Études littéraires :

L'acte III du *Barbier de Séville* – L'acte I, scènes 7 à 10 du *Mariage de Figaro*, du début de la scène 7 jusqu'à la scène 10 « ... c'est assez, c'est assez. » – L'acte II du *Mariage de Figaro* – L'acte IV du *Barbier de Séville* – L'acte III du *Mariage de Figaro*.

Sur *La Fortune des Rougon*, de Zola

La tache – Le peuple – Les couleurs – « On » – Satire et parodies – Couples et doubles – Fautes et fatalité – La parole et le silence – Plassans (3 fois) – Les armes – La représentation du pouvoir – Les vivants et les morts – Le temps – Dedans/dehors – « Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'histoire » – Parents et enfants – Temps de l'histoire et temps du récit – Miette – *La Fortune des Rougon*, conte grec ? – Pierre Rougon – La nature – Le sang – Le sens de l'Histoire – La province – Les vivants et les morts – Félicité (2 fois) – *La Fortune des Rougon*, roman et épopée – La politique – L'amour et la mort – Le portrait – Se cacher – Murailles et ouvertures – Les personnages féminins – L'intrigue – Femmes et hommes – Figures de héros – Le bestiaire – Les miroirs – Le sang – Stratégies et intrigues – Récit et Histoire – La famille – La nuit – Le silence et la parole – La fratrie – *La Fortune des Rougon*, roman des origines – Le couple Silvère-Miette.

Études littéraires :

De la page 266 (« Le puits mitoyen était un grand puits... » à la page 281 (« ... et jeta la clef dans le puits. ») – Chapitre VI, du début à « ... à toute épreuve » (p. 323-342) – De la page 260 (« Le puits qui se trouvait... ») à la page 283 (« une amoureuse, derrière le mur »).

Sur *Les Mémoires d'Hadrien*

« Si par hasard un homme se confesse, il plaide sa cause » – Les cultes – Figures féminines et figures du féminin – Le temps – Aimer – Rome et Athènes – Hadrien et Trajan – Hadrien et Rome – *Mémoires d'Hadrien* : un roman d'apprentissage ? – « Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan. » – Antinoüs (2 fois) – Les voyages – Les villes – Souvenirs, souvenirs – Langues et styles – *Mémoires d'Hadrien*, l'invention d'une vie ? – « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts » – Figures de l'artiste – L'altérité – Marc – L'Empire – « Je suis maître de moi comme de l'univers » – Le corps et l'âme – L'irrationnel – Le voyage – Des dieux et des hommes – Les monuments – La *varietas* (2 fois) – Gens de lettres – La guerre – Plotine – Destinataires et dédicataires – « Le portrait d'une voix » – Le corps –

« Le peuple varié des femmes » – Une lettre morale ? – Civiliser – La figure du barbare – Hadrien artiste – Ordonner.

Études littéraires :

« Animula vagula blandula » (chapitre 1) en entier – « Patientia » (chapitre 2), p. 307-316, de « Une chance analogue » et «... les yeux ouverts. » – « Tellus stabilita » (chapitre 5), en entier – « Varius multiplex multiformis », en entier.

3 - Quelques remarques sur l'analyse du sujet et l'élaboration de l'exposé

3 – 1 : Les sujets de leçon.

Le jury déplore avec constance que l'analyse des sujets demeure souvent superficielle, voire incomplète, ce qui débouche au mieux sur des exposés sans relief, au pire sur des contresens.

En bonne méthode, le candidat doit d'emblée définir précisément les termes de l'énoncé, sans s'interdire, dans un premier temps au moins, d'en explorer la polysémie, les formes dérivées, les antonymes, la portée littéraire, *etc.* Rappelons que des dictionnaires sont mis à la disposition des candidats en salle de préparation : leur aide est précieuse, quand bien même il ne s'agit pas de dérouler l'ensemble des significations recensées. Tous les sens ne sont pas également pertinents pour toutes les œuvres, mais encore faut-il les avoir tous vus pour pouvoir en éliminer certains et hiérarchiser les autres.

Selon les sujets, d'autres gestes analytiques sont attendus, comme le montre le classement sommaire ci-dessous. En effet, les énoncés se distribuent classiquement entre :

— **des citations**, éventuellement déclinées sur le mode interrogatif (« La vraie morale se moque de la morale », sur les *Pensées* ; La trilogie de Beaumarchais, « roman de la famille Almaviva » ?). Le premier travail consiste dans ce cas à se reporter à l'endroit d'où provient la citation, à en élucider le sens en contexte, et à se demander en quoi elle commente ou décrit adéquatement tout ou partie de l'œuvre.

— **des entrées thématiques** (Le corps dans *Les Amours* de Ronsard ; Les couleurs dans *La Fortune des Rougon*), organisées autour d'un seul (Rosine dans la trilogie de Beaumarchais ; Les voyages dans les *Mémoires d'Hadrien*) ou de deux thèmes (Des dieux et des hommes dans les *Mémoires d'Hadrien*). Dans ce dernier cas, il convient naturellement de s'interroger sur l'articulation entre les deux éléments du sujet (quels sont les rapports entre les dieux et les hommes dans les *Mémoires d'Hadrien* ? Les hommes peuvent-ils s'élever au rang des dieux ? Les dieux ne sont-ils pas conçus sur le modèle des hommes ? *etc.*) et non seulement sur la manière dont l'un et l'autre s'illustrent séparément dans l'œuvre. La place elle-même n'est pas indifférente : une candidate a considéré, à juste titre, que la séquence « Femmes et hommes dans *La Fortune des Rougon* » n'impliquait pas les mêmes attentes, de la part du jury, que la formulation plus courante « Hommes et femmes ». On trouve encore des groupes nominaux étendus. Il faut alors être plus que jamais attentif à ne négliger aucun des éléments de l'énoncé : traiter des « figures de héros dans *La Fortune des Rougon* » n'est pas la même chose qu'évoquer les héros dans la même œuvre. Dernière sous-catégorie, les verbes à l'infinitif (Aimer dans les *Mémoires d'Hadrien*), qu'on gagnera sans doute à déployer en diverses actualisations (qui aime et qui est aimé ? comment aime-t-on ? de quelle portée est le fait d'aimer ? aimer, n'est-ce qu'un sentiment, ou est-ce aussi un projet, une volonté, une action ? *etc.*).

— **des sujets en appelant frontalement à des catégories littéraires** (Le sonnet dans *Les Amours* ; Satires et parodies dans *La Fortune des Rougon*), dont le candidat devrait, par expérience professionnelle et par suite de sa préparation, détenir une connaissance exacte et approfondie. Il semble aventureux de ne pas réfléchir pendant l'année à des questions telles que celle du lyrisme chez Ronsard, ou de l'appartenance générique des pièces de Beaumarchais, qui n'ont rien de surprenant, pour dire le moins.

En tout état de cause, l'analyse préalable des termes du sujet doit rapidement déboucher sur un relevé méthodique de toutes les occurrences utiles. Le travail de problématisation, à ce stade, est essentiel : combien d'exposés se limitent à une recension vague, et parfois lacunaire du reste, des apparitions de tel personnage ou de tel élément narratif ? Tous les sujets ne se prêtent pas, par ailleurs, à l'exploitation d'une tension logique entre des postulations apparemment contradictoires : la problématique doit se concevoir avant tout comme l'ouverture d'un questionnement, l'annonce d'un cheminement au sein du champ de forces que l'analyse aura su dégager. Le plan, que le jury apprécie riche et équilibré, doit en découler avec fluidité. À l'intérieur de chaque sous-partie, les remarques globales cohabitent avec des études plus fines : les exemples, variés, peuvent (et doivent) être exploités à différents niveaux, de la mention rapide à l'analyse approfondie de telle occurrence privilégiée.

3 – 2 : L'étude littéraire.

L'exercice est très spécifique et s'apparente à un commentaire composé étendu. Le candidat devra cependant prendre tout particulièrement soin de s'interroger sur les limites du texte, telles qu'elles ont été choisies – non sans raison, faut-il le préciser – par le concepteur du sujet ; sur la place de l'extrait dans l'œuvre, et sur son unité, ce en quoi le texte se distingue au sein de l'œuvre à laquelle il s'intègre pourtant pleinement. Insistons sur l'importance de ménager, dans l'exposé, des « micro-lectures » qui permettent au candidat de montrer son esprit de finesse autant que sa souplesse, c'est-à-dire sa capacité à embrasser par l'esprit de vastes pans de texte, et à plonger, à la fois, dans les subtilités d'une phrase ou d'un paragraphe.

4 - L'exposé

Une performance

On aimerait le redire à la suite des rapports précédents : la leçon, comme toute épreuve orale du reste, est une performance. Elle implique donc des qualités qui sont, *a priori*, celles de tout professeur : clarté et vivacité de la voix (même si le jury sait bien que les candidats sont soumis à un stress important, entendre débiter une leçon sur le comique d'un ton monocorde et sinistre a de quoi susciter quelques réticences), correction de la langue, capacité à intéresser l'auditoire en variant les effets oratoires, science des (brefs) silences (indispensables pour structurer l'exposé et marquer les transitions entre les parties), relative autonomie à l'égard des notes préparatoires (rien de plus fastidieux qu'un exposé intégralement lu), équité dans les regards adressés au jury (inutile de garder les yeux fixés sur le membre du jury supposé le plus bienveillant) maîtrise du débit de la parole. À cet égard, il paraît bien vain de ralentir intentionnellement le rythme, et de laisser tomber goutte à goutte quelques mots choisis pendant 35 torturantes minutes, pour dissimuler le fait que l'exposé, déroulé à une allure normale, n'aurait duré que 20 minutes.

Du reste, savoir gérer les 40 minutes imparties se révèle absolument indispensable : nombreux sont les candidats à s'étendre démesurément sur leur première partie, pour bâcler en quelques instants une dernière partie pourtant prometteuse. Plus rares sont ceux – mais il s'en est trouvé cette année – qui semblent refuser d'entendre les avertissements de plus en plus pressants du président du jury, et qui tentent désespérément de continuer leur exposé même après que la fin du temps disponible leur a été signifiée. Une telle attitude ne peut bien sûr favoriser la pertinence du propos et l'accomplissement de l'exercice.

L'entretien avec le jury

Il intervient à un moment où le candidat, légitimement fatigué après sa prestation, peut commencer à faiblir. Rappelons donc que la leçon est, entre autres choses, un exercice d'endurance, pour lequel un entraînement spécifique est nécessaire. Les postulants sont d'ailleurs invités à ne pas se perdre, après l'oral, dans des suppositions stériles concernant l'attitude du jury : il peut arriver que le jury laisse échapper des signes de fatigue sans que la qualité de l'exposé ou des réponses soit en cause.

L'entretien n'a pas pour vocation de piéger le candidat, mais à l'inverse de lui permettre d'éclaircir, de corriger ou de compléter certains points, ou de creuser certaines pistes entrevues pendant l'exposé. Inutile par conséquent de répéter purement et simplement ce qui a été dit quelques minutes auparavant (non sans laisser entendre, comme le font quelques candidats maladroits, que la question posée est dénuée de pertinence). Certes, il est difficile, au terme de quarante minutes d'exposé, de sortir de la perspective adoptée pendant la préparation et d'entendre les suggestions de l'interrogateur ; aussi le jury admet-il tout à fait que le candidat prenne quelques instants de réflexion pour reconsidérer ses propres affirmations.

Il peut également arriver que les interrogateurs éprouvent le désir de vérifier la maîtrise de l'œuvre qu'a le candidat en-dehors de ses notes préparatoires. À cette occasion, les surprises sont parfois douloureuses. De même, bien des questions destinées à sonder les connaissances que le candidat a acquises sur le contexte culturel de l'œuvre restent sans réponse. À l'inverse, un entretien réussi valorise l'ensemble de la performance.

Nous finirons ainsi ces remarques d'ensemble en rappelant à quel point il importe, pour un concours exigeant tel que l'agrégation, de posséder une culture littéraire et générale vaste et précise à la fois. À titre d'exemple, les leçons portant sur les *Mémoires d'Hadrien* ont donné lieu à de nombreuses questions sur : la philosophie antique, la culture latine, les genres de l'écriture de soi, l'histoire intellectuelle et politique du XX^{ème} siècle, *etc.* Il n'a guère paru acceptable, aux yeux du jury, qu'un candidat ignore tout du stoïcisme ou méconnaisse la pratique de l'apothéose impériale, savoirs cruciaux pour comprendre l'ouvrage.

Exemple de leçon réussie

Notée 18/20, cette leçon portait sur la citation suivante de *La Fortune des Rougon* : « Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'Histoire. » Mené sur un ton décidé, avec une assurance de bon aloi, l'exposé commençait par justifier la pertinence du sujet en restituant le contexte de la phrase, pour en souligner la dimension emblématique : au cœur de l'ouvrage, une telle affirmation met en relief un processus qui constitue le projet même de Zola dans ce roman consacré aux événements tragiques qui virent l'installation du Second Empire, au prix d'une répression féroce de l'opposition, notamment méridionale. Elle pointe ainsi le moment où l'Histoire, un temps indécise, bascule en faveur des vainqueurs à venir. L'opposition entre deux genres théâtraux, ressaisie sous un aspect inaccompli, était

rapportée par la candidate à cette réversibilité de l'événement historique, que n'altère pas le fait que nous connaissons d'emblée la fin de l'Histoire (autant que de l'histoire, au sens d'intrigue) : il s'agit bien, pour l'écrivain, de montrer comment les choses sont devenues ce qu'elles sont, et comment les vaincus, les laissés-pour-compte, finissent inexorablement broyés dans ce grand drame. La problématique s'appuyait ainsi fortement sur un questionnement générique, mis au service d'une conception de l'Histoire efficacement intégrée à la poétique même de l'œuvre.

Trois parties, toutes également nourries et convaincantes, structuraient le propos : la première s'intéressait à la réversibilité générique à l'œuvre dans ce roman à la croisée des genres. Les allusions brèves à l'épique, par exemple, ou à la mante de Miette comme symbole de réversibilité, cohabitaient avec des analyses plus fouillées de tel passage relevant de l'héroï-comique (l'épisode de la glace brisée). La deuxième partie se penchait sur la mise en scène narrative de la semaine sanglante, le narrateur étant décrit comme une main invisible réécrivant l'Histoire d'un point de vue engagé, aux antipodes de l'Histoire officielle représentée par les articles de Vuillet et Aristide Saccard. Ainsi était prouvé que l'écriture de l'Histoire recèle des enjeux proprement poétiques, qui faisaient l'objet de la dernière partie : analogie, circularité et recours à l'histoire individuelle comme prisme de l'histoire générale donnaient lieu, chez la candidate, à des remarques précises et brillantes. La conclusion, particulièrement magistrale, reprenait la référence à Marx, déjà relevée en cours d'exposé, et la prolongeait en évoquant le texte de Benjamin, « Sur le concept d'histoire » : c'est dire si les qualités proprement littéraires avaient pu se soutenir d'une culture personnelle, en matière de philosophie de l'histoire, particulièrement remarquable.

Nous souhaitons à tous les candidats la même réussite, et aux jurys le même plaisir que celui éprouvé à entendre cet exposé.

Conclusion: quelques statistiques

Sur un total de 255 candidats (3 d'entre eux ne se sont pas présentés à l'épreuve), les notes se répartissent comme suit:

2-5	43 (17%)
6-9	100 (39 %)
10-13	67 (26,7 %)
14-17	36 (14,3 %)
18-20	8 (3 %)

On le voit, la leçon est une épreuve discriminante: les notes s'échelonnent de 3 à 20, ce qui montre que le jury n'hésite pas à utiliser tout l'éventail disponible pour distinguer les performances les plus brillantes. À l'inverse, les notes basses ou très basses sanctionnent avant tout un défaut de préparation et/ou de lourds problèmes méthodologiques. Puissent les présentes remarques aider à éviter l'un et l'autre écueil, et permettre aux futurs candidats de recueillir tous les fruits de leur préparation.

