



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : agrégation interne et CAERPA**

**Section : lettres modernes**

**Session 2022**

Rapport de jury présenté par :  
Françoise Laurent  
Présidente du jury

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

## SOMMAIRE

<b>1. Sommaire</b>	p. 2
<b>2. Présentation du concours</b>	p. 3
<b>3. Réglementation</b>	p. 9
<b>4. Bilans d'admissibilité et d'admission</b>	p. 10
<b>5. Rapports des épreuves écrites</b>	p. 17
<b>5.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs</b>	p. 18
<b>5. 2. Composition française sur œuvres au programme</b>	p. 53
<b>6. Rapports des épreuves orales</b>	p. 76
<b>6. 1. Leçon : œuvres littéraires et cinéma</b>	p. 77
<b>6. 2. Explication de texte</b>	p. 90
<b>6. 3. Grammaire</b>	p. 95
<b>6. 4. Commentaire</b>	p. 106

## PRÉSENTATION DU CONCOURS

## Observations générales

Avec la quasi-résolution de la crise sanitaire, les épreuves écrites et orales de la session 2022 de l'agrégation interne de Lettres modernes et du CAERPA (« concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés ») ont pu se dérouler dans les meilleures conditions possibles et suivant les modalités habituelles du concours. Le lycée Henri IV a accueilli pour les oraux l'ensemble des candidats qui, tous, ont pu se déplacer depuis le territoire métropolitain aussi bien que depuis les pays d'Outre-Mer ou l'étranger ; des usuels ont été mis, sans restriction de nombre, à leur disposition, ainsi que les exemplaires des œuvres au programme, et le mode de tirage des sujets a été rétabli : les candidats ont eu le choix entre deux enveloppes.

### Quelques chiffres-clés

Pour cette session 2022, 136 postes ont été mis au concours : 120 pour l'agrégation interne, 16 pour le CAERPA. Si le nombre de postes est le même qu'en 2021, on note une diminution pour le CAERPA doté, lors de la session précédente, de 19 postes.

Le nombre des candidats inscrits a été de 1870 pour le Public, 307 pour le Privé. Sur le total des inscrits, 1441 ont composé.

### CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2014-2022)

	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	<b>2022</b>
Inscrits agrégation	2103	2182	1925	1864	2044	1753	1578	<b>1870</b>
Inscrits CAERPA	330	328	305	295	318	250	265	<b>307</b>
Total Inscrits	2434	2510	2230	2159	2362	2003	1843	<b>2177</b>
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1274	1324	1011	1066	1194	1024	965	<b>1243</b>
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	187	202	166	171	187	147	162	<b>198</b>

Total candidats ayant composé	1532	1526	1177	1237	1381	1171	1127	<b>1441</b>
-------------------------------	------	------	------	------	------	------	------	-------------

À l'issue des épreuves écrites, la moyenne des admissibles a été de 11,78 à l'Agrégation interne avec une barre d'admissibilité à 10, et de 11,83 au CAERPA, avec une barre d'admissibilité à 10,40. À l'issue des épreuves orales, la moyenne générale de tous les candidats a été de 12,03 à l'Agrégation interne et de 12,06 au CAERPA. Aucune liste complémentaire n'a été établie et les 136 postes ont été pourvus avec une barre d'admission de 10,62 pour l'Agrégation interne et de 10,47 pour le CAERPA. Il est notable que, pour le public comme pour le privé, les résultats sont en hausse par rapport aux cinq sessions antérieures.

Pour plus de détails et pour établir des comparaisons avec les années antérieures, on se reportera aux données statistiques présentées ci-dessous.

#### NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ (2014-2022)

		2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Agrégation	Postes	<b>123</b>	<b>127</b>	<b>130</b>	<b>130</b>	<b>120</b>	<b>120</b>	<b>120</b>	<b>120</b>
	Admissibles	227	230	226	224	222	229	223	235
	Admis	<b>123</b>	<b>127</b>	<b>130</b>	<b>130</b>	<b>120</b>	<b>120*</b>	<b>120</b>	<b>120</b>
CAERPA	Postes	<b>24</b>	<b>18</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>21</b>	<b>21</b>	<b>19</b>	<b>16</b>
	Admissibles	28	25	34	32	38	29	36	27
	Admis	19	18	20	20	21	21*	19	16
	Total Admis	<b>142</b>	<b>145</b>	<b>150</b>	<b>150</b>	<b>141</b>	<b>141*</b>	<b>139</b>	<b>136</b>

\* : **SESSION 2020** : OUTRE LES ADMIS, IL Y A EU **20** INSCRITS SUR LISTE COMPLEMENTAIRE POUR L'AGREGATION ET **1** INSCRIT SUR LISTE COMPLEMENTAIRE POUR LE **CAERPA**.

## AGRÉGATION INTERNE : ADMISSIBILITÉ (2014-2022)

### MOYENNES /20

		2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>10,40</b>	<b>10,10</b>	<b>9,60</b>	<b>9,30</b>	<b>9,5</b>	<b>9,70</b>	<b>9,30</b>	<b>10</b>
	Moyenne des admissibles	<b>11,94</b>	<b>11,82</b>	<b>11,49</b>	<b>11,34</b>	<b>11,32</b>	<b>11,71</b>	<b>11,21</b>	<b>11,78</b>
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>10,10</b>	<b>10,05</b>	<b>9,55</b>	<b>9,70</b>	<b>9,83</b>	<b>11,3</b>	<b>9,80</b>	<b>10,62</b>
	Moyenne Leçon	9,79 (11,82)	9,27 (11,17)	8,42 (9,75)	8,92 (10,65)	9,26 (11,05)	Sans objet	9,67 (11,33)	10,49 (12,30)
	Moyenne Explication grammaire	8,70 (10,26)	8,53 (10,37)	8,98 (10,51)	8,58 (10,48)	8,73 (10,5)	Sans objet	9,22 (10,72)	9,88 (11,42)
	Moyenne commentaire	8,52 (9,98)	9,08 (10,54)	8,33 (9,45)	9,04 (10,61)	8,80 (10,22)	Sans objet	9,31 (10,55)	9,54 (11,04)
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>11,60</b>	<b>11,56</b>	<b>10,33</b>	<b>11,28</b>	<b>11,26</b>	<b>Sans objet</b>	<b>11,44</b>	<b>12,03</b>

## CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2014-2022)

### MOYENNES /20

		2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>9,20</b>	<b>10,50</b>	<b>9,6</b>	<b>9,10</b>	<b>9,6</b>	<b>9,70</b>	<b>9,70</b>	<b>10,40</b>
	Moyenne des admissibles	<b>11,08</b>	<b>12,27</b>	<b>11,26</b>	<b>11,38</b>	<b>11,66</b>	<b>11,31</b>	<b>11,62</b>	<b>11,83</b>
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>9,03</b>	<b>9,90</b>	<b>9,70</b>	<b>10,15</b>	<b>9,83</b>	<b>10,6</b>	<b>10,20</b>	<b>10,47</b>
	Moyenne Leçon	8,54 (10,05)	9,21 (10,28)	9,20 (11,18)	9,72 (11,40)	8,21 (10)	Sans objet	9,51 (11,00)	11,59 (13,53)
	Moyenne Explication grammaire	9,31 (10,71)	7,57 (8,12)	8,32 (9,96)	9,51 (10,87)	7,91 (9,19)	Sans objet	9,36 (11,31)	9,36 (10,42)
	Moyenne commentaire	7,96 (8,89)	9,25 (10,28)	8,74 (9,98)	9,65 (10,45)	8,29 (10,10)	Sans objet	9,36 (11,37)	10,04 (12,31)
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>10,61</b>	<b>10,94</b>	<b>9,96</b>	<b>11,41</b>	<b>11,07</b>	<b>Sans objet</b>	<b>11,62</b>	<b>12,06</b>

Au vu des résultats obtenus, le jury présente ses félicitations aux candidats reçus qui ont fourni un gros travail pour préparer un concours aussi exigeant que l'agrégation qui nécessite une solide préparation universitaire, ainsi qu'une réelle réflexion sur l'enseignement du français au lycée. Il ne peut que se réjouir aussi du niveau du concours qui a été, cette année, plus élevé que lors des sessions précédentes, et où d'excellents candidats se sont présentés. Que des candidats talentueux préparent le concours est une belle preuve de l'intérêt et de l'utilité de l'agrégation interne et du CAERPA, tant en matière d'exigence scientifique que de maîtrise des compétences disciplinaires : plus de trente ans après sa création, le concours fait montre d'une belle vitalité et répond aux aspirations des candidats. L'agrégation interne et le CAERPA leur offrent une promotion interne et vient couronner une formation continue. En outre, ces deux concours leur donnent l'occasion d'actualiser des savoirs pour le plus grand bénéfice de leurs élèves : les enseignants qui se présentent au concours acceptent en effet de reprendre des études théoriques, de se confronter à des textes parfois complexes, voire un peu éloignés des pratiques de classe, d'affronter de nouvelles lectures critiques, de repenser les catégories grammaticales, et de transformer le périmètre de leur culture personnelle.

## **Commentaires sur les épreuves**

Cette année encore, les rapports des différentes épreuves soulignent combien il est important que les candidats s'approprient les œuvres au programme et qu'ils en offrent une lecture personnelle indépendamment des cours qu'ils ont suivis et de leur lecture des ouvrages critiques. On notera aussi la satisfaction du jury d'avoir constaté qu'une grande partie d'entre eux a compris les spécificités des épreuves écrites et orales, et a proposé une réflexion riche témoignant d'une maîtrise des dimensions littéraire et didactique d'une part, et d'une réelle connaissance des textes d'autre part. Toute l'échelle des notes a été exploitée à l'écrit comme à l'oral : de la plus basse (0,5) à la plus haute (20), et, à l'exception des premiers admis, des disparités sont généralement observées dans les résultats d'un même lauréat. Cette constatation est l'occasion pour les membres du jury de rappeler qu'une épreuve médiocre n'entraîne pas automatiquement un échec au concours, et qu'elle ne doit pas pousser les candidats au cours des oraux à se décourager, voire à abandonner, ce qui peut malheureusement se produire.

Nous invitons les candidats au concours de la session 2023 à lire avec beaucoup d'attention les rapports qui suivent. Ils ont été composés dans le souci de dégager clairement les attentes du jury pour chacune des épreuves écrites et orales, et de leur prodiguer de précieux conseils afin de leur donner les meilleures chances de réussite. Le lien permettant de les consulter est :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/pid34315/se-preparer-pour-les-concours-second-degre-jurys.html>

Lors de cette session, comme lors des sessions antérieures, les résultats de l'admissibilité et ceux de l'admission sont transmis 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.

## **Remerciements**

L'organisation du concours a bénéficié en 2022 de l'appui des services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris, les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements, ainsi que Madame la Proviseure du lycée Henri IV qui a

accueilli le jury lors de la semaine des oraux du 24 avril au 1<sup>er</sup> mai 2022. Le directoire du concours tient aussi à exprimer sa gratitude à Monsieur l'Intendant du lycée Henri IV dont l'appui a permis de régler les inévitables problèmes rencontrés par un jury qui s'installe dans un établissement.

La Présidente souhaite remercier également le vice-président du concours, Monsieur Alain Brunn, et son secrétaire général, Monsieur Vincent Tuleu, ainsi que l'ensemble des membres du jury pour le travail qu'ils ont accompli et pour le professionnalisme dont ils ont fait preuve tout au long de la session.

Françoise Laurent

Professeure 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 d'œuvres publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale. Ce programme est composé d'œuvres littéraires d'auteurs de langue française et d'une œuvre cinématographique.

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.

## **Bilans des épreuves écrites**

**Bilan de l'admissibilité de la session: 2022**

**Concours : EAI AGREGATION INTERNE**

**Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats inscrits : 1870  
Nombre de candidats non éliminés : 1209 Soit : 64.65 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:*

*00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 235 Soit : 19.44 % des non éliminés.

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

Moyenne des candidats non éliminés : 0149.41 (soit une  
moyenne de : 07.47 / 20 )

Moyenne des candidats admissibles : 0235.54 (soit une moyenne de :  
11.78 / 20 )

***Rappel***

Nombre de postes : 120

Barre d'admissibilité : 0200.00 (soit un total de :  
10.00 / 20 )

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

**Bilan de l'admissibilité de la session: 2022**

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

**Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats inscrits : 307

Nombre de candidats non éliminés : 191 Soit : 62.21 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:*

*00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 27 Soit : 14.14 % des non éliminés.

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

Moyenne des candidats non éliminés : 0146.51 (soit une  
moyenne de : 07.33 / 20 )

Moyenne des candidats admissibles : 0236.52 (soit une moyenne de :  
11.83 / 20 )

***Rappel***

Nombre de postes : 16

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

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

**Bilan de l'admission de la session: 2022**

**Concours : EAI AGREGATION INTERNE**

**Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats admissibles : 235  
Nombre de candidats non éliminés : 234 Soit : 99.57 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:  
00.00, AB, AN, RD*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 120 Soit : 51.28 % 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 : 0434.57 / 20 (*soit une moyenne de : 10.86*)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0480.99 / 20 (*soit une moyenne de : 12.03*)  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : (*soit une moyenne de : / 20*)  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (*soit une moyenne de : / 20*)

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

Moyenne des candidats non éliminés : 199.18 / 20 (*soit une moyenne de : 09.96*)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0231.41 / 20 (*soit une moyenne de : 11.57*)

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

<b>Rappel</b>
---------------

Nombre de postes : 120

Barre de la liste principale : 0424.64 (soit un total de :10.62/ 20 )

Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20 )

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

**Bilan de l'admission de la session: 2022**

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

**Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats admissibles : 27  
Nombre de candidats non éliminés : 26 Soit : 96.30 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:*

*00.00, AB, AN, RD*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 16 Soit : 61.54 % 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 : 0440.79 (soit une moyenne de :  
11.02 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0482.27 (soit une  
moyenne de : 12.06 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : (soit une moyenne de : / 20 )  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20 )

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

Moyenne des candidats non éliminés : 205.49 (soit une moyenne de :  
10.27 / 20 )  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0238.39 (soit une  
moyenne de : 11.92 / 20 )  
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : (soit une moyenne de : / 20 )

Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

<b>Rappel</b>
---------------

Nombre de postes : 16

Barre de la liste principale : 0418.64 (soit un total de :10.47/ 20 )

Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20 )

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



## RAPPORTS DES ÉPREUVES ÉCRITES

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

Rapport présenté par Christophe Bouchoucha

*Le présent rapport se propose d'apporter des éléments de correction relatifs au sujet de la session 2022, accompagnés de quelques recommandations, afin de guider les futurs candidats dans leur préparation.*

*Le corrigé qui suit excède naturellement ce qu'un candidat peut produire dans le temps imparti pour l'épreuve. Souhaitons qu'il permette à chacun de cerner les contours de l'exercice.*

Constitué de quatre poèmes, le corpus proposé s'inscrit dans le cadre de l'objet d'étude du programme de la classe de seconde « La poésie du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle ». L'objectif principal de cet objet d'étude est de « contextualiser la lecture de la poésie, en donnant aux élèves des repères sur son histoire, ses continuités, ses évolutions et ses ruptures, du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle ».

Le groupement de textes forme un ensemble assez hétérogène au premier abord : il nous propose d'abord la « Petite Épître au roi », septième poème du recueil de Clément Marot, *L'Adolescence Clémentine*, œuvre publiée en 1532. Suit l'ode « Au Roi » de Ronsard, poème liminaire des Quatre Premiers Livres des *Odes* publié en 1550. Troisième poème du corpus, l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau se trouve également au début de l'œuvre du poète : il s'agit du deuxième poème de la première partie des *Œuvres poétiques* parues en 1621. Le dernier texte est un sonnet de François de Malherbe intitulé « Au Roy Henry le Grand », le neuvième poème publié dans le deuxième livre du recueil de 1630.

Le traitement du sujet doit permettre d'appréhender non seulement ce qui fait lien dans le corpus et constitue de fait les marques spécifiques de la poésie, mais aussi ce qui distingue chacun des quatre poèmes, en souligne la singularité et permet de travailler l'évolution du genre poétique.

Le groupement de textes a pu dans un premier temps dérouter les candidats. En effet, la langue a certainement constitué un premier obstacle dans la compréhension et l'étude des textes. La difficulté peut paraître redoublée dans le cas d'un sujet convoquant un corpus composé de textes qui nécessitent une prise en compte du contexte d'écriture et de l'univers de référence. Enfin, la très grande variété formelle et la densité stylistique du corpus ont également rendu complexe le travail de cohérence et l'accès à une vision de surplomb, préalable indispensable à la mise en œuvre didactique. Ces différentes difficultés manifestent l'ambition légitime d'un concours exigeant.

Toutefois, le libellé du sujet pas plus que l'ensemble des textes ne présentaient de quoi mettre en difficulté le candidat. Le corpus est explicitement relié à un objet d'étude de la classe de seconde et les candidats disposaient de plusieurs points d'accroche qui leur permettaient de s'engager en toute confiance dans l'étude du corpus. Des auteurs comme Clément Marot, Pierre de Ronsard, Théophile de Viau et François de Malherbe sont de grandes figures de la poésie française et les représentants d'écoles, de courants ou des mouvements littéraires et culturels tout-à-fait familiers aux professeurs de lettres ; en outre, les titres des poèmes et les destinataires des textes invitaient rapidement les candidats à envisager plusieurs perspectives d'étude (la rhétorique de l'éloge, la relation entre le poète et le roi, la fonction du poète) et l'identification rapide de quelques traits d'écriture pouvait assez vite orienter la réflexion. Les notes de bas de page facilitaient la compréhension des poèmes et aidaient à la compréhension.

Enfin, la présence des *Regrets* de Du Bellay au programme du concours constituait un véritable point d'appui pour l'ensemble des candidats en leur donnant d'utiles points de repères pour déterminer les enjeux de ces différents textes.

## **Première étape : repérage des perspectives globales et des pistes problématiques**

Nous nous proposons de suivre la démarche qui pourrait être celle d'un candidat dans l'appréhension progressive et l'étude méthodique du corpus. Il ne s'agit en aucun d'un modèle, mais seulement d'une proposition d'organisation du travail.

S'interroger sur la composition du corpus pour en relever des caractéristiques remarquables est une étape indispensable pour comprendre la logique qui a présidé à son élaboration. Le corpus est une construction intellectuelle fondée sur la sélection de textes au service d'une visée, une collocation d'extraits qui les met en perspective et en problématise la lecture. De là, il convient de faire surgir des lignes directrices, des similarités entre les textes et les singularités d'un texte à l'autre.

### **Contextes**

Une première approche du corpus consiste à envisager chaque poème dans son contexte. Certains textes du groupement renvoient à des circonstances historiques particulières, à des événements précis et à des faits extérieurs qui constituent les univers de références du discours poétique. C'est pourquoi introduire une diachronie, indispensable à toute compréhension congrue de ces textes, est nécessaire.

Sans exiger des candidats une connaissance trop précise de l'histoire politique, sociale et culturelle du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècles, il est possible d'attendre des candidats un développement témoignant d'une attention particulière au contexte d'écriture puisqu'un discours est toujours à entendre comme une actualisation soumise à une circonstance.

Cela rejoint les ambitions des finalités de l'enseignement du français au lycée : il s'agit de « construire une culture littéraire commune, ouverte sur les autres arts, sur les différents champs du savoir et sur la société » et de « structurer cette culture [...] en faisant toute sa place à la dimension historique qui permet de donner aux élèves des repères clairs et solides ».

#### *Le contexte politique et historique*

Le choix des textes qui composent le corpus ouvre à des questions relevant du champ politique. La poésie d'éloge est, en effet, fondamentalement inscrite dans l'Histoire dès lors que le destinataire est un personnage politique. C'est pourquoi il importe d'accorder une attention particulière au contexte historique dans lequel les poèmes ont été composés. Ces textes sont ancrés dans un contexte politique immédiat, avec pour certains d'entre eux des allusions aux circonstances historiques qui les ont motivés : il va de soi qu'on n'attendait pas des candidats un tel luxe de détails, donnés ici pour préciser au mieux les choses.

Le roi auquel s'adresse Marot dans la « Petite Épître au roi » est François I<sup>er</sup>, qui succède à Louis XII en 1515. Le souverain incarne un souffle nouveau et renaissant et il instaure un pouvoir fort dans son royaume. Pour étudier le poème, il est utile surtout de rappeler que François I<sup>er</sup> s'est personnellement adonné aux plaisirs de la poésie (on lui attribue aujourd'hui plus d'une centaine de poèmes en français) et que, prince parmi les poètes, il fut aussi un mécène éclairé et sut faire de la cour un haut lieu où la poésie occupait une place prépondérante : mieux qu'aucun autre, il incarne ce moment où le loisir lettré devient une marque essentielle de l'éthique curiale. Plusieurs vers du poème y font allusion : « Car vous trouvez assez de rime ailleurs, / Et quand vous plaît, mieux que moi, rimassez, / Des biens avez, et de la rime assez. » (v. 4-6).

Dans l'ode « Au Roi », Ronsard adresse sa louange à Henri II qui succède à François I<sup>er</sup> le 31 mars 1547. Le poème daterait selon Paul Laumonier de 1547 ou 1548. Aucun détail du texte ne permet d'en dater plus précisément la composition. Les vers 9 et 10 ont donné lieu à

plusieurs conjectures (certains y ont vu une évocation du sacre en juillet 1547 ou de l'entrée du roi dans Lyon en août 1548) mais, selon les spécialistes, ces vers ne renverraient pas à des circonstances précises. L'étude du poème est bien sûr possible sans ces références.

Contrairement aux deux premiers poèmes qui n'évoquent pas d'événement historique précis, l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau renvoie à un contexte politique et même à un événement particulier rappelé dans le poème sur le mode de l'allusion. Datant de 1620, le poème de Théophile de Viau porte, en effet, les traces d'une période politique agitée et instable. Le pouvoir royal est fragilisé par la régence de Marie de Médicis et par les dissensions qui s'élèvent entre la reine mère et le roi. Le 7 juillet 1620, le roi part en campagne contre l'insurrection fomentée par la reine mère et les princes rebelles. Le 17 juillet 1620, il fait plier Caen. Théophile célèbre l'expédition dans une ode qui porte le titre « Théophile au Roi sur la réduction de Caen » et qui a dû être composée immédiatement après l'événement. Cette ode formera la première partie de notre poème (vers 1 à 30). Après la reddition de Caen, les vaincus se replient au château de la Flèche dont la chapelle abritait le cœur d'Henri IV. L'armée du roi investit les lieux le 4 août. Une seconde ode, qui porte le titre « Sur la révolte de la Flèche », a dû être écrite après l'occupation du château par la reine mère et les princes rebelles mais avant l'arrivée du roi, le 4 août 1620. Si les indications géographiques de la première partie de l'ode ont été effacées au profit d'une énonciation généralisante, la seconde partie du texte nous transporte dans la Sarthe. En effet, la périphrase « ces tristes lieux / Consacrés à ta sépulture » (v. 32-33) désigne le château de La Flèche que les troupes rebelles occupent après la capitulation de Caen et où la Reine-Mère arrive le 20 juillet 1620. Dans cette seconde ode, qui sera par la suite réunie à la précédente, Théophile s'adresse solennellement à Henri IV qui symbolisait l'union précaire d'un royaume dont les divisions confessionnelles et partisans ont profondément marqué la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et tout le début du siècle suivant ; le poète s'adresse aussi à la reine mère qui occupe le château de La Flèche : il la conjure de cesser « d'offenser les funérailles » de son défunt époux et il encourage Louis XIII à satisfaire le cœur de son père en faisant tonner ses canons. Le 7 août, un affrontement aux Ponts-de-Cé confirme la victoire des armées royales. Deux jours plus tard, la paix est signée à Angers qui établit la soumission des princes et de la reine mère. La connaissance précise et détaillée de ces événements n'était évidemment pas attendue ; cependant, la lecture de l'ode, la prise en compte des notes de bas de page et la mobilisation d'une culture générale permettaient aisément de comprendre le poème.

Le sonnet de Malherbe se réfère également à un événement précis, non plus militaire mais public et essentiel dans une monarchie héréditaire. Le poète célèbre la naissance du duc d'Anjou, Gaston d'Orléans, troisième fils d'Henri IV, né le 25 avril 1608, et il promet aux enfants royaux la conquête du monde. Un mois après la naissance du prince, le 25 mai 1608, Malherbe écrit à son ami Peiresc pour lui envoyer le sonnet. Ce dernier fait remettre les vers de Malherbe à Henri IV qui les aurait particulièrement appréciés. Précisons encore que le roi auquel s'adresse le poème est un roi âgé (il a 54 ans) et que la France vient de traverser de nombreuses crises politiques et religieuses au moment où Malherbe compose son poème.

### *Le contexte d'écriture*

Certains aspects de la situation personnelle des poètes méritent une attention particulière quand il s'agit de textes dominés par la commande et de poèmes adressés au souverain. Là encore, une connaissance précise et parfaite de la situation des poètes ne saurait être requise dans le cadre de l'épreuve, mais on appréciera des candidats qu'ils prennent appui sur quelques éléments de culture personnelle et surtout sur le relevé d'indices ou d'allusions suffisamment explicites dans les poèmes qui permettent d'en éclairer le sens.

La « Petite Épitre au roi » a sans doute été composée en 1518 et c'est après la lecture du poème que le roi aurait recommandé Marot à Marguerite de Navarre. Clément Marot est le fils de Jean Marot, un poète appartenant à l'école des Grands Rhétoriciens. De ce modèle, le fils retient l'extraordinaire facilité à jouer sur les mots, aussi bien sur leur signifiant que sur

leur signifié, pour utiliser toutes les ressources du langage. Une attention portée au titre du recueil *L'Adolescence clémentine* d'où est tirée la « Petite Epître au roi » permet aussi de situer le texte dans la carrière littéraire de Marot. L'œuvre regroupe les poèmes écrits durant les années de jeunesse, de 15 à 30 ans suivant la division romaine des âges de la vie (« Tu as (pour te rendre amusée) / Ma jeunesse en papier ici », écrit le poète dans des vers adressés « A sa Dame »). Chaque section reprend les événements de la vie du poète dans un ordre chronologique. *L'Adolescence clémentine* est un parcours personnel qui débute au temps où Marot était disciple de Lemaire de Belges pour aller jusqu'à son emprisonnement. Le poète retrace aussi sa maturation poétique qui l'affranchit peu à peu de la Grande Rhétorique. On peut donc situer l'épître VII dans les années d'apprentissage.

L'ode « Au Roi » de Ronsard ne se réfère pas davantage à un événement de la vie privée du poète. Mais il est utile de le situer dans l'histoire littéraire et ainsi de pouvoir rappeler quelle est sa formation. Au moment où il compose le poème, Ronsard suit les leçons de l'helléniste Dorat, un fervent admirateur de Pindare qui l'inspirera pour chanter le roi Henri II et les grands personnages de son époque. Il décide d'abandonner son emploi « d'écuyer d'écurie » à la cour pour s'enfermer avec Du Bellay au collège de Coqueret sous la direction de Dorat. Ce dernier leur fait lire les auteurs grecs et latins, commente les questions de mythologie et leur donne les moyens de comparer les langues anciennes avec la langue française.

L'ode « Au Roi » renvoie beaucoup plus nettement à des événements de la vie personnelle de Théophile de Viau. Rentré de son exil, le poète fréquente la Cour et suit le roi dans ses campagnes militaires. Théophile de Viau a pris part aux combats contre les « révoltés ». En effet, il a fait partie à la suite de Louis XIII de l'armée qui affronte en juillet août 1620 les troupes de la reine mère et des princes rebelles et il a combattu au Pont-de-Cé le 7 août 1620. Sans aller jusqu'à des indications historiques aussi précises, certains candidats, prenant appui sur leur culture littéraire personnelle, pourraient opportunément rappeler que Théophile de Viau a grandi à une époque particulièrement troublée, ce qui permet d'apporter un éclairage particulier aux conseils qu'il donne à Louis XIII et d'expliquer le ton pressant avec lequel il s'exprime dans son poème. Théophile de Viau est né en 1590, la même année que l'avènement difficile du roi Henri IV. L'ombre portée par les guerres de religion et leurs conséquences pérennes enveloppent d'un halo tragique l'enfance et l'adolescence du poète né dans une famille protestante du sud-ouest de la France, région qui fut un espace permanent de conflits et de combats. Théophile de Viau entre en poésie vers 1610 alors que l'ordre instauré par Henri IV commence à s'effriter et que les querelles de clans et les menaces d'un retour aux affrontements se font jour. Le poème est traversé en filigrane par cette inquiétude qu'évoque Pascal Debailly quand il étudie le « lyrisme de la peur » chez Théophile de Viau<sup>1</sup>.

Au moment où Malherbe écrit le sonnet, il est déjà le poète officiel d'Henri IV et il fréquente assidûment la cour. Il compose à cette époque un très grand nombre de poèmes, surtout des poèmes amoureux et des pièces qui célèbrent la vie à la Cour, des vers galants pour des ballets royaux ou pour un carrousel. Le roi le prend à son service car il est capable de célébrer les grandeurs de la dynastie et les bienfaits de la politique royale. En 1605, il écrit notamment, à la demande du roi, la fameuse « Prière pour le roi allant en Limousin » où il célèbre l'expédition d'Henri IV contre quelques agitateurs qui troublaient le Limousin et souhaite le succès de l'œuvre pacificatrice du roi. Charmé, Henri IV le retient à la cour.

Le corpus semble reposer sur un diptyque : d'un côté, Ronsard et Malherbe représentent les poètes de cour et les poètes officiels par excellence quand Marot et Viau sont célèbres dans l'histoire littéraire pour les tourments qu'ils ont connus et pour les affaires qui les ont conduits en prison. Ainsi, les figures qui composent le corpus et les carrières personnelles des poètes incarnent deux versants possibles des relations complexes qui lient les hommes de lettres au pouvoir royal à l'âge renaissant et au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Pascal Debailly, « Le Lyrisme de la peur chez Théophile de Viau », *Lectures de Théophile de Viau, Les Poésies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. p. 95-111.

### *Le contexte socio-culturel*

Une brève réflexion sur la dimension sociale de la littérature peut aussi être utile pour situer chaque texte et en comprendre la portée. Les quatre poèmes s'inscrivent en effet dans un contexte socio-culturel propre et particulier qui en fonde et détermine la lecture. Le groupement de textes invite ainsi à un développement sur la condition du poète au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle et sur l'évolution des modes de circulation des textes.

Le poème de Clément Marot offre le témoignage explicite de la situation précaire du poète, dans la société de son temps. Le poète, parce qu'il a l'impérieux besoin de s'assurer la protection et l'aide du souverain, ne peut échapper à la nécessité d'une sollicitation sans cesse renouvelée et déguisée en louange. La « Petite Épître au roi », dans laquelle le poète décrit sa pauvre condition et sollicite le soutien de François I<sup>er</sup>, révèle que la nature des relations de subsistance demeure de type féodal et que l'écrivain est subordonné au pouvoir du prince, faute d'un public constitué auquel il pourrait s'adresser.

Mais, plus généralement, les poèmes du corpus requièrent la prise en compte de certaines pratiques culturelles en usage aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. À la Renaissance, la place nouvelle faite à l'auteur se révèle l'un des changements culturels les plus importants. Les souverains réunissent autour d'eux des artistes tant par goût personnel que par souci de donner plus d'éclat à leur cour. L'artiste est celui qui embellit par son art le cadre de vie et celui qui peut assurer la gloire du prince en le célébrant. De nouveaux types de rapports se créent. Le jury pourra apprécier l'utilisation judicieuse de connaissances sur le clientélisme et le mécénat. Les candidats pouvaient, en effet, brièvement distinguer deux types de relations avec le pouvoir. Selon la logique du clientélisme, les grands personnages étaient entourés d'individus qui se mettaient à leur service en échange de divers avantages (charges, pensions ou bénéfices). Les souverains faisaient divers dons : des pensions mais aussi des charges honorifiques. Les poètes du corpus ont tous cherché à obtenir la protection d'un puissant. Mais le corpus illustre surtout un autre type de pratique culturelle : le mécénat est l'aide apportée par un grand personnage à des artistes pour les soutenir dans l'exercice de leur art ; dans ce cas, l'échange repose sur une logique de reconnaissance mutuelle de l'artiste et du Grand, et son caractère utilitaire se trouve occulté. L'argent donné et reçu se prétend pur de toute relation intéressée et les subsides du mécénat apparaissent comme des gratifications. Comme nous le verrons, c'est tout le sens et l'originalité de la supplique que Marot adresse à François I<sup>er</sup>. Dans le poème de Ronsard, le poète traite presque d'égal à égal avec le roi dans le commerce de la gloire : la dépendance du poète se trouve abolie, sinon inversée, comme nous le montrerons plus tard. Le sonnet de Malherbe est fondé sur l'échange d'attestations de gloire entre l'auteur de la louange et le souverain. Le corpus témoigne donc de différentes formes de relations sociales qui lient le poète au souverain et de pratiques culturelles spécifiques, ou du moins il témoigne d'une évolution sensible des discours qui accompagnent ces relations.