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ETUDE FILMIQUE PORTANT SUR *Un dimanche à la campagne* de Bertrand Tavernier

Rapport présenté par Jean-Pierre Grosset-Bourbange

Après plusieurs années consacrées aux cinéastes de la Nouvelle Vague, Godard, Truffaut ou encore Chabrol, le choix d'*Un dimanche à la campagne*, l'adaptation du roman de Pierre Bost, *M. L'admiral va bientôt mourir*, par Bertrand Tavernier a pu surprendre certains candidats. Mais, si *Un dimanche à la campagne* a toutes les apparences d'un certain classicisme cinématographique – reconstitution soignée d'une époque, linéarité du récit, film de famille – l'œuvre est plus complexe qu'il n'y paraît. Choisir de faire le portrait d'un artiste au terme de sa vie cristallise la réflexion sur la création artistique, partant sur les partis pris esthétiques de Bertrand Tavernier. Inscire la fiction à la veille de la Grande Guerre, dans un monde vacillant, oriente les interrogations sur la modernité et ses représentations mais aussi sur le poids du passé, de la tradition et des rituels. Enfin, les figures fantomatiques – les petites filles, parfois hâtivement assimilées aux trois Parques, le personnage de la mère ou encore l'étrange vision qu'a Gonzague de son père sur son lit de mort – associées aux musiques de Fauré installent une forme de trouble dans la diégèse qu'on ne saurait réduire à une évocation nostalgique d'un monde disparu.

1. Sujets proposés

Les sujets proposés cette année, conformément à la définition de l'épreuve, ne rompent pas avec une tradition, maintenant bien établie, qui ne cherche pas à prendre les candidats en défaut mais au contraire à solliciter leurs capacités à problématiser et construire une réflexion ordonnée et personnelle. Ils ont offert des clefs de lecture variées de l'œuvre de Bertrand Tavernier.

L'on a ainsi interrogé les candidats sur des thèmes ou des motifs du film :

- Partir, revenir
- Le lien familial / La famille / Sous les yeux du père
- Un chant funèbre ?
- Fantômes et apparitions / Apparences et apparitions / Silhouettes, apparitions et fantômes

Dans ce cadre, bon nombre de sujets ont porté sur la création artistique, l'une des entrées majeures d'*Un dimanche à la campagne*, qu'il s'agisse de la figure du peintre ou plus généralement de l'inscription du film de Tavernier dans un genre ou une esthétique :

- La référence picturale / L'art de peindre
- Conformisme et modernité / Tradition et modernité
- Les figures d'artistes / Portrait de l'artiste

Les admissibles ont aussi été interrogés sur l'espace, le temps ou encore la matière sonore du film :

- La Belle Epoque
- La maison, le jardin
- Décors et accessoires
- Musique, sons et voix

ou sur les personnages :

- Quatre femmes / les figures féminines
- Les enfants / enfance et enfants
- Monsieur Ladmiral
- Les couples / Les hommes et les femmes
- Mercédès

Trois sujets ont permis aux candidats de proposer une analyse d'*Un dimanche à la campagne* à partir d'une citation endogène :

- « ...pour ne plus penser à rien qu'à la couleur des choses. »
- « Tous les chagrins se ressemblent »
- « J'ai suivi l'enseignement de mes maîtres »

Enfin, une seule étude filmique – de 1h 06' 29 à 1h 13' 56 – a été proposée cette année, il s'agissait de la séquence à la guinguette.

2. Observations sur les prestations des candidats

Indiquons, pour commencer, l'un des principaux motifs de satisfaction du jury. L'appropriation par les candidats des outils mis à leur disposition a été unanimement saluée par les interrogateurs. Pendant le temps de préparation et lors de la présentation, les candidats travaillent sur un ordinateur équipé du logiciel VLC qui permet, au moyen de signets, de sélectionner les extraits qui seront montrés au jury et qui permet également d'élaborer un photogramme. Cette dernière fonctionnalité se révèle fort utile lorsqu'on veut illustrer un point de son raisonnement à partir de quelques images extraites du film. Une candidate a ainsi choisi d'opérer quelques captures d'écran – la voiture d'Irène, le téléphone ou le départ du train – pour rendre compte de la modernité ; une autre a isolé les moments du film où l'on voit le chapeau de M. Ladmiral ou celui de Gonzague pour amorcer une réflexion sur la filiation. L'aisance acquise dans la manipulation du matériel est le signe, à la fois, d'un meilleur entraînement et d'une familiarité dont on imagine qu'elle est le reflet d'usages dans les classes. Force est de constater que le tirage d'un sujet de leçon sur le film inscrit au programme n'est en rien discriminant et qu'il convient de balayer les résistances ou les inquiétudes qui pourraient demeurer à ce sujet.

Venons-en, à présent, aux exposés présentés lors de cette session. Nous l'indiquons en introduction, la question de la figure de l'artiste et celle des courants picturaux évoqués dans *Un dimanche à la campagne* nécessitaient d'être appréhendées et clarifiées, sans se limiter à quelques généralités vagues, pour rendre compte avec précision des enjeux sous tendus par l'interrogation sur la manière de peindre qui traverse le film. Faire mention, incidemment, de l'impressionnisme ou de l'école lyonnaise, faire référence, par ailleurs, à Renoir, Caillebotte ou Van Gogh sans citer aucun tableau précis ne suffit pas à nourrir une réflexion sur les ambitions du film. L'on attendait de la part des candidats une réflexion personnelle nourrie d'un travail de recherche documentaire qui permet d'interroger la geste artistique du cinéaste. Faut-il parler d'effet de citation, de pastiche ou s'agit-il plutôt de la volonté d'affirmer un autre langage artistique porté par le traitement de la lumière, l'importance de la musique, des voix ou encore la récurrence des motifs – personnages des petites filles et d'Irène figés sur les

toiles mais qui s'animent – ? On aurait aimé que les candidats s'autorisent des comparaisons avec d'autres cinéastes qui ont convoqué ou interrogé la peinture à l'écran, on pense au *Van Gogh* de Pialat, au *Lautrec* de Planchon ou à *La belle Noiseuse* de Rivette. L'on pouvait attendre *a minima* que soient questionnés les liens entre photographie, peinture, lumière et cinéma au travers des notions de cadre et de profondeur de champ par exemple.

Les sujets *a priori* plus ardues ont pu donner lieu à des prestations de bonne tenue pour peu que les candidats jouent le jeu d'une démarche réflexive authentiquement personnelle débarrassée de développements convenus, récités et interchangeableables. Autrement dit, le jury s'est attaché à valoriser les prises de position audacieuses qui prenaient leurs distances avec un discours qui au fil des exposés a pu sembler répétitif ou peu incarné. Ainsi, la tension entre modernité et conformisme, au cœur de plusieurs sujets, aurait dû conduire à la prise en considération de l'ambivalence des valeurs de la modernité dans le film : Irène est-elle aussi émancipée qu'il y paraît ? Si elle manipule les signes extérieurs de la modernité – téléphone, voiture, montre à la ceinture de sa robe en dentelle, vie libre sans mari ni enfants – si elle constitue indubitablement un vecteur d'accélération du récit, force est de constater que les valeurs de l'argent la gouvernent tout autant que son frère ; en témoigne leur dispute autour des châles qu'elle entend payer. Dans le même ordre d'idées, sa liberté de mœurs, son indépendance, son choix de vivre sa vie « comme elle l'a rêvée », en marge de la morale bourgeoise qu'incarne le couple Gonzague-Marie-Thérèse ne l'empêchent pas d'obéir à la logique aliénante de la passion : les trois séquences dans le vestibule qui la montrent au téléphone, cherchant à deux reprises à joindre son amant, puis échangeant avec lui soulignent sa vulnérabilité. La comparaison des deux séquences qui se déroulent dans la cuisine (Irène/Mercédès puis Marie-Thérèse/Mercédès), proposée, fort judicieusement, par une candidate, montre que les deux femmes ne sont pas sans points communs et que le conflit entre deux mondes est plus complexe, plus ambigu qu'on ne pourrait le croire. Portée par les personnages, cette tension entre tradition et modernité se joue également dans la superposition des époques, entre un XIX^e siècle « qui n'en finit pas » et un XX^e siècle « vieilli trop tôt ». Là encore, le jury aurait aimé que les exposés des candidats évoquent d'autres films dont l'action se situe à la Belle Époque, *La Ronde* d'Ophüls ou *French cancan* de Renoir par exemple. Enfin, on a pu valoriser les prestations des candidats qui ont su traiter cette question en se montrant sensibles aux outils et effets du langage cinématographique pour décrire les séquences qu'ils ont retenues à l'appui de leurs propos : les travellings rapides, la profondeur de champ ou les valeurs de plan sont généralement convoqués à bon escient. À cet égard, le jury constate que les candidats maîtrisent mieux la terminologie que par le passé même si quelques flottements demeurent, avec des confusions entre plan rapproché et gros plan, par exemple, ou encore une certaine difficulté à décrire un travelling combiné à un panoramique.

Ajoutons que les leçons de cinéma réussies ne négligent pas l'étude de la bande-son, qui a donné lieu cette année à un sujet spécifique (musique, son et voix). La matière sonore d'*Un dimanche à la campagne* donnait particulièrement prise à des analyses stimulantes. L'on pouvait ainsi s'intéresser au traitement de la musique. Qu'elle soit intra diégétique comme dans le duel sonore entre Monsieur Ladmiral et Mercédès ouvrant le film ou encore lors de la séquence à la guinguette ou qu'elle soit extra diégétique, la place et le choix de la musique de Fauré méritaient qu'on y porte attention. Rares sont les candidats qui ont également commenté le phrasé de Louis Ducreux ou de Sabine Azéma ou l'utilisation signifiante des sons : le coq et la réitération décalée de son cri, la cloche, la sonnette du repas, les oies, le bourdonnement des mouches. Quant à la voix over, largement commentée, il est frappant de constater que l'on s'est souvent contenté d'en relever la présence, de l'attribuer, à juste titre, à Tavernier mais que l'on a trop peu interprété ce choix d'écriture, qui, à l'instar des procédés utilisés par d'autres cinéastes, inscrit le réalisateur dans son œuvre et offre un saisissant jeu d'échos et de miroitements qui appelait des études soignées et précises.

3. Conseils

Rappelons d'abord quelques vérités d'évidence, qui croiseront ici bien des indications données dans les rapports des années précédentes.

La méthode de la leçon sur le film inscrit au programme ne diffère en rien de celle portant sur les œuvres littéraires. L'on attend d'un candidat qu'il sache analyser son sujet, en saisir les enjeux, le problématiser et présenter de façon ordonnée et claire son exposé. Il importe cependant de ne pas commenter l'œuvre au programme en recourant uniquement à des outils d'analyse empruntés au champ de la littérature. Même si les figures de rhétorique peuvent à bon escient être transférées et donner lieu à des développements pertinents pour peu que l'on s'interroge sur la forme que peut prendre une métaphore ou une métonymie dans une œuvre cinématographique, il importe de convoquer les termes du langage cinématographique, pour décrire et analyser les séquences retenues. Ces connaissances font pleinement partie de celles attendues des professeurs de français, et les programmes du secondaire ne manquent pas de donner place à l'analyse de l'image, comme aux relations entre littérature et cinéma. Ce travail nécessite donc une préparation spécifique d'appropriation du lexique fondée sur la lecture de quelques ouvrages théoriques.

Le choix des extraits présentés au jury revêt une importance particulière. Ils restent trop souvent illustratifs et ne donnent que trop rarement lieu à une analyse précise que permet par exemple la reprise ou l'arrêt sur image. Les interrogateurs attendent, après la diffusion d'un extrait, un commentaire détaillé de la composition des plans, des mouvements de caméra ou de la profondeur de champ. Le rapport de Françoise Zamour (2015) précisait, qu'à l'instar d'une leçon en littérature, le nombre des exemples n'est aucunement normé, l'utilisation des signets, insistons sur ce point, facilite la diffusion d'extraits courts, choisis avec soin ; l'on peut également faire fond sur un photogramme. Rappelons aussi qu'il paraît peu opportun de parler pendant la diffusion de l'extrait mais qu'un arrêt sur image permet d'introduire des éléments de commentaire.

Dans le cas particulier de l'étude filmique, choisir de montrer au jury, après l'introduction, l'intégralité de la séquence à commenter est très maladroit. S'il faut bien sûr en proposer des extraits, il importe avant tout de commenter l'inscription de la séquence dans l'ensemble du film et de travailler sur les jeux d'échos, de reprises ou de rupture qui interviennent dans l'extrait proposé qui est généralement bref – un peu plus de sept minutes pour la scène à la guinguette, étude filmique proposée cette année. La candidate a voulu justifier cette maladresse en indiquant que la diffusion initiale avait vocation à éclairer son propos mais, de fait, celui-ci s'est trouvé amputé de près d'un cinquième du temps et n'a pas pu être illustré par d'autres extraits.

La leçon est une épreuve orale qui suppose une maîtrise des codes de la communication. Le candidat, professeur de lettres en exercice, doit s'exprimer dans une langue de bonne facture, ni inutilement ampoulée ou obséquieuse, ni trop relâchée ou vainement soucieuse d'établir une connivence avec ses interlocuteurs. Sur le fond, les commissions ont souvent entendu avec plaisir des candidats amender au cours de l'entretien leur propos initial à partir des quelques pistes qui leur étaient suggérées. La capacité à dialoguer, à prendre en considération la parole de ses interlocuteurs et de s'y ajuster constitue un atout précieux ; ajoutons que ces minutes d'échanges fournissent fréquemment au jury l'occasion d'ouvrir la discussion sur la culture cinématographique du candidat. C'est pourquoi, dans le cadre de la préparation, il importe de ne pas limiter les lectures aux publications, fort inégales, de l'année du concours. Le candidat est invité à manifester sa connaissance des grands genres cinématographiques, à situer l'œuvre dans une histoire du cinéma, un parcours artistique, un contexte et une réception spécifiques, au-delà des repères convenus. Voir ou revoir d'autres films du cinéaste inscrit au programme est une nécessité, l'on attendait donc, cette année, des

références précises à la filmographie de Tavernier. Il est étonnant, voire décevant, de ne pas entendre mentionner par les candidats les deux films de Tavernier inscrits dans la période historique qui suit immédiatement *Un dimanche à la campagne : La Vie et rien d'autre* et *Capitaine Conan* ; ou de ne pas se référer à *Que la fête commence* pour interroger la question du film historique, ou à *Daddy nostalgie* lorsqu'il s'agit de réfléchir à la question du rapport au père.

Pour finir, nous souhaitons que les futurs candidats à ce concours exigeant trouvent dans ces lignes, non seulement des conseils qui leur permettent de réussir, mais aussi des encouragements à se préparer avec sérieux et enthousiasme à un exercice qui, s'il recourt à des démarches ou des outils d'analyse spécifiques, a su trouver sa place non seulement dans le cadre des épreuves orales de l'agrégation interne de Lettres mais aussi dans la pratique quotidienne des professeurs.

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 Julien Piat

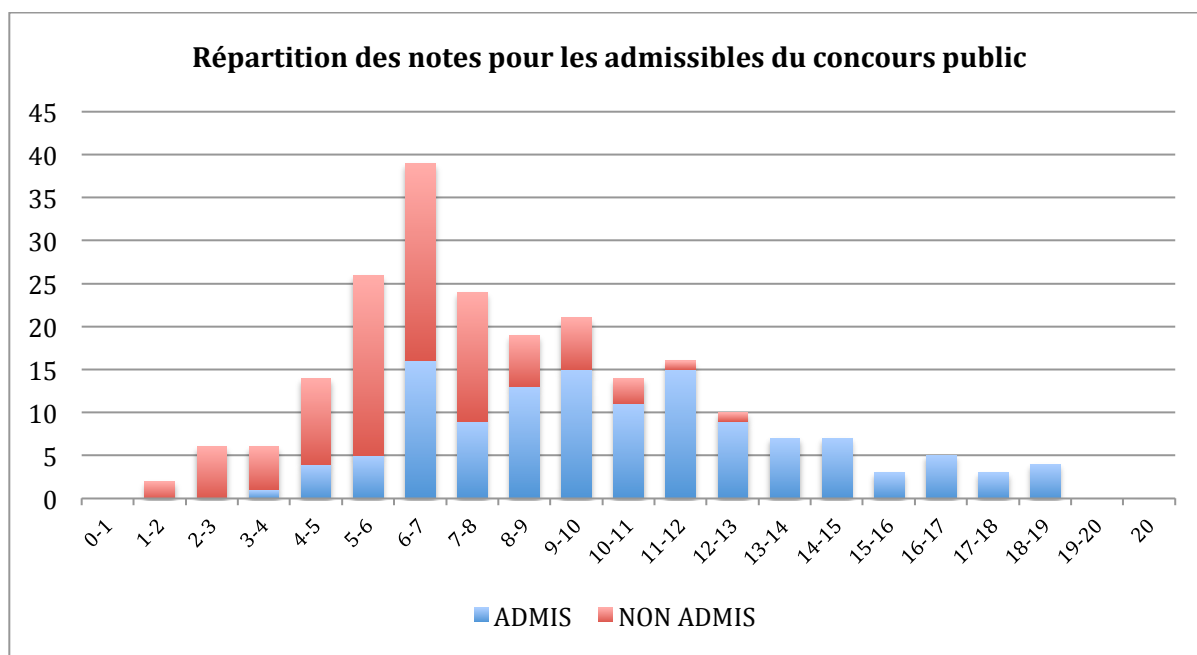
Les pages qui suivent ne devraient pas contenir de révélation majeure pour les futur.es candidat.es. Elles entendent simplement, dans la continuité des précédents rapports, rappeler les attendus de l'épreuve d'explication de texte – qui ne sont autres que les attentes du jury.

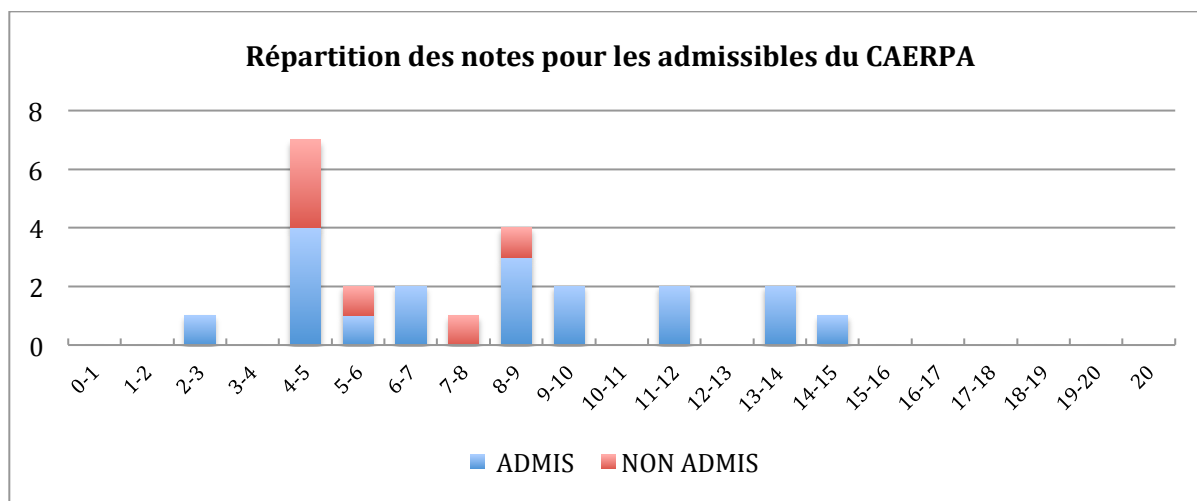
Les chiffres de la session 2016

Les dix commissions d'oral ont entendu cette année 252 candidat.es (228 pour le concours du public, 24 pour le CAERPA).

La moyenne de l'épreuve (explication de texte et grammaire) s'établit à 08,58 / 20 pour le concours du public et à 07,57 / 20 pour le CAERPA.

Les graphiques suivants témoignent de la répartition des notes attribuées. Comme on le constate d'emblée, le jury fait usage de toute l'échelle de notation, de 01 / 20 à 20 / 20 :





Ces données ne font pas apparaître de bouleversement par rapport aux années passées.

D'une part, le coefficient de l'épreuve, le plus élevé de l'oral, explique qu'une bonne performance aille (presque) toujours de pair avec la réussite au concours. L'inverse est moins vrai : quelques exposés insuffisants n'empêchent pas les candidats de se rattraper grâce aux autres épreuves – ce qui est aussi la chance d'un concours.

D'autre part, les notes les plus souvent attribuées demeurent remarquablement stables – et notamment la tranche 06-07 pour le concours du public. Si le jury ne rechigne jamais à monter très haut quand il veut distinguer des lectures *exceptionnelles*, c'est bien parce qu'elles tranchent sur la majorité des exposés. De fait, un trop grand nombre de candidat.es – voire la majorité – ne domine pas, ou pas suffisamment, l'épreuve. Pourtant, l'explication de texte devrait être familière aux agrégatif.ves internes : elle constitue le quotidien de l'enseignant, elle forme le socle de tout travail sur les textes, sinon devant les classes, certes, où d'autres types d'activités sont prévus, du moins dans la préparation des cours. Or, le jury n'a pu que constater, à de trop nombreuses reprises, combien la méthode et le sens même de l'exercice font défaut chez certain.es candidat.es – voire combien ils.elles peuvent arriver décontenancé.es à l'épreuve.

Comment comprendre un tel décalage ?

Une épreuve technique, en tension

L'explication de texte est une épreuve technique. Pareille en cela à la leçon et au commentaire de texte, elle ne s'improvise pas et obéit à une démarche particulière. À ce titre, elle suppose, par-delà la fréquentation assidue et quotidienne des textes au programme, un entraînement régulier : la répétition d'un exercice permet d'acquérir une assurance, une fermeté, une agilité, mais encore une distance à même de répondre à des exigences tant formelles qu'intellectuelles.

La plupart des candidat.es savent composer avec la dimension orale de l'épreuve : voix posée, attitude ouverte, détachement certain des notes prises au cours de la préparation sont les trois ressorts d'une bonne communication. On rappellera toutefois que la configuration de l'oral d'agrégation n'est pas celle de la classe : pas de place, ici, au clin d'œil, à la connivence ou au sous-entendu ; pas de place non plus pour des questions du type « Vous me suivez bien ? ». Plus largement, le jury attend des candidat.es une expression irréprochable – parce qu'il s'agit de l'agrégation, mais avant tout parce qu'ils.elles enseignent déjà. S'entraîner, c'est donc faire apprendre à dominer des tics : la récurrence de *voilà* intempestifs peut gêner, comme celle de *hein* en fin de phrase. On surveillera les phénomènes de liaison – l'inaltérable

**va-t'être* a encore frappé. La facilité doit être évitée, et c'est pourquoi on éliminera soigneusement les clichés journalistiques du temps, comme ce *lâcher-prise* et ce *ressenti* qui ne peuvent, en outre, qu'orienter vers des pentes psychologiques glissantes, le trop fameux *être sur* (« on est sur une description ») et l'impropre *quelque part*. Plus fréquent – et plus troublant – est l'usage incorrect des prépositions : une comparaison se fait *avec* quelque chose (et non **à*) ; un texte débute *par* telle expression (et non **sur*). Enfin, il est de bon ton d'éviter tant le niveau familier (« ça bouge de partout », « ouais »), que le jargon pédant (il y a sans doute moyen plus simple et, partant, plus efficace de parler d'« axiologisation »).

L'épreuve est minutée : respecter le temps imparti est un attendu formel indépassable. Pour l'ensemble (explication de texte et grammaire), le candidat.e dispose de quarante minutes, qu'il.elle répartit à son gré. Il s'agit là d'un *maximum*, qu'aucune obligation ne pousse à atteindre à tout prix. Le jury préférera toujours un exposé dense, méthodologiquement au point, mais relativement court, à une prestation artificiellement prolongée par un ralentissement du débit ou, pire, rendue filandreuse par la multiplication de « blancs ». Sur ces quarante minutes, l'explication de texte ne devrait pas en occuper plus de trente. De fait, l'épreuve est double, sanctionnée par deux notes fondues en une (explication et grammaire) ; il faut donc laisser toute sa place à la partie grammaticale. Choisir de consacrer trop de temps à la seule explication de texte expose à un double risque : celui de ne pouvoir compenser une note d'explication faible par une note de grammaire correcte et celui de faire chuter le résultat de l'explication de texte à cause d'une note de grammaire nécessairement basse. En situation de concours, où tout point est bon à prendre, de tels calculs sont très hasardeux. Inversement, une explication de texte trop courte, réduite à quinze ou vingt minutes, ne peut non plus emporter une pleine adhésion, elle glisse trop vite sur le texte. Trop long ou trop court, l'exercice s'affranchit en effet de la **tension** sur laquelle il est censé reposer.

Cette tension, cette dynamique, c'est celle qui fonde le parcours de lecture dont l'explication doit rendre compte. C'est elle qui explique les métaphores optiques dont bien des appréciations sont faites, quand le jury estime que l'explication est « trop aveugle », « trop myope », ou qu'elle « manque de recul ». La bonne explication de texte est celle qui sait **accommoder**, à travers la « juste distance » que Christine Hammann évoquait ici même l'an dernier, des éléments dont la disparate n'est qu'apparente : le passage soumis à l'étude et l'œuvre dans laquelle il s'insère ; les faits de texte et les effets de lecture ; les repérages stylistiques et les éclairages contextuels, venus par exemple de l'histoire littéraire – bref, de manière large, le particulier et le général. Sans doute l'exercice gagne-t-il alors à être entendu comme un moment d'écoute et d'interrogation : écoute de ce que le texte *dit* et interrogation sur la *manière* dont il le dit. L'explication de texte nous situe au cœur de cette « rhétorique de la lecture » naguère définie par Michel Charles : parce que le jeu des interprétations « n'est possible que dans la mesure où les textes le permettent », il faut se donner pour programme « d'examiner comment un texte expose, voire 'théorise', explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint »¹. Reste donc à identifier cette rhétorique et à en rendre compte.

Des outils nécessaires

Pour ce faire, l'explication de texte mobilise des outils et un savoir-faire particuliers – ceux-là mêmes qui définissent une bonne technique.

Dans ce compte rendu de lecture qu'est l'explication de texte, on ne peut négliger la première couche que constitue le sens littéral – présupposé sur lequel l'exercice est né, au

¹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 9.

tournant des XIX^e et XX^e siècles. Trop de candidats en font une évidence et ne comprennent pas qu'il en va du fondement de toute quête herméneutique. Si l'exposé présenté au jury fera certes l'économie de paraphrases maladroites, du type « ces lignes veulent dire que... » ou « ce passage signifie que... », les candidat.es ne doivent pas oublier d'en passer par cette étape en tout point primordiale dans leur préparation – notamment lorsqu'il s'agit du texte versifié. Mais évoquer le sens littéral signifie surtout lever toute difficulté de compréhension. Trop souvent, on a pu s'étonner qu'une phrase ne soit pas comprise en raison d'une construction syntaxique archaïque, qu'un travail du texte aurait *déjà* dû éclairer. Une telle difficulté concerne au premier chef les textes d'Ancien Régime, mais certains passages des *Mémoires d'Hadrien* pouvaient être ambigus. Dans le même ordre d'idée, parce qu'il s'agit de textes *au programme*, et parce que les candidat.es disposent d'usuels en salle de préparation, il est incompréhensible qu'ils.elles arrivent devant le jury en méconnaissant le sens de certains mots ou la référence de certains noms propres. Que Praxitèle et le marbre de Paros soient inconnus d'une candidate interrogée sur le roman de Yourcenar n'est pas acceptable : il fallait prendre le temps, au cours des semaines de préparation, d'élucider ce qui ne pouvait manquer d'être opaque. Sans ce travail, il devenait impossible de saisir avec pertinence les jeux de connotation à l'œuvre dans l'extrait, et donc, le sens même des réflexions du personnage d'Hadrien sur la statuaire.

Plus largement, l'explication de texte ne peut être réussie sans recours à des connaissances extérieures à l'œuvre, celles qui ressortissent à une « culture », à une « encyclopédie » ou à une « bibliothèque ». Le labeur de l'année, mené sur des cours et à travers une série de références bibliographiques, doit notamment servir à identifier les discours par rapport auxquels les œuvres du programme se situent. Tenter de comprendre les *Pensées* suppose un détour par les Saintes Écritures – mais cela est comme explicite dans le texte de Pascal. Chez Yourcenar, en revanche, bien des pages relèvent du régime de l'allusion, quand Hadrien fait implicitement référence à telle ou telle doctrine philosophique. Or, les sages présocratiques ont semblé inconnues à la plupart des candidats ; quant à l'épicurisme et au stoïcisme, ils ont fait l'objet des poncifs les plus éculés et des raccourcis les plus rapides – jusqu'au contresens. Chez Zola, on a pu s'étonner qu'un candidat ne sache reconnaître une allusion satirique à César dans l'évocation du « triomphe » de Pierre Rougon, ou, dans le même extrait, décidément très romain, un réinvestissement, lui aussi parodique, de l'épisode des oies du Capitole – avec un Granoux présenté au début du roman comme une « oie grasse », il y avait là une isotopie intéressante. Toujours chez Zola, l'onomastique devait être commentée, notamment face à ce fils Rougon nommé *Aristide* (« fils du meilleur »).

Ces derniers exemples montrent également l'importance qu'il y a à éclairer l'extrait sur lequel on est interrogé par sa (bonne !) connaissance de l'œuvre entière. On s'est étonné à plusieurs reprises que les candidat.es ne sachent pas mettre en perspective ce qui, dans une scène du *Mariage de Figaro*, fait écho à une scène précédente. Chez Zola, Miette meurt les cheveux dénoués ; il pouvait alors être utile de rappeler le « casque vivant » que formaient ses cheveux au début du roman, pour mieux souligner la transformation à l'œuvre. Si nœuds et boucles se multiplient dans les *Mémoires d'Hadrien*, c'est qu'il s'agit d'une variation toujours recommencée sur la chevelure obsédante d'Antinoüs. Seules de telles circulations à l'intérieur des œuvres permettent de saisir les métamorphoses de l'écriture et donc, les enjeux de la composition d'ensemble.

On évoquait à l'instant la bibliographie que, peu ou prou, tout.e agrégatif.ve doit avoir fréquentée. Le jury souhaite cependant mettre en garde contre certains mirages critiques. Face à la singularité d'un texte, il y a fort à parier qu'un discours à vocation fondamentalement surplombante ne permette pas de tenir un propos ajusté. On a entendu beaucoup de développements sur le projet naturaliste de Zola ; mais face au portrait d'une Adelaïde Fouque « galvanisée » façon Frankenstein, le discours scientifique semble plutôt mis au

service du fantastique. Quant au « style togé » que Marguerite Yourcenar revendique pour ses *Mémoires d'Hadrien*, il a trop souvent empêché les candidat.es d'être attentif.ves au lyrisme d'une page ou à la dimension argumentative d'une autre. Mieux vaut donc se défier des interprétations toutes faites qu'une *doxa* mal digérée aurait tendance à plaquer sur l'œuvre.

Mais parmi les connaissances nécessaires aux candidat.es à l'agrégation, il est une série d'outils proprement littéraires, dont on souhaite qu'ils soient maniés avec plus de dextérité. L'histoire culturelle en est un, et il est curieux de rappeler à des collègues qu'elle doit être connue dans la mesure où elle fournit un cadre d'appréhension et de relativisation des phénomènes observables dans les textes. La poétique des *Amours* de Ronsard gagne à être rapprochée du contexte d'illustration du français dont du Bellay a proposé le manifeste ; connaître la pensée janséniste peut avoir un intérêt dans la lecture des *Pensées*. Plus largement, c'est un contexte intellectuel qui permet de rendre compte de convergences entre l'œuvre au programme et d'autres productions contemporaines. Les candidats ont souvent rapproché la verve caricaturiste de Zola des dessins de Daumier ; on aurait pu attendre qu'ils mentionnent également la production zoomorphe de Grandville, dont la réputation des *Animaux peints par eux-mêmes*, en 1866, avait été accueillie par un compte rendu (assez critique d'ailleurs) de l'auteur. Le bestiaire satirique, tel qu'il apparaît dans plusieurs extraits de *La Fortune des Rougon*, devenait moins « original » que les candidats ont pu le penser.