Un développement pourrait aussi être consacré aux nouveaux modes de transmission et de diffusion des textes après l'invention de l'imprimerie qui élargit la diffusion du texte hors des petits groupes où il a été composé. Les poèmes du corpus datent d'une période où la culture de l'imprimé devient un médium majeur et sa diffusion modifie considérablement leur publicité. Publiés, les poèmes d'éloge qui constituent le corpus sont lus par un assez large public et s'adressent à un grand nombre de lecteurs, et non plus seulement à un destinataire unique et singulier ou à la cour – en tout cas, l'enjeu pour le destinataire est bien que le texte résonne auprès d'un public large. L'horizon d'attente s'élargit donc, du milieu de la cour à une réception plus vaste et donc moins déterminée, et une forme de double énonciation se met en place. Le lecteur est ainsi placé dans la posture de destinataire second des paroles adressées au roi – ce qui ne peut qu'ajouter du prix au poème lui-même.

Enfin, les candidats pouvaient aussi utilement rappeler que François I<sup>er</sup> a édicté en 1539 l'ordonnance de Villers-Cotterêts, acte fondateur de la primauté du français dans les documents relatifs à la vie publique du royaume administration. La référence à ce texte législatif peut, en effet, éclairer la lecture du corpus, dans sa dimension linguistique en particulier.



Pour conclure sur cette première approche, il importe de rappeler qu'on ne saurait confondre l'exercice avec un test d'érudition et de connaissances. On n'attendait donc pas du candidat qu'il entre dans le détail de l'histoire politique, sociale et culturelle du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles ou qu'il ait une connaissance exacte de la vie des auteurs.

Pour autant, la poésie encomiastique, loin d'être autonome, est une poésie en situation, motivée par la circonstance dont elle dépend, par le contexte biographique et par des pratiques sociales et culturelles définies. C'est pourquoi on ne saurait faire l'économie de cette première phase d'appropriation du corpus.

### ***L'éloge adressé au roi par le poète : la poésie et le discours encomiastique***

La figure du roi se trouve au cœur de ce groupement de textes. L'unité du corpus apparaît de manière évidente dès le titre des poèmes et la construction diachronique met en évidence la permanence d'une pratique : la composition de poèmes en l'honneur du roi est quasi-statutaire pour les poètes courtisans ; ces poèmes remplissent la fonction d'une dédicace interne au recueil poétique. Le poème d'éloge destiné au roi est particulièrement en vogue aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, que cela soit dû à la montée progressive de l'absolutisme ou au grand nombre de crises intérieures ou extérieures qui affectent le royaume et qui fournissent aux poètes autant d'occasions d'afficher leur fidélité au roi.

Le parcours de lecture proposé par le corpus repose donc sur la reconnaissance de certaines conventions ou codes implicites liés à la pratique de la louange et invite les candidats à étudier les relations qu'entretient la poésie avec la rhétorique épideictique en se référant aux origines de l'éloge littéraire. L'éloge poétique fait, en effet, appel à la rhétorique démonstrative codifiée par les rhéteurs anciens. Les traités de rhétorique antique, notamment la *Rhétorique à Hérennius* pour la louange d'une personne, indiquent les lieux communs de l'éloge et les arguments sur lesquels s'appuyer : il convient de vanter les vertus propres de l'individu, ses qualités physiques, puis les circonstances indépendantes de la vertu comme la race, l'éducation, les richesses, la gloire, les fonctions, la cité et tout ce qui de l'extérieur se rapporte à la personne. On notera que les poètes du corpus louent essentiellement les qualités morales et militaires de ceux auxquels ils s'adressent (le courage, le caractère pacifique, la justice) et les circonstances extérieures (leur gloire, leur race, les origines et la postérité). La rhétorique épideictique est donc une des clés de lecture du corpus.

Corollairement, l'attention se porte sur l'autre figure du discours encomiastique, celle de l'orateur-poète. Il convient, en effet, d'étudier quel rôle s'assigne le poète dans sa relation avec le roi, comment il se présente dans son discours et, par-delà, quelle est sa conception de l'activité poétique et de sa fonction.

#### *L'éloge en creux dans la « Petite Épître au roi » de Clément Marot*

Situé dans l'*Adolescence clémentine*, la « Petite Épître au roi » témoigne de l'habileté avec laquelle le poète se livre à un discret éloge du roi pour établir un nouveau type de relation avec lui.

Dans la « Petite Épître au roi », le poète sans argent demande au roi quelques libéralités pour lui permettre de vivre.

Pour cela, le poète développe une véritable démarche argumentative, de nature exhortative et fondée sur la rhétorique persuasive par laquelle il cherche à infléchir le roi et à obtenir sa faveur. Pour montrer la démarche argumentative, les candidats pouvaient établir le plan du texte : le poème s'ouvre sur la situation malheureuse du poète. Le début correspond à un parfait exorde : il rend le destinataire attentif, expose le sujet et suscite la bienveillance du prince. Le corps de l'épître repose sur la *narratio* qui est une anecdote : le dialogue imaginaire avec Henri Macé. Le discours de sollicitation repose, en effet, sur les ressources de la narration et de la fiction. La conclusion de l'épître correspond à la péroraison : le poète formule sa

demande, sa supplique. On revient à la situation d'énonciation de départ : Marot prie François I<sup>er</sup> de lui donner de l'argent pour qu'il allie plaisir poétique, ce qui est une nécessité, et bien-être financier.

On remarque aussi que le poète mêle les voix. L'énonciation a un caractère polyphonique avec la superposition de plusieurs voix à celle de l'énonciateur premier. Le procédé de la polyphonie énonciative crée un plaisant effet de *variatio* en même temps qu'il participe de la stratégie argumentative du poète : plusieurs voix se mêlent pour convaincre le roi d'accéder à la demande du poète. Le poème repose, en effet, sur un dispositif énonciatif complexe et la pièce joue sur la multiplicité des voix. Outre la voix de l'énonciateur, d'autres voix émergent de ce groupe dont les propos sont rapportés au discours direct : « ce me dit un jour quelque rimart », « Oui vraiment (réponds-je) Henri Macé » et « Afin qu'on die en prose ou en rimant ». On observe un effet d'enchâssement et de relais de la parole. Des vers 9 à 20, le poème comprend un dialogue imaginaire entre le poète et Henri Macé sur la nécessité de faire de la poésie. Dans la dernière partie du poème, on observe un nouveau décrochage énonciatif.

L'épître repose sur une communication directe et simple : le poète s'adresse sans détour au roi. Le ton familier, badin et enjoué (« viens ça », « rimart », « rimailler », « Marot » qui donne à entendre « maraud ») capte l'attention du lecteur. L'accumulation de procédés et la légèreté du ton employé peuvent paraître superficielles et fantaisistes. Marot ne dramatise pas sa demande ; il cherche à séduire François I<sup>er</sup>. On en oublie presque l'objet de la demande.

L'épître quémandeuse commence par montrer l'épistolier privé de tout. Le poème s'ouvre, en effet, par une évocation pathétique (emploi de « pitié » au vers 3) de la condition du poète, malade et désargenté : « Et en rimant bien souvent je m'enrime » (vers 2). Nous y entendons « s'enrhume », ce qui est en accord avec le sens général du poème : Marot s'enrhume parce qu'il n'a pas assez d'argent pour faire du feu. Notons que Marot n'invente pas ce jeu de mots qui est plus savant qu'il n'y paraît : venant du latin *rima*, « rime » désigne au Moyen Âge « la crevasse, l'engelure, la gerçure », c'est-à-dire la blessure occasionnée par le froid. La pauvreté du poète est à nouveau exprimée aux vers 7 et 8 : « Mais moi, à tout à ma rime et ma rimaille, / Je ne soutiens (dont je suis marri) maille ». Cette situation contraste avec la condition du roi décrite aux vers 5 et 6 : « Et quand vous plaît, mieux que moi, rimassez, / Des biens avez, et de la rime assez ». Le poète développe le *topos* de l'humilité en même temps qu'il célèbre et flatte le prince pour son talent de poète et sa fortune. Dans les vers suivants, Marot poursuit en insistant sur les différences de condition et de fortune – d'*ethos* – entre le destinataire de l'épître (le roi) et le locuteur (le poète). L'opposition est nettement marquée avec le connecteur « Mais » qui commence le vers 7. L'organisation des vers figure cette différence : le poète et le roi sont séparés chacun dans une partie de l'hémistiche : « nous / vous / moi » dans les vers 5 à 7. La simplicité du style et le recours au décasyllabe considéré comme une forme prosaïque permettent d'habiller le *topos* de la modestie. L'épître retrouve ainsi les marques traditionnelles de la rhétorique encomiastique tout en se l'appropriant.

La pauvreté du poète s'explique par le fait qu'il se consacre entièrement à son art. Dans l'expression « à tout ma rime, et ma rimaille », on relève le sens de l'adverbe « tout » qui signifie entièrement et la répétition du possessif « ma ». Le poète est l'homme d'une seule occupation. Son bonheur réside dans la seule activité poétique. Le rimeur ne saurait rien faire d'autre que rimer. La conversation imaginaire avec Henri Macé permet encore à Marot de préciser cette conception. La rime vient agrémente pour le plaisir « le jardin de son sens ». L'image traditionnelle du jardin dans la poésie de Marot symbolise l'intériorité du poète : le poète développe la métaphore de la greffe (ente) qui rend indissociable le poète et la poésie. Ces vers opposent les biens (« Si elle n'a des biens en rimoyant ») et les plaisirs de l'écoute (« Elle prendra plaisir en rime oyant ») comme un bien capable de compenser l'absence de biens matériels. En d'autres termes, si les vers ne lui rapportent rien, ils comblent le poète de plaisir quand il les relit pour lui-même. La rime, souvent artificielle et technique des rhétoriciens, devient source de plaisir et d'amusement : « car la moindre rimette / C'est le plaisir où il faut que mon ris mette ». Le poète continue de dire que ce plaisir que lui cause la « moindre rimette » nourrit son homme, tout en laissant entendre qu'il n'en est rien. Donc, la poésie nourrit sans



nourrir, comble l'oreille sans nourrir le corps à moins d'être convertie en « heur » par la grâce d'un prince. Marot vante à Henri Macé le plaisir du vers, un plaisir qui nourrirait l'âme de celui qui pourtant n'a pas « maille » pour nourrir son corps.

Cette conception de la poésie explique la légèreté avec laquelle s'exprime le poète. L'état de pauvreté et la dépendance dans laquelle se trouve le poète sont largement atténués par le ton de l'épître qui ressemble à celui de la conversation légère. Le poème s'ouvre avec le verbe « en m'ébattant » qui place d'emblée le poème sous le signe de l'amusement et du badinage. Marot transforme la demande en épître amusante entièrement construite autour du mot « rime » et met à profit un discours de demande pour faire montre de son talent. Sa pièce est un lieu de concentration des procédés des Grands Rhétoriciens. Il réussit à tenir jusqu'au bout des vingt-six vers son pari de n'utiliser qu'un registre lexical à la rime ; tous les mots dérivent précisément de ce mot « rime », tout en servant le dessein de l'épître : formuler une demande d'argent. La rime rime sur elle-même. L'équivoque sert à prouver sa propre virtuosité : l'emploi du mot « rime » ou du phonème « rim » trente et une fois dans vingt-six vers révèle son talent. L'épître de Marot est un perpétuel jaillissement grâce à la fantaisie verbale et au jeu poétique qui se déploie dans ces vers : le poète crée avec talent la surprise en jouant sur les mots, leurs sens et en créant des néologismes.

La légèreté de ton n'est peut-être pas aussi gratuite qu'il y paraît. Sous le couvert de la fantaisie, le poète fait preuve d'une remarquable maîtrise du discours pour obtenir la faveur du roi et instaurer un type original de relation avec le souverain. Pour cette interprétation, on peut se référer à l'ouvrage de François Cornilliat, « *Or ne mens* », *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*<sup>2</sup>.

Le poète se livre à un discret éloge du roi et le discours de sollicitation s'infléchit en effet en un discours encomiastique. Pour cela, Marot joue avec les codes et les conventions de la rhétorique épideictique en reprenant les invariants et en les détournant pour composer un éloge original et établir une nouvelle forme de relation. L'épître commence certes par insister sur la pauvreté du poète. Mais, tout en opposant les deux situations de façon traditionnelle, Marot instaure dès les premiers vers une relation originale avec le souverain. Il dit à la fois la dépendance, la subordination et la similarité (le roi est poète). Au début du poème, il dit qu'il est pauvre et qu'il est poète et que le roi fait des rimes et qu'il est riche. Le poète introduit aussi une concurrence puisque le prince peut trouver des « rimes ailleurs » et que lui-même écrit des vers : « Car vous trouvez assez de rime ailleurs, / Et quand vous plaît, mieux que moi, rimassez » (vers 5).

Par conséquent, si le prince fait des rimes, qu'il est poète et qu'il est entouré de poètes, il n'a plus besoin de Marot. Le prince a « des biens » et « de la rime assez », ce qui dénoue et bloque les conditions implicites de l'échange rhétorique et de la relation traditionnelle entre le prince qui assure la protection du poète et ce dernier qui glorifie le prince par ses vers. Le manque autorise le poète à une négociation. Dans la tradition, le prince jouit de tout à part de la rime et de la couronne de l'éloge que le rhétoricien propose justement de lui dresser. Chez les rhétoriciens, l'éloge est une marchandise indispensable au prince, le complément nécessaire de sa vertu. Mais Marot admet d'emblée que le prince ne manque pas même de rime. Le fait que le prince ait tout ce qu'il lui faut, y compris la rime même, et que le poète le reconnaisse place leurs rapports sous un jour nouveau et singulier. Comment donner de la rime pour du bien à un prince qui a déjà l'un et l'autre ? Le texte joue à brouiller les positions respectives du poète et du prince, du débiteur et du créancier.

La condition du prince prive donc *a priori* le poète, son discours est voué à l'échec et empêche toute forme de négociation qui consiste à échanger de l'argent contre des vers. La demande du poète ne sera pas comblée et c'est en quelque sorte gratuitement que le poète adresse la parole au prince et c'est de même gratuitement que le prince lui donnera de l'argent.

---

<sup>2</sup> François Cornilliat, « *Or ne mens* », *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994.

La somme réclamée par Marot ne se matérialiserait que par un acte volontaire du prince qui n'y est nullement obligé. La relation se fonde sur un commerce gratuit : le prince, s'il l'aime, ne le laissera pas mourir de faim. Marot sollicite l'amour du prince comme une grâce particulière. Il compte sur cet argent comme une grâce du prince, grâce particulière pour une écriture particulière qui ne va même pas louer le prince. Ainsi, la demande d'argent permet d'établir une relation qui n'est pas purement commerciale, mais qui laisse place à un acte de charité : l'arrière-plan de ce texte badin est paradoxalement travaillé par une conception chrétienne du lien entre le roi et son sujet.

Le « bien » du dernier vers ne désigne pas les biens qui nourrissent, ce n'est pas le plaisir non plus du jardin des sens. On note le passage du pluriel (des biens) au singulier (un bien). Ce bien est le plaisir lié à la relation elle-même telle qu'elle pourrait se nouer si le roi accède à la demande du poète. L'auteur ne promet pas au bienfaiteur une éternelle félicité. La célébration attendue ne vient pas. On ne dira rien du prince mais beaucoup du rimeur qui sera envié.

C'est donc en creux que le poète dessine une image du roi bienveillant, protecteur, amateur de culture et dispensateur de largesses.

### *L'ode « au Roi » de Ronsard : l'art du brouillage des éloges*

Ronsard affiche dans son poème une posture nettement différente de poète face au roi. Il se démarque de Marot qu'il tend à considérer comme un poète maladroit du Moyen Âge.

L'ode « Au Roi » est la première du premier livre des *Odes* et fait partie des odes pindariques regroupées au début de l'œuvre. L'intérêt de l'ode ressortit à sa position liminaire et à sa fonction programmatique. Elle joue le rôle d'ouverture en ce qu'elle annonce un certain nombre de lignes thématiques et qu'elle sert de façade à tout le monument en y inscrivant le nom du roi et de Pindare. Le but du poème est de séduire, louer et expliquer.

Nous pouvons observer le cheminement interne du discours épideictique qui ne va pas forcément de soi. Conformément à ce qu'il écrit dans « Au lecteur », Ronsard veut « industrieusement brouiller ». Cette ode dédiée au roi se révèle complexe car elle tisse deux louanges à la fois et célèbre tout autant le destinataire que la grandeur de la poésie. L'éloge obéit dès lors à une composition rigoureuse et complexe et le poème se caractérise ainsi par une variété de thèmes et par la « copieuse diversité » héritée de Pindare.

Quand la première triade exalte davantage le lustre de la poésie nouvelle avec comme « guide » Pindare, la seconde magnifie la grandeur de l'autre guide, le roi. Les deux premières strophes de la première triade sont tendues tantôt vers la poésie, tantôt vers le roi de manière assez remarquable pour poser à la fin une quasi équivalence par le parallèle qui s'établit entre les vers 10 et 28 (avec la rime « loi »). La seconde triade, vouée à la louange du roi, rappelle que les Anciens commençaient et finissaient leur poème par une invocation à Jupiter. Henri sera ce Jupiter. Ensuite est louée la puissance du roi. Cette composition d'ensemble souligne les louanges conjointes du roi et de la poésie et les fait dépendre l'une de l'autre. C'est une manière d'apparier la poésie de célébration à son but et de révéler la situation profonde de dépendance entre tous les maillons de la chaîne qui relie au ciel. Le poète prend pour objet de louange le roi et construit la gloire du célébré et la sienne parce qu'il joue le rôle du « saint Harpeur ».

Le discours épideictique est particulièrement lié par les strophes où les étapes de pensée suivent le découpage en unités secondaires, par les relations entre comparants et comparés (« Comme...Ainsi »), par l'emploi de connecteurs (mais) et par des phénomènes d'échos et de reprises.

Pourtant, comme le modèle pindarique suggère toujours à Ronsard une poésie vive et variée, l'ordre coexiste avec des ruptures. En effet, on observe dans l'ode une imprévisibilité de la *dispositio* : l'éloge chez Ronsard suit le modèle pindarique et semble avoir pour lui la caractéristique de brouiller l'ordre normal des enchaînements. L'ode « Au roi » joue sur des effets de continuité et de discontinuité. La fluidité du sens se heurte à quelques ruptures. La plus remarquable tient au passage d'une triade à l'autre. Sans lien explicite avec ce qui

précède, le poète débute la deuxième strophe avec une référence à l'Antiquité marquée par un passage au passé ; suivent des vérités sentencieuses et générales (antistrophe 2). Au sein de la première triade, l'antistrophe produit déjà une rupture : sans la moindre transition, Ronsard expose les raisons de son honneur. On note aussi les changements des systèmes énonciatifs qui créent des effets de rupture : le poète change d'allocutaire dans la première épode en s'adressant à la Muse. La parole de l'ode ronsardienne se caractérise ainsi par sa liberté de composition.

Dans « Au lecteur » de ses premières *Odes* en 1550, Ronsard identifie la matière de ses livres à la louange et assigne à la poésie nouvelle qu'il entreprend de fonder la tâche de renouer avec la tradition pindarique du poème encomiastique. L'éloge constitue une part essentielle de son œuvre : « ma boutique n'est chargée d'autres drogues que de louanges, & d'honneurs » ; il poursuit en disant que « c'est le vrai but d'un poète liriq de célébrer jusques à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer ». Le modèle encomiastique est donc prégnant dans les *Odes*.

À partir des isotopies récurrentes et des conventions de l'éloge, l'ode célèbre le roi. Pour cela, Ronsard se plie aux contraintes de l'éloge. Il reprend les lieux traditionnels de la rhétorique encomiastique tels que les avait déjà formalisés la théorie rhétorique gréco-latine depuis Aristote. Renouant ainsi avec l'Antiquité, le poète loue les qualités extérieures du souverain et met en avant ses origines et la lignée royale (« la race des Valois »). Il vante aussi les qualités propres à la personne du roi et organise une apothéose discrète : « Mais Henri sera le dieu ».

L'éloge procède par différents modes argumentatifs et recourt à plusieurs types d'arguments, à la démonstration directe et surtout indirecte des vertus. Le raisonnement repose essentiellement sur la comparaison et l'opposition. Ronsard établit un parallèle entre Jupiter et Henri : « De Jupiter les antiques / Leurs ecris embellissoient... / Mais HENRI sera le Dieu / Qui commencera mon mettre ». L'antistrophe 2 projette sur le plan cosmique la grandeur du roi. Après avoir été comparé à Jupiter, il est comparé aux éléments. On passe d'une référence historique à une référence spatiale. Les paroles sentencieuses de la deuxième antistrophe conduisent à démontrer la qualité supérieure du roi Henri par le dissemblable. La comparaison permet de prouver l'exception. Le poète isole progressivement le roi : « Mais du nostre le grand heur / Les autres d'autant surpasse, / Que d'un rocher la grandeur / Les flancs de la rive basse ». L'éloge opère par une démonstration indirecte, c'est-à-dire par la ressemblance, par le parallèle qui introduit le dissemblable et la supériorité du roi.

Les arguments épidiectiques sont aussi parés des ressources d'une *elocutio* qui contribue à la poétique de la magnificence. L'élan de la célébration est porté par un grandissement et Ronsard déploie ainsi les procédés traditionnels de la louange et de l'amplification. La rhétorique encomiastique passe par l'exagération, les hyperboles (« Le plus grand Roi qui se treuve », « divine oreille » etc.), les parallèles entre le roi et Jupiter, l'utilisation du plus haut degré et les emphases etc. La référence à Jupiter et la comparaison cosmique créent un effet de grandissement et confèrent à la louange une dimension exceptionnelle. La disposition des mots et les rythmes du vers contribuent aussi à la mise en valeur du souverain : par exemple, le vers 15 fait varier le rythme 5/2 pour isoler l'allocutaire. Les interrogations et la question oratoire qui clôt la première triade participent de la même rhétorique.

Célébrer les mérites du Roi, c'est *a priori* renoncer à une parole autocentrée. Pourtant, l'éloge semble autoriser une ouverture vers une forme lyrique qui fasse de la parole l'instrument de sa propre célébration. L'ode célèbre, en effet, deux sujets à la fois. La louange accorde autant une place centrale au roi qu'au poète. On observe un déplacement épidiectique des vertus du loué vers celles du célébrant. Nous voyons Ronsard magnifier la figure du poète et mettre en avant sa propre personne et en souligner la valeur. Il crée son propre mythe, celui du vrai poète et de la poésie.

Le poète choisit d'ouvrir la première ode et le premier livre par une comparaison chatoyante empruntée à Pindare : la référence se trouve dans la septième olympique « comme un homme opulent prend une coupe... ». Ronsard invite à boire ses vers. Le vin, le nectar, la

rosée abreuvent. Il faut constater la convergence des trois images (vin, rosée, nectar). La poésie se définit comme un don nourricier dont les qualités sont exaltées par le polyptote « doux ». L'assimilation des vers et de la nourriture est une constante dans la poésie de Ronsard, comme le rappelle F. Rouget dans *L'Apothéose d'Orphée, L'esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*<sup>3</sup>. Les images de miel, de douceur et de sucre désignent chez Homère et Pindare la perfection poétique. L'innutrition se fait dans différents sens : le poète est le nourrisson des dieux et il nourrit la « race des Valois » en même temps qu'il nourrit les lecteurs. Les métaphores se font écho et s'enrichissent.

L'ode fonde un cérémonial autour de la figure centrale organisatrice du banquet invitant au partage du vin poétique. Le poète, maître du banquet, se met au centre de la table afin d'organiser la réception des *Odes* et le chant est un présent qui se partage. Les quatre premiers vers décrivent le don de la coupe et précisent le destinataire. La strophe suit le mouvement binaire de la comparaison. Les vers 1 et 3 (« Comme un qui prend une coupe, /.../ Et donne à boire à la troupe ») insistent sur le geste du don et les vers 2 et 4 (« Seul honneur de son trésor, /... / Du vin qui rit dedans l'or ») soulignent la valeur précieuse de ce qui est offert. L'effet est soutenu par les rimes croisées. Le premier vers isole par le rythme 2/7 l'actant « comme un » et son geste qui reste en suspens. Au troisième vers, le mouvement du premier vers atteint son destinataire pluriel et se prolonge par le rejet du don au vers suivant (« Du vin »). Le don nourricier est évoqué par le mouvement des enjambements. Le vin est une première métaphore de la poésie. La coupe circule à la table du banquet, image qui concrétise une pratique du chant qui se veut collective. Le vers 4, presque entièrement fait de monosyllabes aux voyelles variées, célèbre la perfection du fond et de la forme. Le vers 5 et l'adverbe « ainsi » introduisent le comparé et une deuxième série de métaphores par la substitution de la « rousée » au vin. Le poète se présente comme nourri et nourrissant les Valois. On le voit, bouche ouverte recevoir la rosée des Muses et la verser sur la race des Valois. Le poète « emmielle » le roi. Nous passons de l'immanence des rapports sociaux organisés autour d'un objet qui circule (la coupe et l'ode) à la verticalité et à la transcendance. Les deux plans sont d'ailleurs conjoints. C'est un nouvel acte de communion avec maintenant une particularisation des protagonistes, le poète et les Valois. Quand Pindare destine ses odes aux athlètes, Ronsard les adresse au roi ; les vers 5 et 6 reprennent le même rythme et le même mouvement que les vers 1 et 2. Au vers 8, une troisième métaphore, le nectar, déplace plus nettement les connotations vers le divin. L'enjambement des vers 8 et 9 rapproche le poète et le roi dans un geste nourricier de dépendance. Le don du poème reproduit celui des muses, don de la parole sacrée. Le poème est présenté comme un échange du ciel vers le poète et du poète vers le roi. À l'instar des dieux, le poète est le maître de l'abondance. Il est le maillon qui relie horizontalement et verticalement ce qui est séparé. L'assimilation des mets et des mots trouve donc dans l'ode une place privilégiée.

Ainsi, la poésie est une offrande du ciel. L'origine divine de la poésie est évoquée de différentes manières par l'ivresse poétique, par le nectar, par la rosée, l'une des sèves qui irrigue la nature, mais aussi par l'invocation aux Muses. La divinité se dit aussi dans la cohérence et dans la récurrence des images d'oralité. En situation médiane dans la strophe, le poète joue le rôle d'intermédiaire. L'ode installe le poète dans une relation privilégiée avec les dieux qui fondent la divinité de sa voix et qui supposent son élection en tant que poète « saint ». Toutes ces bouches qui s'abreuvent de la substance divine, d'abord à la coupe, puis à la bouche même du poète nous assurent de sa proximité avec la bouche originelle. Il est à souligner que le poète se présente en nouvel Orphée. Le poète opère, en effet, une identité mystique dans un rite initiatique qui rappelle celui d'Orphée. En se désignant comme le « saint Harpeur » dans la première antistrophe, Ronsard prolonge la comparaison avec Orphée. Le polyptote « doux » condense une conception sur les effets lénifiants de la poésie. Implicitement se profile la vision d'une poésie orphique qui sollicite les sens jusqu'à la synesthésie qui établit

---

<sup>3</sup> François Rouget, *L'Apothéose d'Orphée, L'esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, p. 153

des correspondances entre la puissance olfactive, les sonorités et la vision : « Duquel la divine oreille / Humera cette merveille ». Dans l'épode, le poète s'associe à la divinité avec l'emploi du « nous » qui renvoie aux Muses.

Un autre type d'échange est représenté dans ces vers et fonde la relation entre le roi et le poète. Une nouvelle image du poète apparaît en effet à la fin de la première antistrophe : l'image de l'archer et du harpeur. Les flèches désignent par métaphore les vers. L'enjambement attire l'attention sur le but de la poésie qui est de donner l'immortalité et de prolonger le mouvement jusqu'au ciel. Le poète avec sa lyre et son savoir va de la terre au ciel et envoie aux cieux la renommée de ceux qu'ils louent. La première épode rappelle que l'éloge rendra éternel son sujet. La poésie sauve de l'oubli et assure le roi du ciel de la gloire poétique. Se construit un mouvement ascensionnel. L'ode a pour mission de célébrer la grandeur royale, la gloire à laquelle elle assurera de vaincre le temps par la mémoire puis d'atteindre l'immortalité des cieux. Les Muses sont filles de Mémoire et ce sont elles que Ronsard invoque pour qu'elles l'assistent dans son entreprise de glorification. L'image du poète donneur de gloire éternelle a déjà été préparée dès la fin de la première strophe avec la métaphore du nectar qui abreuve le roi : breuvage des dieux, le nectar rend immortel. Le poète s'immortalise par là aussi.

En définitive, l'*encomion* dans l'ode « Au Roi » est le lieu d'une sociabilité où le poète se dote d'un rôle central. L'ode telle que Ronsard la conçoit fait du poète un médiateur entre le prince et ses sujets, entre le ciel et la terre. Le rôle du poète ressortit donc à une fonction de liaison. Le chant de louange en célébrant les qualités du souverain manifeste l'excellence du poète et lui renvoie le témoignage de sa plénitude et de sa bonté. Le poète récompense par son poème celui qu'il célèbre et ensuite cette même récompense lui revient à lui-même. Le poème récompense le poète lui-même et se célèbre lui-même.

#### *L'éloge performatif dans l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau*

Suivant l'ordre protocolaire, c'est au roi que Théophile de Viau rend hommage en premier : il adresse à Louis XIII les quatre premières odes de la première partie des *Œuvres* et l'ode initiale de la seconde partie du recueil.

Le poème qui ouvre le premier recueil est une ode adressée au roi afin qu'il revienne sur un arrêt de bannissement prononcé à l'encontre de Théophile de Viau pour des raisons politiques mais publiquement motivé par sa réputation de poète impie. L'entrée en littérature de Théophile de Viau se fait ainsi symboliquement sous le signe du bannissement social et de l'exil. Il apparaît comme un poète persécuté, partagé entre orgueil et humilité, arrogance et soumission. Après ce début, on change de registre et la relation avec le souverain change de nature.

Dans les trois pièces adressées en 1620 à Louis XIII, Théophile de Viau en poète presque officiel ne cesse d'exalter le roi. Il se conforme ainsi aux attentes d'un exercice obligé pour un poète de cour et se conforme au modèle du genre encomiastique qui avait alors en Malherbe son représentant le plus prestigieux.

D'entrée, le poète inscrit l'ode dans la tradition encomiastique. La deuxième ode, qui compose notre corpus, reprend, en effet, les *topoi* de la louange. L'adresse au roi au début du poème est d'abord allusive. Le souverain est désigné par une périphrase qui souligne le lien affectif avec le souverain : « Cher objet des yeux et des cœurs, ». En rupture avec le style ronsardien, l'ode s'ouvre dans un langage très fortement affectif et établit une relation d'intimité et d'affection. Ce début introduit donc une variation singulière dans l'art de l'éloge. Le ton est très différent de celui de la grande ode encomiastique ronsardienne. L'apostrophe renvoie à la communauté, exprimant l'assentiment collectif et l'estime publique. Le poète a pour fonction d'apporter au prince les éloges de la communauté. L'apostrophe sert d'embrayeur à l'éloge dans la mesure où le substantif qu'elle mobilise appelle sa qualification par expansion



grammaticale : « Cher objet des yeux et des cœurs, / Grand Roi, dont les exploits vainqueurs / N'ont rien que de doux et d'auguste » (v. 1 à 3).

Au vers suivant, le souverain est désigné explicitement comme un « Grand roi » (détaché par une coupe dans le vers marquée par la virgule) doux et auguste. L'adresse au « Grand Roi » situe Louis XIII dans la lignée de son père, surnommé « Henri le Grand » et souligne les qualités extérieures du souverain, c'est-à-dire sa lignée, symbole et condition de la continuité et de l'unité du Royaume. Dans la proposition relative complément du nom, le poète exalte les actions militaires guerrières (« les exploits vainqueurs », v. 2) menées contre les troupes des princes rebelles et de la reine mère. Ces victoires militaires sont associées, par l'enjambement et la négation restrictive, à la majesté royale et sont par là légitimées. Elles contribuent également à marquer l'attachement du peuple à son souverain, comme le suggère la première rime de l'ode entre « cœurs » et « vainqueurs » (v.1-2).

Le poète loue aussi les vertus morales du roi : sa protection bienveillante, sa douceur et sa justice, sa clémence et sa volonté de réconciliation. Surtout il met en avant ses qualités de prince pacificateur et son honnêteté. On note que des variations sont sensibles par rapport à la tradition établie et suivie par Ronsard. Le poète n'exalte plus le souverain divinisé mais il loue les hautes et idéales qualités humaines du prince et les vertus héroïques et nobiliaires.

Une autre particularité caractérise l'ode « Au roi » de Théophile de Viau : l'épidictique s'infléchit dès la première strophe vers le délibératif. Il y a un déplacement de l'encomiastique vers le genre d'un discours de conseil. L'éloge tourne, en effet, au conseil et la louange s'accompagne d'une vive exhortation. Cette ode est, en effet, une exhortation au jeune roi à se montrer ferme face à ses opposants politiques. Le poème vise à inciter le roi à combattre les rebelles, car il ne s'agit pas seulement d'être bon et juste mais il s'agit surtout d'assurer la paix en faisant la guerre (strophe 3).

Plusieurs procédés destinés à persuader le roi de suivre les conseils du poète peuvent être relevés. Les candidats ont pu aisément noter l'emploi récurrent de formules injonctives et remarquer le ton belliqueux avec lequel le poète s'adresse au roi. Théophile de Viau, généralement défenseur de la paix, adopte pour la circonstance un discours martial, avec l'adresse directe au roi et surtout l'usage de l'impératif : « Usez moins » (v.4). L'appel traditionnel à la magnanimité royale devient ainsi aux vers 4 à 6 un appel à la fermeté et à la répression militaire, avec le parallélisme de construction, le polyptote du verbe « user » et les comparatifs : « Usez moins de votre amitié » / « Si vous usez trop de pitié ». On note également la menace voilée, exprimée au futur, qui prend la forme d'une prophétie : « Vous perdrez ce titre de Juste / Si vous usez trop de pitié » (v.5-6). Se montrer juste pour le roi Louis XIII consistera à faire preuve d'impassibilité devant les rebelles et donc à traiter sa mère Marie de Médicis et ses partisans en ennemis politiques.

Ponctuellement, le poète recourt aussi aux procédés du blâme lorsqu'il désigne les rebelles. La quatrième strophe s'ouvre sur un groupe nominal enrichi d'une relative qui désigne les ennemis du royaume par une périphrase polémique « ces esprits insensés, / Qui se tiennent intéressés / En la calamité publique » (v.19-21), aux sonorités disgracieuses (assonances en [i] et allitération en [t] : « Qui se tiennent intéressés / En la calamité »). Les rebelles sont à la fois dénigrés personnellement (« insensés », ceux qui ont perdu la raison) et collectivement, en étant dissociés du salut et de la chose publique. Par opposition aux factieux, le poète se situe du côté du bien public et de la collectivité, en affirmant son appartenance à l'Etat avec le pronom « nous » et sa fidélité à la loi commune : « Selon la loi que nous tenons » (v.22). Il établit une nette distinction entre les bons et les mauvais sujets royaux. De même, dans la dernière strophe, on relève une périphrase dégradante désignant les factieux comme de simples « révoltés », avec l'emploi du démonstratif à valeur péjorative (« ces »). Ils sont, de plus, présentés comme des lâches dans la circonstancielle « à notre abord épouvantés ».

Mais c'est surtout à travers un dispositif énonciatif complexe que le poète exhorte le jeune Louis XIII à suivre son conseil. En effet, dans les strophes 2 à 5, le discours encomiastique se généralise. On passe de « Grand Roi » au vers 2 à « un Roi » aux vers 7 et 23. Il y a un

détachement du cas particulier pour aller vers un discours universel. Dans la strophe 2, la subordonnée, déroulée sur les trois premiers vers et constituée de deux enjambements (v.7-8-9), formule une condition (quand...) et aboutit à la proposition principale, qui présente la conséquence aux vers 11 et 12. La subordonnée, introduite par « Quand » (v.7) à valeur hypothétique, pose les conditions de l'érosion de l'autorité royale, c'est-à-dire lorsqu'il y a des vellétés de rébellion dans un royaume. Le poète propose au souverain une sorte d'étude de cas. Il entreprend donc une démonstration et cherche à éduquer le roi, comme un précepteur. La proposition principale qui arrive au vers 11 pose avec force la conséquence, ramassée sur deux vers reliés par un enjambement et que tire le poète en prenant directement la parole à la première personne, fait unique dans le poème : « Je pense que les coups d'épée / Sont un salutaire appareil. » (v.11-12) Dans un tel contexte insurrectionnel, le recours aux armes est la seule solution, le salut viendra de la répression. On voit comment le recours à une énonciation gnomique permet au poète, sous couvert d'enseigner la politique au roi, de lui faire la leçon et de l'exhorter à l'action dans la circonstance présente. À partir de la strophe 3, la leçon politique se poursuit. Mais le discours devient plus impersonnel : on note le verbe modal « doit » au vers 16 et les tournures impersonnelles « Il ne faut point » (v.23) et « Il les faut » (v.28). On note donc l'effacement du locuteur. En effet, après l'affirmation forte de la position du poète, Théophile de Viau présente, dans une strophe à la structure équilibrée (deux phrases de trois vers chacune), des maximes d'État à destination du jeune roi. Il s'inscrit par là dans la tradition (en particulier dans le développement des théories de l'absolutisme) des maximes d'État en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle, consistant à tirer du *Prince* de Machiavel les maximes du bon gouvernement : la politique s'écrit aussi sous forme de maximes, que Viau met ici en vers pour Louis XIII. Bien gouverner consiste pour un roi à assurer – à tout prix – la paix dans son royaume, évoquée avec la métaphore des racines. Mais c'est surtout la postposition de l'adjectif « fermes » qui est importante : elle rappelle l'impératif de fermeté dont doit faire preuve Louis XIII. Le poète défend l'idée absolutiste qu'un bon roi est celui qui saura user opportunément des outils politiques que sont la clémence et la terreur. Dans la strophe 4, le poète énonce sa leçon qui est d'autant plus forte et attendue qu'elle arrive en fin de sizain : « Il ne faut point qu'un Roi s'explique / Que par la bouche des canons » (v.23-24). Le vers 23 formulé grâce à la tournure impersonnelle qui marque l'obligation apparaît d'abord comme une négation totale (« il ne faut point » : un roi ne doit pas rendre des comptes) ; il est encore renforcé par l'enjambement qui déborde sur le vers 24 et transforme la négation totale en négation restrictive : le discours d'un roi, c'est le canon. La métaphore de la bouche, en faisant d'une canonnade le plus efficace des discours, met au jour l'intention qui anime le poème : Théophile de Viau entend faire de cette ode une véritable machine de guerre – et donc comme la voix même du souverain. Dans la strophe 5, conclusive dans la première version de l'ode, le discours poétique est tout entier constitué de maximes d'État, formulées sous forme de généralités grâce au pluriel et à la substantivation (les forts contre les faibles) et fonctionnant en diptyque. Le parallélisme de construction aux vers 25-26 « Les forts bravent les impuissants / Les vaincus sont obéissants », qui repose sur une série d'antithèses (forts / impuissants, bravent / obéissants et forts / vaincus) et qui est uni par la rime « impuissants » et « obéissants », permet au poète de marteler sa leçon à destination de Louis XIII : un roi doit faire usage de la force contre les factieux pour les contraindre à obéir et ne pas être renversé. Les deux vers suivants présentent la même idée sous forme imagée cette fois : la métaphore de l'étouffement (« La justice étouffe la rage » v.27) appelle à asphyxier la révolte et celle de l'écrasement (« Il les faut rompre sous le faix » v.28), à la briser sous le poids des armes et du nombre de combattants. Enfin le dernier diptyque suggère, par la conjonction de coordination « Et », une comparaison entre un phénomène météorologique : « Le tonnerre finit l'orage » (v.29) et la politique à mener : « Et la guerre apporte la paix » (v.30). L'ode, dans sa version première, s'achevait sur ce paradoxe resserré sur un vers et présenté comme la conséquence de la grande leçon qu'a constituée la première partie du poème. On note la variation autour de l'adage latin « *Si vis pacem, para bellum* ».

Pour amener le roi à suivre ses conseils, le poète s'adresse aussi à différents allocutaires et met en œuvre une stratégie reposant sur des moyens relevant du polémique mais aussi du pathétique. Dans les strophes 6 et 7, le poète convoque le père de Louis XIII, Henri IV : « Henri, détourne ici tes yeux, / Et, regardant ces tristes lieux / Consacrés à ta sépulture ». Il l'invite à prendre conscience de sa faiblesse face à la rébellion, et tout particulièrement face à Marie de Médicis à qui il aurait ouvert les portes de La Flèche. On note la personnification de son cœur à la fin des deux sizains et du vocabulaire de la soumission : « ton cœur / se lâche [= se relâche], et contre sa nature / Reçoit un ennemi vainqueur » (v.34-36) et « Ton cœur ne lui résiste pas, / Et demeure toujours esclave » (v.40-41). Il s'agit moins bien sûr de faire du grand Henri IV un roi félon que de tenir un discours politique, sous couvert de parler de son cœur : le feu roi ne résisterait pas plus à son épouse dans le présent qu'il ne l'a fait dans le passé, comme le suggère le chiasme mettant en regard les deux époques : « celle qui te prit autrefois / Encore impunément te brave » (v.38-39). Le poète met en place une stratégie argumentative qu'il poursuivra dans les strophes suivantes, consistant à entrelacer de façon polémique la veine poétique courtoise et le discours politique. Derrière la supposée faiblesse d'Henri IV, le poète s'adresse à son fils, Louis XIII, qui reste le destinataire principal de l'ode, et cherche à susciter son indignation et sa volonté de combattre : le fils ne doit pas tolérer l'affront fait au père et doit partir délivrer sa dépouille, tombée aux mains de l'ennemi. Il convient de préciser que le mythe du bon roi Henri IV est à cette époque en train de se mettre en place. Le poète cherche donc aussi à émouvoir le lecteur en insistant sur la faiblesse du Grand Roi Henri. Celle qui est à l'origine du désordre et de la faiblesse du feu roi n'est pas tout de suite nommée. En effet, Marie de Médicis est d'abord désignée par plusieurs périphrases dans les strophes 6 et 7 : « un ennemi vainqueur » (v.36), qui reprend la rime liminaire de l'ode « cœurs » et « vainqueurs » (v.1-2) pour mieux piquer l'honneur de Louis XIII, et « Celle qui te prit autrefois / Encore impunément te brave ses victorieux appas » (v.42). On remarque la reprise du verbe « braver » au vers 39 (« impunément te brave ») qui rappelle ces « forts » du vers 25 qui « bravent les impuissants ». C'est à la strophe 8 que le poète s'adresse directement à la reine mère. La strophe commence par faire appel à l'honneur de Marie de Médicis et à son devoir de mémoire envers son défunt époux, au moyen de l'impératif « N'offensez point ses funérailles » (v.45) et de la mention des lys, symbole des armes royales : « en faveur des lys / Avec lui presque ensevelis » (v.43-44). Surtout, le poète poursuit la stratégie qu'il a esquissée avec la personnification du cœur d'Henri IV aux strophes précédentes, consistant à entremêler discours amoureux et discours politique. La question rhétorique : « Pour l'avoir [son cœur], à quoi le dessein / De venir rompre des murailles / Si vous l'avez dans votre sein ? » (v.46-48), avec le polyptote du verbe « avoir », interroge et surtout remet en question le désir de conquête de la reine mère, grâce à un jeu entre le concret (la muraille d'un château) et l'abstrait (le for intérieur) : la reine Marie posséderait déjà dans son cœur le cœur, c'est-à-dire l'amour, de feu son époux Henri IV. Au-delà du jeu poétique, Théophile de Viau place la reine mère face à la vanité de son entreprise politique et face à son indécence, voire son immoralité. La rime « funérailles » (v.45) et « murailles » (v.47) rend ainsi choquante la prise d'assaut d'une ville qui a été le lieu d'inhumation de la dépouille de son ancien époux royal. La strophe 9 poursuit cette stratégie de façon plus incisive encore et plus polémique, en s'ouvrant sur une phrase exclamative ironique : « Merveilleux changement du sort ! » (v.49). Le poète feint de s'étonner du revers de fortune (« merveilleux » est à comprendre en son sens étymologique, du latin *mirabilis*, « étonnant, singulier ») et interroge à nouveau le bien-fondé de la politique de conquête de la reine mère grâce à une seconde question rhétorique étendue sur cinq vers. La strophe oppose ainsi la reine amoureuse du passé des vers 49-50 (« devant sa mort » v.49, c'est-à-dire avant la mort d'Henri IV) à la reine guerrière du présent (« aujourd'hui » v.52), au moyen d'un long parallélisme de construction : « Ce grand Roi, que devant sa mort / Vous gagniez avecque des larmes, // Est-il si puissant aujourd'hui / Qu'il vous faille employer des armes / Pour avoir empire sur lui ? » (v.50-54). La rime « avecque des larmes » et « employer des armes », à laquelle s'ajoute le vocabulaire de la conquête « gagniez » et « avoir empire sur lui », attire plus particulièrement l'attention sur le changement de méthode employé pour



conquérir le roi et renvoie la reine mère à son ambition et à sa soif de pouvoir. La strophe 10 s'adresse encore à la reine mère. Elle s'ouvre avec une subordonnée de concession introduite par « Quoique » (v.55) qui s'étend sur les trois premiers vers. La principale occupe les trois vers suivants. La faiblesse du feu roi qui aurait cédé à son épouse est rappelée, mais elle est minimisée par l'abondance du vocabulaire élogieux utilisé : « ce grand cœur généreux, / Forcé d'un respect amoureux » (v.55-56) qui suggère que le roi ne s'est soumis à sa bien-aimée que par galanterie. Surtout, la faiblesse d'Henri IV est appelée à être réparée par son fils : « Il [ce grand cœur] n'est point si fort abattu / Que son fils n'y trouve une place / Où faire luire sa vertu » (v.58-60). Les deux enjambements, la subordonnée consécutive d'abord, la subordonnée relative ensuite, fonctionnent comme un appel à Louis XIII à laver l'affront fait au feu roi son père. Louis XIII doit prouver sa bravoure dans ce combat et se montrer à la hauteur de son père Henri le Grand.

Le ton belliqueux du poète éclate à nouveau dans la dernière strophe quand il annonce, avec un futur à valeur prophétique, la victoire royale prochaine et la déroute des rebelles : « Nous croyons que ces révoltés, / À notre abord épouvantés, / Se défendront mal à la brèche » (v.61-63). Le poète s'inclut dans le « nous » de la communauté royale, dans un vers qui rappelle le « je pense que » du vers 11 et l'affirmation de loyauté du vers 22 (« Selon la loi que nous tenons »). Au-delà de la certitude de la victoire fondée sur le déséquilibre du rapport de forces entre les troupes royales et les rebelles (« vingt canons contre une flèche » v.64-65), il s'agit pour Théophile de Viau en cette strophe finale de réaffirmer la légitimité de l'entreprise royale : « nous avons raison » (v.66). Ce mot fait écho au vers 10 : « Quoi que raisonne le conseil ». La position du poète rend l'autre irrecevable. Le poète remet en cause dans la concessive du vers 10 les recommandations des conseillers du roi qui invitent à la modération : « Quoi que raisonne le conseil ». La cacophonie liée à une telle décision est même suggérée par l'allitération en [k] au vers 10. L'ode se referme donc sur l'affirmation forte de la position du poète et sur l'association du jeune Louis XIII à son « titre de Juste » proclamé au vers 5, dans la strophe liminaire.

En somme, le poète réactive dans cette ode un genre hérité de l'Antiquité : le miroir des Princes, *speculum principum* tout en lui donnant une énergie propre. Il tend un miroir au jeune roi pour lui montrer comment bien régner, quelle politique adopter en la circonstance et s'inscrire dans la lignée de son père, le roi Henri IV.

L'éloge du roi n'est donc pas une pure flatterie complaisante et servile. Le poème encomiastique assume un discours délibératif. Et c'est progressivement un nouveau visage du poète qui apparaît dans le corpus. Marot se présente comme un poète quémendeur, Ronsard comme un grand prêtre qui assure le lien avec le divin et Théophile apparaît dans ce poème comme le conseiller de guerre du souverain. Le poète conseille le prince et il prend en charge le discours politique. Le champ littéraire est complètement déterminé par le champ politique.

L'éloge prononcé par Théophile de Viau exprime le soutien apporté à une politique dont le poète s'estime solidaire. Dans une société monarchique où le modèle féodal perdure, le poète participe directement au maintien d'une hiérarchie soutenue par des valeurs héroïques et des idéaux nobiliaires érigés en valeurs collectives. Le type de relation établi entend occulter le rapport économique qui lie le poète aux puissants et promouvoir en retour une communauté de valeurs. La louange instaure un système de liens positifs où chacun a sa place, sa mesure et son rôle.

Dès lors, l'éloge prend une valeur particulière : le poète esquisse une théorie de l'utilité de l'ode et développe une éthique de la louange qui a une dimension exhortative et pour ainsi dire performative : le sujet de l'éloge est poussé à se conformer au portrait qui est fait de lui. L'image idéale peut agir sur le roi comme une invitation au perfectionnement. Si le roi est digne des louanges, c'est qu'il sème la paix. Ce miroir idéal tendu au dédicataire l'invite à s'y conformer.

Et, le poète en s'accordant une liberté maximale s'arroge par sa seule énonciation poétique un statut original avec le protecteur. Théophile de Viau adopte une démarche

audacieuse qui abolit (en apparence du moins) l'impératif social du respect et affiche avec liberté un nouveau rapport entre le poète et le roi. Il s'adresse au roi avec une étonnante franchise et une très grande liberté de ton qui garantit la valeur de son éloge. Le poète se pare du prestige du conseiller militaire ou du directeur de conscience.

Poème de célébration, l'ode « Au Roi », est donc inscrite dans un programme épideictique complexe où se côtoient soumission conventionnelle et expression de paroles libres qui sont comme les traces d'une présence auctoriale personnelle. L'intérêt de cette ode est qu'elle révèle l'*ethos* d'un poète libertin pris dans les rets de la convention tout en revendiquant une sincérité et une franchise nouvelles.

### *Le sonnet « Au Roy Henry le Grand » de Malherbe : l'art de l'éloge indirect*

Le poème de Malherbe n'appartient pas à la série des grandes odes encomiastiques pratiquées à la Renaissance. Il s'agit d'un sonnet, une pièce de circonstances composée à l'occasion d'un événement de la vie royale : la naissance du duc d'Orléans. La visée du poème est la célébration de la figure royale et le talent du poète qu'il donne à voir dans la maîtrise d'une forme fixe qu'est le sonnet sert cette dernière.

À la différence de la tradition encomiastique, le poème de Malherbe est tourné vers l'avenir car le poète annonce les victoires et la postérité que connaîtra la France. C'est là une première originalité. Le poète annonce l'unité du royaume et la gloire du siècle.

Il présente sa parole comme prophétique en évoquant les « choses futures » et en recourant au futur proche mis en valeur par l'enjambement aux vers 3 et 4 : « Va combler ». Le futur proche traduit l'imminence et donc donne aux prémonitions du poète une valeur de certitude. La rime « vérité » / « postérité » est à ce titre également signifiante : ce que révèle le poète au roi sur sa descendance est vrai. Enfin, Malherbe reprend le *topos* de l'inspiration divine du poète, *topos* réactivé à la Renaissance par les poètes de la Pléiade. Par son statut de poète, il appartient à « L'escole d'Apollon » qui désigne les poètes, qui « apprend la vérité » et à ce titre sa parole devient oraculaire.

Les marques de l'éloge se multiplient dans les vers 3 et 4 : le lexique mélioratif mis en valeur par le chiasme de construction (« ordre merveilleux de belles aventures »), le recours à une phrase exclamative, aux pluriels (« aventures », « lauriers »), la connotation positive des « lauriers » associés à la victoire et à la gloire depuis l'Antiquité. Malherbe semble faire la promesse d'un âge d'or politique.

Le second quatrain poursuit l'éloge commencé et l'amplifie en proposant un tableau glorieux et épique des exploits guerriers des descendants d'Henri IV : le deuxième quatrain s'ouvre par un marqueur exclamatif, l'adverbe « que ». Ainsi se poursuit le discours laudatif entamé dans la strophe précédente.

Les descendants royaux sont désignés par la périphrase « vos jeunes lions ». Le choix de l'animal, considéré dans la tradition comme le roi des animaux, est mis en valeur par la diérèse. Il a une symbolique claire qui insiste également sur la force et la puissance guerrière. Le futur proche est à nouveau employé par le poète et présente ainsi comme certaine la politique prestigieuse de conquête et d'expansion que la métaphore animale suggère (« amasser de proie »).

Le registre épique se déploie dans le second quatrain. Le poète installe une atmosphère de violence : on relève les « proye[s] », les « combats » placés en fin de vers. Le monde lointain devient le théâtre d'une guerre, comme le soulignent l'anaphore de « Soit que » et les indications géographiques contenues dans chaque premier hémistiche des vers 7 et 8 dans une harmonie autant syntaxique que métrique. Le Tage est un fleuve stratégique depuis l'Antiquité qui revient souvent dans les poèmes de Malherbe pour désigner l'Espagne et l'évocation de « l'Orient », appuyée par la diérèse, réactive le motif guerrier de la Croisade. Les

descendants du roi seront donc les maîtres du monde, de l'Ouest à l'Est. Enfin, Malherbe opère un grandissement épique des descendants du roi : il réactive l'origine mythique des Francs qui seraient descendants des Troyens.

S'appuyant sur la nature divine et prophétique de la parole poétique, Malherbe semble proposer au roi Henri IV un éloge de ses descendants dans les deux quatrains et manifeste ainsi son optimisme en annonçant en termes définitifs la gloire de la postérité du roi. On peut donc relever une différence par rapport aux odes de Ronsard et de Théophile de Viau : alors que Malherbe fait l'éloge de la postérité du roi, Ronsard évoque les glorieuses origines d'Henri II issu de « la race des Valois », et Théophile de Viau s'adresse dans son ode à Henri IV, l'illustre père de Louis XIII.

Mais l'éloge des descendants est en réalité un détour habile pour célébrer avec plus d'éclat encore le monarque présent.

Dans le premier tercet, le poète continue de prédire l'avenir mais le premier vers du premier tercet crée une rupture par l'introduction de l'adjectif « malheureux ». Le poète introduit une réserve, ce qui va redynamiser la lecture du sonnet. Le poète s'empresse de corriger immédiatement l'effet dépréciatif de ce dernier en précisant « seulement en un point ». L'adverbe « seulement » et le déterminant numéral « un » ont une fonction d'atténuation. Les deux points semblent annoncer une explication.

Cette explication, introduite par « c'est que », est toutefois retardée et n'a lieu que dans le second tercet, comme le montre la construction syntaxique puisque les deux tercets ne forment qu'une seule phrase et reposent sur une construction hypothétique. Dans le premier tercet, Malherbe choisit habilement, pour attiser la curiosité du lecteur, de compléter de manière redondante le portrait glorieux des descendants royaux. D'ailleurs les vers 10 et 11 sont sous le signe du dédoublement ; la construction inversée du vers 10 permet de rapprocher deux qualités des descendants : « leur courage » / « leur fortune » et le vers 11 dédouble la terre par un jeu de périphrases pour accentuer la toute-puissance : « l'un et l'autre hémisphère ».

Dans le second tercet, le poème se clôt par un éloge redoublé d'Henri IV. On a tout d'abord un jeu de glissement de déterminants possessifs : dans le premier tercet, on trouve les déterminants de troisième personne (« leur courage » et « leur fortune ») et le poète ouvre le dernier tercet par « votre gloire ». Il y a un retour au destinataire du poème : le roi Henri IV. On remarque donc bien le déplacement de l'éloge. Ce ne sont plus les descendants du roi qui sont célébrés mais bien le roi lui-même. La « gloire » d'Henri IV est amplifiée par l'utilisation de l'intensif « si » associé à l'adjectif attribut « grande ». Le poète indique au moyen d'une construction corrélatrice (« si.....que ») la conséquence de la gloire du roi. L'emploi du futur au vers 13, associé à l'adverbe antéposé « toujours », confère à nouveau à ce temps sa valeur de certitude et à la parole du poète une dimension prophétique. Mais il ne s'agit plus de prédire les exploits des descendants ; le poète annonce la gloire éternelle du roi Henri.

Dans la tradition de la pointe finale, propre au sonnet, le dernier vers éclaire enfin l'unique restriction formulée au vers 9 et concourt à la résolution discursive : « Puis qu'ils avoient l'honneur d'estre sortis de vous » et consacre le glissement de l'éloge : toute la construction du sonnet visait à la célébration du roi présent, modèle indépassable et figure d'exception. On comprend alors que tout le discours épideictique déployé pour décrire l'action guerrière des descendants royaux est en réalité un éloge indirect du roi présent.

Dernière habileté de la construction du sonnet : Henri IV ouvre et ferme le sonnet. En effet, le vers liminaire commençait par l'apostrophe « Mon roi » et le dernier vers se termine par le pronom « vous ». Henri IV est bien l'alpha et l'omega de cet éloge.

Si le poète s'inscrit bien dans la tradition du discours d'éloge en reprenant les lieux et les procédés habituels de la rhétorique épideictique, il réinvente aussi la forme en la mettant au goût du jour et en l'adaptant à sa propre conception de la poésie.

Il est intéressant de remarquer d'abord que la forme et le sujet de la poésie d'éloge ont évolué. Le poème de Malherbe se démarque, en effet, nettement par sa brièveté des odes qui

composent le corpus et témoigne ainsi d'une évolution du goût des lecteurs au début du XVII<sup>e</sup> siècle qui apprécie particulièrement les œuvres fugitives et les formes brèves. Les formes poétiques longues ont, en effet, tendance à se réduire progressivement au début du Grand Siècle au profit de poèmes brefs qui rencontrent un vif succès dans les salons aristocratiques. On observe également un déplacement de la fonction laudative. Le roi n'est pas célébré pour ses hauts faits, pour ses actions guerrières et c'est la circonstance qui devient l'occasion ou le prétexte à l'éloge du roi. Le sonnet devient ainsi une louange royale qui prend la forme d'un compliment.

Il convient de noter aussi que le discours encomiastique est plus contenu et plus maîtrisé dans la forme particulièrement contrainte qu'est le sonnet qu'il ne l'est dans l'ode. Le poème de Malherbe rompt, en effet, avec l'engagement enthousiaste de la voix ronsardienne. Rigoureusement structuré, le sonnet s'apparente à une démonstration logique. Après une première partie descriptive et statique qui expose la gloire à venir, suit l'élément dynamique introduit par la volta du vers 9 qui fait progresser le propos et fait converger l'ensemble du poème vers la pointe finale préparée par les vers précédents. Du point de vue de la versification et de la métrique, le sonnet se caractérise aussi par la recherche de la perfection et de l'équilibre malgré l'irrégularité dans la disposition des rimes des quatrains. Le poète apparaît ainsi comme un artisan du vers qui construit des « bâtiments d'éternelle structure » : il s'efforce de construire l'édifice poétique le plus parfait possible en suivant les règles du genre. L'image du poète-*vates* qu'il développe dans le premier quatrain est un simple lieu commun mais elle ne correspond pas à la conception malherbienne de la poésie.

Enfin, le discours de célébration est détaché de l'événement et de la circonstance pour laquelle le poème a été composé. Le sonnet de Malherbe se distingue nettement en cela de l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau dont le discours encomiastique est nettement plus ancré dans un contexte précis. On constate la substitution de l'idée générale à l'histoire anecdotique. La naissance du duc d'Orléans n'est traitée que très allusivement, ce qui laisse supposer deux types de destinataires et deux régimes de lecture : une lecture de connivence pour les lecteurs contemporains et une lecture d'admiration pour les générations futures. Le poème de circonstance, s'il se périmite politiquement très vite, ne se dévalue pas en s'éloignant de l'événement qu'il célèbre mais gagne au contraire en valeur poétique. De plus, le sonnet se caractérise par son impersonnalité. Le « je » du poète s'efface et la voix de l'éloge devient collective, comme le montrent l'image de la renommée (« la bouche de tous ») ou bien le recours au pronom « on » (« on dira »). Ce changement de pronom donne plus de poids encore au discours épideictique et, surtout, arrache l'éloge à l'expression personnelle et au contexte. Le poème devient ainsi un monument dédié pour toujours à la célébration de la gloire du souverain.

Ce sonnet témoigne donc du talent du poète qui déploie dans une forme contrainte un discours d'éloge parfaitement maîtrisé et qui mène la poésie sur la voie du classicisme.

### ***Des textes représentatifs de l'évolution de l'écriture poétique de la Renaissance au début du XVII<sup>e</sup> siècle***

La question du choix de la forme poétique, forme contrainte s'il en est, trouve toute sa place dans la réflexion à mener sur la poésie d'éloge. L'intérêt de l'étude du groupement consiste à montrer à quel point l'expression d'un contenu, ici le discours encomiastique, va de pair avec une mise en œuvre des potentialités spécifiques du langage poétique, dans lequel le sens se construit aussi dans et par le travail spécifique du signifiant. Il s'agit donc de rendre compte du choix de telle ou telle forme ou de tels ou tels partis pris en matière de stylistique et d'esthétique. Le corpus proposé aux candidats permet, en effet, de décrire comment les points de vue relatifs à une réalité historique, sociale, culturelle et politique peuvent aussi travailler de l'intérieur l'écriture poétique, dans un ensemble de choix et d'options poétiques,

stylistiques et linguistiques. Les poèmes d'éloge au roi qui composent le corpus offrent dès lors un moyen privilégié d'étudier les formes poétiques et leur évolution.

Le corpus témoigne, de plus, d'un processus d'évolution du genre poétique. Sans unité formelle, poétique et esthétique, le groupement propose ainsi un parcours attestant des mutations et des transformations profondes de la poésie entre le début du XVI<sup>e</sup> siècle et le premier XVII<sup>e</sup> siècle. Le corpus s'étend sur une faible amplitude diachronique qui ne doit pourtant pas masquer les profondes mutations qu'a connues la poésie à cette époque : en effet, cette centaine d'années peut être considérée comme une période charnière où se stabilise progressivement le genre poétique qui a marqué durablement l'histoire de la poésie française. Le grand nombre d'arts poétiques et de textes réflexifs et programmatiques écrits durant la période qui nous concerne atteste que l'époque est décisive dans la définition du genre poétique et que les formes évoluent et se renouvellent constamment. Les textes du corpus témoignent de cette effervescence.

Il convient de commenter l'organisation même du corpus et ses bornes chronologiques : le poème de Marot, qui ouvre le corpus, peut être considéré comme une entreprise de liquidation de l'œuvre des Grands Rhétoriciens. L'ode « Au Roi » de Ronsard apparaît comme un texte emblématique de la Pléiade et le pivot central du corpus. Les deux poèmes suivants, l'un composé en 1620 et l'autre en 1608, appartiennent à une époque de ruptures et de de transition dont l'histoire littéraire a pu tenter de rendre compte en mobilisant les catégories toujours discutables du baroque et du classique. La figure de Malherbe vient clore le dossier et l'on pourrait assez facilement convoquer le célèbre mot de Boileau « Enfin Malherbe vint... ». Son poème a certes été composé avant celui de Théophile de Viau mais sa place dans le corpus est à ce titre significative et symbolique car le poète incarnera *a posteriori* le début du classicisme.

Ce parcours poétique permet ainsi d'initier les élèves de seconde à une période de l'histoire littéraire peu étudiée au collège et de situer la poésie dans une histoire plus longue. La détermination d'un certain nombre de perspectives structurantes au sein du corpus peut faciliter l'approche et l'analyse des quatre poèmes.

### *Les genres et les formes de la poésie*

Le corpus se signale par une très grande diversité des genres : épître, ode, sonnet. Une approche formelle du corpus peut dès lors constituer une première piste d'étude féconde. La question du choix de la forme poétique trouve, en effet, toute sa place dans la réflexion à mener. L'étude de ce groupement permet de mettre en évidence le caractère signifiant des choix formels, génériques et stylistiques opérés dans l'écriture poétique. Les approches des extraits révèlent la continuité d'enjeux similaires et des singularités signifiantes.