Mais c'est surtout avec des outils plus techniques que les candidat.es doivent se familiariser. Qu'ils.elles soient convaincu.es qu'on ne peut rendre compte d'une page de roman sans être au point en narratologie ; qu'on ne peut expliquer un poème si l'on n'est pas frotté de versification ; qu'on ne peut saisir une scène de théâtre si l'on n'est pas familier avec l'outillage pragmatique et dramaturgique. Le jury a ainsi entendu des explications de *La Fortune des Rougon* inattentives à la vitesse narrative – les candidat.es ignorant les notions pourtant essentielles de scène, de sommaire ou d'ellipse. *Mémoires d'Hadrien* a pu être traité sans que la dissociation entre *je narrant* et *je narré* ne soit considérée comme intrinsèquement problématique. Pour la seconde année, et alors même que le rapport 2015 attirait l'attention sur ce point, les différentes couches du roman de Yourcenar n'ont pas été distinguées, et cette année encore, on a pu oublier qu'Hadrien était un énonciateur *fictif*. Les futur.es candidat.es doivent relire les chapitres que Gérard Genette consacre, dans *Figures III*, au « mode » et à la « voix », deux catégories avec lesquelles les agrégatif.ves ne sont pas à l'aise. La question des points de vue et des focalisations doit faire l'objet de mises au point sérieuses. Cette année, une seule œuvre relevait de la poésie versifiée, *Les Amours* de Ronsard – raison de plus pour être irréprochables tant sur le mètre que sur la forme des poèmes. Comment comprendre un sonnet des *Amours* sans connaître les lieux et enjeux de la *volta*, de la pointe, sans s'intéresser au schéma des rimes – mais encore au rythme d'un décasyllabe ou d'un alexandrin et aux phénomènes de diérèse ? L'année prochaine, *Les Contemplations* de Victor Hugo ne pourront se passer d'une approche métrique serrée – tant Hugo reprend, mais surtout invente et expérimente. Trop d'explications sur Beaumarchais ont quant à elles laissé de côté l'analyse de l'échange, sans parler des problèmes pourtant classiques de double énonciation : oublier le trope communicationnel propre au discours théâtral, c'est passer à côté de la position pourtant cruciale du spectateur. Plus surprenant encore est le fait de croire expliquer une scène de théâtre sans la moindre remarque d'ordre dramaturgique – or, les meilleurs résultats sur la trilogie ont été attribués à des explications qui ont su montrer, sur pièces si l'on ose dire, comment Beaumarchais agit ici en virtuose.

Rhétorique de l'épreuve

Ces prérequis rappelés, reste à obéir au protocole suivant lequel l'épreuve doit se dérouler. On rappellera ici que le.la candidat.e peut choisir de commencer par l'explication de texte ou

par la question de grammaire. Au cas où il.elle fasse ce dernier choix, on conseille d'ouvrir les quarante minutes d'exposé en situant le texte, puis de le lire : c'est là un préalable nécessaire pour entrer dans la logique de l'exposé de grammaire, qui fonctionne sur l'analyse d'occurrences. On passera ensuite à l'explication de texte en soulignant les éventuels prolongements stylistiques du sujet de grammaire, qui peuvent mener à la formulation du projet de lecture.

(i) Dans tous les cas, il s'agit donc de commencer par *situer* le passage sur lequel on est interrogé. Le moment est important, car il vaut, de fait, *captatio benevolentiae* : c'est là que le contact s'établit entre le candidat et le jury, là qu'il s'agit de se montrer d'emblée sous le meilleur jour – convaincant, efficace, précis. Car savoir situer l'extrait témoigne de qualités importantes pour la suite de l'exposé : cela signifie choisir, dans la connaissance que l'on a de l'œuvre au programme, les éléments susceptibles de fournir un premier éclairage pertinent sur le texte – manière d'orienter le propos de façon minimale mais décisive. Quelles informations donner ?

Un rapport précédent soulignait que le texte à considérer, parce qu'il provient d'une œuvre connue et normalement dominée, ne saurait l'être comme un extrait d'anthologie – on ne saurait dire mieux. Lors des trois heures de préparation, les candidat.es se doivent de parcourir l'œuvre et de relire avec une particulière acuité ce qui précède et ce qui suit immédiatement le passage à expliquer. Bien des effets de lecture naissent de la manière dont l'extrait s'insère dans l'ensemble, ou s'en *détache*. La mort de Miette, dans *La Fortune des Rougon*, compose ainsi une scène intime au milieu de la bataille de Sainte-Roure : lire les lignes qui précèdent et les lignes qui suivent permet de mieux saisir la singularité de cette page où la tragédie amoureuse des deux jeunes héros creuse littéralement la violence alentour. Un extrait de roman ou de pièce de théâtre ne peut être approché sans tenir compte de sa place au sein de la diégèse ou de l'intrigue ; un poème a un rôle dans un recueil, il entre en résonance avec les pièces qui le suivent, le précèdent, l'entourent ; dans un texte d'essence argumentative, le raisonnement se construit progressivement, et les lignes offertes à l'explication se situent à un moment de cette dynamique.

Encore une fois, l'important est de chercher un équilibre. Une présentation trop courte ne saurait contenir le moindre détail susceptible d'orienter l'analyse du passage (par exemple dire que tel poème est le douzième des *Amours* n'apporte aucune information suffisamment pertinente). À l'inverse, il faut sélectionner, pour ne pas raconter, comme prélude à l'explication de la mort de Silvère, toute l'intrigue de *La Fortune des Rougon* ; mais rappeler que l'ancêtre a été tué par un gendarme fait sens en termes de vision tragique de l'histoire. Trop souvent, les candidats n'ont pas su tirer parti de la construction du roman de Zola, et notamment des phénomènes d'analepse pourtant propres à étayer une représentation particulière du temps vécu ; chez Beaumarchais, les candidat.es ont pu proposer des analyses totalement invraisemblables par rapport à ce que le spectateur connaît déjà des personnages.

La situation relève aussi d'une acception plus large : au sein d'un genre et d'un type de texte. Il convient, dès ce moment, de caractériser le passage qu'on va lire. S'agit-il de récit, de description, de dialogue, de scène ; d'un monologue (à ne pas confondre avec une tirade, prononcée en présence d'autres personnages sur scène) ; s'agit-il d'un poème de forme fixe, d'un sonnet, de vers libres ? À cette étape de l'exercice, il n'est pas question d'entrer dans des discussions théoriques sur les ambiguïtés ou les frontières de ces catégories : il s'agit simplement de disposer d'une première grille, nécessaire pour évaluer précisément, par la suite, comment le texte joue de ces cadres généraux qui sont, fondamentalement et cognitivement, ceux de l'expérience de lecture.

(ii) Après cette première étape, il convient de lire le passage proposé. « Le lecture doit être expressive », relève-t-on dans les rapports de jury. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est une lecture *expressive* – et donc, sur ce qu'elle n'est pas. La situation de communication de l'oral d'agrégation ne tolère aucune tentation histrionique : il est tout aussi inutile de hurler le texte que de faire des mines. Le jury sera sensible à une lecture nette, fluide, qui saura placer le ton adéquat. Comme le rappellent les précédents rapports, la manière de lire révèle déjà ce que le candidat.e fera du texte, si les grands enjeux interprétatifs ont été saisis. Par exemple, le ton ironique adopté par une candidate à la lecture d'une pensée de Pascal, laissait augurer d'un contresens sur le texte – ce fut le cas.

Le jury souhaite attirer l'attention des candidat.es sur deux points. D'une part, la lecture du texte versifié, qui a posé trop de problèmes sur Ronsard. Répétons-le : un.e candidat.e à l'agrégation de lettres *doit* savoir lire un vers. De fait, il n'est pas admissible qu'il.elle puisse retirer ou ajouter une syllabe à un mètre, que ce soit parce qu'il.elle n'aurait pas identifié une diérèse ou parce qu'il.elle ne saurait pas comment traiter les e. Ce sont là des questions très classiques de versification, qu'un.e futur.e agrégé.e doit *absolument* maîtriser. D'autre part, la lecture du texte de théâtre est elle aussi soumise à des règles particulières – arbitraires, certes, mais de bon sens. Toutes les didascalies ne sont pas à lire : certaines ont vocation à être aisément transposées dans la manière de lire – dans un ton, un rythme, un changement de voix.

(iii) Vient ensuite le moment crucial et tant redouté. Un moment double : celui de l'exposé d'une hypothèse de lecture censée constituer le fil rouge de l'explication, et celui de l'identification des « mouvements » du texte.

Le jury souhaite d'abord insister sur le lien consubstantiel qui existe entre ce que trop de candidat.es considèrent comme deux temps distincts de l'exposé. De fait, le (mal nommé) « découpage » du texte doit faire sens. Jean-Christophe Sampiéri proposait ici même, en 2014, de substituer aux termes de « mouvements » ou de « plan » celui de *dispositif* qui, « d'un point de vue pédagogique, (...) présente l'intérêt d'inviter à se figurer le texte comme une petite machine à produire du sens ». Manière de souligner qu'hypothèse de lecture et organisation du texte ne font qu'un.

On conseille généralement de se fonder sur des procédés formels pour asseoir le repérage de ce dispositif : paragraphage, opposition entre « temps du récit » et « temps du discours », répartition des pronoms personnels peuvent fournir une bonne base de réflexion ; mais cela ne doit pas conduire à négliger ce qui est, tout simplement, de l'ordre du sens... Le pire ennemi de cette phase de l'exercice est l'émiettement. On a ainsi pu entendre un candidat proposer un découpage en sept parties d'une page des *Mémoires d'Hadrien*, sous prétexte des glissements incessants de la première à la troisième personne. Un tel morcellement n'est pas raisonnable, car il empêche de saisir la logique de *l'ensemble*. Disons-le autrement : sous le pluriel de mouvements se cache le singulier – il s'agit *in fine* de rendre compte du mouvement du texte.

Si l'organisation du passage fait sens, c'est aussi parce qu'elle fonde la démarche démonstrative, qui va gouverner l'explication de texte. Or, c'est là un point aveugle pour trop de candidat.es : l'explication de texte, comme la dissertation, comme la leçon, **est une démonstration**. Il s'agit donc d'être efficace et convaincant. Pour ce faire, l'essentiel repose sur ce que d'aucuns appellent *hypothèse de lecture*, d'autres *projet de lecture*, d'autres encore *problématique* – et l'on aime assez ce dernier terme : il s'agit bien d'identifier un problème d'écriture spécifiquement interrogé et développé dans l'extrait. *Un* problème, avec toute la valeur de l'article indéfini : un parmi d'autres.

Car si l'exercice relève de l'herméneutique, il le fait à la manière d'un **pari**. Il est en effet illusoire de penser pouvoir rendre compte de tout ce qu'un texte littéraire peut offrir à la lecture. Le sens est toujours, ici, pluriel. Parmi ces sens, il faut donc **choisir**, ou plutôt,

comprendre comment le texte oriente sa lecture, la programme, suivant cette « rhétorique » que l'on évoquait plus haut, où le lecteur est non seulement partie prenante, mais responsable de ce qu'il construit. Il s'agira donc d'adopter un projet de lecture qui assure **un rendement maximal**, un projet qui rende **le mieux possible** justice à cet ensemble que forme ce texte-ci – on ne peut tout de même pas lui faire dire n'importe quoi. C'est pour cette raison qu'on ne pourra se satisfaire de « problématiques » aussi larges que « nous verrons en quoi ce texte est un texte naturaliste » – c'est oublier la configuration singulière qu'offre la page considérée – ou aussi peu littéraires que « nous analyserons en quoi le poète exprime ses sentiments ». Le texte participant en effet de ce discours spécifique qu'est le discours littéraire, on doit éviter les problématiques que l'on pourrait formuler, sans en changer un mot, à n'importe quel autre type de discours. À cet égard, on ne peut que mettre en garde contre les approches uniment thématiques ou contre les questionnements psychologiques : c'est là oublier qu'on (s') interroge (sur) ce qui comprend une nécessaire dimension formelle. Vouloir montrer en quoi Hadrien exprime ses sentiments, c'est naïvement oublier que l'Hadrien des *Mémoires* est un être de papier, construit par Marguerite Yourcenar, saisi, par conséquent, dans un projet littéraire.

La bonne *hypothèse* de lecture (et l'on comprend mieux ce mot) articule donc toujours une question *technique* et un effet de sens. Par « question technique », on entend l'ensemble des notions à travers lesquelles il convient d'appréhender le discours littéraire : un registre, une tonalité, une esthétique, bien sûr, mais aussi, potentiellement, l'inscription du sujet de l'énonciation ou sa disparition, une gestion de l'espace-page, le rapport problématique au réel, la référence intertextuelle, une tentative de redéfinition générique, etc.

(iv) Le développement de l'explication repose sur une analyse linéaire de la page – mais une analyse linéaire *raisonnée*. Si l'exposé suit l'ordre du texte, c'est dans l'exacte mesure où l'on a précédemment mis en évidence *un* mouvement : il faut alors respecter ce « découpage » qui forme le plan de l'exercice même. Comme un commentaire composé ou une dissertation se déroule suivant différentes parties, l'explication de texte, toute linéaire qu'elle est, se développe donc suivant une structure. D'où la nécessité – comme dans n'importe quel exercice d'argumentation ou de démonstration – de ne jamais perdre de vue l'hypothèse de lecture. D'où, également, l'importance à accorder à des moments de « transition » : idéalement, on peut s'attendre à ce que, parvenu.e à la fin d'un des mouvements qu'il.elle a identifiés, le.la candidat.e en profite pour reprendre synthétiquement ce qu'il.elle a pu montrer dans les lignes qui précèdent. D'où, également, l'impératif de ne pas *tout dire*, mais de **sélectionner** ce qui éclaire, illustre, développe le projet annoncé. L'hypothèse de lecture est la colonne vertébrale de l'explication, c'est elle qui rend nécessaire que l'on se focalise sur tel élément *plutôt que* sur tel autre. Car l'analyse repose elle aussi sur des choix, ou, plus exactement, sur *un certain tempo*, à travers lequel certains phénomènes vont acquérir une plus grande saillance dans le discours que d'autres – tout simplement parce qu'ils sont plus intéressants dans la construction de l'interprétation que suppose la page.

Pour ce faire, la méthode repose sur un savant dosage, où les différents outils évoqués plus haut sont mis à l'épreuve du texte : si le sens littéral doit être élucidé, les connotations seront repérées, les allusions explicitées, les échos thématiques relevés, les figures et symboles décryptés, les déplacements sémantiques commentés, etc. Autrement dit, tout *peut* concourir à montrer comment le texte propose et impose l'hypothèse de lecture dégagée. *Peut*, et non *doit* : il faut savoir ne retenir que les faits les plus pertinents et les plus rentables. D'où, notamment, la méfiance à avoir vis-à-vis d'un trop grand usage de la terminologie grammaticale, défaut fréquemment rencontré cette année. Trop souvent, les candidat.es imaginent que nommer précisément une construction (par exemple, parler d'une « périphrase verbale factitive ») leur donne une sorte de blanc-seing – comme s'ils.elles confondaient

nommer et expliquer. Or, dans le contexte de l'explication, une telle grammaticalisation paraît excessive : elle masque l'éventuel effet de sens plus qu'elle ne sert à en rendre compte – elle parasite le propos.

De fait, l'explication doit sans cesse rechercher un équilibre entre le détail des formes et l'ensemble de l'interprétation. Trop souvent, une telle articulation fait défaut dans les exposés. Une candidate interrogée sur les fragments 93 et 94 des *Pensées* parle à leur propos d'ironie, mais elle ne commente pas ce qui fonde cette ironie, à savoir le changement radical de point de vue d'un fragment à l'autre, le jeu du système hypothétique et le raisonnement par l'absurde. Un autre candidat, expliquant le fragment 78, montre bien la dénonciation paradoxale de l'imagination, qui passe par son éloge ; mais il ne montre pas à quel point le texte mobilise l'imagination même du lecteur pour lui faire *voir* cette puissance de déstabilisation. Le propos de l'explication de texte ne peut donc rester trop surplombant – sans quoi il passe à côté de la spécificité formelle du texte, que l'exercice même postule ; mais il ne peut trop rester dans le détail : le sens surgit de connexions, de réseaux, suppose le passage à un niveau *plus* englobant. Il convient donc de rester mesuré, et notamment lorsque l'on souhaite « interpréter » les sonorités d'un poème : le jury est dubitatif devant une allitération en /k/ où « apparaît toute la violence de l'amour ».

Il faut ainsi varier le tempo : parfois, le propos sera *davantage* resserré sur les formes ; ailleurs, *davantage* sur les effets de sens. De fait, l'analyse linéaire doit faire percevoir un rythme : celui de la lecture même car, on le sait bien, on ne lit pas avec la même attention chaque mot. Dès lors, il convient de ne pas s'arrêter aussi longuement sur chaque élément mais bien de savoir *doser* son effort. Impératif que l'on doit particulièrement garder en mémoire puisque le texte proposé peut être plus ou moins long. Cette année, les sonnets de Ronsard composaient des ensembles de 14 vers, quand plusieurs pages du *Barbier de Séville* pouvaient être données à expliquer. On rappelait plus haut la dimension technique de l'épreuve : l'entraînement permettra d'adapter la méthode aux dimensions du passage et à la contrainte des trente minutes d'exposé. Si le jury a choisi un texte long, c'est que ce texte implique différents tempos d'analyse, que tout en lui n'est pas signifiant au même degré. Exactement comme pour les autres textes : seule une problématique adaptée permettra de réussir l'épreuve.

(v) La conclusion ne doit pas être sacrifiée : moment de la récapitulation, elle vient surtout clore l'exercice. À cet égard, elle sera particulièrement soignée : ce sont ces mots qui continueront à résonner pour le jury. Là encore, l'efficacité est le maître-mot : le propos final doit rendre évident la cohérence de la démarche d'ensemble. Par exemple, des lignes de force stylistiques n'ont pu manquer d'apparaître au cours des analyses poursuivies ; c'est le moment de les relier avec fermeté au projet de lecture.

Mais on s'attend aussi à ce que la conclusion prolonge le mouvement en esquissant des enjeux plus larges, à l'échelle de l'œuvre, faisant ainsi apparaître de la plus belle des manières que le texte n'est pas clos sur lui-même.

(vi) L'épreuve ne s'arrête pourtant pas là. Les pistes développées dans l'explication vont en effet se retrouver au cœur de l'entretien avec le jury, généralement redouté par les candidats. C'est pourtant un moment précieux, où la parole se libère un peu : que les futurs agrégatifs soient en effet convaincus de la bienveillance des examinateurs. L'entretien, répétons-le, est un moyen de gagner des points, pour peu qu'on sache **se laisser guider par les questions posées**. Il faut donc accepter d'*écouter* le jury, sans lui prêter d'intentions ésotériques. Non, il ne veut rien « faire dire » au collègue qu'il a en face de lui, simplement l'amener à corriger, préciser ou approfondir ce qu'il a voulu démontrer.

Inévitablement, certaines questions visent à vérifier des connaissances sur lesquelles flotte un doute : on ne s'étonnera pas d'être ramené à un passage identifié comme du discours indirect libre alors qu'il s'agit de discours narrativisé, par exemple ; on ne s'étonnera pas non plus de se voir interrogé sur le sens d'un mot manifestement inconnu, et qui peut avoir un intérêt dans l'explication ; on ne s'étonnera pas de se voir amené à relire un vers pour le faire correspondre au mètre qu'il est, en faisant désormais attention aux e et aux diérèses. Ces interrogations, qui portent sur les outils fondamentaux qu'un professeur agrégé doit dominer *parfaitement*, peuvent sembler oiseuses ; elles visent à vérifier que l'édifice des interprétations repose sur des étais solides. Comment être sensible à l'ambiguïté énonciative d'une page de Zola si l'on n'identifie pas le point de vue dominant et les moments où ce point de vue laisse la place à d'autres énonciateurs, grâce à des formes particulières ?

D'autres questions visent à faire préciser des éléments intéressants mais peut-être minorés dans l'explication. Il ne suffit alors pas de répéter ce que l'on a déjà exposé – et encore moins de balayer la question d'un « je l'ai déjà dit », signe de mauvaise volonté à construire ce qui est, fondamentalement, un échange. Si le jury décide de revenir sur un point, c'est pour que le.la candidat.e reformule, et donc expose à nouveaux frais l'idée qu'il.elle avait retenue. On ne peut que conseiller de garder en mémoire les questions qui ont précédé : l'entretien se veut progressif, faisant découler une question d'une autre, rebondissant sur une réponse donnée. Les candidat.es qui savent dépasser la fatigue – bien naturelle à ce moment-là – pour être parfaitement lucides à l'entretien savent parfois prolonger d'eux-mêmes des pistes fécondes qu'ils n'avaient fait qu'esquisser pendant leur présentation.

Il peut aussi arriver que le jury oriente la discussion vers des enjeux plus larges : s'il le fait, c'est qu'il a été fait mention, à un moment de l'explication, de telle ou telle référence. On peut alors vouloir éprouver mieux sa pertinence. C'est parfois l'occasion de constater – avec déception – que le.la candidat.e ne maîtrisait pas cette allusion, faite de seconde main ; mais souvent, il y a là trace d'une véritable culture, dynamique, mise au service d'une lecture personnelle de la page, et l'entretien s'en trouve éclairé.

L'explication de texte est une épreuve exigeante, souvent discriminante. Mais pour peu qu'on l'ait suffisamment préparée, elle permet de se mettre, à travers le texte, à l'écoute de l'autre en lui redonnant un écho intime : il n'y a, répétons-le, que de bonnes interprétations d'un texte, au pluriel, dès lors qu'on accepte de se laisser guider par lui. C'est à cette **dérive contrôlée** que l'exercice invite les candidat.es : par-delà le formalisme d'une épreuve de concours pour lequel on a déjà lourdement investi, il doit rester une envie de partage et d'ouverture. Que les agrégatif.ves soient assuré.es que le jury n'a qu'un vœu, lorsqu'il les accueille et les entend : se voir transporté, comme on le disait aux siècles classiques, par une démonstration fine et rigoureuse derrière laquelle se perçoit la sincérité d'une émotion.

ÉPREUVE ORALE DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Bertrand DEGOTT

Dans sa définition officielle, l'épreuve de grammaire prend la forme d'une interrogation intégrée à la seconde épreuve orale d'admission, à la suite de l'explication de texte sur les auteurs du programme :

Explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française et 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 la préparation : trois heures.

Durée de l'épreuve : cinquante minutes.

Coefficient 8.

(Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation)

Pour autant, même si elle porte par la force des choses sur tout ou partie du texte proposé pour l'explication, l'épreuve orale de grammaire est une épreuve à part entière. Il convient donc de s'y préparer au même titre qu'aux autres épreuves, non seulement par l'acquisition ou l'approfondissement des connaissances grammaticales nécessaires mais également par la compréhension et l'acquisition d'une méthode d'observation et d'analyse. Pour finir, nous proposerons quelques conseils de méthode¹.

1. Une épreuve à part entière

a) tirage du sujet

Lorsque le/la candidat(e) tire son sujet, le billet qui lui est remis comporte à la fois la référence au texte donné à expliquer et une question de grammaire portant sur la totalité ou seulement sur une partie de ce texte. La délimitation du corpus tient compte du nombre d'occurrences à traiter. Parmi les questions proposées, on relève par exemple :

- les relatives dans tout le passage ;
- l'adjectif dans 16 lignes sur 36 ;
- les compléments du verbe dans 8 lignes sur 37.

Le/la candidat(e) se trouve alors confronté à un nombre d'occurrences qui avoisine plus ou moins la dizaine, c'est-à-dire entre cinq et quinze occurrences. Un(e) candidat(e) qui ne relève

¹ Quant à la structure proprement dite de l'exposé de grammaire, on confrontera avec profit les conseils donnés par Gérard Petit en 2014 et par Jean-Michel Gouvard en 2015.

qu'un petit nombre d'occurrences (à moins d'en avoir oublié une partie) ne doit pas en déduire qu'on a fait preuve à son égard d'excessive bienveillance ou de laxisme. Sans doute a-t-on jugé que chacune de ces occurrences est suffisamment complexe pour mériter une analyse approfondie ; peut-être aussi attend-on que soient relevées des formes secondairement appelées par le sujet et que soit discutée leur appartenance au corpus d'étude même si la conclusion conduit à les en exclure. Dans une question sur l'infinitif dans tel sonnet de Ronsard, il est bienvenu de relever — outre quatre occurrences d'infinitif pour le moins singulières et complexes — le mot *plaisir*, ancienne forme d'infinitif concurrencé par *plaire* et sortie d'usage au XIII^e siècle, mais peut-être également le gérondif (que certains grammairiens considèrent comme une variante de l'infinitif après *en*), voire les déverbaux *désir* et *soupir* (à condition de considérer l'infinitif comme l'idée verbale, la forme la plus représentative de la catégorie du verbe).

Plutôt qu'une question de synthèse, le/la candidat(e) peut également se voir invité(e) à faire toutes les remarques grammaticales nécessaires sur un segment donné. Ce segment consiste en une portion du texte plus restreinte encore, mais dont l'intérêt tient à sa complexité et à la variété des questions qu'elle suscite. On en donnera ici deux exemples : « Les plus ressemblantes de ces images m'ont accompagné partout ; il ne m'importe même plus qu'elles soient belles ou non. » (*Mémoires d'Hadrien*) ; « Il n'y a pas de cité, je crois, qui se soit entêtée si tard à s'enfermer comme une nonne. » (*La Fortune des Rougon*). Ce type de questions, qui reste marginal, oblige à une démarche un peu différente. Après avoir clairement identifié la nature du segment et, le cas échéant, sa fonction en contexte, il importe de hiérarchiser les faits grammaticaux (en distinguant ce qui relève de la phrase, du texte et de l'énonciation) avant de passer à l'analyse proprement dite. Il va de soi qu'une description linéaire du segment est absolument proscrite.

b) préparation

Se pose ensuite la question de la préparation. Sur la durée de trois heures fixée pour préparer les deux épreuves, une bonne demi-heure devrait être consacrée à la grammaire. Cette proportion est justifiée à la fois par la durée attendue pour l'exposé et par la part que prend la note de grammaire dans la note finale.

c) interrogation

L'interrogation de grammaire se déroule en deux temps, en principe enchaînés : 1°) une étude raisonnée du corpus proposé ; 2°) un entretien.

Quelle que soit la question posée, le jury attend une étude de 10 minutes maximum. Il paraît donc tout à fait irréaliste de n'y consacrer qu'entre 3 et 5 minutes. Le jury ne peut que déplorer ces exposés embryonnaires, qui révèlent d'emblée le peu d'intérêt accordé à la langue, alors que celle-ci reste jusqu'à nouvel ordre l'organisation la plus immédiatement observable lorsqu'il s'agit de construire du sens.

L'interrogation inclut également un entretien, lequel s'inscrit généralement dans la continuation de l'exposé. C'est l'occasion d'approfondir, de compléter ou d'amender les analyses : il n'est pas rare qu'un exposé médiocre soit racheté par un entretien au cours duquel le/la candidat(e) montre des compétences qu'il/elle ne pensait pas devoir solliciter lors de son exposé.

d) évaluation

Dans la notation même, l'épreuve est parfaitement autonome. La note globale de la seconde épreuve d'admission est calculée à partir de ces deux notes : l'explication a coefficient 4 (4/5e de la note finale), la grammaire coefficient 1 (1/5e de la note finale). Ainsi, après une explication prometteuse mais inaboutie qui lui est notée 8/20, les bonnes connaissances d'un candidat lui valent un 15/20 en grammaire, ce qui lui fait une moyenne de 9,4/20 pour l'épreuve. Même s'il peut paraître secondaire, l'apport de la grammaire n'est donc pas négligeable.

2. Les connaissances grammaticales

Rappelons d'emblée que l'exposé doit utiliser des notions grammaticales et que celles-ci ne peuvent en aucun cas être remplacées par des considérations de type stylistique. Il est donc inutile de s'attarder sur la valeur descriptive de l'imparfait si l'on n'a pas auparavant dégagé ses valeurs temporelle et aspectuelles (l'aspect non accompli et l'aspect sécant qui le rend inapte à présenter les faits de manière chronologique), ni surtout son emploi en système d'énonciation historique. De même, on ne peut se contenter d'étiqueter un présent de l'indicatif sans prendre en considération le texte dans son fonctionnement énonciatif d'ensemble, ce qui permet alors d'identifier la forme comme un présent de narration, comme un présent gnomique ou encore comme un présent d'énonciation.

Il convient également d'avertir les candidats quant aux dangers du schématisme : à condition d'être bien assimilées, les connaissances grammaticales doivent permettre de nuancer l'analyse et non d'en proposer une caricature. Ainsi, alors qu'on vient de définir l'infinitif comme « forme nominale du verbe », il serait extrêmement maladroit d'opposer les « emplois nominaux » et les « emplois verbaux ». Dans *Miette comptait bien mourir avec Silvère*, le groupe infinitif dont *mourir* est la tête est pronominalisable par *y* (→ *Miette y comptait bien*) et commute avec un GP du type *sur une mort commune* ; son caractère obligatoire conduit donc à en faire un complément essentiel du verbe *compter*, soit un complément d'objet indirect (avec un effacement en surface de la préposition), ce qui est une fonction nominale. En revanche, au sein de ce groupe infinitif, *mourir* régit un complément indirect comme il le ferait s'il était conjugué à un mode personnel (*Miette meurt avec Silvère*). De même, dans *Tante Dide... viendrait les rejoindre*, l'infinitif *rejoindre* régit le même pronom clitique qu'un verbe à un mode personnel (→ *Tante Dide les rejoint*) ; dans cette occurrence toutefois, le groupe infinitif n'a pas d'équivalent nominal : il s'agit donc d'un emploi plus verbal que le précédent, voisin d'une périphrase dont la cohésion serait signifiée, dans une langue certes plus classique, par la montée du pronom clitique (→ *Tante Dide... les viendrait rejoindre*) ; pour autant, le verbe *venir* n'est pas un semi-auxiliaire puisqu'il commute avec d'autres verbes de mouvement comme *aller* et *courir*, et garde son sens plein. Cet emploi d'infinitif construit directement après un verbe de mouvement est appelé « progrédiencie ». On voit sur cet exemple qu'une analyse nuancée ne peut se contenter d'un plan purement binaire.

Si certaines questions paraissent plus difficiles que d'autres à traiter, c'est en raison de la diversité des phénomènes qu'elles impliquent. Une question sur « la syntaxe de *être* », par exemple, oblige à distinguer les cas où *être* fait partie d'un présentatif (*c'est, il est*) et construit une phrase dite à présentatif, irréductible à une phrase de base, de ceux où ce présentatif entre dans les constructions d'emphase par extraction (*c'est lui qui vient*), alors qu'il doit être analysé comme verbe copule dans les constructions par dislocation (*c'est vrai, ça*) ou dans des

constructions impersonnelles (*il est possible qu'il vienne*), comme dans tous les cas de constructions attributives. De même une question sur « le mot *que* » contraint-elle à prendre en compte la diversité des emplois de cette forme multicatégorielle et plurifonctionnelle, ce qui suppose des compétences en particulier dans les domaines de la subordination (*que* relatif /vs/ *que* conjonction) ou des types de phrase (*que* exclamatif, interrogatif, *que* béquille du subjonctif...).