Comme le révèle le corpus, le discours encomiastique dans sa permanence historique dépasse les limites d'une forme poétique définie. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la poésie d'éloge s'exerce, en effet, sous différentes formes et s'inscrit dans différents genres. Si le rôle du poète est de glorifier le roi, il est naturel qu'il pense à ce mode supérieur de glorification qu'est l'ode dont la fonction originelle et essentielle est la louange des dieux, des princes ou des héros : les deux poèmes placés au centre du corpus relèvent précisément de cette forme poétique. Mais le corpus révèle aussi que la poésie d'éloge déborde le cadre de la grande ode encomiastique : le premier poème est une épître en décasyllabes et le dernier un sonnet en alexandrins. Le corpus illustre ainsi la variété des genres pratiqués, image de la diversité des talents des poètes de la Renaissance et du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

Le parcours de lecture que propose le corpus témoigne aussi des évolutions et des effets de rupture et de continuité dans l'histoire de la poésie. À la Renaissance et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les poètes rompent avec les formes médiévales, ils innovent en se nourrissant et s'inspirant des modèles antiques ou italiens et ils ambitionnent de donner à la poésie française ses lettres de noblesse. À force de tâtonnements, de recherches et d'expériences, les poètes



établissent les codes et les règles qui constituent aujourd'hui encore le point de référence pour l'étude des formes et des genres poétiques. La période que couvre le corpus a donc été marquante dans l'histoire de la poésie.

### *La « Petite Épître au roi » de Clément Marot : la légèreté du vers marotique*

Le corpus s'ouvre par un poème qui fait la transition entre la poésie médiévale et la poésie de la Renaissance. Quand Marot s'essaye à l'épître, la mode en France est l'héroïde. Cette mode est lancée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle par Sant-Gelais, traducteur des Héroïdes d'Ovide. Marot transforme et fait évoluer le genre en imposant une écriture plus naturelle et plus déliée. L'épître marotique feint d'imiter l'échange commun et rompt avec les épîtres artificielles recourant aux allégories et aux figures de la fiction traditionnelle. Le poète rapproche l'épître de la prose et de la conversation. L'art de Marot consiste à simuler un véritable échange épistolaire. C'est avec familiarité qu'il s'adresse au roi, réduisant au minimum le protocole et les convenances exigés par la rhétorique. La salutation qui ouvre la lettre et la péroraison qui conclut sont réduites à la portion congrue. Le poème peut s'apparenter à de la prose rimée. Il est composé en décasyllabes, les vers le plus « naturels » qui se rapprochent de la conversation. Les enjambements externes et à la césure peuvent brouiller le rythme habituel du vers en resserrant l'articulation métrique et ils donnent à l'épître une fluidité qui contribue à l'impression d'oralité. L'interjection « bref », les répétitions, le vocabulaire courant ou familier créent une impression de conversation légère et de familiarité comme on l'a déjà eu l'occasion de le montrer.

Marot s'inscrit aussi dans la lignée des Grands Rhétoriciens. Dans la « Petite Épître au roi », le poète exprime son allégeance à leur école. Il jongle avec toutes les combinaisons inventées par les rhétoriciens ; en particulier, il manie avec talent la rime équivoquée qui consiste à faire rimer des mots de prononciation identique ou seulement analogue mais d'un sens différent. Le poème constitue en quelque sorte un chef d'œuvre de la poésie des Grands rhétoriciens dans la mesure où il concentre tous les procédés qu'ils prônaient. Mais il y a un tour de force de la part de Marot : le poète procède à un détournement de ces procédés. Il dépouille la grande rhétorique de ses prétentions et, de la sorte, il l'humanise. Marot ramène la grande rhétorique de la lourdeur à la légèreté et de l'obscurité à la clarté. En effet, il n'utilise pas la rhétorique avec la même ambition que ses maîtres qui la mettaient au service de genres graves et sérieux. Il exhibe l'artifice des procédés ; par la sophistication du langage poétique, il valorise le texte lui-même à un moment où il quémande de l'argent en offrant un objet poétique.

### *La grande ode lyrique de Ronsard*

Le genre, la forme et le style du deuxième texte du corpus marquent une rupture nette avec le « petit mètre » (Ronsard, *La Victoire de François de Bourbon*, I, 5) de Marot.

Ronsard délaisse les genres médiévaux, ces « épiceries qui corrompent le goût de notre langue » (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*). Il se présente comme le restaurateur de la grande poésie antique et offre au lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle le modèle de la célébration lyrique du roi selon une poésie imitée des Anciens. L'ode « Au Roi » de Ronsard est à ce titre un modèle de la grande ode encomiastique de la Renaissance inspirée de l'Antiquité. Ronsard tient sa « lourde corde » de Pindare et se présente comme le dépositaire de la « Thebaine Grace ». Dans l'ode « Au Roi », poème liminaire du premier livre des *Odes*, le poète inscrit le nom de Pindare sur le fronton de son œuvre et lui rend honneur (première antistrophe). Ronsard n'est certes pas l'inventeur du mot, il n'en a pas l'exclusivité et d'autres avant lui comme les poètes néo-latins italiens se sont essayés à l'ode. Le souffle poétique des *Psaumes* traduits par Marot en 1543 s'approche aussi de l'ode. Mais Ronsard est le premier à

l'utiliser pour en faire le titre d'une œuvre poétique en langue française. Il est aussi le premier à avoir restitué la structure de l'ode pindarique en langue française ; il reprend en effet la structure tripartite (strophe, antistrophe et épode) et il est encore le premier à avoir substitué aux épinicies de Pindare la louange à la gloire des puissants qu'il célèbre « jusqu'à l'extrémité ».

Suivant son modèle antique, l'ode ronsardienne se caractérise aussi par la recherche de la *varietas* et de la *copia*, deux principes esthétiques caractéristiques de la poésie pindarique. La *varietas* revendiquée par Ronsard est mise en avant comme un critère non seulement thématique mais aussi formel par lequel il distingue sa poésie de la pratique marotique. Ronsard fait de ce trait stylistique protéiforme qu'est la *varietas* une sorte de label pindarique. L'esthétique de la *varietas*, que nous avons étudiée dans le cadre de l'analyse de l'enchaînement logique de l'ode « Au Roi » à travers les phénomènes de rupture, se manifeste également au niveau formel. Elle s'exprime, en effet, dans la succession de triades pindariques, dans les schémas des rimes, dans les strophes et dans l'alternance entre les rimes féminines et les rimes masculines. Deux strophes de dix heptasyllabes composées d'un quatrain aux rimes croisées (fmfm) et d'un sizain (ffmffm) sont suivies d'une épode de huit vers avec deux quatrains ; le premier quatrain est composé de rimes d'abord croisées (mfmf) et le second de rimes embrassées (mffm). La variété commande de changer et de commencer par la rime masculine dans l'épode.

Alors que la « Petite Épître au roi » se caractérise, comme on l'a vu, par une forme d'oralité et qu'elle imite le ton de la conversation, l'ode ronsardienne, renouant avec les origines de la poésie, invite à associer la poésie au chant. En effet, elle se fonde depuis l'Antiquité sur l'adaptation musicale facilitée par la double règle de la régularité strophique et de l'alternance du genre des rimes (masculine/féminine) et par les effets de reprise et d'échos sonores. Même si, selon les spécialistes, les poètes de la Renaissance conçoivent leur poème indépendamment de la musique et que peu de poèmes relevant du lyrisme officiel sont destinés à être chantés, la structure de l'ode autorise un accompagnement musical. Ronsard dans « Au lecteur » se présente comme « un poète liriq » et c'est bien sous les traits du poète musicien qu'il apparaît dans l'ode « Au Roi » qui compose le corpus : il se désigne lui-même comme le « saint Harpeur » dont le chant délectera « la divine oreille » (v. 26) du roi qui « humera cette merveille » (v. 27). Le poète s'inscrit ainsi dans la lignée d'Orphée et associe la poésie au *carmen* qui agit par la puissance du verbe sur celui qui reçoit le message.

Plus largement, le style de l'ode « Au Roi » de Ronsard contraste fortement avec le *sermo humilis* ou le style naturel que pratique Marot dans son poème. Les poètes de la Pléiade ont condamné la poésie marotique et reprochent à Marot d'avoir composé son œuvre dans un style trop prosaïque et trop proche de la commune manière de parler. Le poème de Ronsard se caractérise par son style élevé si l'on se réfère à la théorie des styles développée dans l'Antiquité et aux *tria genera dicendi*. En cela, le poète suit les préceptes de du Bellay pour lequel l'ode doit se hisser à une certaine grandeur. Le style élevé, le « stile apart » de l'ode « Au Roi », accompagne le sujet choisi, la célébration de la grandeur du roi. Parmi les caractéristiques les plus remarquables de ce style, on peut citer : les nombreuses marques d'érudition, les anaphores des adjectifs et des relatives dans la première antistrophe, l'antonomase érudite « la Thebaine Grace » doublée d'une métonymie au vers 13, les constructions syntaxiques rompues par l'hyperbate, la question oratoire etc.

### *La modernité poétique de l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau*

Le poème de Théophile de Viau témoigne d'une évolution dans la pratique de l'ode encomiastique. L'ode « Au Roi » de Théophile de Viau se démarque, en effet, de la grande ode ronsardienne.

De façon assez évidente, les références à l'Antiquité ont disparu. À la différence du poème de Ronsard saturé de références érudites, l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau ne contient

aucune allusion à la mythologie ou à l'histoire grecque ou romaine. Il s'agit d'une caractéristique générale de la poésie de Théophile de Viau qui marque son opposition à un principe fondamental de la poétique de la Pléiade, celui de l'imitation des Anciens. Il attaque toute poésie qui se réclame de l'Antiquité. « Il faut écrire à la moderne », proclame-t-il dans le premier chapitre, prologue réflexif d'un texte narratif intitulé *Première journée* et il stigmatise la « sottise Antiquité » dans l'« élégie à Monsieur du Fargis ». Pour résister à l'imitation, il développe le goût de la nouveauté et l'aspiration à l'authenticité.

La forme de l'ode évolue également. De l'ode pindarique et de l'ode ronsardienne, Théophile retient certes le caractère encomiastique mais nullement la disposition tripartite ou le style élevé. Le poète se conforme davantage aux usages de son temps : il se réfère en effet à Malherbe qui offre le modèle de l'ode encomiastique à toute une génération de poètes et qui est considéré comme le « paradigme de la poésie encomiastique »<sup>4</sup>. D'un point de vue strophique et métrique, l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau se caractérise par la recherche du naturel. La forme du sizain en octosyllabes produit un effet général de mesure, de naturel et de simplicité. Le vers de huit syllabes, qui ne connaît pas la césure, permet une concordance entre le groupe grammatical et le vers sans créer une impression d'artifice.

### *Le sonnet malherbien*

Le dernier poème du corpus marque de façon assez évidente une différence avec les textes précédents. Contrairement aux trois premiers poèmes, le sonnet n'est pas une forme fixe héritée de l'Antiquité.

Le corpus se clôt ainsi sur une forme fixe qui apparaît comme un contre-modèle de l'ode ; l'ode va d'ailleurs progressivement disparaître au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Le sonnet, initialement dédié à la poésie amoureuse et emprunté au poète italien Pétrarque, est une forme corsetée, exigeante et plus contraignante que l'ode, considérée par Peletier comme « le genre d'écrire le plus spacieux pour s'ébattre » et défini par Boileau comme un « beau désordre ». Le poème de Malherbe témoigne de cette exigence formelle : les deux quatrains forment un système clos pour la syntaxe et le sens ; ils sont suivis de deux tercets qui se libèrent des quatrains à partir du vers 9 ; ce vers fait la transition et crée un effet de rupture et qui relance le sonnet : c'est la volta. Le poème se termine par une pointe, par un effet de surprise.

Il est surtout intéressant de remarquer que le sonnet est irrégulier. En effet, la pièce qui compose le corpus fait partie des six sonnets irréguliers composés par Malherbe. Les rimes des quatrains diffèrent entre elles et ne sont pas placées dans le même ordre (ABAB CDDC) au lieu du schéma attendu (ABBA). Le poète rompt avec la stabilité au profit du mouvement, qui apparaîtra comme l'une des composantes de l'écriture baroque. Mais, cet écart témoigne surtout de l'exigence malherbienne. Le poète veut à la fois préserver l'alternance des rimes masculines féminines et donner au sonnet une rime initiale féminine et une rime finale masculine. Il cherche à suivre deux règles à la fois. Le sonnet au roi est donc conforme à ces deux règles puisqu'il commence sur une rime féminine et se termine par une rime masculine et qu'il respecte l'alternance des genres. À la différence de l'ode inspirée par le *furor* divin, le sonnet est l'œuvre d'un poète technicien et ouvrier du vers et témoigne de l'évolution de la poésie vers une esthétique qui valorise la règle plutôt que l'enthousiasme.

### *La modalité poétique d'énonciation*

Un autre axe de lecture transversal peut s'attacher à ce qui relève de l'énonciation et de la voix du poète. Les poèmes encomiastiques imposent des modalités d'énonciation

---

<sup>4</sup> Alain Génétiot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Paris, Droz, 1990. p. 53.



spécifiques : il est remarquable que les quatre poèmes qui composent le corpus relèvent d'une énonciation de discours selon la typologie établie par Benveniste. Les textes nous montrent un locuteur poétique s'adressant de manière directe au roi. Ils nous conduisent dès lors à nous interroger sur les dispositifs énonciatifs, sur l'expression poétique de la subjectivité littéraire dans le discours d'éloge aux contours prédéfinis et posent la question de l'expression lyrique dans son sens plus moderne.

Le poème de Marot restitue une situation d'énonciation directe que favorise la forme de l'épître : le poète s'adresse au roi et lui transmet de façon personnelle et intentionnelle une demande. Le destinataire est cité et caractérisé dès le titre comme c'est le cas aussi dans les autres poèmes du corpus. Mais le destinataire est étonnamment absent de la supplique : il est seulement présent dans l'épître sous la forme du pronom personnel « vous », en position de sujet et de complément, et du verbe conjugué à la deuxième personne du pluriel. À la différence des autres textes du corpus, il n'est pas clairement nommé dans le texte ou désigné au moyen de périphrases. L'attention se porte davantage sur le poète-quémandeur qui devient la figure centrale de la situation d'énonciation. La présence de l'énonciateur est au contraire très marquée : elle se manifeste par l'emploi nombreux et répété des pronoms et des adjectifs de première personne et des verbes conjugués ; il se nomme lui-même au cœur du poème : « Viens çà, Marot, trouves-tu en rime art, » (v. 10). La présence du poète est encore accentuée par des dispositifs d'énonciation complexes : le poète insère un dialogue fictif dans lequel il se met en scène et explique à Henri Macé le rôle essentiel que joue la poésie dans sa vie et il imagine à la fin de l'épître les propos que l'on pourrait tenir à son sujet après avoir obtenu la faveur du roi. Il convient de rappeler que l'*Adolescence clémentine* retrace l'itinéraire personnel et poétique de Marot. On peut donc légitimement établir un lien entre le « je » du poète et l'auteur. Le poète ne s'adonne pas pour autant à l'épanchement intime. Contrairement aux pièces lyriques comme les églogues et les élégies, la « Petite Epître au roi » n'est pas le lieu d'une confidence personnelle et n'a rien d'une pièce lyrique dans le sens commun du terme. L'expression personnelle se réalise dans le cadre d'un exercice formel ; Marot parle de lui dans le langage des autres, celui des Grands Rhétoriciens. Le poète pratique dans la « Petite Epître au roi » une forme d'écriture du moi distanciée par les codes spécifiques de l'écriture. Il met entre la vie et son œuvre la distance du langage ; cet effort de mise en scène littéraire écarte de la confidence intime l'auteur comme le lecteur. Il se démarque ainsi du lyrisme personnel qui caractérise la poésie d'un Charles d'Orléans. Lorsqu'il parle de sa propre condition et de ses sentiments comme il le fait en adressant une supplique à François I<sup>er</sup> et en confiant son goût pour la poésie, Marot donne à sa situation et à ses expériences personnelles une portée générale. Bien que nourrie de la vie du poète, l'épître s'offre au lecteur comme une méditation sur la condition humaine et sur les biens matériels.

C'est une toute autre forme d'énonciation poétique qui caractérise le poème de Ronsard. L'ode « Au Roi » construit une mise en scène grandiose du poète et fait de la parole poétique un événement. Le poème est représentatif du grand lyrisme encomiastique de la Renaissance. Les marques de la subjectivité du sujet dominant dans le poème. Le poète se définit essentiellement par sa voix, omniprésente dans l'ode ; elle est représentée sous toutes ses formes, prend différentes postures (invocation, souhait, interrogation, exclamation, sentences) et se réalise dans diverses situations d'énonciation qui s'enchaînent et s'entremêlent. Le poète est l'instance organisatrice du poème de même qu'il est au centre de la cérémonie. Il s'adresse à différentes instances, au roi, aux Muses et au lecteur. Sa mise en scène s'opère donc dans un jeu de relations avec autrui : il établit d'abord une relation continue avec le ciel et le roi ; le sujet se situe aussi dans l'histoire de la poésie et établit une filiation avec les auteurs antiques ; enfin, il se fait le porte-voix de la parole communautaire par des énoncés gnominiques et sentencieux. L'ode se caractérise donc par une multiplication des énoncés hétérogènes dans un brouillage des situations d'énonciation qui entraînent, comme on l'a vu, des effets de rupture dans le discours. La voix du poète, en proie au *furor*, s'énonce dans le désordre. La polyphonie énonciative assure au poète lyrique le statut de *vates* : par la multiplication des discours, des jeux intertextuels ou d'énoncés génériques, Ronsard témoigne de la capacité du poète à

accéder aux nombreuses voix qui animent l'univers, à les faire naître et résonner. Le lyrisme de l'ode « Au Roi » ne se caractérise donc pas par l'expression subjective des sentiments d'un moi plus ou moins biographique. La personne qui profère l'éloge n'est pas un moi privé ; elle se définit par sa fonction (le poète), se fait l'interprète d'un groupe ou une communauté civique et possède une dimension universelle. Dans le poème de Ronsard, l'énonciation lyrique repose sur un effacement ou un arrachement à la référence et à l'actualité historique pour tendre à l'universalité (on relève l'emploi des pluriels « les rois, tous les hommes »). La voix du poète relie les temporalités de manière signifiante et met en contact l'éternité (les paroles sentencieuses) et le présent.

L'ode « Au Roi » de Théophile de Viau se caractérise également par un système énonciatif complexe mais selon d'autres modalités et avec d'autres effets. Comme on l'a dit, le poème résulte de la fusion de deux odes. Les allocutaires sont multiples : d'abord le roi, puis le roi défunt Henri IV, ensuite la reine-mère et, bien entendu plus largement, le public des lecteurs. L'ancrage situationnel du poème est nettement plus marqué que dans les trois premiers poèmes qui composent le corpus même s'il se fait sur le mode de l'allusion, ce qui crée un effet de connivence avec le lecteur contemporain : les opposants au roi sont désignés par des périphrases « ces esprits insensés, / Qui se tiennent intéressés / En la calamité publique » et « ces révoltés, / À notre abord épouvantés ». Les déterminants démonstratifs ont un fonctionnement déictique : le référent est identifié à partir de la situation d'énonciation et du savoir partagé avec les destinataires du poème et les lecteurs. De plus, dans le poème de Théophile de Viau, l'identité auctoriale touche de près l'identité subjective dans la mesure où le poème renvoie à un épisode précis de la vie de l'auteur. Le poète est le seul du corpus à vraiment engager la poésie sur le chemin d'une personnalisation, sinon d'une intimité. Il est intéressant, par ailleurs, de remarquer que l'ode repose sur une démarche paradoxale au regard du genre de l'éloge : le poète délaisse le roi Louis XIII après la première strophe et il ne sera plus désigné que par « son fils », qui souligne le rapport de filiation entre Henri IV et Louis XIII. Le sujet se détourne ainsi du destinataire de la louange au profit de considérations générales et du défunt roi Henri IV et de la reine mère. Le poète en position de sujet grammatical d'un verbe de pensée (« je pense ») construit un *ethos* d'être volontaire, contestataire et indépendant. Les vers 10 à 12 sont à ce titre particulièrement intéressants : « Quoi que raisonne le conseil / Je pense que les coups d'épée / Sont un salutaire appareil. ». On relève la concession qui marque l'opposition entre la position du groupe des conseillers du roi et celle du poète qui exprime librement son avis. Il importe de noter, enfin, que le pronom de première personne du singulier est relayé dans la seconde partie du poème par le pronom de première personne du pluriel (« nous croyons ») et l'adjectif possessif correspondant (« notre abord ») qui incluent le sujet dans la collectivité. Dans le moment même où l'ode ouvre la poésie à l'expression du moi, elle dilue la figure du poète dans une entité qui dépasse de loin la dimension autobiographique. Le poète ne s'exprime plus en son nom propre mais au nom du groupe des opposants aux rebelles ou en sa qualité de sujet royal. Plus largement, le poète se fait le porte-voix d'une pensée générale. Les énoncés à valeur gnominique de type sentencieux sont développés au cœur de l'ode et l'énonciation impersonnelle (« Il ne faut point qu'un Roi s'explique /... / Il les faut rompre sous le faix ») prend le relais d'une énonciation personnelle. Le je lyrique accède ainsi à une identité qui n'est plus seulement individuelle et l'éloge fait passer le récit circonstanciel dans la pause méditative du lyrisme qui proclame des valeurs de portée éternelle et universelle.

Le sonnet de Malherbe se distingue nettement des trois autres textes du corpus du point de vue de l'énonciation. Une apostrophe qui ouvre le sonnet (« Mon roi ») dévoile immédiatement le destinataire du poème qui n'est autre qu'Henri IV et l'utilisation du déterminant possessif « mon » inscrit dans un même temps la présence du poète et complète la situation d'énonciation. C'est le poète qui s'adresse au roi. Mais on ne peut manquer de noter que le sujet lyrique a presque complètement disparu du sonnet de Malherbe. La marque de la première personne est presque totalement absente du poème. Elle n'apparaît qu'au premier vers sous la forme de l'adjectif possessif : « Mon roi ». Le caractère raisonnable que nous

avons relevé précédemment implique l'impersonnalité de l'éloge qui se traduit par l'absence quasi-totale des marques de la première personne. Il convient de relever l'impersonnalité de l'éloge. On observe chez le poète le souci de généraliser sans pourtant éliminer complètement la référence précise marquée par l'adresse au roi au début du poème. Le lecteur du poème de Malherbe a l'impression que l'éloge engage non le cœur du sujet mais une faculté moins subjective, sa raison.

### *Trouver une langue*

Selon Arthur Rimbaud, la mission du poète est de « trouver une langue »<sup>5</sup>. La poésie peut ainsi être pensée comme un espace d'expériences du langage. Une dernière approche pourrait précisément consister en une étude linguistique des poèmes. Une observation fine de la langue peut, en effet, enrichir significativement la lecture et la compréhension des textes du corpus. Rappelons que les programmes de lycée accordent une place nouvelle à l'étude de la langue et invitent les professeurs à prévoir des temps spécifiques pour cela. « Si l'étude de la littérature constitue le cœur de l'enseignement du français au lycée, le travail sur la langue doit y retrouver une place fondamentale... », peut-on lire dans les instructions officielles.

Cette perspective d'étude prend une dimension particulière dans le cadre du corpus proposé dans la mesure où la période qu'il couvre est un moment charnière dans l'évolution de la langue française. En effet, les poèmes attestent de l'émergence d'une langue renouvelée et remodelée. Il n'est bien sûr pas possible d'étudier tous les faits de langue intéressants dans le corpus mais l'attention pourrait porter sur deux domaines précis et significatifs pour le travail d'interprétation et de compréhension des textes : le lexique et la syntaxe.

Le poème de Marot témoigne des ambitions des Grands Rhétoriciens qui explorent toutes les potentialités de la langue française au moment où elle est en train de se fixer. Dans la « Petite Epître au roi », le poète joue à l'infini avec le mot « rime » et crée dans une véritable ivresse verbale plusieurs néologismes : « rimailleur », « rimette », « rimaille », « rimart », « rimasser », « rimonner ». Tout le poème est fondé sur cette virtuosité lexicale et l'inventivité verbale du poète. À l'appui des analyses menées par Guillaume Berthon<sup>6</sup>, il est possible de distinguer différentes figures de dérivation et de proposer diverses interprétations. On peut notamment relever une série de suffixes à valeur fréquentative et dépréciative qui à la fois indiquent que la poésie est une activité quotidienne à la cour du roi et pour le poète lui-même et qui dévalorisent, au moins en apparence, l'activité poétique. « Rimailleur », déverbal de « rimailleur », est construit avec le suffixe de nom d'agent -eur à valeur fréquentative ; le terme désigne l'ensemble des poètes qui entourent le roi et qui pratiquent la rime au quotidien ; le suffixe se double d'une valeur dépréciative qui dénigre le travail du poète car il ne lui permet pas de subsister. De la même manière, le verbe « rimasser » est construit avec le suffixe -asser qui a une valeur à la fois fréquentative et péjorative. Le verbe indique que le roi fait de la poésie à loisir (« Et quand vous plaît, mieux que moi, rimassez ») tout comme le poète (« Qui serve aux gens, toi qui as rimassé /... / Tant rimassa, rima, et rimonna ») et il se teinte en même temps d'une nuance dépréciative et signifie alors que le prince et le poète riment de manière imparfaite (Marot prend toutefois la précaution de préciser que le roi rimasse mieux que lui). Le suffixe -aille qu'on trouve dans « rimaille », second élément du couple « ma rime et ma rimaille », forme un nom collectif qui désigne l'ensemble des vers produits par le travail de la rime et sert aussi à donner une valeur péjorative à la création du poète. De manière évidente, le suffixe -art (ard) que l'on reconnaît dans « rimart » participe également au mouvement de dévalorisation de l'activité poétique. À l'opposé, il convient de relever le suffixe de diminutif -ette dans « rimette » qui souligne qu'une seule petite rime suffit au plaisir du poète ; le suffixe suggère de plus une forme de relation affective que le poète a établie avec sa rime. Il peut donc

---

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871.

<sup>6</sup> Guillaume Berthon, *L'Intention du poète, Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier. p. 287 sqq.

être fécond d'accorder une attention particulière à la formation des mots et d'étudier la « Petite Épître au roi » sous l'angle de la néologie. Le sonnet de Malherbe, qui se trouve à l'autre bout du corpus, fait contraste avec le poème de Marot. En effet, à la différence de la « Petite Épître au roi » de Marot, le poème se caractérise par son épure lexicale qui simplifie la langue, la rend compréhensible du public de cour et la rend éternelle. Le corpus révèle donc une évolution dans le lexique qui consiste en une clarification et une normalisation du lexique.

La langue de l'ode « Au Roi » de Ronsard témoigne des ambitions des poètes de la Pléiade qui cherchent à imiter la langue latine pour donner à la langue française ses lettres de noblesse. L'entreprise grandiose de *translatio studii* passe, en effet, par le développement de la langue, dimension patriotique de la révolution poétique de la Renaissance. Tout le discours de la *Défense et illustration de la langue française* consiste à déplorer la pauvreté du français par rapport au latin : « Notre langue est si pauvre qu'elle a besoin d'ornements et des plumes d'autrui », écrit Du Bellay au chapitre 23 du livre I de la *Défense*. C'est pourquoi, il propose un véritable programme que les productions poétiques mettent à exécution. Plus que le lexique, c'est la syntaxe qui surprend dans l'ode « Au Roi » de Ronsard. Elle imite les constructions grecques et latines. Parmi les nombreux faits syntaxiques, on peut commenter le syntagme « moindre des rois » qui apparaît dans la seconde antistrophe : la construction est imitée de la tournure latine où le complément du comparatif est à l'ablatif, *minor te*. Plus largement plus et significativement encore, il convient de porter une attention particulière à l'ordre des mots dans le poème, caractéristique du français préclassique. Il faut certes faire la part entre les tendances syntaxiques de l'époque et les procédés stylistiques, comme l'hyperbate, ou les alliances poétiques des unités lexicales. Mais, si la structure sujet / verbe / objet nominal est complètement grammaticalisée en français classique, il est intéressant de noter que l'antéposition de l'objet nominal n'a pas encore disparu au XVI<sup>e</sup> siècle et que l'ordre des mots de l'ode ronsardienne rappelle celui de la langue latine qui se caractérise le plus souvent par la place du verbe en fin de proposition : « Qui sa vertu veut chanter » / « Autre bien je ne désire » / « De Jupiter les antiques / Leurs ecris embellissoient » / « Le ciel qui ses lampes darde » / « Rien de si grand ne regarde ». Dans ces cas, le complément des verbes se trouve antéposé au verbe régisseur, placé immédiatement à gauche du verbe ou avant le sujet grammatical. Le complément circonstanciel dont la position semble normalement figée à droite du verbe fait l'objet d'un même déplacement : « La terre sous eus se plie ». L'observation de la structure syntaxique permet donc d'enrichir le travail de lecture du poème en même qu'elle donne une conscience historique aux élèves.

Le poème de Théophile de Viau et, plus encore, le sonnet de Malherbe révèlent une nette évolution dans l'usage du français et de sa syntaxe. Ils représentent une conscience linguistique nouvelle. Un idéal nouveau d'écriture est en train de s'imposer. En contraste avec l'ode de Ronsard, les deux poèmes du début du XVII<sup>e</sup> siècle se caractérisent par leur clarté, l'épure et l'absence de toute forme d'amplification très marquée ou de tournures complexes. Les poètes se sont débarrassés des tournures archaïques de la poésie de la Pléiade et privilégient la netteté et la précision de l'expression.

### *Éléments pour la problématisation littéraire et didactique*

L'examen du corpus a permis d'établir des points de convergence forts. Les enjeux du groupement de textes sont nombreux et ouverts : ils sont principalement d'ordre historique, culturel, littéraire et linguistique. Un effort de problématisation pouvait être pour le candidat un moyen d'approcher pleinement l'enjeu didactique de l'étude du corpus. Tout l'intérêt de la séquence didactique consiste, en effet, en une organisation convergente de ces pistes de lecture afin d'accompagner la lecture effectuée par les élèves de Seconde.

L'acquisition d'une culture littéraire et la pratique de l'interprétation des textes sont au cœur des programmes de lycée puisqu'il s'agit pour l'élève d'apprendre à concevoir des liens



entre la compréhension du jeu des formes et la construction d'une culture littéraire structurée fondée sur une contextualisation historique, culturelle et artistique.

Les programmes insistent non seulement sur l'étude des formes et des genres littéraires, mais également sur l'appropriation de connaissances liées à l'histoire littéraire et à l'usage de la langue par les écrivains. À cet effet ils recommandent un travail constant de contextualisation ayant notamment pour enjeu la pratique maîtrisée de la lecture littéraire.

Les candidats pouvaient articuler dans la composition didactique les ambitions du programme au corpus qui leur était proposé. De fait, l'analyse des textes a permis de vérifier leur adéquation aux objectifs.

Il semble notamment intéressant d'observer la fusion qui s'opère dans le groupement de textes entre les questions sociales, éthiques, culturelles et esthétiques.

Autrement dit, proposer aux élèves un corpus contenant des poèmes encomiastiques adressés au roi, c'est mettre l'accent sur le lien entre d'une part ce contenu qui interroge la place de la poésie et le rôle du poète dans sa relation avec le roi, et d'autre part la forme encomiastique dont les poètes s'emparent. Le candidat pouvait donc conduire la classe à se demander dans quelle mesure les poèmes encomiastiques, soumis aux règles de la rhétorique épideictique, se déploient dans une double perspective, entre une ambition éthique et une conception esthétique.

La mise en œuvre didactique s'appuiera sur l'approche analytique et synthétique du corpus, sur une lecture précise et détaillée des poèmes et sur les textes réglementaires et les principes didactiques qui président à l'organisation de l'enseignement des lettres au lycée.

Rappelons que l'enjeu majeur de la composition dite de didactique porte sur le projet d'ensemble qui fait état de la capacité à étudier les textes et à les confronter.

## **Seconde étape : proposition d'une séquence pour la classe de seconde**

La construction du projet d'ensemble confronte le professeur à plusieurs difficultés didactiques inhérentes au corpus : comment transmettre les connaissances contextuelles à la fois nécessaires et suffisantes à la compréhension des textes ? Comment faire saisir la cohérence d'ensemble d'un corpus qui se caractérise par sa très grande diversité formelle et son manque d'unité esthétique et poétique ? Quelles pratiques de la lecture privilégier pour permettre aux élèves d'accéder au sens des textes ? Ce faisceau d'interrogations nécessite une réflexion autour de la démarche didactique la plus appropriée pour construire le parcours d'étude du corpus et des pratiques de lecture adaptées.

De multiples modalités d'exploitation sont possibles. Précisons que le jury n'attend pas la seule et unique séquence envisageable mais qu'il est ouvert à des parcours cohérents et adaptés aux enjeux du corpus.

### ***Mise en place de la séquence***

Le groupement de textes s'inscrit dans le cadre de l'objet d'étude de la classe de seconde : « La poésie du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle ». Cet objet d'étude invite à suivre une progression chronologique permettant aux élèves d'avoir des « repères sur son histoire, ses continuités, ses évolutions et ses ruptures, du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle ». Il sera donc utile de suivre l'ordre des textes établi par le corpus.