De façon générale, les candidats devraient se persuader que le jury préfère les évaluer sur des occurrences assez simples, plutôt que sur telle subtilité que, le plus souvent, ils ne percevront pas. Il est donc inutile de chercher coûte que coûte des cas problématiques où il n'y en a pas. Pour éviter de pareils dérapages, une maîtrise raisonnée de la syntaxe et un minimum de bon sens peuvent faire office de garde-fous.

3. L'observation et l'analyse

Chaque question suscite une problématique propre et une démarche d'analyse spécifique. La question « les subordonnées relatives » et la question « relatifs et relatives » ne sont pas strictement équivalentes et la raison en est qu'elles sont elles-mêmes inspirées par deux textes différents : si la première invite à un classement par catégories de subordonnées relatives (adjectivales /vs/ nominales, restrictives /vs/ explicatives, etc.), la seconde conduit davantage à s'interroger sur certains « relatifs de liaison » (du type *sans quoi*, ou *parquoy* au XVI^e s.) ou sur les emplois du relatif composé propres à la langue de la Renaissance (déterminant relatif, pronom COD), ou encore invite à problématiser le statut du pronom dans les relatives dites « sans antécédent ». Il faut ici rappeler que la fréquentation assidue des rapports de jury et des manuels de méthodologie grammaticale peut éviter de faire l'impasse sur une partie du sujet. Telle candidate, interrogée sur « l'expression de la négation » conduit un exposé solide et précis sur les formes grammaticales mais oublie de parler de la négation lexicale (en l'occurrence exprimée par le préfixe *in-* dans *infinie*, *invisible*, *inutile*) : si l'opposition entre négation lexicale et négation grammaticale n'est signalée qu'en passant par telle grammaire de référence (GMF, rééd. 2014, p. 697), on la retrouve développée par les ouvrages de méthodologie que nous citons en bibliographie.

Pour notre part, nous voudrions ici insister sur deux manquements souvent observés lors de cette session, mais auxquels il est aisé d'apporter remède : ceux-ci concernent 1°) le bornage des unités et 2°) le point d'incidence. Il est en effet attendu de mettre le plus grand soin à définir les bornes des unités syntaxiques, qu'il s'agisse de syntagmes ou de propositions. Nous donnerons deux exemples à partir d'une question portant sur le complément d'objet direct dans un extrait de *Mémoires d'Hadrien*. Soit d'une part le groupe prépositionnel *dans un immense royaume dont il avait au moins côtoyé les bords*, le COD du verbe *côtoyer* n'est pas simplement *les bords*, mais le GN discontinu *dont... les bords* : en effet, si l'on prend la peine de dérelativiser la subordonnée (→ *il avait au moins côtoyé les bords de cet immense royaume*) avant d'utiliser le test de pronominalisation (→ *il les avait au moins côtoyés*), on constate bien que le GN pronominalisé par *les* inclut le complément du nom *bords*, à savoir le GP *de cet immense royaume* dans la phrase simple et le pronom relatif *dont* dans la subordonnée relative). D'autre part, confrontée à la phrase *À cette ignorance, je ne comprends pas qu'on se résigne*, la candidate déduit de la pronominalisation par *cela* (→ *je ne comprends pas cela*) que le COD du verbe *comprendre* est la complétive **qu'on se résigne*, alors qu'elle-même pourtant venait de signaler, au cours de son explication, le détachement à visée emphatique du complément du verbe *se résigner*. Quelque

distinctes que soient les deux épreuves, le jury s'étonne de constater de telles contradictions entre l'explication et la question de grammaire et ne peut les imputer qu'au défaut de méthode. Il est attendu également, pour toute fonction syntaxique — qui par définition est une relation entre deux constituants —, d'indiquer chaque fois le point d'incidence : que l'unité relevée soit un pronom, un GN, un groupe infinitif ou une subordonnée complétive, il ne suffit pas de dire qu'elle est en fonction sujet, une analyse méthodique impose encore de préciser de quel verbe en particulier. Cela peut se justifier d'autant plus lorsqu'on a affaire, par exemple, au complément d'objet d'un verbe à l'infinitif ou au participe.

4. Quelques conseils de méthode

⇒ *Comment articuler définition et tests manipulatoires ?*

Si le jury constate souvent qu'il manque aux candidats une définition précise des classes syntaxiques et des fonctions, il déplore également la méconnaissance des tests structuraux qui permettraient d'analyser avec finesse les cas délicats.

Il faut alors conseiller de diversifier les opérations. Dans l'étude des adverbes, l'application du seul critère de l'effaçabilité ne permet pas de faire la différence, par exemple, entre un adverbe d'énonciation, un adverbe en fonction de complément circonstanciel et un adverbe modifieur. En revanche, le tour d'extraction par *c'est... que* permet de distinguer un adverbe de commentaire énonciatif comme *assurément* d'un adverbe de temps comme *demain* (*c'est demain qu'il viendra* /vs/ **c'est assurément qu'il viendra*). De la même manière, le critère de mobilité permet d'opposer l'un et l'autre de ces adverbes, mobiles dans la phrase, aux modifieurs qui restent bloqués dans les limites d'un syntagme (*elle [court vite]* ; *elle court [très vite]* ; *elle est [très rapide]*).

Confronté à tel syntagme prépositionnel (*Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome*), on constate qu'il est supprimable (→ *On sort par la porte de Rome*), mais peu mobile dans la phrase (→ *?De Plassans on sort par la porte de Rome*), et qu'en outre la préposition *de* n'est pas commutable : si la première propriété pourrait conduire à faire de *de Plassans* un complément circonstanciel, les deux suivantes font trancher en faveur d'un complément d'objet indirect du verbe *sortir*. Ainsi que l'écrit Gérard Petit dans son rapport de 2014, savoir manipuler les occurrences, c'est manifester une « compréhension en actes ».

De façon générale la méconnaissance des définitions et des tests interdit souvent d'avancer de manière productive au moment de l'entretien.

⇒ *Faut-il conclure son exposé de grammaire ?*

Le bon sens amènerait à dire qu'une fois les occurrences analysées, au vu de la diversité des cas représentés, aucune conclusion n'est possible. On considère ici les deux sortes de conclusion proposées par les candidats, dont nous verrons que l'une peut néanmoins être valorisée.

La première consiste à conclure son commentaire grammatical par une ouverture stylistique. De façon récurrente, le jury déplore l'abus des conclusions postiches qui tentent — de manière souvent artificielle ou par simple souci d'observer la contrainte formelle — de faire le lien avec les significations. Il paraît ainsi vain, pour ne pas dire aberrant, de conclure une question sur le

verbe être en disant qu'il est fréquent chez Pascal et que cela reflète ses préoccupations philosophiques. Après un exposé sur la modalité interrogative, conclure que cette modalité sert bien la rhétorique pascalienne peut être justifié mais mériterait, bien plus qu'une simple phrase de conclusion formelle, des développements qui ne relèvent plus des attentes de l'épreuve.

Le deuxième type de conclusion revient à décliner — sans pour autant viser quelque exhaustivité que ce soit — les cas significatifs ou prototypiques dont le corpus n'offre pas d'exemple. Avec un sujet sur la forme que, on conclurait sur l'absence du pronom interrogatif ; avec un sujet sur l'infinitif, on finirait en remarquant l'absence de toute construction assimilable à une subordonnée infinitive ; etc.

En définitive, si les conclusions stylistiques sont plutôt déconseillées, toute conclusion mettant en valeur de manière précise les lacunes du corpus est au contraire la bienvenue.

⇒ Doit-on ou peut-on traiter la question de grammaire avant l'explication ?

Nombre de candidats commencent leur exposé par la question de grammaire. Il n'est pas impossible de procéder ainsi même si, dans sa définition officielle, l'« explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte ». Le jury observe que, cette année, de bons candidats ont su judicieusement commencer par la grammaire lorsque leur question de grammaire se prêtait à des prolongements stylistiques. C'est le cas particulièrement de questions qui engagent les grammaires de texte ou d'énonciation : les temps verbaux, anaphore et deixis, les déterminants, les pronoms, les discours rapportés, le futur et son expression...

⇒ Comment préparer l'épreuve orale de grammaire ?

Le jury conseille aux candidats de se constituer — à partir des questions listées ci-dessous et en s'aidant des grammaires de référence — des fiches où les notions soient clairement définies mais aussi associées à des tests structuraux et à un plan recensant les principaux cas. Il conseille également de s'entraîner sur les textes au programme et à partir des exercices proposés par les ouvrages de méthodologie.

Annexe : questions données en 2015-2016

La phrase, la phrase complexe et les types de phrase

- La phrase
- La phrase averbale
- Le présentatif
- L'ordre des mots dans la phrase
- Les groupes en position détachée/les groupes détachés
- La phrase complexe
- Juxtaposition et coordination
- La subordination
- Les subordonnées
- Les subordonnées circonstancielles
- Les relatives
- Relatifs et relatives
- Les modalités d'énonciation
- Interrogation et exclamation
- L'interrogation
- L'exclamation
- La négation/l'expression de la négation

Le verbe

⇒ les tiroirs verbaux

- Temps, mode, aspect
- Les modes non personnels/les formes non personnelles du verbe
- Infinitif et participe
- Les infinitifs
- Le participe
- Les emplois du participe passé
- Les temps verbaux
- Les temps de l'indicatif
- Le présent de l'indicatif
- Indicatif et subjonctif
- Le subjonctif
- L'impératif

⇒ syntaxe du verbe

- Les constructions verbales
- La transitivité verbale
- La forme pronominale du verbe
- Les verbes pronominaux

Auxiliaires et semi-auxiliaires
Les périphrases verbales

Classes de mots/syntagmes

Le nom
Les adjectifs/l'adjectif
Les adverbes/l'adverbe/la syntaxe des adverbes/les adverbes, syntaxe et fonction
L'adjectif qualificatif/la syntaxe de l'adjectif
Les déterminants/les déterminants du nom
L'article/les articles
L'absence de déterminant
Les démonstratifs/les mots démonstratifs
Les prépositions
Les syntagmes/groupes prépositionnels
Les pronoms
Les pronoms personnels
Les pronoms personnels compléments
Relatifs et relatives

Fonctions syntaxiques

La fonction sujet
Les formes du sujet
Les expansions du nom
Attribut et appositions
Les attributs/la fonction attribut
La fonction objet
La fonction COD
Les compléments d'objet
Les compléments du verbe/les compléments essentiels du verbe
Les compléments circonstanciels

Une forme particulière

Le verbe être/la syntaxe du verbe être
Être et avoir
Tout
Que
Le mot de/la forme de/le morphème de

Grammaire de texte et grammaire d'énonciation

La détermination et la caractérisation

La prédication
L'emploi des articles
Les marques de la première personne du singulier
Les marques lexicales et grammaticales du degré
Les marques de l'énonciation
Les discours rapportés
Deixis et anaphore
Le futur et son expression
L'expression de l'hypothèse

Bibliographie

Grammaires de référence

- Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Belin, 1998
- Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993
- Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1ère éd. 1994
- Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009

Ouvrages de méthodologie

- Philippe Monneret, René Rioul, *Questions de syntaxe française*, PUF, 1999
- Frédéric Calas et Nathalie Rossi-Gensane, *Questions de grammaire pour les concours*, Ellipses, 2011

Autres

- *Nouvelle terminologie grammaticale*, CNDP, 1997
- Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Delagrave, 1996
- Anne-Marie Garagnon, Frédéric Calas, *La Phrase complexe : de l'analyse logique à l'analyse structurale*, Hachette, 2002

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

Rapport présenté par Dimitri Soenen

Question et œuvres au programme :

« Romans de la fin d'un monde »

- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmont Robert et annotée par Jacques Robichez, avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, « Folio » n°2203, 1990.
- Joseph Roth, *La Marche de Radetzky*, d'après la traduction française de Blanche Gidon revue par Alain Huriot, avec une présentation de Stéphane Pesnel, Paris, Seuil, « Points », 1995.
- Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, « Seuil », 2007.

1. Déroulement de l'épreuve

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

La première remarque que l'on fera cette année concerne les problèmes de gestion du temps. Trop de candidats peinent à faire tenir leur commentaire dans les limites imparties, ou du moins à le proposer de manière équilibrée en vingt minutes. Il n'y a sans doute pas de « bonne » répartition du temps pour cette épreuve et le jury n'a pas vocation à la formaliser à l'excès. Mais il serait tout aussi trompeur de laisser penser que le commentaire peut se dérouler sans un certain équilibre, et qu'on appréciera de la même façon une prestation où tout a été dit et expliqué de manière claire, sans la pression du temps, qu'une autre où la troisième partie est expédiée en trois minutes, et la conclusion réduite au minimum. Le rapport de l'an dernier ne mettait pas autant l'accent sur cet aspect de l'épreuve et il n'y a donc aucune raison de penser que ce manque d'attention au temps soit un problème indépasseable. Le jury fait confiance aux futurs candidats pour tenir compte de ces remarques dès la prochaine session.

Si les exposés tendent à dépasser les vingt minutes, c'est que les introductions sont souvent un peu trop longues. Rappelons que cette première partie du commentaire a une très grande importance, mais qu'elle n'est pas censée en dire trop sur le texte présenté. Elle n'a pas pour but de résumer le roman, ni l'ensemble des œuvres du programme ; elle ne gagne pas, nous semble-t-il, à entrer trop avant dans les enjeux de l'extrait. Sa fonction est essentiellement de déterminer la particularité du passage à commenter, et de mettre en place une forme de cheminement organisé grâce auquel ses aspects les plus importants vont être analysés.

Autre lacune dans la maîtrise de l'exercice, les premières parties qui prennent la forme d'un long état des lieux, où sont évoquées, sous la forme d'une accumulation de remarques, les principales catégories du récit : lieu(x), époque, personnages... Outre que de tels développements descriptifs prennent du temps (ils sont en général accompagnés de

nombreuses citations), ils ont un intérêt littéraire limité dans le cadre de cette épreuve, où le jury attend que les collègues qu'il a en face de lui aillent un peu plus loin qu'une accumulation factuelle, et entrent dans de véritables analyses, qui prennent appui sur des connaissances mais ne s'y réduisent pas. De même, les parties qui évoquent successivement trois personnages (le Narrateur/Saint-Loup/Gilberte), ou qui déclinent trois aspects d'un personnage (un bon nombre d'exemples sur le Prince, cette année, dans *Le Guépard*) ont trop souvent l'allure d'un catalogue où le relevé se substitue à l'approfondissement du fait littéraire.

La bonne gestion du temps repose parfois aussi sur des détails. Il a paru inutile au jury qu'on rappelle régulièrement les intertitres au début des parties. Ce ne sont que vingt ou trente secondes à chaque fois... mais une à deux minutes cumulées à la fin, ce n'est pas nécessairement négligeable au moment de conclure. Il est préférable de mettre en place clairement les deux ou trois temps de son commentaire dans l'introduction (sans parler trop vite : de la problématique aux axes de lecture, il est parfois très difficile de suivre certains candidats et de garder une trace lisible de leur programme de travail...), puis d'aménager une rapide transition entre les parties, avec fluidité.

Autre remarque dans ce sens : il a semblé rarement profitable de lire des extraits assez longs *au cours* du commentaire. Sauf lorsqu'une sous-partie est consacrée à un aspect stylistique précis (l'analyse d'un aspect de la phrase proustienne ; les formes du discours ironique chez Joseph Roth) qui réclame de s'attarder un peu sur un passage, le commentaire peut se déployer sans mise en voix du texte. Des références régulières sont indispensables dans le cadre de cet exercice où sont donnés des textes assez longs, mais la lecture *répétée* de quelques lignes n'est pas indispensable.

La deuxième partie de l'épreuve concerne l'entretien avec le jury, et dure dix minutes durant lesquelles quelques questions sont posées sur le commentaire. Elles ont pour but de

— faire revenir le candidat sur des éléments d'analyse que le jury a trouvés peu clairs, insuffisamment argumentés ou discutables. Dans ce cas, on attend de celui-là qu'il soit capable de prendre du recul par rapport à la logique de sa démarche et d'en infléchir le sens. Sans doute peine-t-on à réenvisager un texte sur lequel on a travaillé deux heures. Le jury le sait bien, et en profite pour rappeler que l'entretien ne fait jamais baisser la note : il est uniquement au profit du candidat. Mais il s'agit justement d'apprécier les réponses qui manifestent tantôt la disponibilité intellectuelle de celui qui sait revenir partiellement sur ses conclusions, tantôt les qualités d'écoute qui permettent la mise en place d'un dialogue fructueux, tantôt la capacité à nuancer ce qui n'était pas nécessairement faux, mais qui – dans le mouvement du commentaire et dans un temps limité – avait pris une forme réductrice et ne rendait pas suffisamment compte de la complexité du texte.

— amorcer un approfondissement des enjeux du commentaire, pour le compléter, l'enrichir, le diversifier. Certaines prestations mènent, lors de l'entretien, à des considérations renouvelées sur l'extrait expliqué, qu'il s'agisse de perspectives liées à celles qui ont été proposées ou, au contraire, à des aspects plus précis, ou encore – mais plus rarement – en rapport avec les autres œuvres du programme. Quelques passages y conviaient assez naturellement : les scènes de « bal » chez Proust et Lampedusa, celles liées au rapport à l'Histoire et à ses soubresauts dans les trois romans notamment. Chez Proust, il y avait même parfois intérêt à établir des rapprochements, entre tel aspect du *Temps retrouvé* et un passage bien connu de *A la recherche du temps perdu*, en particulier dans *Du côté de chez Swann*. Dans ces cas, l'entretien vise surtout à apprécier la façon dont la préparation du candidat lui permet de donner plus d'ampleur à son analyse, et à s'assurer que le programme a été l'objet de suffisamment d'attention pour en maîtriser au mieux les enjeux.

Le jury ne réclame pas des candidats une érudition portant sur les noms des militaires ou hommes d'Etat évoqués, et rarement des précisions sur les lieux où eurent lieu des batailles ou des affrontements importants. De même, les textes proposés n'étaient pas centrés sur des réflexions de stratégie militaire ni politique. Cela n'a pas empêché que parfois des questions soient posées pour vérifier que le sens du roman était bien compris en fonction des événements liés à l'évolution de l'Empire austro-hongrois (le texte de Roth est parsemé d'indices fondus à la narration et à l'intrigue, et il était difficile de se passer de précisions sur la signification de ceux-ci dans l'économie de certains extraits) ou au rapport que tel personnage du *Temps retrouvé* entretient avec la vie militaire (le Narrateur ne peut parler de la guerre comme Saint-Loup, et leurs échanges s'en ressentent) ou avec le mouvement de l'Histoire (les relations entre Don Fabrizio et Tancredi gagnaient souvent à être appréciées dans cette perspective).

Rappelons enfin que le jury valorise dans tous les cas les efforts des candidats pour faire de cette deuxième partie de l'épreuve un moment d'engagement renouvelé. Rien de plus décevant, en ce sens, que de voir certains collègues trop vite se décourager et renoncer à un échange qui n'a pas d'autre fonction que de prolonger le commentaire sous une autre forme, et de donner à l'analyse littéraire une autre chance. L'ensemble des membres du jury porte une attention particulière à la forme du questionnement qu'il propose, afin d'éviter des questions trop précises (qui paraissent appeler des approbations) ou trop ouvertes (qui pourraient laisser perplexes) et tient compte de ces difficultés pour faire de l'entretien un exercice profitable, qui ne paraisse pas exagérément artificiel. Il encourage les futurs candidats à préparer dans cet esprit ces dix minutes qui peuvent donner lieu à de réelles satisfactions lorsque s'engage un dialogue constructif.

2. Remarques générales

A. Expression, lexique, connaissances

Expression et maîtrise de la langue

Dans l'ensemble, le jury a été satisfait de la qualité de l'expression orale des candidats. Si des lacunes demeurent pour un certain nombre d'entre eux, l'on peut renvoyer ci-dessous à un extrait du rapport précédent, qui donnait une bonne idée des imprécisions ou incorrections parfois rencontrées :

« ...il est assez curieux d'entendre parler, à propos des pièces au programme, de « lâcher-prise », de « plan social », ou de personnage « monomaniacal ». Par ailleurs, des expressions de la langue familière devraient être réservées à d'autres contextes : le syntagme « on est sur » (par exemple **ici on est sur de la tragédie*) est loin d'être heureux. **On est dans un ton pathétique* ne vaut guère mieux. Outre qu'ils appartiennent à un registre linguistique relâché, ces tours reflètent une difficulté à exprimer précisément sa pensée. Enfin, sur le plan de la simple correction linguistique, on entend beaucoup trop parler de la **gente* masculine, et aussi de « mise à jour » (employé dans le sens de « mise au jour »). Attention, également, au pluriel de topos et de logos et au genre du mot « éloge... »

Ce n'est pas sur cet aspect que nous attirerons davantage l'attention cette année. Le jury a été sensible surtout au manque d'engagement d'un certain nombre de prestations, menées tantôt avec peu d'énergie, tantôt sans se soucier de la nécessité de convaincre l'auditoire. L'exercice implique une réelle attention à la qualité de la langue, mais aussi une maîtrise de ses formes démonstratives. Des enseignants qui passent cette épreuve, l'on est clairement en

droit d'attendre un « plaisir du texte », plaisir à l'analyser et à le transmettre. Ils ne doivent donc pas oublier que leur exposé sera apprécié aussi en fonction de la capacité à donner envie de l'écouter et à rendre compte de l'intérêt du texte en le mettant en valeur.

Il est encore nécessaire de se souvenir que le moment où le candidat présente son commentaire n'est plus celui de la mise en place de ses enjeux : le jury valorise les analyses menées avec des qualités rhétoriques qui font oublier le caractère nécessairement laborieux du travail de préparation. Cela ne veut bien entendu pas dire que des formules brillantes peuvent faire illusion, mais qu'un exposé construit de manière méthodique et porté par un phrasé stimulant, au service du texte (et non de l'ego de celui qui l'explique), a toutes les chances de ravir le jury qui attend toujours avec une certaine gourmandise d'entendre un candidat sur un très beau passage romanesque.

Notions et vocabulaire critiques

Le rapport de 2015 propose des réflexions qui nous paraissent toujours d'actualité sur le manque de précision technique parfois sensible dans les commentaires qui sont proposés. Un tel constat est toutefois à nuancer. On a ainsi été dans l'ensemble satisfait par les remarques sur les différents types de discours (direct, indirect, indirect libre), nécessaires pour l'analyse des romans du programme de cette année. Par ailleurs, l'exercice en question implique peut-être moins de précision que l'explication de texte linéaire dans les phénomènes stylistiques, mais il réclame une autre forme d'attention à la progression de l'extrait, qui peut aller jusqu'aux remarques les plus techniques, selon les auteurs. On regrette par exemple que le texte français de cette année n'ait pas donné lieu à des analyses de phrase plus fréquentes. Comment se passer d'une étude de l'organisation structurelle de l'argumentation chez Proust pour bien rendre compte de sa particularité ? Pour les textes étrangers que les candidats commentent en traduction, il est nécessaire de prendre garde à l'écart qui peut exister entre celle-ci et le texte original, mais une fois que cela a été fait, rien n'empêche de montrer qu'on a pu, au cours de sa préparation, prêter attention à des faits de langue, des particularités lexicales ou à des modalités discursives qui passent la traduction.

Pour les termes plus généraux, qui servent à qualifier l'énonciation et ses registres, il faut s'efforcer de ne pas en faire un usage trop peu discriminant et de justifier l'utilisation de la notion d'« ironie », de celle d'« épique » voire de « pathétique ». Le jury n'a pas de doute sur la connaissance que les candidats ont de ces termes – il a pu en revanche contester quelquefois la pertinence de leur emploi. *Le Guépard* réclamait ainsi qu'on apprécie avec beaucoup de finesse les jugements de Don Fabrizio sur ses contemporains, ou ceux du narrateur sur son protagoniste.

Il en va de même avec diverses figures de style, qui sont utilisées de manière impropre (la prosopopée est devenue, cette année, tantôt un discours tenu par un mort, tantôt un discours à teneur allégorique) ou sans tenir compte suffisamment du sens qu'elles peuvent revêtir à une époque ou chez un auteur (la métaphore, pour Proust, désigne aussi la comparaison). Le jury n'a pas d'attente particulière à cet égard et ne tient pas du tout à ce que cette épreuve se transforme en analyse technique ou formaliste. Toutefois, il est nécessaire que la façon dont les effets de sens se produisent soit éclairée par des remarques sur l'écriture des auteurs. Celle-ci doit donc être l'objet d'une étude où la précision et la nuance sont à l'œuvre.

On attirera enfin l'attention sur le relatif manque de rigueur qui caractérise aussi l'usage de termes liés à l'analyse littéraire de façon plus générale, soit dans le cadre d'une étude de registre ou de sous-genre romanesque (être « chevaleresque » se conçoit dans le souvenir d'une tradition précise), soit pour qualifier la référence à un ensemble de textes canoniques (« mythologique » ne saurait désigner indifféremment les références aux Evangiles, à Wagner ou à un texte issu de l'Antiquité). Là encore, le jury invite à un peu plus de réflexion au

moment de recourir à des termes qui semblent plaqués trop rapidement sur des passages et en faussent la signification dans l'extrait proposé.

Utilité, utilisation et maîtrise des connaissances

Rappelons une fois encore que l'épreuve n'est pas centrée sur la maîtrise des connaissances historiques, philosophiques ou culturelles de façon générale. Elle n'est pas non plus indépendante de celles-ci : elle réclame simplement qu'on en fasse là encore un usage avisé, qui ne tombe ni dans l'écueil de l'accumulation onomastique (Nietzsche, Mallarmé, Heidegger sont rarement convoqués à bon escient, et leurs noms font le plus souvent beaucoup de bruit pour rien), ni dans celui d'une forme de naïveté à l'égard de la richesse du jeu des significations. Ne pas tenir compte du fait que le père Piron est un jésuite, dans *Le Guépard*, pose des problèmes évidents au moment d'apprécier la Cinquième partie du roman ; ne pas avoir vérifié ce que peut désigner le terme de « grue », appliqué à Rachel, dans le roman de Proust, risque de fausser le jugement sur l'appréciation qu'en a la Berma ; idem avec celui de « novice », qui empêche de saisir le sens de la plaisanterie de Tancredi qui déplaît tant à Concetta ; ignorer le sens de ce que l'on appelle le protocole dans *La Marche de Radetzky* est plus qu'ennuyeux au regard de l'importance qu'il y revêt, de même que de ne pas bien maîtriser la géographie de l'est de l'empire ; ne pas avoir d'idée précise de ce à quoi ressemble un opéra de Wagner empêche nécessairement de bien comprendre les références qu'y fait Saint-Loup dans certains passages du *Temps retrouvé*, et la complexité du rapport des Guermantes à l'Allemagne durant la Première Guerre Mondiale...

Un dictionnaire des noms communs et un autre, des noms propres, sont à la disposition des candidats dans la salle de préparation, qui permettent le plus souvent d'élucider, directement ou indirectement, les difficultés référentielles. Le jury ne se prive pas de poser des questions sur celles-ci lorsque le sens de l'extrait en dépend partiellement, et c'est pourquoi nous associons volontiers ces remarques au contexte dans lequel, à chaque fois, elles s'inscrivent : les éléments culturels ne sont importants que dans la mesure où ils permettent de restituer au mieux les effets de sens présents dans un passage.

Le jury n'attendait rien de « philosophiquement » constitué, par exemple, sur le rapport mis en place chez Proust entre la mémoire et les sensations. *Le Temps retrouvé* n'est pas écrit pour un lectorat savant, et le commentaire peut très bien se passer d'investigations en ce sens. Il est toutefois évident que lorsqu'un candidat s'est risqué à des rapprochements avec Bergson, des questions ont été posées non seulement pour vérifier la connaissance de cet auteur (jugée approximative, dans ce premier cas), mais aussi pour bien s'assurer de l'utilité de la référence. De même lorsque Stendhal a été convoqué pour caractériser un fait de style chez Lampedusa : dans ce second cas, nous aurions aimé au contraire que le candidat allât plus loin, pour mettre davantage en valeur l'influence qu'a pu avoir le romancier français sur l'auteur du *Guépard*.

« Le jury ne valorise donc jamais un étalage de connaissances plus ou moins assurées, mais la capacité à faire le tri dans ce que l'on sait pour rendre compte de la singularité d'un passage et pour servir son argumentation. Il ne faut jamais dire tout ce que l'on sait, mais choisir quelles informations serviront une argumentation personnelle et pertinente, puis enrichiront les analyses qui trouveront place dans le cadre de cette argumentation » : il n'y a rien à ajouter à ces phrases du rapport de l'an dernier, qui définissent parfaitement ce qui est attendu des candidats dans le cadre de cette épreuve.

B. Aspects méthodologiques

Problématique, cohérence et progression du propos

Il est nécessaire de revenir à présent à des aspects plus méthodologiques, propres à l'épreuve de littérature générale et comparée. Le commentaire repose, dès l'introduction, sur la mise en place d'un programme ou d'une perspective de lecture que l'on qualifie souvent de « problématique ». Le terme est trompeur en ce qu'il laisse entendre que le texte repose sur un problème à élucider ou sur un nœud à dénouer. Le jury n'attend cependant pas une formule interrogative, ni une tension, un paradoxe ou un aspect a priori complexe. Ce moment de l'épreuve consiste à s'engager dans le texte en essayant de saisir au mieux ce qu'il a de particulier, et les formes de sa particularité. Les commentaires sur *Le Temps retrouvé* qui passaient invariablement par une partie consacrée à une « réflexion » sur le temps ou la mémoire paraissaient un peu mécaniques ; ceux du *Guépard* qui se fondaient sur le sentiment de la fin d'un monde pouvaient entrer parfois en contradiction avec le sens de l'extrait proposé ; de même avec le roman de Roth, où il était bon de ne pas toujours s'attacher aux éléments liés à la désagrégation à venir de l'Empire.

Les candidats doivent donc trouver la bonne mesure entre l'intitulé général du programme et la particularité du texte qui leur a été soumis, les deux devant demeurer en tension. L'épreuve de l'oral n'était pas seulement, cette année, l'occasion de vérifier que chacun des passages proposés était bien une variation sur « la fin d'un monde ». Il est évident que cet aspect ne doit pas être négligé, mais le jury est aussi attentif à la capacité des candidats à adapter la question aux enjeux propres à l'extrait proposé, la valeur des œuvres ne se réduisant pas aux questions et thèmes qui justifient leurs rapprochements. Le jury fait une sélection d'un certain nombre de passages qui font droit aux spécificités des extraits et aux variations des textes. Autant de raisons de lire ces extraits en s'efforçant de se réappropriier les aspects les plus généraux pour montrer sa capacité à organiser le commentaire en fonction de ce qui fait l'intérêt des quelques pages choisies.

L'épreuve réclame qu'un cheminement analytique soit proposé qui permette une progression au sein des enjeux préalablement circonscrits. Les deux ou trois parties du commentaire doivent ainsi être à la fois bien distinctes (on évitera que trop d'éléments reviennent d'une partie à l'autre) et liées aux enjeux, dont elles approfondissent la pertinence. C'est à ce prix que l'exposé possède à la fois cohérence et diversité, et qu'il parvienne à embrasser l'ensemble des phénomènes importants pour mettre en valeur l'intérêt du passage. La conclusion doit elle aussi revenir à ce projet de lecture initial pour en montrer la légitimité (mais sans trop d'autosatisfaction...) et peut-être la prolonger dans une autre direction, *in fine*, qui permette de lier l'extrait à un autre texte, voire à une œuvre du programme.