### ***Place de la séquence***

La séquence pourrait suivre un chapitre consacré à l'objet d'étude « La littérature d'idées et la presse du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle ». Cela permettrait de poser quelques jalons utiles dans la perspective de notre corpus :

- L'étude des genres de discours rhétoriques (épideictique, délibératif, judiciaire)
- L'étude des principales stratégies argumentatives et les visées du texte argumentatif
- L'étude des relations entre l'écrivain et le pouvoir

### *Titre de la séquence*

Le candidat peut élaborer un projet de séquence dans lequel il étudiera à la fois les relations qu'entretient le poète avec le pouvoir royal telles qu'elles s'expriment dans la poésie d'éloge et l'évolution de la poésie durant une période charnière de l'histoire de la poésie française.

Le titre du chapitre pourrait être « Le roi, la poésie, le poète ». La triade inviterait à envisager différentes configurations et plusieurs types de relations entre les trois instances. L'absence de conjonction de coordination entre le deuxième et le troisième terme engage précisément à explorer diverses associations possibles. La place centrale de la poésie dans la triade permettrait toutefois de concentrer l'attention sur l'expression poétique elle-même et de l'envisager comme un *medium* qui relie les différentes figures et qui rend possible la transitivité entre deux mondes, celui du pouvoir et celui de la création.

En référence à l'ouvrage d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, dans lequel sont étudiés l'institution de la fonction d'écrivain à l'âge classique et le processus d'autonomisation du champ littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle, la séquence pourrait s'intituler « Naissance du poète classique » : le titre mettrait ainsi l'accent sur le processus de gestation qui au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle a permis l'émergence du modèle poétique français moderne et l'avènement du poète courtisan.

### *Prérequis*

Les prérequis constituent l'ensemble des connaissances et des compétences que les élèves doivent avoir acquis en amont de la séquence. Pour mener à bien l'étude du groupement de textes, plusieurs prérequis sont nécessaires. Les élèves de seconde ont acquis un certain nombre de connaissances fondatrices au collège où ils se sont familiarisés avec diverses formes poétiques et se sont initiés à l'analyse de poèmes.

À l'entrée au lycée, les élèves connaissent généralement bien les principales règles de versification et de métrique ainsi que les contraintes liées à l'écriture poétique ; ils maîtrisent tout particulièrement les règles présidant à la composition du sonnet. De la même manière, les élèves de seconde sont habitués à identifier et à interpréter un certain nombre de figures de style simples parmi lesquelles la comparaison, la métaphore, l'énumération ou l'hyperbole. De là, ils pourront s'engager sans trop de difficultés dans l'examen détaillé des poèmes et l'analyse des procédés rhétoriques de l'éloge.

Ils peuvent aussi mobiliser leurs connaissances en histoire et ont quelques notions d'histoire littéraire. Ils savent situer la période de la Renaissance et le siècle de Louis XIV et ils ont étudié au cours du cycle 4 des comédies classiques (*Le Malade imaginaire*, *Les Fourberies de Scapin* de Molière etc.) et peut-être des sonnets des poètes de la Pléiade (par exemple, « Heureux qui comme Ulysse » de Du Bellay, « Mignonne allons voir si la rose », « Quand vous serez bien vieille », de Ronsard). Enfin, suivant les indications du programme du cycle 4, les élèves ont souvent déjà croisé la notion de lyrisme (que l'on parle de registre ou de tonalité), en classe de quatrième à travers le questionnement « Dire l'amour » et en classe de troisième dans le cadre du questionnement « Se raconter, se représenter ».

### **Déroulement des séances et étude des textes**

La séquence, d'une douzaine d'heures, s'articulera autour de trois axes d'étude que l'on retrouvera, peu ou prou, dans chaque poème : la rhétorique de l'éloge, la relation entre le poète et le roi et l'évolution des formes poétiques.

*Séance 1 : découverte du corpus et étude du contexte d'écriture*

L'entrée dans le groupement de textes s'envisage par une lecture d'ensemble du corpus. Il s'agira dans un premier temps de préciser le contexte d'écriture de chaque poème. Le travail s'appuiera sur l'observation attentive du paratexte, la recherche d'indices dans les poèmes (notamment les allusions aux circonstances historiques ou à la situation personnelle des poètes) et la culture personnelle des élèves.

Rapidement, l'observation conduira à noter que le corpus s'étend sur une centaine d'années, de 1518 à 1620. Cette première séance sera l'occasion de préciser les éléments historiques susceptibles de cadrer l'étude des poèmes, afin d'éviter des contresens majeurs. François Ier et Henri IV sont en général des figures déjà connues des élèves. Il conviendra certainement d'apporter des éléments supplémentaires sur les tensions entre Louis XIII et la reine mère auxquelles se réfère le poème de Théophile de Viau. L'ode « Au Roi » de Ronsard dédiée à Henri II ne nécessite aucune connaissance précise du contexte historique.

L'objectif est aussi de poser les premiers jalons de l'histoire littéraire. Au cours de cette séance d'introduction, on réactivera les connaissances acquises au collège.

Une recherche documentaire sur le statut de poète à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle permettra de compléter cette première approche. Cela pourrait être l'occasion de travailler l'exercice du résumé, en prenant par exemple un court texte d'un essai sur cette question : le professeur pourrait donner à résumer d'une séance à l'autre un passage du livre de Marie-Madeleine Fragonard, *Les Dialogues du Prince et du poète*, pour initier tous les élèves de seconde à une pratique régulière de cet exercice et les familiariser avec les gestes qu'il recouvre.

Au terme de cette première séance, les élèves auront pu s'approprier une des dimensions indispensables à toute lecture : la perception de l'historicité des textes nécessaire pour aborder des textes fortement liés au contexte. Cette approche liminaire aura aussi permis de s'assurer de la compréhension littérale des textes et de conduire les premiers échanges avant une étude plus approfondie, selon une logique spiralaire.

### *Séance 2 : lecture de la « Petite Épître au roi » de Marot*

La « Petite Épître au roi » pourra être abordée selon trois grandes perspectives. On étudiera d'abord la visée du texte (la supplique au roi) et la démarche argumentative mise en œuvre par le poète. Il s'agit principalement d'observer la structure de l'épître et la polyphonie énonciative. On s'intéressera ensuite à l'image que donne le poète de lui-même et à sa conception de l'art poétique : on mettra l'accent sur sa condition sociale et sa virtuosité poétique. Le dernier temps permettra de préciser que le poète propose au roi un nouveau type de relation : il ne s'agit plus d'échanger l'éloge contre la faveur et la protection royales ; l'action gratuite et charitable du roi apportera au poète le plus grand bien.

À l'issue de la séance, le professeur pourra proposer aux élèves une écriture d'invention : l'exercice consistera à écrire un poème au tour du mot « vers » à la manière de Clément Marot. Les élèves pourront ainsi créer des mots en pratiquant la néologie, explorer les ressources de la langue et laisser libre cours à leur créativité.

### *Séance 3 : lecture linéaire de l'ode « Au Roi » de Ronsard*

Pour démarrer la séance, on proposera la lecture de quelques odes de Pindare comme la cinquième Isthmique et la septième Olympique dont s'inspire Ronsard dans l'ode « Au Roi ». Ces épiniées permettront de familiariser les élèves avec la structure tripartite de l'ode, de les sensibiliser à la place des modèles antiques dans la création littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle et de leur faire mesurer les innovations de Ronsard par rapport à Pindare.

De manière plus générale, il convient de rappeler que le programme de lycée encourage les professeurs à établir des liens entre la littérature française et la littérature de l'Antiquité. La



mobilisation de textes et de documents en relation avec les langues et cultures de l'Antiquité est l'occasion de faire découvrir aux élèves l'héritage des auteurs grecs et latins et d'engager avec eux une réflexion sur le travail des réécritures.

On entreprendra ensuite une lecture linéaire du poème de Ronsard. Pour guider les élèves, on proposera une piste de lecture, une question que l'étude linéaire va progressivement décliner.

L'étude linéaire permettra de suivre la progression de la parole ronsardienne et de mettre en exergue les effets de continuité et de rupture créés par le poète au nom de la *varietas*, les systèmes d'échos et de reprise ainsi que l'entremêlement entre la louange du roi et l'éloge de la poésie. La lecture linéaire de l'ode « Au Roi » contribuera ainsi à envisager le poème non pas comme une construction figée mais comme une succession de mouvements qui induisent une progression de la parole poétique. Les élèves pourront dès lors saisir la dynamique et l'énergie des vers de Ronsard.

L'étude littéraire pourra être prolongée par un temps consacré à l'analyse syntaxique et permettra de sensibiliser les élèves à l'ordre des mots.

#### *Séance 4 : bilan intermédiaire sur la poésie de la Pléiade*

Un premier bilan servira à reprendre et à développer les caractéristiques de la poésie de la Pléiade, mises en lumière lors de l'étude du poème de Ronsard.

Le travail pourra prendre appui sur des recherches documentaires réalisées au CDI sur le mouvement de la Pléiade autour de trois pistes : les modèles des auteurs de la Pléiade et leur conception de l'imitation, l'inspiration du poète ainsi que l'enrichissement de la langue. Le professeur aura toute latitude pour proposer des pistes d'enrichissement à partir de quelques morceaux choisis du traité *Défense et illustration de la langue française* par lequel Du Bellay répond violemment à l'*Art poétique* de Thomas Sébillet : il pourra par exemple, proposer la lecture d'extraits du chapitre 8 du premier livre portant sur la traduction et des chapitres 4 et 5 du livre II consacrés aux genres poétiques à privilégier.

L'étude des premiers textes du corpus et la lecture de quelques pages de l'ouvrage de Du Bellay permettront de mettre l'accent sur l'une des caractéristiques majeures de la Pléiade : la rupture avec les pratiques poétiques du Moyen Age et l'héritage de l'Antiquité. Le professeur pourra compléter en précisant quelle est la théorie de l'imitation des auteurs de la Pléiade et introduire les notions d'innutrition et de *translatio studii*. Il s'agira aussi de préciser quelle est la mission du poète et quels sont les moyens proposés pour enrichir la langue française.

#### *Séance 5 : la figure du roi dans la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle*

Si le corpus ne comporte pas d'œuvre picturale, les candidats peuvent tout de même en suggérer l'étude dans le cadre général de la séquence et en étroite relation avec les enjeux du groupement de textes. Il s'agit d'ailleurs d'une piste de travail proposée dans le cadre de l'objet d'étude : « Le professeur trouve aisément un complément à l'étude de la poésie dans celle d'œuvres appartenant aux domaines de la musique, des arts plastiques et de l'architecture. Il peut par exemple proposer l'écoute de pièces musicales contemporaines des poèmes étudiés, l'étude de tableaux des maîtres de la peinture de la Renaissance, de sculptures baroques, de l'architecture des châteaux, de l'art des jardins, etc. », indiquent les programmes de lycée.

Pour mettre en perspective les quatre poèmes du corpus, il sera intéressant de consacrer une séance à l'étude de plusieurs portraits officiels de rois. On proposera à la classe quatre tableaux représentant les rois auxquels s'adressent les poètes du corpus : le célèbre portrait figurant François Ier, réalisé par Jean Clouet ; le portrait en pied d'Henri II par François Clouet, le fils du premier ; le portrait d'Henri IV en costume noir peint par Frans Pourbus le Jeune ; et,

enfin, le portrait de Louis XIII en majesté réalisé par Philippe de Champaigne qui rappellera sans doute aux élèves le tableau de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud, souvent étudié au collège.

L'étude de cette galerie de portraits permettra d'étudier les moyens dont disposent les peintres pour célébrer le pouvoir royal, les techniques d'idéalisation de la figure royale et de découvrir le genre du grand portrait d'apparat ainsi que les codes du portrait en majesté. Il s'agira donc de comparer différentes formes de langages et leurs spécificités et d'ouvrir les perspectives en situant les poètes dans un mouvement culturel et artistique plus large.

Cette séance pourra donner lieu à un court écrit d'appropriation : le professeur invitera les élèves à louer dans un court poème (un quatrain) l'un des portraitistes représentés en utilisant plusieurs procédés de la rhétorique de l'éloge.

### *Séance 6 : étude de l'ode « Au Roi » de Théophile de Viau*

La séance peut débuter par le rappel du contexte d'écriture du poème, la lecture du poème et l'identification du sujet. Un temps peut ensuite être consacré à description du mouvement qui anime l'ode à partir du repérage des différents allocutaires et de la forte rupture énonciative du vers 31, marquée notamment par le passage au tutoiement. Ce sera l'occasion de préciser que le poème est le résultat de la fusion de deux odes. La première ode, des vers 1 à 30, a été composée après la capitulation de Caen et la seconde ode, des vers 31 à 66, a été écrite au moment de l'occupation du château de la Flèche par les troupes rebelles.

Dès lors que les élèves auront une perception d'ensemble du poème et de sa structure, le professeur pourra diviser la classe en deux groupes et confier à chacun de ces groupes l'étude d'une partie de l'ode. La question à laquelle pourra répondre chaque groupe est la suivante : « quelle attitude le poète adopte-t-il vis-à-vis du roi, Louis XIII ? ».

Le groupe chargé de l'étude des trente premiers vers montrera comment le poète exhorte Louis XIII à écraser la rébellion et fait l'éducation du prince alors âgé de 19 ans : ils étudieront ainsi la fermeté avec laquelle le poète s'adresse au souverain et le rôle des énoncés gnominiques. L'autre groupe étudiera la seconde partie du poème où l'exhortation se fait dans un autre cadre énonciatif : les élèves montreront notamment qu'à la leçon théorique donnée dans la première partie succèdent les conseils pratiques et l'entremêlement du discours amoureux et du discours politique.

Une mutualisation des analyses sera opérée à la fin de la séance : il s'agira de réfléchir sur l'unité du poème qui provient de sa thématique guerrière et du ton belliqueux adopté par le poète, qui inscrit ce texte dans la tradition de l'ode héroïque, dont le sujet et le style sont élevés. Pour exercer la classe à l'exercice du commentaire, le professeur demandera aux élèves de rédiger un axe d'étude.

### *Séance 7, séance d'évaluation : entraînement au commentaire à partir du sonnet de Malherbe*

L'évaluation consistera en un commentaire du sonnet de Malherbe. Les élèves disposeront de deux heures pour rédiger une introduction, une problématique, un plan détaillé et une conclusion. Il s'agira ainsi de préparer la classe à l'un des exercices des épreuves anticipées de français du baccalauréat général et technologique.

Le choix de ce texte, dont la forme est, parmi celles du corpus, la plus familière aux élèves, permettra de mesurer le degré d'appropriation des problématiques soulevées dans l'étude des textes étudiés en classe, leur capacité à réinvestir les connaissances acquises et à développer une interprétation dans le cadre d'un exercice formel et codifié. À l'appui des études précédentes, les élèves seront en mesure d'étudier la dimension rhétorique du poème, de s'interroger sur la figure du poète et d'enrichir leurs remarques en comparant le sonnet avec les poèmes précédents.

La problématique pourrait prendre la forme d'une question : « comment le poète courtisan réussit-il à construire avec habileté l'image d'un roi à la gloire indépassable ? ». Pour répondre

à cette question, les élèves pourraient suivre les mouvements du sonnet et commencer par montrer comment le poète propose un tableau prémonitoire et élogieux de la « postérité » du roi dans les deux quatrains. Puis, ils pourraient poursuivre en commentant l'habileté avec laquelle le poète célèbre le monarque « présent » dans les deux tercets. Enfin, leur lecture peut les conduire à mettre en évidence l'évolution du discours encomiastique et l'originalité du poème par rapport à ceux étudiés en classe.

### *Séance 8 : bilan de la séquence*

Dans la dernière séance, la classe dressera un bilan des réflexions menées au cours de la séquence. Il s'agira de mener avec la classe une approche transversale de l'ensemble du corpus, à la lumière de trois questions qui permettent d'en cerner l'unité et la cohérence :

Pourquoi les poètes écrivent-ils des poèmes en l'honneur du roi ? Cette question invitera les élèves à situer chaque poème dans un contexte politique et social précis et à caractériser la relation que le poète établit avec le roi.

Quels sont les invariants de la poésie d'éloge ? Pour répondre à cette question, l'élève pourra synthétiser les lieux et les procédés caractéristiques de la poésie encomiastique en se référant aux préceptes antiques et souligner l'originalité de chacun des poèmes.

En quoi le corpus témoigne-t-il de l'émergence d'un modèle poétique français ? Une vue d'ensemble du corpus sera aussi l'occasion pour l'élève de montrer que la poésie d'éloge relève de partis pris esthétiques, génériques et stylistiques. Les réponses feront notamment apparaître les principes de continuité et de rupture qui sous-tendent le parcours de lecture et rendront plus particulièrement manifestes le processus de simplification et de régularisation qui aboutit à une esthétique française, plus tard qualifiée de « classique » ?

### **Prolongements et ouverture**

#### *Prolongements possibles*

Le groupement de textes proposés par le corpus ouvre de nombreuses possibilités de prolongements. Pour poursuivre et compléter la réflexion, il sera possible, par exemple, de proposer en contrepoint la lecture de poèmes satiriques du XVII<sup>e</sup> siècle : Mathurin Régnier, *Satire III*, vers 71 à 124 sur la cour, Boileau, *Satire VI* sur les embarras de Paris, La Fontaine, *Fables*, « Les Obsèques de la lionne ». Les élèves pourront ainsi étudier les formes du blâme, l'autre versant du genre épideictique, la satire et poursuivre le travail de mise en relation des textes avec l'Antiquité en lisant des satires d'Horace et de Juvénal.

Pour ouvrir les perspectives chronologiques, il sera aussi envisageable de programmer la lecture cursive des *Châtiments* de Victor Hugo. Fort des connaissances acquises au cours de la séquence, les élèves découvriront la violence avec laquelle le poète critique l'empereur, poursuivront leur réflexion sur les relations entre le poète et le pouvoir politique et situeront la poésie romantique dans l'histoire de la poésie française pour en apprécier la nouveauté.

#### *Ouverture vers une autre séquence*

Dans la continuité des apprentissages, la séquence suivante pourrait être consacrée à l'objet d'étude « Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle ». La lecture de *Tartuffe* de Molière permettra aux élèves d'enrichir leurs connaissances de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle. À travers l'étude de l'histoire de la pièce mais aussi la lecture détaillée de quelques extraits, dont l'éloge du roi au dénouement, ils pourront aussi approfondir leur réflexion sur le rôle du poète à la cour de Louis XIV et les relations entre les poètes et le monarque absolu.

## **Conclusion**

Au moyen de divers régimes de lectures, de travaux de synthèse favorisant l'implication des élèves et d'exercice d'écriture, la classe de seconde aura acquis un certain nombre de repères et de notions historiques, culturelles et littéraires sur la poésie du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

La réflexion sur la place à donner aux repères historiques et culturels et à la transmission d'une conscience historique et chronologique du fait littéraire constituait un axe fort du point de vue de la transposition didactique. Les candidats étaient, en effet, amenés à s'interroger sur les pratiques de classe qui favorisent l'acquisition de ces savoirs et qui, en cela, enrichissent la lecture des textes et qui permettent aux élèves d'en saisir la profondeur et la complexité.

En définitive, le corpus invitait les candidats à envisager une complexe conciliation des objectifs d'enseignement du français au lycée et à envisager les lettres non seulement comme une discipline d'expression et d'interprétation mais aussi comme une discipline de culture ouverte sur les autres champs du savoir et en relation avec l'ensemble des domaines de la connaissance.

### *Quelques constats et recommandations*

L'observation des copies rédigées cette année permet de dégager quelques lignes de force qui peuvent servir d'appui à la réflexion et à la préparation des futurs candidats et leur permettre d'améliorer encore leur pratique de l'épreuve.

Sur le plan formel, le jury rappelle aux candidats qu'un développement intégralement rédigé des intentions de lecture et des travaux est attendu. L'annonce du plan ne saurait prendre la forme d'une liste de points à traiter ultérieurement ; elle doit être rédigée et suivre l'énoncé d'une problématisation claire et complète du groupement dont il est impossible de faire l'économie en introduction. Le candidat montre ainsi qu'il saisit le sens de la confrontation des textes (dans une perspective historique, rhétorique, thématique), mais aussi le sens de ceux-ci et de leur inscription dans une perspective didactique de construction des savoirs disciplinaires. La construction de la séquence, qui se conçoit comme une mise en œuvre de l'étude des textes du corpus selon les attentes fixées par le programme et les principes didactiques, doit aussi être intégralement rédigée. La présentation de la séquence ne doit pas se confondre avec une page du cahier de textes de la classe. Un titre de séance, des plans détaillés ou des listes d'exercices à pratiquer ne sauraient suffire à l'analyse. En particulier, il est important que les travaux envisagés dans le cadre de l'évaluation fassent méthodiquement l'objet d'un corrigé rédigé : concernant les écritures créatives ou d'invention, il est naturel d'attendre que la proposition soit étayée par la définition d'objectifs didactiques précis ; de même, un sujet de commentaire appelle son propre traitement ; et il est tout aussi important qu'un sujet de dissertation soit libellé avec soin, qu'il repose sur une problématique littéraire en lien avec le corpus et qu'il donne lieu à une réflexion développée.

Sur le plan des contenus, la lecture des copies permet de dresser trois constats majeurs. Ces observations ont déjà été développées dans les rapports des sessions précédentes. Les candidats pourront s'y reporter avec profit.

Les meilleures compositions sont d'abord celles qui ont interrogé la situation de chaque poème et perçu la trajectoire que propose le corpus. Le rappel d'éléments du contexte était attendu. Il s'agissait, en effet, de situer, au moins à grands traits, chaque poème dans l'histoire politique, sociale et littéraire et de mettre en relief les continuités et les ruptures que fait apparaître le groupement. Le passage par l'histoire littéraire notamment n'est jamais un détour inutile : il est bon d'y avoir recours pour prendre un peu de hauteur. Le manque de connaissances historiques ou leur faible mobilisation a parfois conduit à des erreurs de lecture et à des interprétations faussées ou inabouties. Nous recommandons ainsi aux futurs candidats de prendre appui sur toutes les indications fournies par le sujet (références, notes etc.) et, surtout, d'acquérir une bonne connaissance de l'histoire en général et de l'histoire littéraire en

particulier, préalable nécessaire et indispensable à une étude juste et pertinente des textes et des corpus.

Ensuite, le jury a pu se réjouir de constater que beaucoup de candidats s'essayent à un travail d'analyse et d'interprétation. Mais, il regrette aussi que certains, en raison d'une mauvaise gestion du temps peut-être, aient seulement passé en revue les poèmes sans proposer d'étude précise et détaillée des vers et sans mettre en lumière leur intérêt littéraire, rhétorique et esthétique. Or, l'une des difficultés de l'exercice consiste précisément en la capacité à trouver un équilibre entre un balayage trop large et superficiel du groupement et une approche trop myope ou émiettée. Pour parvenir à cet équilibre et proposer une entrée efficace dans les différents textes, nous conseillons aux futurs candidats de poser une problématique qui anime le devoir et qui propose une traversée dynamique du corpus. L'élaboration d'une problématique, qui n'est ni une reprise de l'objet d'étude, ni un assemblage de mots savants, ni une annonce du plan, facilitera, en effet, la circulation entre les textes et au sein des textes, orientera les analyses de détail comme les observations d'ensemble et, *in fine*, garantira la cohérence du propos.

Enfin, si la majorité des candidats a désormais compris les spécificités de l'exercice, il convient de rappeler que le tissage entre les dimensions littéraire et didactique est essentiel. L'analyse didactique ne saurait être réduite à une portion congrue de quelques lignes en fin de parties ou en fin de copie. On attend un guidage précis à la fois sur les objectifs vers lesquels on souhaite emmener les élèves et sur les moyens que l'on se donne pour y parvenir. La progression didactique s'attache au dévoilement progressif des étapes d'une interprétation du corpus pris dans sa globalité et dans son particulier. Nous invitons donc les candidats à être parfaitement en maîtrise du temps de l'épreuve afin de ne pas être contraints de négliger la réflexion didactique.

Redisons pour conclure la satisfaction du jury d'avoir constaté que des candidats résolus ont travaillé de près les quatre poèmes proposés pour cette session 2022. De nombreuses copies ont proposé une réflexion fort honorable et intéressante sur le corpus et ont témoigné d'une très bonne maîtrise des savoirs disciplinaires et des principes didactiques qui fondent l'enseignement des lettres. Puissent ces recommandations être utiles aux candidats qui viennent.

## Épreuve de Composition française

### Rapport présenté par Jean-Christophe Sampieri

Commentant la « préface dialoguée » de *La Nouvelle Héloïse* à la lumière du courrier des premiers lecteurs du roman, Robert Darnton écrit :

Comme la musique, (les lettres de Julie et Saint-Preux) communiquent une émotion pure d'une âme à l'autre. « Ce ne sont plus des lettres... ce sont des hymnes. » Rousseau promet au lecteur qu'il accèdera à cette sorte de vérité, mais seulement s'il veut se mettre à la place des correspondants et devenir en esprit un provincial, un reclus, un étranger et un enfant. À cette fin, le lecteur devra se délester du bagage culturel du monde des adultes et réapprendre à lire comme l'a fait Jean-Jacques avec son père qui a su devenir « plus enfant » que lui.

Robert Darnton, *Le Grand Massacre des chats*,  
Paris, Les Belles Lettres, 2011 [1985], p. 308.

Vous commenterez et discuterez ce propos à partir de votre lecture de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*.

### Quelques remarques préliminaires...

Les candidats avaient à dissenter cette année sur *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, œuvre que le sujet invitait à questionner, on le voit, sous l'angle de la lecture. Classique à propos de Rousseau, une telle perspective n'avait pas a priori de quoi les dérouter : à preuve, elle avait déjà inspiré en 2012 le sujet de l'agrégation externe, lorsque les *Confessions* figuraient au programme. Appliquée à *La Nouvelle Héloïse*, la question se posait néanmoins dans des termes spécifiques ; et l'on sait à quel point elle aura occupé la critique rousseauiste à partir des années 80. Pour ne citer que les principales références, on rappellera ici, outre l'article de Robert Darnton, l'ouvrage de Claude Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle : La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs* (Paris, CNRS, 1985) ; et surtout, pour l'éclairage extrêmement novateur qu'il aura apporté à la question, l'ouvrage de Yannick Séité : *Du livre au lire : la Nouvelle Héloïse, roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

Comme il est de mise à l'agrégation, la citation avait donc été choisie pour sa fécondité théorique : pour les clefs qu'elle apportait en faveur d'une lecture « sentimentale » de l'œuvre, mais aussi pour sa capacité à prêter à discussion. Outre la connaissance du roman, il est évident que la mémoire de ces débats critiques pouvait utilement informer la réflexion des candidats ; beaucoup y ont puisé un précieux stimulant. Encore fallait-il que ces références soient claires et suffisamment dominées, ce qui n'a pas toujours été le cas. Ainsi, alors que la position de Yannick Séité vient largement compléter et nuancer celle de Robert Darnton, certains candidats les ont étrangement amalgamées, s'enfermant dès lors dans des apories insolubles. Inversement, d'autres ont développé une réflexion originale et pertinente en se fondant essentiellement — parfois même exclusivement — sur leur connaissance du texte et



leur expérience de lecteur, ce qui, par rapport à l'esprit de la composition française n'a rien de particulièrement hérétique : loin de là.

Quant à l'enjeu et aux règles de l'exercice, ils sont d'autant plus connus qu'ils font chaque année l'objet d'un rappel méthodologique précis. À cet égard, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer les futurs candidats aux rapports des années précédentes. Tout au plus nous permettrons-nous — au risque de répéter des principes remarquablement énoncés par le passé — de revenir brièvement sur ces deux points essentiels que sont l'enjeu de la dissertation et les aptitudes qu'elles requiert.

En termes d'enjeu, on sait que l'exercice permet au jury d'évaluer la qualité du dialogue qu'un candidat — en tant que lecteur éminemment singulier — est capable d'engager avec une œuvre elle-même singulière, ainsi que la capacité de ce candidat à transmettre cette expérience de lecture et à la partager. On sait aussi que cette capacité de dialogue et de partage se fonde sur trois aptitudes fondamentales, qu'on peut parfaitement décrire (voir le rapport de 2015) dans les termes de la rhétorique classique (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) ; soit :

- une faculté de lecture ;
- une faculté de problématisation, de réflexion et d'argumentation ;
- une faculté rédactionnelle ;

ensemble que le rapport de 2019 résume pour sa part en trois verbes (« lire », « construire », « écrire »), et que — moyennant un ordre légèrement différent — nous redéclinerons à notre tour en trois compétences : de lecture, d'écriture, d'architecture.

### 1. Lecture(s)

On l'aura compris : « lire » signifie ici « avoir lu ». Le degré de connaissance de l'œuvre est en effet l'un des principaux critères, sinon le premier, de l'évaluation : cette connaissance se mesure d'ailleurs moins à la quantité des exemples et des citations retenus qu'à leur variété et à leur précision — autrement dit à la capacité du candidat à « circuler » dans la topologie de l'œuvre pour y cueillir les matériaux nécessaires à son argumentation. Or, cette familiarité est le fruit d'un patient dialogue qui se tisse tout au long de l'année de préparation, si possible au fil de plusieurs relectures. Certes, le jury a éminemment conscience que les candidats au concours interne ont à aménager ce temps de lecture dans les marges d'une vie professionnelle et souvent familiale bien remplie. C'est pourquoi il leur est d'autant plus conseillé d'amorcer ce travail préparatoire le plus tôt possible : de préférence dès la publication du programme. Sans doute la difficulté était-elle accrue cette année par le volume et la densité du texte : le jury en a tenu compte dans l'évaluation. Mais si *La Nouvelle Héloïse* n'est pas des œuvres les plus faciles à « dominer », elle n'en constitue pas moins l'une des plus canoniques du répertoire. Et à ce titre, on pouvait espérer que, de près ou de loin, une certaine connaissance préalable était de nature à en faciliter la lecture approfondie. Rappelons en tout cas aux futurs agrégatifs qu'il est extrêmement difficile de construire, le jour de l'écrit, une réflexion pertinente si l'on n'a pas fait préalablement provision des matériaux nécessaires. Or, cette année encore, force a été de constater qu'une part non négligeable des candidats n'était pas en mesure de faire fonds sur une connaissance suffisante de l'œuvre et de l'auteur : certains construisant une réflexion presque entièrement dépourvue d'exemples ; d'autres trahissant par des confusions, approximations ou simplifications abusives, une connaissance trop superficielle pour pouvoir nourrir une pensée complexe et nuancée.

Sans s'étendre trop longuement sur ces bévues évocatrices, soit d'une culture générale lacunaire (*Héloïse et Abélard* qualifié de « roman pastoral », Rousseau de « mondain parisien du XVIII<sup>e</sup> siècle »), soit d'une méconnaissance du contexte (« l'accueil » de la *Julie*, décrit comme « négatif »), soit encore d'une maîtrise approximative de l'œuvre (telle copie évoquant la « gifle » administrée à Julie par... monsieur de Wolmar !), on invitera les futurs candidats à



se méfier par ailleurs de jugements d'humeur ou à l'emporte-pièce, souvent révélateurs de lectures excessivement simplificatrices : « Claire sait bien qu'elle n'aime pas Saint-Preux », tranche ainsi un candidat décidément peu sensible au soin qu'a pris Rousseau, tout au long du roman, de cultiver l'ambiguïté. « Tout juste a-t-il un sexe ! », s'exclame un autre à propos de Saint-Preux, faisant ainsi bon marché non seulement des scènes pour le moins « sexuées » que sont celles du « bosquet », de l'attente dans le cabinet de Julie, ou de « l'inoculation de l'amour », mais aussi du portrait éloquent que Claire dresse au début de la Quatrième partie de celui qui a tout de même participé à l'expédition Anson en qualité « d'ingénieur des troupes de débarquement » ; et sans se demander, à plus forte raison, si ce qu'on appelle « virilité » ne serait pas susceptible d'une « histoire », les marqueurs de genre du XVIII<sup>e</sup> n'étant peut-être pas rigoureusement identiques aux nôtres. Inversement, il serait injuste de ne pas le souligner : le jury a été impressionné par le savoir de certains candidats et par leur fine connaissance de l'œuvre, parfois restituée sous forme de citations extrêmement précises, habilement mises en perspective et impeccablement insérées dans le fil de la démonstration.

## 2. Écriture

Le rapport de 2019 le souligne : « Dans la composition française [...], la langue n'est pas le simple véhicule de la pensée ; elle est consubstantielle à cette pensée, qu'elle formule le plus clairement possible, avec une sobre élégance<sup>7</sup>. » A nouveau, on commencera donc par l'attirer l'attention des futurs agrégatifs sur l'indispensable correction linguistique requise le jour de l'épreuve : cette année encore, le jury n'a pas seulement déploré des étourderies surprises sous la plume de candidats à l'agrégation interne, mais bon nombre d'impropriétés sémantiques, voire de barbarismes. En termes de style, on les invitera par ailleurs à bannir les formules stéréotypées par lesquelles ils nuisent involontairement à leur propos, en versant malencontreusement au dictionnaire des « idées reçues » des remarques pas nécessairement fausses en soi : « Rousseau, éternel incompris... », prélude ainsi une copie, transposant maladroitement le fameux *Barbarus hic ego sum*. Une autre, voulant rappeler le malaise légitime que le grave auteur des *Discours* ne pouvait manquer d'éprouver à publier un roman, qualifie Rousseau de... « gêné aux entournures », tout en concédant que ce roman lui aura permis de faire une entrée « fracassante » sur la scène littéraire. Une troisième amorce la discussion en remarquant que les personnages ne font pas que « s'envoyer des émotions pures, par lettres interposées ». Enfin, même si c'est dans l'intention louable de souligner la modernité d'une œuvre ou d'un auteur, on invitera les futurs agrégatifs à se défier d'un style journalistique qui peut parfois conduire à de fâcheux anachronismes.

## 3. Architecture

Si tout texte littéraire met en œuvre une topologie complexe, la composition française relève, plus simplement, quant à elle, d'une architecture. Des trois parties qui la « composent », la première est à cet égard celle qui traditionnellement pose le moins problème aux candidats puisqu'elle consiste à « illustrer », preuves à l'appui, la pertinence et la fécondité de la citation proposée. En revanche, la « discussion » présente déjà un degré de difficulté supérieur ; au point qu'à chaque session — il semble qu'un certain nombre d'entre eux soit tenté — consciemment ou non — de chercher à contourner ou niveler cette difficulté. Ainsi le jury a-t-il été particulièrement frappé cette année, dans les analyses du sujet, par deux types de travers sur lesquels il lui semble important d'alerter les futurs agrégatifs : le premier a consisté à simplifier à l'excès la citation proposée, voire à la caricaturer ; le second à rabattre le sujet sur une dimension purement thématique — par exemple en abordant la question du « bagage culturel » sous le seul angle des personnages, ce qui revenait à occulter l'horizon fondamental de la lecture. Or, qu'il s'agisse là de maladroites ou d'artifices rhétoriques visant à se ménager une discussion plus facile, on ne saurait trop insister sur le préjudice occasionné par de telles simplifications. Assurément, ce n'est pas en émoussant le tranchant de la citation proposée

---

<sup>7</sup> p. 45.

mais tout au contraire en lui rendant justice, en en dépliant et en en éprouvant la fécondité, qu'on aura le plus de chance de donner l'essor à sa propre réflexion et de développer une discussion riche, pertinente et loyale. Car l'enjeu est également ici d'honnêteté intellectuelle. Pour en venir à la troisième partie, c'est celle qui paraît susciter le plus d'appréhension et d'hésitations de la part des candidats. Or, il nous semble au contraire qu'ils devraient l'aborder comme celle qui a vocation à laisser le plus de place à l'expression personnelle, pour autant que l'enjeu n'est pas d'y concilier artificiellement deux points de vue précédents, mais de dépasser leur confrontation en trouvant une solution originale à l'équation proposée, ce qui suppose de la reformuler en des termes inédits. C'est dire que cette architecture — même si l'inspiration y joue indéniablement son rôle — relève en bonne partie d'un savoir-faire ; et comme c'est dans l'introduction que se posent — ou pas — les fondements d'une bonne composition, c'est par quelques conseils très terre-à-terre sur cette séquence germinale qu'on se permettra de conclure ces remarques préliminaires.

### **...sur l'art de préluder**

Allons droit à l'essentiel : chaque année, le jury est confronté à un grand nombre d'introductions proportionnellement trop longues par rapport à la dissertation, voire maladroitement tâtonnantes. Rappelons donc que l'introduction est un exercice éminemment didactique, qui répond à un strict principe d'économie : autrement dit, le candidat qui rédige son introduction n'en est plus à la phase de prospection ; il n'a pas non plus à y restituer l'intégralité de sa réflexion préalable, telle qu'il l'a conduite « au brouillon », avec ce qu'elle comporte de nécessairement labyrinthique. À ce moment-là, il a en principe trouvé, pour lui-même, l'issue du labyrinthe : les grandes lignes de sa réflexion sont fixées et, même si des d'heureuses trouvailles sont toujours possibles chemin faisant, elles ne devraient affecter que peu les grandes lignes de la problématique et du plan. L'enjeu est désormais de prendre la hauteur nécessaire pour ne retenir de la réflexion préalable que les articulations les plus saillantes ; autrement dit, il s'agit pour le candidat de « prendre son lecteur par la main » en cartographiant à son intention la démarche qui l'a conduit à définir la problématique et le plan qu'il a choisis, de manière à les légitimer. Dans le détail, on sait que cette cartographie procède en quatre temps : l'entrée en matière, la reproduction du sujet, la problématique et l'annonce du plan.

Comme pour une explication de texte, l'entrée en matière remplit une fonction précise : conduire, le plus sobrement possible, au sujet proposé. La réflexion proprement dite ne pouvant pas débiter tant que la citation n'a pas été reproduite, on évitera donc d'entrer en matière par de trop longs développements sur l'œuvre, l'auteur, le contexte historique et social. Au-delà de quelques lignes, de telles considérations donnent l'impression, soit d'empiéter inutilement sur la réflexion à venir, soit de retarder artificiellement l'entrée dans le sujet. Comment procéder ? Fort adroitement, certains candidats choisissent d'entrer en matière par une brève anecdote ; d'autres partent d'une citation différente de celle qui est soumise à la réflexion : c'est également possible, à condition que cette première citation ne fasse pas écran à la seconde, en biaisant la réflexion. Si quantité d'entrées sont possibles — il n'y pas ici de formule type — l'essentiel sera de viser la brièveté et le naturel. Pour autant, loin d'une simple fioriture rhétorique, l'entrée en matière a une fonction hautement stratégique : moyennant une mise en perspective habile de la citation, elle permettra de gagner un temps précieux au moment de l'élaboration de la problématique.

Vient le moment de la reproduction du sujet, qu'elle soit totale (en cas de citation brève) ; ou synthétique, mais aussi représentative que possible (en cas de citation longue). À vrai dire, cette étape semble si évidente qu'on ne prendrait pas la peine de la rappeler si, chaque année, certains candidats n'avaient tendance à l'oublier. Or, un tel oubli est toujours lourd de conséquences, car la reproduction a bel et bien valeur contractuelle : elle permet de poser clairement, pour soi-même et pour son lecteur, l'objet et le cadre de la réflexion. Aussi les

statistiques sont-elles ici sans appel : quasi systématiquement, les dissertations qui ont enjambé cette étape se trouvent hors-sujet.

Une fois la citation dûment reproduite, il est temps de procéder à la présentation de la problématique. L'enjeu de cette étape cruciale est de faire émerger de la citation proposée la question implicite qu'elle (sup)pose, et à laquelle elle apporte réponse — ou plutôt sa réponse, car ce n'en est qu'une, parmi d'autres possibles. Comment calibrer cette opération ? Si la problématique ne se déduit qu'à partir d'une analyse précise des termes du sujet et de leur définition — ce qui impose d'y consacrer le temps nécessaire — on veillera cependant à ne pas tomber dans un pointillisme excessif. Ainsi, là où certains candidats tendent à aller trop vite en besogne, d'autres n'hésitent pas à soumettre la citation à une véritable explication de texte, comme ils pourraient la pratiquer sur un extrait littéraire ; et ce sans toujours parvenir à séparer l'essentiel de l'accessoire. À nouveau, il ne s'agit pas ici de restituer l'intégralité de l'analyse qui a permis au candidat d'aboutir à la problématique qu'il a choisie, mais d'en retracer les principales étapes, en quelques traits nets et convaincants. Comment reconnaître une « bonne problématique » ? S'il n'y a pas de règle en la matière — chaque sujet appelant la sienne, toujours singulière — on constatera toutefois qu'une problématique pertinente satisfait en général à deux critères : d'une part, elle doit procéder à une véritable mise en débat. De l'autre, elle doit être clairement identifiable pour le lecteur. Pour le dire en termes rhétoriques, on la présentera donc, de préférence, sous forme d'une interrogation non seulement totale mais directe, en évitant autant que possible les interrogatives indirectes (du type : « on se demandera en quoi... » ou « dans quelle mesure... ») : formulations trop descriptives qui ne procèdent pas à une véritable mise en débat mais qui, parce qu'elles ne font pas porter l'interrogation sur la totalité du propos, mais sur un seul de ses éléments, tendent à présupposer la réponse, risquant ainsi faire dévier la dissertation vers la banale « question de cours ». Par ailleurs, à l'inverse de ces candidats qui, une fois défini les termes du sujet, enchaînent les interrogations en cascade, comme s'ils laissaient au jury le soin de choisir entre plusieurs problématiques possibles, on essaiera de dégager une question et une seule, délimitant ainsi clairement, par l'interrogation directe, ce qu'on aura défini, après mûre réflexion, comme *la* problématique.

Il ne reste plus dès lors qu'à « annoncer le plan » : annonce qui, pour bien se démarquer de l'étape précédente, ne procédera pas par questions, mais se présentera plutôt sous la forme d'une ou plusieurs phrases affirmatives, esquissant les différents types de réponse ou d'éclairages qu'il semble a priori possible d'apporter à la question posée, et que le développement se chargera tour à tour de mettre à l'épreuve.

On se rappelle le regard aussi sévère qu'amusé que Claude Lévi-Strauss, au début de *Tristes Tropiques*, portait rétrospectivement sur sa formation académique, entièrement axée, disait-il, sur la « gymnastique » dissertative : « gymnastique dont les dangers sont pourtant manifestes », écrivait-il avec humour, en ce qu'elle « exerc(e) l'intelligence en desséchant l'esprit » : aussi lui avait-il bien vite préféré l'aventure ethnologique. Quant à ses véritables « maîtres », c'est en premier lieu à Rousseau que Lévi-Strauss, dans une non moins célèbre conférence, allait rendre hommage, quelques années plus tard, comme au véritable « fondateur » de ces sciences de l'homme qu'il embrassées avec ferveur au seuil des années trente : Rousseau, écrivait-il, qui n'a pas seulement défini dans le second *Discours* « l'objet » et « le programme de l'ethnologie » ; mais qui, dans les *Confessions*, en a élaboré la « méthode », dans ce « mouvement paradoxal » qui fonde « l'identification à l'autre » sur le « refus de l'identification à soi ».

Et pourtant : se déprendre de son propre point de vue, se transporter à celui d'un autre, voire postuler au passage qu'il n'est pas de débat qui soit définitivement voué à une confrontation stérile (simple question « d'échelle » ou de « cadre ») : n'est-ce pas finalement quelque chose de cet ordre qu'enseigne — quoique modestement et à son échelle — la pratique dissertative ? Dans cette hypothèse, on invitera donc les futurs agrégatifs à aborder l'exercice pour ce qu'il est : assurément pas un modèle de pensée universel, mais une propédeutique intellectuelle dont il est légitime d'attendre la maîtrise de la part de futurs

agrégés ; et pourquoi pas — restons jusqu’au bout dans un registre rousseauiste — un exercice citoyen.

### Proposition de corrigé

On sait avec quelle maestria, tout au long des deux préfaces de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau aura réussi à ressusciter, à propos de son roman, le topos pourtant déjà passablement usé à cette époque du manuscrit trouvé, au point d’accréditer aux yeux de ses lecteurs l’idée que ce qu’ils avaient sous les yeux pourrait bien être la correspondance réelle de personnes réelles ; et ce tout en affirmant de la même voix non seulement qu’il n’était pas sans avoir lui-même mis la main à cette correspondance, mais qu’il n’était pas exclu qu’il ait pu rédiger « le tout ». Par la virtuosité avec laquelle il jouait sur ce double tableau, Rousseau faisait de son recueil le lieu d’un chatolement indécidable, chatolement qui n’aura manifestement pas été pour rien dans son vertigineux succès.

Tel est le dossier que Robert Darnton rouvrait en 1984 dans son étude de cas sur *La Nouvelle Héloïse*. Renchérissant sur le propos des deux préfaces, il s’y faisait l’avocat du style relâché de la correspondance, invitant à y voir le ressort paradoxal du succès du recueil, autrement dit de l’adhésion des lecteurs : « Comme la musique, (les lettres de Julie et Saint-Preux) communiquent une émotion pure d’une âme à l’autre. ‘Ce ne sont plus des lettres... ce sont des hymnes.’ Rousseau promet au lecteur qu’il accèdera à cette sorte de vérité, mais seulement s’il veut se mettre à la place des correspondants et devenir en esprit un provincial, un reclus, un étranger et un enfant. À cette fin, le lecteur devra se délester du bagage culturel du monde des adultes et réapprendre à lire comme l’a fait Jean-Jacques avec son père qui a su devenir ‘plus enfant’ que lui<sup>8</sup>. » Bien que les travaux de Robert Darnton relèvent généralement de l’histoire du livre et de l’édition, l’étude de 1984 n’était pas sans lien avec cet autre champ épistémologique, qui, en ces années 80, innovait en proposant de revisiter les textes littéraires sous l’angle de leur lecture et de leur réception. Et s’il est une œuvre pour laquelle cet éclairage pouvait être fécond, c’est bien la *Julie*, quand on pense au phénomène de librairie unique dans les annales qu’aura constitué sa parution en 1761. Témoin : la volumineuse correspondance qu’elle aura aussitôt valu à Rousseau de la part d’innombrables lecteurs prenant spontanément la plume pour lui dire non seulement combien ils s’étaient reconnus dans les épistoliers, mais à quel point cette lecture les avait bouleversés, jusqu’à les faire douter que l’histoire ne fût qu’une fiction. C’est sur un de ces courriers, choisi pour son caractère emblématique, que Robert Darnton fondait sa démonstration. Plaçant ce témoignage en regard du véritable mode d’emploi que Rousseau livrait à son public avec ses deux préfaces, mais aussi de ce que l’auteur des *Confessions* allait par la suite révéler de ses propres lectures d’enfance, Robert Darnton y saluait *La Nouvelle Héloïse* comme l’acte de naissance d’une nouvelle façon de lire : lecture sensible, émotive, identificatoire, rompant avec les usages littéraires de l’ancien régime pour préfigurer le romantisme à venir.

Concrètement, son propos articule, on le voit, deux postulats. Purement formel, le premier invitait à considérer cette lecture sensible, si largement documentée par les témoignages d’époque, comme un objectif délibéré : en l’occurrence comme l’effet d’une transgression esthétique majeure consistant à rompre violemment avec le code des « belles lettres ». À ses yeux, c’est le « manque de recherche », le style négligé, voire fautif des lettres, qui, par son effet de « sincérité », aura porté les lecteurs à un tel degré d’identification. Le second postulat était d’ordre plus anthropologique : si « se délester ainsi du bagage culturel des adultes », c’est « réapprendre à lire comme un enfant », il suffira au lecteur de « se mettre à la place des correspondants », — c’est-à-dire « de devenir en esprit un reclus, un étranger et un enfant »

---

<sup>8</sup> Robert Darnton, « Le courrier des lecteurs de Rousseau : la construction de la sensibilité romantique », *Le Grand Massacre des chats*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 385, (première édition en français : Robert Laffont, 1985).



— pour retrouver lui-même, à leur contact, cette « bonté naturelle » que la vie en société a pu défigurer mais qui selon Rousseau reste intacte au plus profond de chacun. D'où la fonction cardinale accordée par Robert Darnton à la figure de l'enfant : aucune autre ne pouvant conjoindre avec plus de force, d'une part, la lecture naïve et sensible appelée selon lui par le roman, de l'autre, cette rédemption du lecteur qui en est comme la récompense lumineuse.

S'il n'y a assurément rien jusqu'ici à quoi ne puisse souscrire tout lecteur de *La Nouvelle Héloïse*, on se demandera pourtant si l'on peut suivre Robert Darnton quand il écrit que « le lecteur pourra accéder à cette vérité *seulement* s'il se met à la place des correspondants », ce qui tendrait à faire de cette lecture sensible la seule voie d'accès à la promesse du roman : proposition qui, rapportée au double registre des deux préfaces, n'est pas sans relever, on le voit, d'une certaine restriction de champ, puisqu'elle n'en privilégie, en somme, qu'un seul aspect : la sincérité, la vérité, le naturel ; au détriment de tout ce que Rousseau y désignait dans le même temps comme relevant de sa propre main — c'est-à-dire de l'illusion, de l'art, voire d'un artifice qui se montre explicitement. De sorte que si l'on s'essayait à mettre la proposition de Robert Darnton en débat, la question pourrait être : qu'est-ce que lire *La Nouvelle Héloïse* ? Ou plus précisément : quelle(s) lecture(s) est (ou sont) ici programmée(s) par le texte — et bien sûr à quelles fins ?

À cette question, la réponse ne saurait être simple : car si tout indique que Rousseau a bel et bien tissé chaque lettre comme une toile animée et sensible, offerte à la projection et à l'imaginaire du lecteur (I), il ne semble pas moins avoir composé son recueil, dans le tout comme dans le détail de ses parties, comme un espace de jeu — au double sens mécanique et ludique du terme — de manière à susciter aussi une lecture inquiète, réfléchie et active (II) ; au point que ce pourrait bien être dans le va-et-vient entre l'horizon fictif vers lequel l'œil leurré se projette et cette surface du texte où l'illusion se tisse, et à laquelle Rousseau ne cesse de le ramener, que se joue non seulement l'engendrement mais ce qu'on pourrait appeler ici l'éducation du lecteur (III).

## I. Lecture sensible et fiction de la non-fiction : la « lettre » comme horizon de projection

Tout lecteur de Rousseau sait avec quelle fierté, pour dire l'effet produit par l'entrée de sa *Julie* dans le monde, celui-ci se plaisait à conter au Livre XI des *Confessions* l'aventure survenue, paraît-il, à la princesse de Talmont, un soir de bal à l'opéra : « En attendant l'heure, elle se mit à lire le nouveau roman. À minuit, elle ordonna qu'on mît ses chevaux, et continua de lire. On vint lui dire que ses chevaux étaient mis ; elle ne répondit rien. Ses gens voyant qu'elle s'oubliait, vinrent l'avertir qu'il était deux heures. 'Rien ne presse encore', dit-elle en lisant toujours. Quelque temps après, sa montre étant arrêtée, elle sonna pour savoir quelle heure il était. On lui dit qu'il était quatre heures. 'Cela étant, dit-elle', il est trop tard pour aller au bal. Qu'on ôte mes chevaux.' Elle se fit déshabiller, et passa le reste de la nuit à lire<sup>9</sup>. » Si l'image est assurément emblématique de l'effet de *Julie* sur ses premiers lecteurs — en l'occurrence ici ses premières lectrices — on est surtout frappé par la manière dont ce bref récit faisait écho à ce que Rousseau avait confié aux premières pages des *Confessions* de son propre éveil à la sensibilité<sup>10</sup>, et ce justement à la lecture des romans laissés par sa mère : « Nous nous mîmes à les lire après souper, mon père et moi. Il n'était question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusants ; mais bientôt, l'intérêt devint si vif que nous lisions tour à tour sans relâche, et passions les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions jamais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon père, entendant le matin les hirondelles, disait tout honteux : 'Allons nous coucher : je suis plus enfant que toi<sup>11</sup>.' » Résonance qui ne laissera pas d'être encore plus frappante, si l'on pense à la manière dont, au Livre IX, ce même

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livres VII à XII, éd. établie par A. Grosrichard, GF, 2002, p. 309-310. Pour un beau commentaire de ce passage, voir Yannick Seité, *Du Livre au lire : La Nouvelle Héloïse, roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002, p. 25-31.

<sup>10</sup> « Je sentis avant de penser. C'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'aucun autre », précisait-il pour introduire le thème de ses lectures précoces.

<sup>11</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livres I à VI, édition établie par A. Grosrichard, GF, 2002, p. 32.

Rousseau évoquait l'élan de jouvence et de sensibilité qui, au lendemain de sa « réforme » et de son installation à la campagne, allait le conduire, à un âge déjà mûr, et non au milieu des livres, mais au contact d'une nature en pleine germination printanière, à engendrer la *Julie* : « Mon sang s'allume et pétille, la tête me tourne malgré mes cheveux déjà grisonnants, et voilà l'austère citoyen de Genève, voilà le grave Jean-Jacques, à près de quarante-cinq ans, redevenu tout à coup le berger extravagant<sup>12</sup>. » Oui, décidément, il suffit de superposer ces trois images de la sensibilité pour mesurer combien Robert Darnton était fondé, dans son étude de 1984, à voir dans *La Nouvelle Héloïse* l'acte de naissance d'une nouvelle lecture, sensible, émotive, identificatoire, dont l'enfant fournissait à ses yeux, comme à ceux de Rousseau, l'idéal<sup>13</sup>. De l'auteur vieillissant engendrant ses ravissantes chimères dans l'ivresse du printemps retrouvé à la grande dame oubliant les vains divertissements du monde dans l'intimité de ces mêmes chimères, c'est bien la même sensibilité qui semble se communiquer à travers les lettres : une sensibilité qui — telle est visiblement la promesse du roman — semble faire fi de l'âge — celui des individus comme des sociétés — pour faire communier, par-delà tout ce qui pouvait les séparer, l'auteur plébéien et la dame du monde dans la jouvence d'une même enfance retrouvée. Au point qu'on n'aura aucun mal à reconnaître en cette « enfance » cette « bonté naturelle » de l'homme que la vie des grandes villes et le « choc des passions » sociales ont pu défigurer, mais qui reste, selon l'intime conviction de Rousseau, intacte au plus profond de chacun, et que la *Nouvelle Héloïse* semble avoir eu le pouvoir de ressusciter. Si l'expérience de la princesse de Talmont a pu être celle d'innombrables lecteurs — les témoignages d'archive en font foi —, toute la question reste bien sûr de savoir comment — par quels procédés — l'écriture rousseauiste a pu opérer le miracle de cette lecture sensible. C'est ici que le propos de Robert Darnton peut nous guider, quand il invite à chercher l'origine de cette lecture dans les procédés d'une écriture elle-même sensible, c'est-à-dire fondée sur un triple principe : l'expression d'un sentiment (2) ; la puissance d'une musicalité (3) ; et, plus primitivement, peut-être — en conformité avec la rupture esthétique propre au roman épistolaire — la revendication d'une non-fiction (1).

### 1. Fiction de la non-fiction, théâtralisation du roman et absorption du lecteur

Proposer non une fiction mais une non-fiction — ou du moins la fiction d'une non-fiction — telle est, on le sait, la formule même du roman par lettres, que Rousseau s'appropriait d'emblée avec une puissance sans égale. Le dispositif a été décrit par nombre de commentateurs. Pour Jean Rousset, c'est parce qu'on « s'y exprime à la première personne et au présent » que le roman par lettres permet de « rapprocher le lecteur du sentiment vécu, tel qu'il est vécu<sup>14</sup> ». Donnant congé au récit, le roman s'y théâtralise : « Dans le roman par lettres, comme au théâtre, les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage » ; à ceci près que « celui-ci, à la différence cette fois du héros de théâtre, écrit ce qu'il est en train de vivre, et vit ce qu'il écrit<sup>15</sup>. » C'est bien en vertu de ce procédé que Rousseau, abolissant le « quatrième mur », parvenait à plonger d'emblée le lecteur dans la violence du transport amoureux ; et ce, dès la célèbre première lettre : « Il vous vous fuir, mademoiselle, je le sens bien ; j'aurais dû beaucoup moins attendre, où plutôt il fallait ne vous voir jamais. » Et plus encore à travers la succession des billets qui, aux moments de « crise », s'échangent à un rythme rapide : « *II*. 'Non, monsieur, après ce que vous avez paru sentir [...], un homme tel que vous avez feint d'être ne part point ; il fait plus.' *Réponse* : 'Demain, vous

<sup>12</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livres VII à XII, édition citée, p. 177.

<sup>13</sup> Ainsi, non plus à propos des romans, mais des histoires romaines : « Je devenais le personnage dont je lisais la vie. [...] Un jour que je racontais à table l'histoire de Scaevola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action. »

<sup>14</sup> Jean Rousset « Le roman par lettres », *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, (rééd. 1989), p. 67.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 67-68.

serez contente, et, quoique vous en puissiez dire, j'aurai moins fait que de partir.' III. 'Insensé, si mes jours te sont chers, crains d'attenter aux tiens.' »

Cependant, le dispositif de la non-fiction ne tient pas seulement à la circulation des lettres et des billets. Souvent, c'est la lettre même, qui en se faisant image, atteint au même effet de présence réelle, par un procédé, familier à l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'absorption du lecteur. Parmi ces lettres qui se constituent en scènes, portraits ou tableaux, on peut citer celle (II. 22) où l'amant ouvre le colis contenant le portrait de Julie : « Julie !... ô ma Julie ! Le voile est déchiré... je te vois... je vois tes divins attraits ! Ma bouche et mon cœur leur rendent le premier hommage, mes genoux fléchissent... » À la lettre 18 de la Troisième Partie, c'est pour autant que le lecteur pénètre dans le temple aux côtés de Julie, qu'il sera conduit à revivre avec elle toute la dramaturgie de sa révolution intérieure : « Arrivée à l'église, je sentis en entrant une sorte d'émotion que je n'avais jamais éprouvée. Je ne sais quelle terreur vint saisir mon âme dans ce lieu simple et auguste, tout rempli de la majesté de Celui qu'on y sert. [...] Un coup d'œil jeté sur M. et Madame d'Orbe, que je vis à côté l'un de l'autre et fixant sur moi des yeux attendris, m'émut plus puissamment encore que n'avaient fait tous les autres objets. » Quant aux lettres qui tirent leur énergie de leur constitution en tableau, on pourra citer, à la Quatrième Partie, le lumineux panoptique (IV. 10) que l'ami de Julie dresse à Édouard de l'économie domestique à Clarens : « Milord, que c'est un spectacle agréable et touchant que celui d'une maison simple et bien réglée où règnent la paix, l'ordre, l'innocence ; où l'on voit réunit sans appareil, sans éclat, tout ce qui correspond à la véritable destination de l'homme ! [...] Tout me rappelle ici ma délicieuse île de Tinian ! » De même, à la lettre IV.11, c'est pour pénétrer dans l'Élysée aux côtés de l'ami que le lecteur pourra en éprouver si puissamment le « charme » : « A peine fus-je au-dedans, que, la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant, par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues. » Et le lendemain : « Ce matin, je me suis levé de bonne heure, et avec l'empressement d'un enfant, je suis allé m'enfermer dans l'île déserte. » Enfin, à la Cinquième Partie, c'est en même temps qu'Édouard, destinataire de la lettre, que le lecteur est transporté par l'ami au beau milieu du travail des vendanges : « Vous ne sauriez concevoir avec quel zèle, avec quelle gaieté tout cela se fait. On chante, on rit toute la journée, et le travail n'en va que mieux. » (V. 7)

Signe de la foi qu'avait Rousseau en cette faculté de l'image à communiquer l'émotion, on sait avec quel soin il a sélectionné douze des principales scènes de son roman pour en faire des « sujets d'estampes », dont le cahier était destiné à exacerber la puissance pathétique du recueil ; chacune étant légendée d'un titre tirant sa propre puissance suggestive de sa brièveté même : qu'il s'agisse d'une simple phrase nominale (« le premier baiser de l'amour », « l'héroïsme de la valeur », « l'inoculation de l'amour », « la force paternelle », « la confiance des belles âmes », « les monuments des anciennes amours », « la matinée à l'anglaise »), ou de la réplique d'un personnage, souvent réduite à un cri, une exclamation (« Ah ! Jeune homme, à ton bienfaiteur ! » ; « Où veux-tu fuir ? Le fantôme est dans ton cœur » ; « Claire, Claire ! Les enfants chantent la nuit quand ils ont peur. ») ; soit encore que la puissance pathétique de l'estampe ne s'accommode d'aucun mot, comme la toute dernière du recueil.

## 2. La vie de l'âme : au rythme et au risque des sentiments

« Les lettres de Julie et Saint Preux manquent de recherche parce qu'elles sont sincères », écrit Robert Darnton. Corrélativement au principe de la non-fiction, nul doute que l'efficacité de l'écriture rousseauiste aura aussi tenu à la large gamme de sentiments qu'elle sera parvenue à communiquer au public. Tout long de la Première Partie, en particulier, Rousseau aura fait en sorte de faire battre le cœur du lecteur à l'unisson de celui des amants, et ce au rythme même de la vie, selon que les circonstances favorisent ou contrarient leur amour, sans se soucier de ménager d'une émotion à l'autre des gradations artificielles. Ainsi, quand, à l'ivresse du « premier baiser de l'amour » (I. 14) — « Qu'as-tu fait, ah ! Qu'as-tu fait, ma Julie ? Tu voulais me récompenser, et tu m'as perdu. Je suis ivre, ou plutôt insensé. Mes sens sont altérés, toutes mes facultés sont troublées par ce baiser mortel. » — il fait froidement



succéder l'annonce de la première séparation (l. 15) : « Il est important, mon ami, que nous nous séparions pour quelque temps, et c'est ici la première épreuve de l'obéissance que vous m'avez promise. Si je l'exige en cette occasion, croyez que j'en ai des raisons très fortes. » ; ou quand, à l'ascension euphorique dans les montagnes du Valais, où l'amant transportait partout avec lui l'image de Julie (l. 23) — « Je ne faisais pas un pas sans que nous le fissions ensemble. Je n'admira pas une vue sans me hâter de vous la montrer » — Rousseau fait succéder la descente mélancolique sur les rives de Meillerie (l. 26) : « Que mon état est changé en peu de jours ! Que d'amertumes se mêlent à la douceur de me rapprocher de vous ! Que de tristes réflexions m'assiègent ! Que de traverses mes craintes me font prévoir ! Ô Julie, que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible ! » Pour Jean Rousset, « cette prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud, permet à la vie de s'éprouver et de s'exprimer dans ses fluctuations, au fur et à mesure des oscillations ou des développements du sentiment<sup>16</sup>. » Moyennant quoi « ce n'est pas seulement la lettre isolée, c'est le mouvement des lettres successives qui peut exprimer un comportement sensible. Les diverses lettres d'un même personnage représenteront la courbe de sa vie intérieure, à la manière d'une suite instantanée » : suite qui « compose un portrait en mouvement, enregistrant les inégalités, les renversements d'humeur<sup>17</sup>. »

Or, notons que, pour Robert Darnton, cette « suite » ne semble pas être le produit d'un art : elle tient à un élan spontané de la sensibilité, en pleine conformité, semble-t-il, avec le principe même de la genèse du roman. Et l'on sait combien Rousseau insistera dans les *Confessions* sur la spontanéité de son inspiration. Bien plus qu'à une tradition littéraire qu'il récuse, cette genèse tiendrait à la surabondance et à l'ivresse des sentiments éprouvés au contact de la nature. Effusion incontrôlée qui, à l'en croire, n'aura pas été pour rien dans l'allure désordonnée et aléatoire de sa composition : « Je jetai d'abord sur le papier quelques lettres éparses, sans suite, et sans liaison, et lorsque je m'avisai de les coudre, j'y fus souvent fort embarrassé. Ce qu'il y a de peu croyable et de très vrai est que les deux premières parties ont été écrites presque en entier de cette manière, sans que j'eusse aucun plan bien formé et même sans prévoir qu'un jour je pusse être tenté d'en faire un ouvrage en règle. Aussi voit-on que ces deux parties, formées après coup de matériaux qui n'ont pas été taillés pour la place qu'ils occupent, sont pleines d'un remplissage verbeux, qu'on ne trouve pas dans les autres<sup>18</sup>. »

Ce « refus de la littérature » souligné par Robert Darnton faut-il l'attribuer à cette effusion du sentiment que Rousseau pose au principe de son roman ou à un art savamment calculé ? S'il y a fort à parier qu'on ne trouvera guère aujourd'hui de lecteurs — à plus forte raison de lecteurs littéraires — assez imprudents pour se risquer à désigner, parmi les lettres du recueil, celles qui lui paraissent « manquer de recherche », on pourra en revanche consulter utilement sur ce point le jugement même de Rousseau. En effet, dès lors qu'il reprenait à son compte la fiction de la non-fiction, on sait comment celui-ci était nécessairement conduit à renoncer au statut « d'auteur », pour revêtir l'habit, ô combien plus modeste, de simple « éditeur » des lettres : ce qui a priori limitait sa prise de parole à la part congrue des préfaces et des notes. Il n'en reste pas moins que l'une des originalités de *La Nouvelle Héloïse* aura précisément consisté — Yannick Séité l'a parfaitement montré — dans la virtuosité avec laquelle Rousseau se sera approprié cet espace paratextuel, pour en tirer de multiples effets<sup>19</sup>. Or, si, parmi ces notes, il en est de nombreuses à porter un jugement sévère sur le style des lettres, c'est pour autant qu'elles invitent le lecteur à en prendre son parti, et ce justement au nom de leur « sincérité » et de leur véracité. Ainsi dans la première partie, à propos d'une lettre de l'amant (l. 19) : « \* On me dira que c'est le devoir d'un éditeur de corriger les fautes de langue. Oui bien pour les éditeurs qui font cas de cette correction ; oui bien pour les ouvrages dont on peut corriger le style sans le refondre et le gâter ; oui bien quand on est assez sûr de sa plume pour ne pas substituer ses propres fautes à celles de l'auteur. Et avec cela, qu'aura-t-on gagné à

<sup>16</sup> J. Rousset, *op. cit.*, p. 68.