Chaque texte pose ainsi ses problèmes, réclame de s'adapter à sa taille et à sa forme, et met à l'épreuve la capacité d'adaptation à des phénomènes formels ou à des configurations thématiques spécifiques. Cela ne doit en rien décourager les candidats qui savent bien, par leur expérience, que c'est le travail accompli en amont sur de nombreux textes qui dessine une mémoire des textes littéraires et de leurs formes, et développe une capacité à les distinguer avec finesse. Un bon lecteur fait souvent face aux textes qui lui sont proposés dans un mélange de découverte et de reconnaissance, entre disponibilité à la singularité d'une démarche et perception de la répétition de phénomènes constitutifs du fait littéraire. La méthode du commentaire n'échappe pas à ce principe, et le jury est sensible à la manière nuancée avec laquelle les candidats sont capables de restituer la double impression de surprise et de maîtrise qui caractérise la lecture.

Nous attirons l'attention sur le fait que les textes proposés reposent nécessairement sur un découpage, et que ce découpage implique des effets de sens qui ne sont ni univoques ni

homogènes. Tel passage se lira avec profit à l'aide de codes qui sont ceux de l'incipit, du portrait ou de la description ; d'autres, en étant capable de bien apprécier l'écart qui existe entre une forme attendue et celle proposée (qu'on songe par exemple à l'incipit très brutal de *La Marche de Radetzky*, qui voit le sous-lieutenant Von Trotta sauver l'Empereur après une simple page, comme si le texte se précipitait sur cet événement dont le retentissement se prolongera sur les quatre cents pages suivantes); d'autres encore, en faisant jouer habilement plusieurs de ces codes, puisque les textes proposés en commentaire sont parfois assez longs. L'essentiel est d'être fidèle au mouvement du texte et à la façon dont le sens s'y déploie, sans a priori, et en essayant d'organiser ses différents enjeux sous une forme claire et méthodique.

Enfin, le retour régulier de « faux » commentaires (qui abordent le début du texte dans la première partie, puis la suite dans la deuxième, etc.) oblige le jury à rappeler que l'épreuve est un commentaire organisé, et non pas une explication linéaire. Méthodologiquement, l'explication de texte déguisée est pénalisée et ne saurait donner lieu à une note au-dessus de la moyenne.

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

Les collègues qui se présentent à cette épreuve possèdent, pour la plus grande partie d'entre eux, une réelle maîtrise de l'analyse littéraire, et le jury se réjouit de n'avoir eu que rarement affaire à des exposés où des lacunes de ce genre auraient été criantes. Il est néanmoins nécessaire de revenir sur deux points afin de permettre aux futurs candidats de se préparer au mieux à l'exercice. Le premier concerne l'équilibre attendu entre les différentes catégories de l'analyse. Trop de commentaires valorisent le relevé thématique, et un certain nombre d'entre eux en deviennent même trop largement descriptifs. Il est donc important de garder à l'esprit que le commentaire doit donner lieu à un engagement de la part du candidat face au texte qui lui est proposé. S'engager, cela ne signifie évidemment pas prendre position vis-à-vis des idées de l'auteur ou des choix des personnages. Le jury s'est étonné des jugements parfois portés sur Don Fabrizio, jugements moraux le plus souvent (une candidate a des réserves sur sa sensualité ; un autre sur sa supposée « lâcheté »).

Inversement, les candidats osent rarement s'étonner de la façon dont le texte du *Temps retrouvé* porte les traces de son inachèvement, ou des obscurités, voire des contradictions proustiennes – personne n'ose s'interroger devant un auteur aussi reconnu. S'engager, c'est plutôt ici s'éloigner de la description pour entrer dans l'interprétation, c'est-à-dire la hiérarchisation et l'organisation des effets de sens. Celle-ci requiert de croiser les diverses catégories par lesquelles ces effets de sens se déploient : la structure du passage (comment s'organise-t-il ? en plusieurs phases ? selon quelle logique ? à partir de quels codes ? que vise-t-il à faire comprendre et ressentir ?) ; l'investissement thématique (de quoi est-il question ? dans quel rapport avec ce qui précède et qui suit ? selon quel regard et quelle intention ?) ; les choix d'écriture, liés à l'analyse stylistique.

Le tressage de ces différents aspects est capital : on sait bien que dans le texte littéraire, il est bon de partir de l'idée qu'une question n'est pas abordée (ni abordable) indépendamment du choix d'écriture qui l'incarne ; de même, un énoncé, une affirmation, un portrait valent d'abord à tel endroit du livre, et peuvent parfaitement être remis en question deux cents pages plus loin – un lecteur de Proust est bien placé pour le savoir. Le jury apprécie donc que les candidats tiennent compte de ces différents aspects et sachent les associer pour bien restituer les tonalités et les variations à l'œuvre dans les extraits.

Le deuxième point concerne la prise en compte efficace de la spécificité du texte romanesque. On est sans doute plus spontanément sensibles aux codes des autres genres canoniques, et le roman, genre polymorphe, peut parfois sembler aller de soi. On sait qu'il n'en est pourtant rien, et le jury a su valoriser les exposés dans lesquels les principales

catégories de l'analyse romanesque étaient rappelées, en particulier lorsqu'elles étaient opportunément mises au service des extraits proposés. En voici quelques-unes, bien connues de tous les candidats, associées de diverses manières aux œuvres du programme :

La construction en parties et/ou chapitres, et la façon qu'elle a de mettre en place un rapport spécifique au temps qui passe (elle détermine le rythme des textes de Roth et de Lampedusa, selon des modalités qui sont différentes de celles du *Temps retrouvé*, à la structure plus complexe à identifier. Le souci des dates, dans *Le Guépard*, implique un ancrage chronologique plus précis que dans les autres œuvres.)

Le traitement de l'espace (le Paris nocturne faisant régulièrement écho à la Bagdad des *Mille et une nuits* ou aux villes « maudites » de Pompéi et de Sodome dans *Le Temps retrouvé* ; les tensions entre Vienne et la périphérie plus ou moins éloignée de la capitale de l'Empire chez Roth ; d'une très grande richesse symbolique chez Lampedusa, depuis les salons aux tentures exotiques de San Lorenzo où pourtant l'on prie en ouverture du roman, jusqu'aux innombrables salles de celui de Donnafugata, que le lecteur peine à se représenter.)

La caractérisation des personnages (par exemple, à travers les variations dans le temps des trois protagonistes des romans, aussi bien sur le plan de la vie intérieure que sur celui de leur positionnement social).

Le choix de la focalisation (interne à la première personne mais aux compétences parfois floues chez le Narrateur de Proust, qui en sait décidément bien long sur le monde où il évolue ; « le choix d'une focalisation narrative intentionnellement localisée, restreinte, qui permet de suivre le lent effondrement, puis la chute de l'univers habsbourgeois à travers le regard de trois (...) représentants imaginaires de la famille des Trotta » chez Roth, comme le note Stéphane Pesnel dans un ouvrage consacré au programme ; un mélange de focalisation interne, voire de flux de conscience, et de focalisation zéro chez Lampedusa.)

Le motif du roman d'apprentissage, ou de vocation (qui jouait un rôle évident dans les œuvres de Roth et de Proust), *ou la contestation de celui du roman historique* (chez Roth et Lampedusa, qui déplacent l'action à distance de la plupart des événements factuels les plus célèbres pour rendre compte d'une transition historique de l'intérieur), ou encore le démarquage du roman de guerre (Proust signe en partie un roman de l'arrière, où l'écho des combats ne parvient qu'étouffé par les consciences ou les murs des salons mondains).

Autant de catégories, bien connues, qu'on invitait les candidats à mettre à l'épreuve des trois romans au programme, non pour en répéter les composants habituels, mais afin de différencier les œuvres à partir d'éléments a priori communs et ici révélateurs de choix poétiques spécifiques, bien qu'inclus dans la continuité de la tradition romanesque.

3. Remarques sur les œuvres

Le Temps retrouvé

Le texte de Marcel Proust posait des problèmes de diverses natures. Tout d'abord, il s'agissait du dernier volume d'une série romanesque aux dimensions imposantes, dans laquelle les trajectoires des personnages et le cours des événements connaissent des transformations parfois spectaculaires. De même, les ambitions du Narrateur ont changé, et ce dernier roman sert d'aboutissement à un mouvement qui s'étend sur des années, où le travail

du temps est considérable. Dès lors, il était difficile de prendre la mesure de ses enjeux sans avoir quelques connaissances sur ce qui le précédait, en particulier lorsque la narration fait signe vers des épisodes du passé. Le jury n'attendait pas qu'on maîtrisât l'ensemble d'*A la recherche du temps perdu*, évidemment, mais il lui a semblé légitime d'interroger parfois les candidats sur certains passages clés qui figurent notamment dans *Du côté de chez Swann*. On rappellera cette évidence que la lecture d'une œuvre appartenant à un ensemble plus vaste implique un minimum de lectures sur cet ensemble ; et quand bien même aucun candidat n'a été pénalisé en raison d'un manque de connaissances sur les autres volumes d'*A la recherche du temps perdu*, il semble assez clair que c'est la qualité même du commentaire qui en pâtit dans la mesure où il ne restitue pas autant qu'un autre, plus informé, les jeux d'écho ou de résonance propres au fonctionnement du texte littéraire.

Le jury attire par ailleurs l'attention sur le fait que trop de commentaires se fondaient sur des thèmes généraux de l'œuvre proustienne, au détriment de remarques plus locales, ou de développements parfois singuliers au sein du roman. Non seulement nous n'attendions pas qu'il soit question seulement de la « fin d'un monde », mais nous n'étions pas non plus nécessairement dans l'attente d'analyses concernant « l'écriture de la guerre », « l'œuvre à faire » ou encore le « temps perdu et/ou retrouvé ». Tel passage lié à Saint-Loup et à « l'esprit Guermantes », tel autre centré sur la Berma ou encore sur un scène de voyeurisme méritaient mieux que d'être ramenés à une certaine doxa que l'épreuve de la diversité de l'œuvre invite à interroger.

Enfin, étaient attendues davantage de remarques touchant – dans l'analyse d'un romancier français réputé pour la beauté complexe de sa syntaxe – à la composition de la phrase, plus précisément à la façon dont le mouvement de cette phrase donne accès aux tensions qui animent la vision du monde et du temps proposée. Le lecteur y voit à l'œuvre un effort pour intégrer les nombreuses transformations qui surgissent du passage des années, voire les contradictions qui s'y font jour et qui obligent à représenter autrement le sujet pour ne pas en trahir l'épaisseur et l'ondoiement.

La Marche de Radetzky

Le roman de Joseph Roth a lui aussi donné lieu à un grand nombre de plans consacrés en priorité à la dislocation progressive de l'empire austro-hongrois, dont les générations successives de la famille Trotta incarnent le mouvement. Bien des passages, pourtant, permettaient de s'intéresser aussi à la finesse avec laquelle l'auteur s'attache à restituer les hésitations qui s'imposent devant la signification du passage du temps depuis la carrière, aussi inattendue que glorieuse – du sous-lieutenant, celle – installée, silencieuse – du préfet son fils et enfin celle tourmentée de Charles-Joseph. De l'une à l'autre, le jury a apprécié que les candidats soient capables de faire sentir aussi bien les parallélismes que les écarts, avec un sens de la nuance aussi affirmé que celui de la narration.

Pour rendre sensibles ces variations parfois très discrètes des sentiments et des idées, nous évoquons plus haut la nécessité de maîtriser quelques connaissances sur le *decorum*, le protocole, l'ordre des hiérarchies et de façon plus générale l'épaisseur culturelle évidente à la lecture du roman. *La Marche de Radetzky* confronte le lecteur à un contexte politique spécifique, qui retentit aussi bien sur la géographie (on songe aux déplacements et affectations de Charles-Joseph) que sur le costume, les usages institutionnels (ceux de l'armée ou de l'administration) et bien entendu les mœurs, notamment les rapports aux femmes. Nous avons particulièrement apprécié les commentaires qui éclairaient avec finesse la signification d'un épisode, souvent voilée d'ironie, celle-ci étant fondatrice dans le roman dans la mesure où elle est présente dans l'acte héroïque initial du sous-lieutenant. Les scènes de repas à table, de séduction, les dialogues entre le préfet et son fils réclamaient souvent qu'on fût attentif au jeu

des voix narratives, entre personnages, narrateur et – peut-être – discours d’auteur. Le brouillage des limites entre ces instances produisait un effet parfois égarant, mais qui n’était pas sans intérêt au moment de bien expliquer comment Roth fait ressentir à son lecteur le mélange de distance et de compréhension que lui inspire un ordre quasi « spartiate », tantôt touchant par sa tenue et sa droiture, tantôt insupportable de rigidité.

Le Guépard

De la même façon, sur le roman de Lampedusa, les meilleures prestations ont été celles qui tiraient le meilleur profit de la question du programme, en évitant d’évoquer de façon trop attendue – et dramatique – le « déclin » du Prince, alors que le texte suggérait parfois en même temps le contraire, une vitalité, une résistance, une sensualité qui débordaient de toutes parts le sentiment de vivre dans une époque et un milieu mortifères. *Le Guépard*, c’est aussi, chez son protagoniste comme au cœur de la Sicile, une forme d’indolence, de consentement supérieur au temps qui passe, quelles qu’en soient les conséquences. Si les candidats maîtrisaient dans l’ensemble les principaux éléments nécessaires à la compréhension de la situation historique, ils ont souvent eu tendance à mettre leurs connaissances au service d’une lecture prévisible, qui valorisait la figure de Fabrizio pour la présenter comme celle d’un homme « résigné » à voir sa lignée et ses valeurs englouties par le passage à une autre époque, sans faire remarquer qu’il accompagnait superbement ce mouvement.

Pourtant, le régime des signes est tout aussi troublé chez Lampedusa qu’il peut l’être chez Roth, même si c’est dans d’autres termes. Le choix du roman de la conscience plutôt que du roman historique entraînait à son tour le lecteur à considérer le héros du *Guépard* à travers une série de filtres qui tantôt déréalisent la situation (on songe ici à la curieuse succession de scènes où Tancredi et Angelica parcourent les salles du palais de Donnafugata dans un mouvement enivrant – on parle parfois de « cyclone amoureux » – mais aussi extravagant, où le sens de l’espace et le rapport au temps se plient, au-delà de la vraisemblance peut-être, à la fureur du désir qui anime les deux jeunes esprits, autant que leurs corps), tantôt le soumettent à ses humeurs, qui changent avec la même vivacité que celles de certains personnages stendhaliens. On sait que Lampedusa avait travaillé sur l’œuvre du romancier français et l’admirait : ce n’est pas pour rien que les psychés du Prince (surtout) et des autres personnages semblent parfois volatiles, voire versatiles.

De façon générale, la compréhension de ces choix narratifs et psychologiques permettait d’échapper à l’explication toute faite des situations comme autant de variations un peu réductrices sur la décrépitude, l’effondrement des valeurs, voire la « décadence ». Le roman de Lampedusa offre aussi au Prince des contradicteurs ou des alliés eux-mêmes difficiles à cerner. De Tancredi à don Ciccio, de Sedarà au père Pirrone, de Concetta à Chevalley, l’étude du *Guépard* réclamait qu’on ne négligeât pas les figures secondaires, qui permettaient de mieux saisir, comme par la bande, la complexité du protagoniste, révélant ses contradictions, qui sont aussi celles qui parcourent la terre de Sicile.

4. Conclusion

On terminera en rappelant une dernière fois les éléments qui paraissent au jury déterminants pour la réussite de cette épreuve :

— une bonne gestion du temps, afin de tirer le meilleur profit des vingt minutes d’exposé, notamment en équilibrant le rapport entre l’introduction (mesurée) et les développements (sans lectures intempestives ni phases trop descriptives.)

— lors de l’entretien, la capacité à se montrer disponible aux questions du jury pour approfondir l’exposé, dans le cadre d’un dialogue que nous souhaitons, dans la mesure du possible, sans pression.

— une attitude engagée, avec rigueur et passion face au texte littéraire, celle-là même que nous nous efforçons de mettre en œuvre devant nos élèves.

— un rapport équilibré entre la question au programme et la particularité des passages proposés, celle-ci étant notamment liée à leur situation dans l’ouvrage et à leur découpage.

— des commentaires qui mobilisent au mieux les différents aspects de l’analyse littéraire (pas seulement ses enjeux thématiques), en tenant bien compte des spécificités génériques des textes au programme.