<sup>17</sup> J. Rousset, *op. cit.*, p. 69.

<sup>18</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livres VII à XII, éd. cit., p. 182-183.

<sup>19</sup> Yannick Séité, *op. cit.*, p. 273-350.

faire parler un Suisse comme un académicien ?» Ou dans la Quatrième, à propos du style de Claire (IV. 2) : « \* Que cette bonne Suissesse est heureuse d'être gaie, quand elle est gaie, sans esprit, sans naïveté, sans finesse ! Elle ne se doute pas des apprêts qu'il faut parmi nous pour faire passer la bonne humeur. Elle ne sait pas qu'on n'a point cette bonne humeur pour soi, mais pour les autres, et qu'on ne rit pas pour rire, mais pour être applaudi. » Ou encore dans la Cinquième, à propos du style d'Édouard (V. 1) : « \* Le galimatias de cette lettre me plaît, en ce qu'il est tout à fait dans le caractère du bon Édouard, qui n'est jamais si philosophe que quand il fait des sottises, et ne raisonne jamais tant que quand il ne sait ce qu'il dit. » Et de manière plus provocatrice encore un peu plus loin (V. 13) : « \* Pourquoi l'éditeur laisse-t-il les continuelles répétitions dont cette lettre est pleine, ainsi que beaucoup d'autres ? Par une raison fort simple : c'est qu'il ne se soucie point du tout que ces lettres plaisent à ceux qui feront cette question. »

Que le lecteur choisisse de l'attribuer à la nature ou à l'art, le fait est que le recueil offre nombre d'exemples de ce désordre des sentiments, que Robert Darnton déchiffre comme un « refus de la littérature ». Au seuil de la deuxième partie, pensons ainsi aux « fragments » de la lettre que l'amant a tenté d'écrire à Julie après avoir été si violemment séparé d'elle, fragments qu'Édouard, après les avoir « sauvés du feu », adresse à Claire, comme témoignage de son désespoir (II. 2) : avec leurs redites, leur syntaxe disloquée, leur rythme haletant, ces fragments sont un bon exemple de ce refus des codes rhétorique qui, par son effet de vérité, fait de la lettre un si puissant vecteur de « sensibilité » : I. « Pourquoi n'ai-je pu vous voir avant mon départ ? Vous avez craint que je n'expirasse en vous quittant ? Cœur pitoyable, rassurez-vous. Je me porte bien... je ne souffre pas... je vis encore... je pense à vous... » II. « Où m'entraînent ces chevaux avec tant de vitesse ? Où me conduit avec tant de zèle cet homme qui se dit mon ami ? Est-ce loin de toi, Julie ? Est-ce par ton ordre ? » III. As-tu bien consulté ton cœur en me chassant avec tant de violence ? As-tu pu, dis Julie, as-tu pu renoncer pour jamais... non, non, ce tendre cœur m'aime, je le sais bien... ». Ces mille nuances de la sensibilité, on sait d'ailleurs que Rousseau n'aura pas hésité à en pousser l'exploration jusqu'à ces zones redoutables, où elles ne sont pas sans voisiner avec la folie : témoin cette première soirée de Besançon, où l'amant, dans son désespoir, s'imagine qu'Édouard ne l'a éloigné de Vevai qu'afin de le supplanter auprès de Julie ; mais aussi ce voyage de Vevai à Rome qui, en le ramenant dix ans plus tard, en compagnie du même Édouard, dans cette même auberge et cette même chambre de Besançon, le conduira, plus loin encore, à travers le songe de Villeneuve, dans ces redoutables parages. Et en matière d'affrontement à la folie et au non-sens, que dire de la lettre de Fanchon annonçant l'accident de Chillon : « Ah monsieur, ah ! Mon bienfaiteur, que me charge-t-on de vous apprendre !... Madame... Ma pauvre maîtresse... Ô Dieu ! Je vois déjà votre frayeur... » Sans parler de la lettre qui la suit, « commencée par Claire », sans qu'elle puisse l'achever : « C'en est fait, homme imprudent, homme infortuné, malheureux visionnaire ! Jamais vous ne la reverrez... le voile... Julie n'est... » (VI. 9).

### 3. Puissance de la mélodie

Reste que ce congé donné par l'écriture rousseauiste aux codes des belles lettres n'en fait pas pour autant une écriture sans code : ce qui, de l'aveu même de Robert Darnton, vient ici se substituer au vieil ordre rhétorique, c'est une musicalité qui « communique une émotion pure d'une âme à l'autre ». On sait comment, dans la préface dialoguée, Rousseau a lui-même comparé son recueil aux « couplets d'une longue romance ». C'est cette même préface que cite Robert Darnton quand il écrit de la correspondance des amants : « Ce ne sont plus des lettres, ce sont des hymnes. » Au sein même du recueil, Rousseau n'a pas manqué de thématiser cette puissance de l'imitation musicale comme vecteur de la sensibilité. À cet égard, ce n'est-ce pas pour rien qu'il a fait de milord Édouard un féru de musique italienne, qui « transporte partout un virtuose avec lui ». Car c'est après avoir été révélé par Édouard à la puissance de cette musique que l'ami de Julie, à la lettre I. 48, pourra à son tour initier son amante au principe de la mélodie, ici opposé aux froides règles de l'harmonie et à la vaine « prétintaille » de la musique française : « Mais quand, après une suite d'airs agréables, on vint

à ces grands morceaux d'expression qui savent exciter et peindre le transport des passions violentes, je perdais à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyais entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir ; je croyais voir des mères éplorées, des tyrans furieux ; et, dans les agitations que j'étais forcé d'éprouver, j'avais peine à rester en place. [...] Non, Julie, on ne supporte pas à demi de pareilles impressions : elles sont excessives ou nulles, jamais faibles ou médiocres ; il faut rester insensible, ou se laisser émouvoir outre mesure ; ou c'est le vain bruit d'une langue qu'on n'entend point, ou c'est une impétuosité de sentiment qui vous entraîne, et à laquelle il est impossible à l'âme de résister. » En somme, tout se passe comme si, sur un mode métafictionnel, le roman avait tenté de figurer ici tout à la fois son principe de composition et sa ressource la plus sûre dans la communication de l'émotion.

Du point de vue de la composition, inutile de rappeler tout ce que *La Nouvelle Héloïse* doit au modèle de l'opéra : si la première partie du recueil peut se lire comme un véritable duo amoureux, où les lettres des amants se répondent à l'unisson, c'est pour autant, on le sait, qu'à ce duo Rousseau a fait en sorte de mêler progressivement d'autres voix : celles de Claire, d'Édouard, puis de Wolmar. Surtout, il faut souligner à quel point, tout en conservant à son recueil cette unité de mélodie, si chère à ses yeux, il aura su varier les registres et les tons, infléchissant peu à peu le duo des amants vers les grands solos de l'amour dans l'absence — des cadences majeures du voyage à travers le Valais (I. 23) aux tonalités douloureuses et brisées de l'exil à Meillerie (I. 26) —, avant de faire succéder aux grandes orgues morales du mariage de Julie (II. 18) les riches symphonies concertantes des quatrième et cinquième parties : lettres sur l'économie domestique (IV. 10), sur l'Élysée (IV. 11), sur la vie des maîtres (V. 2) et sur l'éducation des enfants (V. 3).

Plus encore, c'est dans leur détail que certaines lettres se donnent explicitement à lire, soit comme des airs d'opéra (la lettre II. 22 sur le portrait de Julie) ; soit comme des romances (la lettre V. 7 sur la fête des vendanges) : « Quelquefois, les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants ; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes ; elles plaisent pourtant. » C'est ainsi que B. Guyon n'hésite pas à saluer, dans les accents prébaudelairiens de la dernière lettre de la Troisième partie (III. 26) — celle où l'ami, au moment d'embarquer sur l'escadre de l'amiral Anson prend congé de Julie — un morceau de « musique pure »<sup>20</sup> : « J'entends le signal et les cris des matelots ; je vois fraîchir le vent et déployer les voiles. Il faut monter à bord, il faut partir. Mer vaste, mer immense, qui doit peut-être m'engloutir dans ton sein, puissé-je retrouver sur tes flots le calme qui fuit mon cœur agité. » Quant à l'avant-dernière lettre de Julie, n'est-ce pas « l'éditeur » lui-même qui invite à y entendre le « chant du cygne » ? « Dans la lettre, écrit Jean Rousset, on se raconte et on s'explore, mais devant autrui et pour autrui<sup>21</sup>. » Si la lettre apparaît alors comme un puissant vecteur d'émotion, c'est bien, on le voit, qu'elle se constitue en chant : chant dont, au-delà du personnage auquel il s'adresse, c'est bien le lecteur qui est constitué comme l'ultime dépositaire.

Dans sa note conclusive, Rousseau se félicitait d'avoir écrit un roman dont l'intérêt se soutienne sans qu'il ait eu besoin d'y faire intervenir des méchants : « En achevant de relire ce recueil, je crois voir pourquoi l'intérêt, tout faible qu'il est, m'en est si agréable, et le sera, je pense, à tout lecteur d'un bon naturel : c'est qu'au moins ce faible intérêt est pur et sans mélange de peine ; qu'il n'est point excité par des noirceurs, par des crimes, ni mêlé du tourment de haïr. » Lignes qui, par-delà la réflexion sur le personnel et l'esthétique du roman, touchaient, on le voit, à son enjeu anthropologique. Tant il est vrai qu'en mettant son lecteur « à la place des correspondants », tout se passe comme si Rousseau avait fait en sorte de lui

---

<sup>20</sup> J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1579-1570.

<sup>21</sup> J. Rousset, *op. cit.*, p. 72.

rendre sensible cette « bonté naturelle » que la vie des grandes villes a pu défigurer, mais qui demeure intacte au plus profond de chacun. En suivant les pistes ouvertes par Robert Darnton, nous avons tenté de déplier les principaux procédés de cette écriture sensible : fiction de la non-fiction, puissance du sentiment, pouvoir de la musique. Mais ce qui frappe tout lecteur de *La Nouvelle Héloïse*, au terme de sa lecture, c'est à quel point Rousseau aura fait en sorte de déployer cette « bonté naturelle » dans son émouvante pluralité. De sorte que, chacun selon sa sensibilité, les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* pouvaient la voir tour à tour s'incarner dans chacune des parties du roman : dans la communauté des amants, avant qu'elle ne soit brisée par les préjugés sociaux ; dans l'union conjugale telle que Julie la peignait dans sa grande lettre matrimoniale ; dans ce sujet collectif que M. de Wolmar s'employait à faire advenir à Clarens ; dans la bienveillance et l'amour du prochain, tels que madame de Wolmar invitait à les pratiquer tout au long de la Cinquième Partie ; voire dans ce deuil, si diversement incarné à la fin du roman par les différents membres de la petite communauté : oui, par sa sensibilité à peindre toutes les possibles de la beauté humaine, mais aussi sa fragilité, voilà assurément un livre qui, selon l'expression de Rousseau, ne pouvait « plaire médiocrement à personne ».

## II. La fiction qui se montre et la lecture comme jeu : les lettres à la lettre

Est-ce là tout ? Non, sans doute. Car si le propos de Robert Darnton a pu nous guider utilement en nous invitant à voir dans cette lecture sensible un effet de l'écriture rousseauiste, on se demandera si on peut encore le suivre, quand il écrit que « le lecteur pourra accéder à cette vérité *seulement* s'il se met à la place des correspondants », ce qui revient à faire de cette lecture naïve et sensible la seule voie d'accès à la « vérité du roman » : proposition qui, rapportée au double registre des deux préfaces, n'est pas sans relever, on l'a dit, d'une certaine restriction de champ, dans la mesure où elle n'en privilégie qu'un seul aspect : la « sincérité », la « vérité », le naturel, aux dépens de tout ce que Rousseau y désignait dans le même temps comme relevant de sa propre main — c'est-à-dire de l'illusion, de l'art, voire d'un artifice qui se montre. Qu'à côté de cette lecture sensible, l'écriture rousseauiste ne soit pas sans ménager la possibilité d'une lecture autre — en l'occurrence lecture non dupe, réfléchie et active — c'est ce que nous allons essayer de montrer, en interrogeant tour à tour les notes éditoriales (1), la composition des lettres en « recueil » (2), et enfin, à l'échelle même de la lettre, certains effets de tension interne, de clair-obscur et de polyphonie (3).

### 1. « Éditeur » réservé, lecteur avisé, culture partagée

Parmi les notes éditoriales du roman, nous avons évoqué tout à l'heure celles qui, sous couvert de jugement sévère sur le style des lettres, invitaient le lecteur à en prendre son parti, tendant ainsi à accréditer à ses yeux la fiction de la non-fiction. Or, à côté de ces notes qui se mettent ainsi au service de l'illusion romanesque et d'une fiction qui se cache, tout aussi nombreuses sont celles qui témoignent de ce qu'on pourrait appeler à l'inverse les réserves de l'éditeur : réserves exprimées par rapport à tout ce qui, dans la correspondance des amants, semble trahir au contraire la main d'un auteur : autrement dit, l'art, voire l'artifice ; invitant ainsi le lecteur non plus à l'adhésion sensible, mais plutôt à une prise de distance salutaire, par rapport une illusion dont le moins qu'on puisse dire est que, par moments, elle semble pour le coup fort peu préoccupée de se cacher.

La première de ces réserves intervient à la fin de la première partie, lors de la séparation : alors que Claire, voulant rassurer sa cousine sur l'avenir matériel de l'amant, évoque le bénéfice que celui-ci aurait tiré d'une « petite maison » qu'il aurait vendue, l'éditeur s'amuse de l'in vraisemblance du propos (I. 65) : « \* Je suis un peu en peine de savoir comment cet amant anonyme qu'il sera dit ci-après n'avoir pas encore vingt-quatre ans, a pu vendre une maison n'étant pas majeur. Ces lettres sont si pleines de semblables absurdités, que je n'en parlerai plus ; il suffit d'en avoir averti. » A bon entendre, donc. Ton plus ironique encore dans la Deuxième Partie, alors qu'Édouard vient de dénoncer devant Julie « la chimère des conditions » (II. 3) : « \* La chimère des conditions ! C'est un pair d'Angleterre qui parle ainsi ! Et tout ceci ne serait pas une fiction ! Lecteur, qu'en dites-vous ? ». Quand, à propos de la



promenade sur le lac, l'ami de Julie dit avoir gouverné jusqu'à une lieue du rivage, l'éditeur ne fait pas plus grâce à l'in vraisemblance géographique du détail (IV. 17) : « Comment cela ? Il s'en faut bien que vis-à-vis de Clarens le lac ait deux lieues de large. » Et que dire des notes qui soulignent l'artifice de la composition du recueil, comme au début de la Cinquième Partie ? (V. 6) « \* On voit qu'il manque ici plusieurs lettres intermédiaires, ainsi qu'en beaucoup d'autres endroits. Le lecteur dira qu'on se tire fort bien d'affaire avec de pareilles omissions, et je suis tout à fait de son avis. » Ou encore de l'in vraisemblance historique de la partie de Chillon, où la petite société est censée s'être rendue à l'invitation du bailli (VI. 9) : « [...] L'année où ces lettres paraissent avoir été écrites, il y avait très longtemps que les baillis de Vevey n'habitaient plus le château de Chillon. On supposera, si l'on veut, que celui de ce temps-là y était allé passer quelques jours. ». Inutile de multiplier les exemples : par ce plaisir pris à noter les in vraisemblances du texte, on voit avec quelle insistance « l'éditeur », parallèlement à une lecture naïve et sensible, semblait en appeler à la sagacité d'un lecteur averti, conscient d'avoir affaire à une fiction, et à une fiction qui se montre.

À ce compte-là, ce n'est donc qu'en partie, on le voit, que le lecteur de *La Nouvelle Héloïse*, pouvait se sentir invité à se « délester du bagage culturel des adultes » et de ses habitudes de lecture. Dans un article sur l'Élysée, significativement intitulé « L'impossible virginité du jardin verbal », Jacques Berchtold a montré combien le roman rousseauiste — tout en revendiquant un « naturel » supposé faire table rase de la tradition rhétorique et littéraire — comment le roman rousseauiste, donc, ne laissait pas de faire fonds sur cette même tradition<sup>22</sup>. Ajoutons que cela ne pouvait être qu'en pleine connivence avec son public. Ainsi, pour se limiter aux exemples les plus manifestes, commencera-t-on par rappeler à l'échelle du recueil, la référence subsidiaire à la correspondance d'Héloïse et d'Abélard — remise alors tout récemment à la mode par une célèbre épître de Pope — mais aussi les références de la Préface dialoguée à *L'Astrée* et à *Don Quichotte* ou encore, au détour de la Quatrième Partie, telle mention du *Roman de la Rose*. De même, c'est visiblement en référence à une culture partagée qu'il convient d'entendre les célèbres inflexions raciniennes de la Première Partie<sup>23</sup> ou les maximes cornéliennes de la Troisième. Et que dire, tout au long de la Deuxième Partie, des références à Molière, à La Bruyère, et plus généralement à cette tradition moraliste avec laquelle les Lettres parisiennes de l'amant ne cessent apparemment de dialoguer, dans un double rapport à la fois mimétique et critique ?

Surtout, c'est seulement dans le cadre de cette même culture partagée qu'il semble possible de comprendre l'art avec lequel Rousseau réinvestit ostensiblement dans son recueil — quitte à en renouveler l'usage — nombre de motifs, voire de poncifs romanesques, largement consacrés par la tradition. Insérer, par exemple, le portrait de Julie dans la série des Lettres parisiennes de la Deuxième Partie (II. 20, 22, 25), cela revenait à miser implicitement sur les compétences d'un lecteur qui ne pouvait déchiffrer l'usage original que Rousseau faisait de ce motif baroque qu'en le rapportant à une tradition préalablement codifiée. De même, consacrer la lettre IV. 11 au « charme » de l'Élysée, c'était faire fonds sur une tradition bien connue du public, qui, depuis le roman médiéval et baroque, a consacré le motif du jardin non seulement comme le haut lieu des tentations et des enchantements, mais comme celui des essences et des allégories, voire des épiphanies ; ce qui revenait par conséquent à faire de la lettre sur l'Élysée un texte chiffré face auquel le lecteur se trouvait implicitement invité — en écho à ces fameuses quatre clés de l'Élysée ? — à essayer tour à tour, en les tirant de son « bagage culturel », plusieurs clés de lecture.

## 2. Le « jeu » des parties : la lecture comme construction, déconstruction, reconstruction du sens

---

<sup>22</sup> Jacques Berchtold, « L'impossible virginité du jardin verbal. Les leçons de la nature selon la lettre IV. 11 de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Rousseauismus, Naturevangelium und Literatur*, Jürgen Söring / Peter Gasser Hrsg., Peter Lang, 1999, p. 53-83.

<sup>23</sup> Voir, par exemple, Catherine Ramond, « L'influence racinienne dans *La Nouvelle Héloïse* », dans *L'Amour dans La Nouvelle Héloïse*, Jacques Berchtold et François Rosset dir., Genève, Droz, 2002.

Cette figure du lecteur averti que nous venons de mettre en lumière est-elle incompatible avec celle du lecteur « enfant », évoqué par Robert Darnton ? Plutôt que de lui donner immédiatement congé, peut-être nous invite-t-elle dans un premier temps à l'interpréter autrement que sur le seul mode d'une lecture naïve et « sensible ». Quiconque a fréquenté les *Confessions* ou *l'Émile* n'est pas sans savoir en effet que l'enfant rousseauiste n'est pas seulement celui qui croit ; ou que, s'il l'est, c'est souvent à la manière d'un saint Thomas, qui n'accepte de croire que pour autant qu'il touche : qu'il touche, c'est-à-dire qu'il s'approprie, qu'il expérimente, qu'il manipule, qu'il déplace, qu'il déconstruit, bref qu'il joue. N'est-ce pas ce rapport de la lecture et du jeu que l'écriture rousseauiste semble inviter à questionner au travers de cette « scène d'enfants » qui amorce la « matinée à l'anglaise » ? « Les deux garçons feuilletaient sur la table un recueil d'images, dont l'aîné expliquait les sujets au cadet. Quand il se trompait, Henriette, attentive, et qui sait le recueil par cœur, avait soin de le corriger. [...] Pendant ces petites leçons, qui se prenaient sans beaucoup de soin, mais aussi sans la moindre gêne, le cadet comptait furtivement les onchets de buis qu'il avait cachés sous la table. [...] L'aîné, qui s'amusaient aux images, voyant que les onchets empêchaient son frère d'être attentif, a pris le temps qu'il les avait rassemblés, et, lui donnant un coup sur la main, les a fait sauter par la chambre. (V. 3) Le fait est qu'on peut se demander si, tout en tissant chaque lettre comme une surface sensible, offerte à la projection du lecteur, Rousseau n'a pas également composé son recueil — à l'échelle du tout comme de ses « Parties » — comme un espace de « jeu », au double sens ludique et mécanique du terme, invitant ainsi le lecteur à une lecture active, procédant par construction, mais aussi par déconstruction, et reconstruction du sens.

En dépit de leur genèse improvisée, on sait en effet que les lettres de *La Nouvelle Héloïse* sont loin d'avoir été « cousues » au hasard. Conformément à une tradition remontant au moins aux *Lettres persanes*, Rousseau a fait en sorte de les agencer, au sein de chaque Partie, en constellations signifiantes, chacune des six Parties inventant à cet égard un dispositif inédit. Avec son articulation en deux mouvements (les Soirées de Besançon, puis les Lettres parisiennes), la Deuxième Partie offre un bon exemple non seulement de la manière dont le recueil se constitue en espace de jeu, mais du type de lecture qui en découle. Ainsi, on se souvient que les soirées de Besançon (lettres 1 à 12) s'articulent entièrement autour du « projet » de milord Édouard : cette fameuse proposition de fuite en Angleterre qui va mettre à si cruelle épreuve la conscience de Julie qu'elle devra faire appel à sa cousine pour l'éclairer sur son choix. Or si chaque personnage — Édouard, Claire et Julie elle-même — va alors tour à tour exprimer son avis sur ce projet, ce n'est pas sans que le lecteur ne se voie lui-même conduit à « construire », en parallèle et en dialogue avec eux, son propre « modèle » de Julie. Par où la lecture se fait elle-même construction d'un modèle : modèle au nom duquel Julie finira, on le sait, par écarter un projet qu'elle juge criminel — quitte, il est vrai, à y substituer un chimérique espoir : celui de voir son amant conquérir sur la scène du monde cette reconnaissance sociale que son père lui refuse.

Mais c'est là que débute le second mouvement (lettres 13 à 24), et ce en vertu d'un dispositif fort différent, puisque chacune des quatre lettres morales — sur « l'air général de la société » (II. 14), « les cercles » (II. 17), « les parisiennes » (II. 21) et « l'opéra » (II. 23) — y est suivie d'une critique des deux cousines (II. 15, et II. 18), puis d'une justification de l'amant (II.16 et II. 19). Or, c'est au moment même où celui-ci, sous couvert de « critique », donne les signes les plus patents de son absorption dans le spectacle du monde, que Julie lui adresse son « portrait » (II. 20), comme un « talisman » censé le protéger du « mauvais air du pays galant ». Peine perdue, on le sait, puisque ni sous sa forme « galante » (II. 22), ni dans sa version « réformée » (II. 25), ce portrait de Julie ne réussira à prémunir l'amant de sa catastrophe finale, à savoir de son pitoyable échouage chez les prostituées (II. 26). Seulement voilà : quand on sait que ce portrait avait été justement « réformé » par l'amant sur sa propre idée de Julie — à savoir sur ce même « modèle » construit lors des soirées de Besançon, on mesure combien ce prétendu « modèle » se trouve ici disqualifié par sa propre impuissance. Et de fait, en voyant Julie se poser en fille prétendument exemplaire alors même que, sachant



fort bien à qui son père la destine, elle entretient une correspondance coupable avec un amant — amant auquel elle fait par ailleurs des serments qu'elle sait très bien ne pas pouvoir tenir — le lecteur ne pourra manquer de se demander si ce n'est pas Claire, la « folle » Claire, qui par son sage mariage avec M. d'Orbe, tel qu'il est évoqué à la lettre (II. 18), figurerait, en cette fin de deuxième partie, le véritable « modèle » de Julie, pour autant qu'elle semble bel et bien lui indiquer la voie : où la lecture se fait cette fois déconstruction et reconstruction d'un sens<sup>24</sup>.

### 3. La lettre à la lettre : clair-obscur, polyphonie, inquiétante étrangeté

Ce n'est pas seulement à l'échelle des Parties mais aussi de la lettre que l'écriture rousseauiste semble en appeler à une lecture active, fondée sur le soupçon, le questionnement, le déchiffrement. C'est ainsi par exemple qu'on interprètera les nombreux effets de clair-obscur, de polyphonie, voire d'inquiétante étrangeté, qui émaillent les Quatrième et Cinquième Parties du recueil.

Avec les quatre parcours de sens qu'elle propose, la lettre sur l'Élysée (IV. 11) est sans doute l'une des plus emblématiques de cette esthétique du clair-obscur. En effet, gageons que le lecteur qui pénètre dans l'Élysée sous la conduite de l'ami, commencera par s'y livrer avec lui (première promenade) au charme exotique — voire érotique — du verger, tout au ravissement sensible qu'il ne manquera pas d'éprouver à s'y perdre et à s'y retrouver : « Ô Tinian ! Ô Juan Fernandez ! Julie, le bout du monde est à votre porte. » Mais non sans que tous deux — personnage et lecteur — ne se sentent conjointement invités à chercher dans ce parcours sensible matière à intelligible. Et de fait, il leur suffira d'accommoder leur regard à la pénombre du lieu, pour mesurer combien (deuxième promenade) l'Élysée se révèle en réalité profondément « lisible » : bocages, ruisseau et volière donnant à lire, sous l'apparence du désordre, ce même « ordre » qu'ils ont vu présider de manière si rigoureuse dans la lettre IV. 10 à l'économie domestique de Clarens. Mais c'est peut-être en ce point que leurs chemins se séparent : car si l'hôte de Clarens, fort de ce savoir, pourra dès lors reparcourir l'Élysée comme un jardin pédagogique, en y parachevant sa mue d'amant de Julie en ami de Julie (troisième promenade), le lecteur, lui, ne saurait manquer de se demander si cette dissipation du mirage érotique ne se paie pas au prix fort. En effet : on se rappelle comment Rousseau, via le dialogue qui s'engage alors entre Wolmar et son hôte sur l'art des jardins, fait en sorte d'ouvrir l'Élysée sur tous les jardins du monde : jardins français, parterres hollandais, jardins anglais, et même jardins chinois. Or, si tous ces jardins, à l'opposé du « naturel » et de la « simplicité » de l'Élysée, semblent d'abord avoir pour trait commun de « défigurer » la nature, ce n'est pas sans que le lecteur les voie insensiblement se muer en autant de miroirs grossissants, voire de variantes anamorphotiques de l'Élysée, laissant ainsi entrevoir par réfraction, en ce prétendu jardin des délices, tout un jardin des supplices. Au point que si l'Élysée comme objet a pu s'éclairer au soleil de Clarens, ce n'est pas sans que l'Élysée comme texte ne révèle à son tour au cœur de la fameuse transparence wolmarienne quelques zones d'ombre et d'inquiétante étrangeté : comme par exemple cette étrange passion qui, sous prétexte de réformer la nature, semble bel et bien conduire Wolmar à se substituer à l'Auteur des choses ; bref, cette étrange ubris wolmarienne que le lecteur de la Quatrième Partie verra s'inscrire en traits plus accusés encore dans la violente profanation du bosquet auquel répondra le non moins violent pèlerinage à Meillerie — avant que la Cinquième ne lui révèle en cet athéisme de Wolmar, tel que préfiguré dans le jardin, le « chagrin secret » de Julie.

En fait de clair-obscur et de polyphonie, sans doute vaudrait-il la peine d'accorder un commentaire spécifique à la lettre sur les vendanges pour ce qu'elle donne à entendre de dissonances et de tensions douloureuse, alors même que l'ami de Julie y célèbre le bonheur de Clarens. Car c'est bien cette scission que semble donner à entendre, sous l'apparente unanimité du « on », les relations de personnes, les formes verbales pronominales et réfléchies, ou encore la distribution des pronoms en formes toniques et atones : « Après le

---

<sup>24</sup> Voir Jean-Christophe Sampieri, « Le portrait de Julie : un modèle du roman ? dans *Sources et postérité de La Nouvelle Héloïse - Le modèle de Julie*, Geneviève Goubier et Stéphane Lojkine dir., Paris, Desjonquères, 2012.

souper, on veille encore une heure ou deux en teillant du chanvre ; chacun dit sa chanson tour à tour. Quelquefois, les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. [...] Nous ne pouvons nous empêcher, Claire de sourire, Julie de rougir, moi de soupirer, quand nous retrouvons dans ces chansons des tours et des expressions dont nous nous sommes servis autrefois. Alors, en jetant les yeux sur elles et me rappelant les temps éloignés, un tressaillement me prend, un poids insupportable me tombe tout à coup sur le cœur, et me laisse une impression funeste qui ne s'efface qu'avec peine. Cependant je trouve à ces veillées une sorte de charme que je ne puis vous expliquer, et qui m'est pourtant fort sensible. »

### III. L'éducation du lecteur : lire en trompe-l'œil, sortir de l'enfance, s'affronter aux chimères

Résumons-nous : voilà donc un texte tout autant programmé pour produire une lecture sensible, émotive et identificatoire, qu'une lecture avertie, réfléchie et active ; et cela soit tour à tour, soit simultanément. Par ce double registre et ce paradoxe constitutif, Rousseau n'aurait-il pas composé *La Nouvelle Héloïse* — ne la donne-t-il pas très concrètement à lire — comme un texte en trompe-l'œil ? En effet, c'est dans l'incessant va-et-vient entre l'horizon fictif où l'œil leurré se projette et la surface du texte où elle ne cesse de le ramener comme au lieu même où l'illusion se tisse que l'écriture rousseauiste semble non seulement engendrer mais éduquer son lecteur (1). Or si cette notion d'éducation du lecteur nous invite à réexaminer à nouveau frais la figure de « l'enfant » (2), ce n'est pas sans ouvrir une question peut-être plus fondamentale encore, qui constitue l'horizon implicite du propos de Robert Darnton, comme elle constitue, semble-t-il, celui-là même de *La Nouvelle Héloïse* — et qui n'est autre que celle du rapport de l'homme aux chimères et à la Chimère.

#### 1. Donner à lire et apprendre à lire en trompe-l'œil

Parmi les raisons qui ont pu conduire Rousseau à nommer le verger de madame de Wolmar du beau nom « d'Élysée », Jacques Berchtold a remarquablement mis en lumière, et au premier plan, la puissante résonance musicale que la référence virgilienne ne laissait pas de tisser avec le sous-titre du recueil : « l'Élysée » d'*Héloïse*. Partant de cette résonance, il invitait à considérer le verger de madame de Wolmar comme une allégorie du roman, pour autant qu'on pouvait voir s'y refléter le paradoxe même de sa composition. Ainsi mettait-il en regard le prétendu « naturel » de l'Élysée avec les « dénégations » par lesquelles Rousseau, tout au long des deux préfaces, récusait, au nom du « naturel » de son roman, un artifice et une tradition littéraires pourtant, on l'a vu, bien présents : de même que l'apparent « naturel » de l'Élysée n'est que l'effet d'un art qui se masque, de même le prétendu « naturel » de la correspondance ne renvoie de toute évidence à rien d'autre qu'à un art savamment concerté<sup>25</sup>. Pouvons-nous faire un pas de plus en postulant que Rousseau, pour l'instruction de son lecteur, lui aurait pour ainsi dire fourni dans le trompe-l'œil de l'Élysée une clé de lecture pouvant valoir pour l'ensemble du recueil, pour autant qu'il invitait à le lire sur ce même mode du trompe-l'œil<sup>26</sup> ?

La lettre 2 de la Quatrième partie peut apporter un éclairage intéressant à cet égard : alors que Julie — devenue depuis six ans madame de Wolmar — mais ployant sous le double poids du secret qu'elle n'a toujours pas pu prendre sur elle de révéler à son époux, et de la crainte que son ami n'ait péri dans son long voyage — alors que Julie, donc, presse sa cousine de venir la rejoindre à Clarens pour la consoler de ses peines, c'est sur un tout autre ton que celle-ci lui répond, ouvrant sa lettre enjouée sur l'apologue bien connu des deux architectes :

Mon Dieu ! Cousine, que ta lettre m'a donné de plaisir ! Charmante prêcheuse !.. charmante, en vérité, mais prêcheuse pourtant... pérorant à ravir. Des œuvres, peu

<sup>25</sup> Jacques Berchtold, « L'impossible virginité du jardin verbal », art. cit., p. 53-83.

<sup>26</sup> Voir Jean-Christophe Sampieri, « Écrire et donner à lire en trompe-l'oeil : L'Élysée d'Héloïse », à paraître.

de nouvelles. L'architecte athénien... ce beau diseur... tu sais bien... dans ton vieux Plutarque... Pompeuses descriptions, superbe temple !... Quand il a tout dit, l'autre vient ; un homme uni, l'air simple, grave et posé... comme qui dirait ta cousine Claire... D'une voix creuse, lente, et même un peu nasale... : « Ce qu'il a dit, je le ferai. » Il se tait, et les mains de battre. Adieu l'homme aux phrases, mon enfant, nous sommes ces deux architectes. Ce temple est celui de l'amitié.

Et Claire de révéler comment — pendant que Julie se consumait de tristesse et en vains discours — elle a pour sa part joyeusement œuvré à une réunion qui est désormais sur le point de s'accomplir, opposant au « temple » tout en mots en idée et de la « prêcheuse », ce « temple » réel, ce temple-objet qu'elle a, quant à elle, très concrètement aidé Wolmar à construire et qui n'a désormais plus qu'à être habité. Or, s'il est un objet qui, dans cette Quatrième Partie, figure ce temple « de l'amitié », n'est-ce pas justement la maison et le verger de Clarens, tels que les deux lettres sur l'économie domestique et sur l'Élysée vont bientôt en ouvrir les portes à Saint-Preux autant qu'au lecteur ? — Temple peint, nuancera aussitôt ce dernier ; et pour cause. C'est qu'apologue pour apologue, cette petite fable, par un effet d'écho intertextuel, était bien faite pour lui en évoquer une autre, plus familière encore à sa mémoire : celle, non des deux architectes, mais des deux peintres de la Grèce. À Zeuxis, fier d'avoir peint des raisins « si naturels » que les oiseaux venaient les « becqueter », Parrhasios faisait voir un rideau figuré de manière si vraie que Zeuxis lui-même allait s'y laisser prendre<sup>27</sup>. Or, si la résonance des deux apologues — le premier ne pouvant manquer de susciter l'écho du second — peut fournir une clé de lecture valable non seulement pour la lettre sur l'Élysée mais pour la Quatrième Partie, voire pour l'ensemble du recueil, n'est-ce pas qu'elle semble allégoriser le principe même de l'éducation du lecteur selon Rousseau, en tant qu'il consiste à donner à lire en trompe-l'œil ? Et en matière de trompe-l'œil, que dire de la célèbre scène où l'amant, dans le cabinet de Julie, dans l'attente de leur deuxième nuit d'amour, écrit à sa maîtresse une lettre des plus fiévreuse à la fois pour tempérer son ardeur et lui dire son impatience à l'attendre ? Or si c'est bien dans le mouvement par lequel il revient du faux objet qui l'a dupé vers la surface du texte où l'illusion se tisse que s'opère l'éducation du lecteur, nous savons que ce retour sera d'autant plus profitable et fécond, que le lecteur, comme le spectateur, se sera préalablement livré — et avec quel délice ! — au « charme » de l'illusion. Tant il est vrai qu'on ne devient homme — Rousseau y insistera suffisamment dans *l'Émile* — que pour autant qu'on a d'abord été enfant. Voilà donc qui nous invite à interroger à nouveau frais la figure de « l'enfant », mais dans un rapport plus précis cette fois avec l'éducation du lecteur.

## 2. « Sortir de l'enfance »

Quiconque lit *La Nouvelle Héloïse* sait à quel point la figure de l'enfant y est récurrente, au point d'en fournir l'un des principaux *leitmotivs* du roman. Il n'est que de penser à la « matinée à l'anglaise », et plus généralement à la lettre sur l'éducation des enfants (V. 3), où Rousseau livre sa première esquisse de *l'Émile* ; ou encore à la lettre (V. 14) de la petite Henriette sur laquelle vient si étrangement se clore la Cinquième Partie du recueil. Souvenons-nous par ailleurs que c'est comme un jardin pédagogique, destiné à l'éducation et à « l'amusement de ses enfants », que Julie, après son mariage a conçu le projet de l'Élysée, et que c'est avec « l'empressement d'un enfant » que l'ami, au lendemain de sa première visite, reviendra s'y enfermer pour y goûter les délices d'une méditation solitaire (IV. 11). Rappelons enfin qu'une fois sûr de la parfaite guérison de Saint-Preux, le projet de M. de Wolmar n'était autre que de lui confier l'éducation de ses enfants ; et que ce sera pour sauver le plus jeune de ses enfants que Julie n'hésitera pas à faire le sacrifice de sa vie.

Or, si la figure concrète de l'enfant est la plupart du temps liée, en effet, à une promesse de salut et de rédemption, il n'en va pas de même — c'est le moins qu'on puisse dire — de la métaphore de l'enfant, qui n'est jamais sans véhiculer, quant à elle, des connotations plus

---

<sup>27</sup> Plinie, *Histoires Naturelles*, XXXVI, 5.

ambiguës, souvent en lien avec le registre de l'illusion, voire de l'aliénation. C'est ainsi, par exemple, qu'on pourra l'entendre à la lettre V.2, quand Saint-Preux, voulant voir dans la crise de Meillerie le dernier acte de sa guérison, convoque justement l'image de « l'enfant » pour célébrer sa conversion définitive d'amant en ami et son intronisation dans la communauté de Clarens : « Oui, milord, je vous le confirme avec des transports de joie, la scène de Meillerie a été la crise de ma folie et de mes maux. Les explications de M. de Wolmar m'ont entièrement rassuré sur le véritable état de mon cœur. Ce cœur est guéri autant qu'il peut l'être [...]. La paix est au fond de mon âme comme dans le séjour que j'habite. Je commence à m'y voir sans inquiétude, à y vivre comme chez moi ; et si je n'y prends pas encore l'autorité d'un maître, je sens plus de plaisir encore à m'y regarder comme l'enfant de la maison. » Résonance encore plus troublante à la lettre V. 8, quand le même Saint-Preux, instruit des intentions de Wolmar à son sujet, reprendra la même image de l'enfant pour exprimer sa gratitude au maître de Clarens, le lendemain même du terrible songe de Villeneuve : « Jouissez, cher Wolmar, du fruit de vos soins. [...] Rien ne manque plus à mon bonheur ; milord m'a tout dit. Cher ami, je serai donc à vous ? J'élèverai donc vos enfants ? L'aîné des trois élèvera les deux autres ? Avec quelle ardeur je l'ai désiré ! Combien l'espoir d'être trouvé digne d'un si cher emploi redoublait mes soins pour répondre aux vôtres ! Combien de fois j'osai montrer là-dessus mon empressement à Julie ! Qu'avec plaisir j'interprétais souvent en ma faveur vos discours et les siens ! Mais quoiqu'elle fût sensible à mon zèle et qu'elle en parût approuver l'objet, je ne la vis point entrer assez précisément dans mes vues pour oser en parler plus ouvertement. Je sentis qu'il fallait mériter cet honneur et ne pas le demander. J'attendais de vous et d'elle ce gage de votre confiance et de votre estime. Je n'ai point été trompé dans mon espoir : mes amis, croyez-moi, vous ne serez point trompés dans les vôtres. » Et sans doute n'est-il guère de moment plus troublant et plus amèrement dissonant dans le roman que celui où le lecteur entend prononcer le panégyrique de Wolmar — et avec quelle innocence enfantine, en effet — par celui qui en apparaît décidément, en cette Cinquième Partie, comme la plus grande dupe et la plus touchante victime.

Cette violence, sans doute largement inconsciente — comme l'est, le plus souvent, celle des enfants — et qui consiste, en l'occurrence, à installer dans le rôle « d'enfant de la maison » celui qui, dans la scène de « l'inoculation de l'amour », comme dans tant d'autres scènes, aura pourtant ô combien mérité le pseudonyme de Saint-Preux, la lettre sur l'Élysée donnait déjà au lecteur de quoi l'identifier comme telle, par exemple quand Julie exposait l'idée qui, peu après son mariage, lui avait fait concevoir l'embellissement du verger : « J'ai pensé, me dit-elle, à l'amusement de mes enfants et à leur santé, quand ils seront plus âgés. L'entretien de ce lieu demande plus de soin que de peine ; il s'agit plutôt de donner un certain contour aux rameaux des plants que de bêcher et de labourer la terre : j'en veux faire un jour mes petits jardiniers ; ils auront autant d'exercice qu'il leur en faut pour renforcer leur tempérament, et pas assez pour les fatiguer. D'ailleurs, ils feront faire ce qui sera trop fort pour leur âge, et se borneront au travail qui les amusera. Je ne saurais vous dire, ajouta-t-elle, quelle douceur je goûte à me représenter mes enfants occupés à me rendre les petits soins que je prends avec tant de plaisir pour eux, et la joie de leurs tendres cœurs en voyant leur mère se promener avec délices sous des ombrages cultivés de leurs mains. » On ne saurait, décidément, être plus clair : aux enfants — Saint-Preux compris — « l'amusement » et les menus « soins » consistant à « donner un certain contour aux rameaux des plants » — métaphore courante, on le sait, de l'éducation chez Rousseau ; au « garçon jardinier » que sait être à l'occasion M. de Wolmar, le soin plus mâle de « bêcher et de labourer la terre ». En commentaire de quoi, on comprend que l'hôte de Clarens n'ait pu s'empêcher de laisser échapper : « Milord, cette incomparable femme est mère comme elle est épouse, comme elle est fille ; et, pour l'éternel supplice de mon cœur, c'est encore ainsi qu'elle fut amante. » (IV. 11).

Face à cette métaphore de « l'enfant » comme figure d'illusion et d'aliénation, comment ne pas évoquer dès lors le vibrant appel qu'Édouard lançait au seuil de la Cinquième Partie à ce même Saint-Preux ? « Sors de l'enfance, ami, réveille-toi. Ne livre point ta vie entière au long sommeil de la raison. L'âge s'écoule, il ne t'en reste plus que pour être sage. À trente ans



passés il est temps de songer à soi ; commence donc à rentrer en toi-même, et sois homme une fois avant la mort. » (V. 1) Propos à lire à nouveau en trompe-l'œil : car s'il n'a visiblement d'autre signification sous la plume d'Édouard que d'appeler son ami à exorciser une fois pour toutes les fantômes du passé, c'est dans un tout autre sens que le lecteur peut l'entendre — celui-là même qui lui sera confirmé par la lettre testamentaire de Julie quand, sortant de cette même « enfance », c'est-à-dire non plus tout à fait du silence mais d'une parole aliénée, elle retrouvera face à Saint-Preux les accents vrais d'autrefois : « Je me suis longtemps fait illusion. Cette illusion fut salutaire ; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin. » Car *La Nouvelle Héloïse* ne serait pas un « roman des Lumières » si elle n'invitait à sortir de l'enfance : ainsi que le font les personnages qu'elle met en scène. Mais, sortir de l'enfance, qu'est-ce à dire, s'agissant du lecteur ?

### 3. L'éducation du lecteur : expérimenter le pouvoir des chimères

Pour Kant, sortir de l'enfance, c'est sortir de la minorité dont on est soi-même responsable. Pour le Rousseau de la *Nouvelle Héloïse*, sortir de l'enfance, il semble que ce soit, plus précisément, avoir traversé l'épreuve des chimères. Car c'est bien à ce rendez-vous des chimères et de la Chimère que Rousseau semble ici convoquer son lecteur, d'abord en l'invitant à un regard lucide sur toutes celles qui peuvent circuler dans le monde. À cet égard, tout se passe comme si chaque partie du recueil faisait en sorte d'exposer le lecteur à l'une de ces chimères du monde : telle la chimère « morale » — si l'on peut nommer ainsi la vertueuse indignation qui, dans la Deuxième partie, s'emparait de l'amant face au spectacle du monde, le lançant à l'assaut de ses moulins, en un élan tout donquichottesque en effet ; avant que cette « divine ardeur » ne trahisse le ressort très mondain qui l'animait en secret : cette « fureur de se distinguer » qui, sous couvert de critique et de style, ne visait, on l'a vu, qu'à se tailler une place et un rôle à sa mesure sur le théâtre du monde ; telle ensuite cette chimère qu'on pourrait dire « bourgeoise » ou « matrimoniale » : celle qui, dans la Troisième Partie, prétendait fonder la loi morale sur la transcendance du devoir et de la raison, à l'exclusion de tout objet sensible ; sans voir qu'à ce compte-là, l'acte le plus moral n'est peut-être pas tant le mariage que la mort volontaire qui dégage plus radicalement encore celui qui se la donne de tout objet des sens ; et qu'en fait de transcendance, la raison a peut-être largement à apprendre de la sensibilité — ironique leçon de « l'inoculation de l'amour »<sup>28</sup> ; telle encore la chimère politique, si lumineusement incarnée par M. de Wolmar dans la Quatrième Partie, à travers cette société heureuse qu'il s'efforce de promouvoir à Clarens comme communauté de besoins ; mais non sans que le lecteur ne puisse voir combien le bonheur commun se paie ici pour chacun au prix fort du renoncement à sa liberté et à l'objet de son désir ; telle enfin, peut-être, dans la Cinquième Partie, cette pieuse chimère prêchée par madame de Wolmar à travers sa pratique de la « bienveillance ».

Or, si dans le déploiement successif de ses Parties, le recueil semble inviter le lecteur à se déprendre l'une après l'autre de ces chimères du monde, comme autant de figures d'une même aliénation et autant de peaux qu'il laisserait derrière, il en est une, pourtant, qui semble étrangement résister non seulement à l'usure du temps mais à toute tentative de démystification, de sorte qu'après avoir fait l'objet de la Première Partie, elle semble revenir intacte à la dernière. Cette Chimère — nommons-là la Chimère amoureuse — dont toutes les autres pourraient bien n'être en somme que des avatars et des défigurations sociales, c'est elle en effet qu'on voit ressurgir à la fin du roman sous la plume de Julie, et ce dans sa pureté et sa vérité originelles, comme au terme d'une sorte de décantation alchimique, c'est-à-dire au plus près de la pure faculté de désirer, d'imaginer et d'espérer (VI. 8) : « Tant qu'on désire, on peut se passer d'être heureux ; on s'attend à le devenir : si le bonheur ne vient point, l'espoir se prolonge, et le charme de l'illusion dure autant que la passion qui le cause. Ainsi, cet état

---

<sup>28</sup> Voir Jean-Christophe Sampieri, « Le récit exemplaire au miroir de ses déconstructions dialogiques : la Lettre III 18 de *La Nouvelle Héloïse* », communication au séminaire « Fictions classiques », dir. Jean-Paul Sermain et Marc Escola, novembre 2006, Université Sorbonne Nouvelle.

se suffit à lui-même, et l'inquiétude qu'il donne est une sorte de jouissance qui supplée à la réalité. Qui vaut mieux peut-être. Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède. On jouit moins de ce qu'on obtient que de ce qu'on espère et l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux. En effet, l'homme, avide et borné, fait pour tout vouloir et peu obtenir, a reçu du Ciel une force consolante qui rapproche de lui tout ce qu'il désire, qui le soumet à son imagination, qui le lui rend présent et sensible, qui le lui livre en quelque sorte, et pour lui rendre cette imaginaire propriété plus douce, le modifie au gré de sa passion. Mais tout ce prestige disparaît devant l'objet même ; rien n'embellit plus cet objet aux yeux du possesseur ; on ne se figure point ce qu'on voit ; l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possède, l'illusion cesse où commence la jouissance. Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. » Se déprendre, donc, des vaines chimères du monde, pour se réapproprier la Chimère, pour autant que, comme simple faculté de désirer, d'imaginer, d'espérer, et tout simplement d'aimer, elle est, pour chacun, ce qui permet de tenir bon, face à la violence du monde et à l'intolérable de la mort. De la Chimère, donc, non plus comme puissance de mort et d'aliénation, mais comme puissance de vie, pour autant qu'au seuil même de la mort, elle a le pouvoir de nourrir l'espérance ; celle, par exemple d'une permanence du souvenir au-delà du trépas, telle que Julie — non sans quelque hérésie, il est vrai — la confie au pasteur venu la consoler : « Je me suis même fait une espèce d'argument qui flatte mon espoir. Je me dis qu'une partie de mon bonheur consistera dans le témoignage d'une bonne conscience. Je me souviendrai donc de ce que j'aurai fait sur la terre ; je me souviendrai donc aussi des gens qui m'ont été chers ; ils me le seront donc encore : ne les voir plus serait une peine, et le séjour éternel n'en admet point. [...] En attendant, ce qu'il y a pour moi de très sûr, c'est que tant que je me souviendrai d'avoir habité la terre, j'aimerai ceux que j'y ai aimés. » (VI. 11). Ou encore cette autre espérance, confiée plus personnellement cette fois à Saint-Preux, d'une communion des âmes par-delà l'horizon de la mort et l'insoutenable réalité de la corruption des corps : « Quand tu verras cette lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son cœur où tu ne seras plus. Mais mon âme existerait-elle sans toi ? Sans toi, quelle félicité goûterais-je ? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente : trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois ! » (VI. 12)

Cette Chimère amoureuse, est-ce seulement le fait que le monde — s'agissant en tout cas des amants de Vevai — ne lui aura jamais permis de s'incarner, et donc de se corrompre, qui lui confère, à la fin du roman, cet incomparable éclat ? En partie, seulement. Tant aux yeux du lecteur cette même Chimère aura pris corps sous les traits de Julie. Au point que c'est à raison même que celle-ci, tout au long du roman, aura incarné la Chimère — et que le lecteur, dans le temps long du roman, aura vécu dans son intimité — qu'il pourra, à la fin, s'approprier l'épigraphe du recueil en disant lui aussi : « Le monde la posséda sans la connaître, et moi, je l'ai connue, je reste ici-bas à la pleurer ». Or, la pleurer, qu'est-ce d'autre, pour le lecteur, sinon, dans le deuil, recueillir la Chimère de Julie, comme cette faculté de désirer, d'espérer et d'aimer ; et, en se l'incorporant, la réinventer autrement, et la faire fructifier à son tour ? Fécondité, donc, de la Chimère qui, dans la mort même, se fait promesse de vie, à l'image du grain de blé de la parabole évangélique qui, s'il ne meurt pas, restera seul, mais qui, « s'il meurt, [...] portera beaucoup de fruits. »

\*

Mais il est plus que temps de conclure. Faisons-le en revenant à la question liminaire que nous dégagions du propos de Robert Darnton : qu'est-ce que lire *La Nouvelle Héloïse* ? À cette question, on a vu que la réponse ne pouvait être simple, tant le roman de Rousseau semble se prêter d'emblée à deux lectures différentes : naïve, sensible, identificatoire, d'une part ; avertie, réfléchie et active de l'autre. Le plus étrange étant qu'il semble avoir été conçu en vue de



produire à la fois l'une et l'autre : que Rousseau ait tissé chaque lettre comme une toile animée et sensible, offerte à l'identification du lecteur, c'est ce qui n'est pas seulement attesté par les témoignages d'époque, mais qui ressort, on l'a vu, de l'étude concrète des divers procédés repérés par Robert Darnton : fiction de la non-fiction, écriture du sentiment, puissance mélodique de la lettre. Et pourtant : que Rousseau n'ait pas moins misé sur les compétences d'un lecteur averti, distancié et actif, c'est ce dont témoignent tout autant semble-t-il les « notes éditoriales », que la composition de chaque partie en un espace de « jeu », ou encore les effets de clair-obscur, de dissonance, d'inquiétante étrangeté, présents à l'échelle même de la lettre. D'où un paradoxe qui nous conduisait forcément à reposer en des termes nouveaux notre question de départ : en nous demandant non plus quelle(s) lecture(s) est ou sont ici programmée(s) par le texte, mais comment une même œuvre peut programmer deux lectures à ce point divergentes. Si elles peuvent s'éclairer mutuellement, au point d'apparaître en somme comme l'envers et l'endroit de la même lecture, nous avons formé l'hypothèse que ce ne peut être que dans le cadre d'une écriture en trompe-l'œil, dispositif dont nous avons tenté de montrer la présence récurrente, à différents niveaux de l'œuvre : tant à l'échelle du recueil — où, via les deux préfaces, il est en effet le plus explicite — qu'à l'échelle de la lettre, où elle engage des procédés plus subtils. Moyennant quoi, c'est dans l'incessant va-et-vient entre l'horizon fictif où l'œil se projette et cette surface du texte à laquelle Rousseau ne cesse de le ramener que semble se jouer, à tous les sens du terme, dans *La Nouvelle Héloïse*, l'éducation du lecteur. Et s'éduquer qu'est-ce d'autre, pour le lecteur comme pour les personnages, que sortir de l'enfance ? Or, il est à remarquer que cette sortie de l'enfance ne s'opère pas en somme de façon si différente de celle de « l'infans » d'*Émile*, quand le gouverneur, à la fin du Livre I, pour l'aider à triompher de ses peurs, fait défiler devant ses yeux une série de « masques » de plus en plus effrayants. Sortir de l'enfance, donc, en s'affrontant à ses propres chimères ? Si c'est bien à ce rendez-vous que semble en effet convoqué tout lecteur de *La Nouvelle Héloïse*, c'est pour autant que la leçon du roman, jusqu'au bout, comme nous l'avons vu, semble double. Car si le lecteur y est conduit à se déprendre tour à tour des chimères du monde, c'est dans la mesure aussi où il se voit invité, au terme de cette traversée, à se réapproprier la Chimère, comme cette pure faculté de désirer, d'espérer et d'aimer, qui permet à chacun de tenir bon face à la violence du monde et à l'horizon intolérable de la mort.

En affirmant ainsi la fécondité de la Chimère, *La Nouvelle Héloïse* ne faisait, somme toute, que redire dans le langage fleuri du roman, ce que, quelques années plus tôt, le *Discours sur l'origine de l'inégalité* avait formulé dans le langage sévère de la philosophie quand, face au constat aveuglant de la violence du monde, il avait posé celui, non moins réel, d'une « bonté naturelle de l'homme » ; et ce, déjà, oui, à travers un « tableau » : celui, hypothétique, mais ô combien lumineux, de cet « état de nature » postulé en l'occurrence comme un état « qui n'existe plus, qui n'a peut-être jamais existé, qui n'existera probablement jamais, mais dont il importe pourtant d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent. » N'est-ce pas cette continuité que soulignait le Rousseau de la préface dialoguée quand, dans son « entretien avec un homme de lettres », il se justifiait d'avoir changé de style en passant de la philosophie au roman ?

R. [...] J'ai changé de moyen, mais non pas d'objet. Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferai-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisés.

Et de citer à l'appui les vers du Tasse :

C'est ainsi que pour faire prendre une médecine à un enfant qui se trouve mal, on a coutume de lui frotter le bord de la coupe de quelque douce liqueur. Lui cependant avale cet amer breuvage et reçoit sa guérison de la tromperie qu'on lui a faite. (*Jérusalem délivrée*, chant I, strophe 3).

À quoi « l'homme de lettres » objectait :

N. J'ai peur que vous vous trompiez encore ; ils suceront les bords du vase, et ne boiront point la liqueur.

R. Alors ce ne sera pas de ma faute, j'aurai fait de mon mieux pour la faire passer.

Que les lecteurs lisent donc le recueil jusqu'au bout, qu'à l'imitation de Julie, il « (boivent) jusqu'à la lie la coupe amère et douce de la sensibilité » ; bref qu'à son exemple, ils traversent les chimères du monde pour se réapproprier le pays des Chimères ; et alors, Rousseau nous l'affirme, ils seront sauvés. Car c'est bien en vertu de cette fécondité de la Chimère que *La Nouvelle Héloïse* peut illustrer de manière exemplaire cette « puissance de contestation du monde dans le monde » dans laquelle Bernard Sichère nous invitait à voir l'apanage de la littérature<sup>29</sup> : « car la littérature n'est rien, écrivait-il, si elle n'est pas cela ». Version laïcisée du salut et de la sainteté, que la littérature prend, selon lui, en charge et dont nous avons vu, en effet, qu'elle n'est pas sans rapport avec *La Nouvelle Héloïse* et l'écriture rousseauiste en général ; et qui nous permet d'imaginer qu'en ce mois de février 1761 les premiers lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* ne se sentaient peut-être pas seulement comme des « provinciaux, des étrangers, des reclus, et des enfants », mais comme membres d'une communauté invisible. Car, comme l'écrit encore Bernard Sichère, n'est-ce pas le miracle, à la fois humble et lumineux, de cette communauté invisible, dont chaque lecteur peut faire à tout moment l'expérience, dès lors qu'il engage le dialogue avec ce murmure ininterrompu que, depuis quelque deux siècles environ, il est convenu d'appeler, bien imparfaitement sans doute — littérature ?

---

<sup>29</sup> Bernard Sichère, *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, 1999.

## RAPPORTS DES ÉPREUVES ORALES

**Épreuve de Leçon portant sur un programme d'œuvres d'auteurs de langue  
française  
ou sur une œuvre cinématographique**

**Rapport présenté par Sébastien Douchet**

Le jury de l'agrégation interne de Lettres Modernes a eu la satisfaction – et le bonheur, il faut le dire – d'entendre, lors de cette session 2022, des prestations d'une qualité notablement supérieure à celles de l'an passé. En cette année de déconfinement, nombre de candidates et de candidats ont témoigné d'une appréciable connaissance des œuvres au programme et d'un engagement aussi sincère qu'enthousiaste dans l'exercice de la leçon. Cette réelle volonté de partager avec leurs auditeurs l'intérêt et le plaisir suscités par l'étude des œuvres au programme a été récompensée à son juste mérite, jusqu'à parfois obtenir la note maximale de 20.

Quelles qu'en soient les raisons, cette amélioration démontre qu'il est tout à fait possible de séduire et de convaincre le jury, parfois même de l'impressionner malgré tout ce que l'épreuve de la leçon peut avoir de stressant sur le plan psychologique ou d'éreintant sur le plan physique. Ce bilan de première intention est réellement satisfaisant et démontre que l'épreuve permet de faire émerger parmi les aspirants à l'agrégation des collègues aux profils et aux personnalités dont la fibre littéraire est intellectuellement incontestable. En ce sens, le concours joue pleinement son rôle de mise en valeur d'enseignantes et d'enseignants de grande qualité et de grand mérite qui se voient récompensés par l'obtention du titre d'agrégé.

Le constat se veut très encourageant pour les futurs impétrants, et le présent rapport, qui leur est destiné, a pour unique ambition de rappeler certains principes cardinaux de l'épreuve, de donner des conseils de préparation et de méthode, et de fournir, par des exemples concrets de prestations réussies ou moins réussies, des éléments d'appréciation de ce qui fait la qualité d'une leçon. Son rédacteur remercie chaleureusement les membres du jury qui lui ont communiqué de très nombreux éléments propres à en enrichir la trame et le contenu : Sophie Abt-Gustaw, Olivier Achtouk, Éric Barjolle, Olivier Bertrand, Marie Bommier, Alexandre Duquaire, Cécile Flory, Boris Lyon-Caen, Nancy Oddo, Emmanuelle Poulain-Gautret, Bruno Roche, Natacha Salliot, Thomas Steinmetz.

La lecture des rapports du jury des années précédentes demeure indispensable et apportera aux candidats de précieuses informations propres à compléter utilement ce compte rendu consacré à la session 2022.

### **L'épreuve : objectifs, déroulement, types de sujet**

L'épreuve de leçon vise à évaluer la façon dont les candidats sont capables, après 6 heures de préparation, de défendre en 40 minutes la lecture argumentée d'une œuvre ou d'un extrait d'œuvre (littéraire ou filmique) dans un discours pertinent, informé, organisé et personnel.

L'entretien, d'une durée de 10 minutes, est un moment de valorisation de la prestation. Les quelques questions posées par le jury sont l'occasion pour les candidats de faire la démonstration de leur aptitude à dialoguer, à faire preuve de jugement et d'esprit critique sur leur propre travail. Selon les cas, on pourra approfondir une analyse, préciser ou reformuler sa pensée, nuancer un propos, émettre des hypothèses de lecture qui n'avaient pas été envisagées, etc. Les réponses doivent être concises, précises et ne pas répéter ce qui a déjà été dit au cours de l'exposé. Il faut donc garder un peu d'énergie pour l'entretien qui fait

pleinement partie de l'épreuve, laquelle dure donc au total 50 minutes pour 6 heures de préparation.

Deux grandes catégories de sujet caractérisent cette l'épreuve : la leçon sur œuvre complète et la leçon sur extrait (dite étude littéraire ou filmique). La première suppose de traiter un sujet donné dans la totalité d'une œuvre (littéraire ou filmique). Par exemple : « Le tragique dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* ». La seconde porte sur une portion significativement longue d'une des œuvres au programme et n'est pas orientée par un sujet. Par exemple : « Étude littéraire de l'acte III, scènes 7 à 14 de *Cyrano de Bergerac* » ou « Étude filmique de *Fenêtre sur cour* de 15'35" à 31'00" ». Dans le premier cas la problématisation s'élabore à partir du sujet ; dans le second la problématisation émerge de l'extrait lui-même. Malgré cette différence de forme, la leçon sur œuvre et la leçon sur extrait ont les mêmes exigences en termes de savoirs et de savoir-faire.

### **Maîtriser les œuvres au programme**

S'il est un prérequis indispensable pour réussir sa leçon, c'est la connaissance fine et approfondie des textes et du film au programme. Découvrir l'œuvre au cours de la préparation de la leçon mènera inévitablement à une catastrophe.

La première lecture des œuvres permettra de d'élucider les termes difficiles ou obscurs ainsi que le sens littéral du texte – cela vaut aussi bien pour un texte du XVI<sup>e</sup> siècle que du XX<sup>e</sup> siècle – et ainsi d'éviter de fâcheux contresens. De même, si l'apparat critique des éditions au programme est un outil précieux pour comprendre certaines allusions ou références, il n'est jamais exhaustif et il faut s'assurer, par un travail de recherche, que l'arrière-plan référentiel, culturel, historique, etc. de l'œuvre est bien cerné. Faute de ce travail préparatoire, il ne serait pas possible, par exemple, d'identifier les différents monarques dont il est question chez Madame d'Aulnoy, ce qui constituerait inévitablement un handicap pour traiter d'une leçon intitulée « Vive le roi ! ».

Afin de traiter de façon clairvoyante un sujet de leçon, il faut donc avoir une vision claire et surplombante des œuvres au programme. L'on y accède par trois moyens complémentaires : la fréquentation régulière des textes et du film (ils doivent être parfaitement connus, il faut pouvoir s'y repérer et y circuler avec aisance), l'acquisition de connaissances critiques et contextuelles fermes (grâce à la lecture raisonnée de la bibliographie) et l'appropriation personnelle du programme (les cours et les manuels n'étant qu'un socle pour développer une pensée originale qui fera la différence le jour du concours).

La leçon sur œuvre suppose de pouvoir identifier très vite tous les éléments et aspects de l'œuvre relatifs au sujet posé. Ainsi pour un sujet comme « La tirade dans *Cyrano de Bergerac* » pouvoir repérer et identifier toutes les tirades de la pièce permettrait de constater que Cyrano n'est pas le seul personnage à employer cette forme dramatique. Cela invite à ne pas oublier tout un pan du corpus et à ne pas enfermer la réflexion en centrant une partie exclusivement sur « Cyrano, héros comique et tragique », vecteur de la « portée cathartique » de la pièce.

De la même façon, en ce qui concerne la leçon sur extrait, il faut pouvoir analyser très vite les enjeux du passage en le situant dans l'économie de l'œuvre, et établir avec son amont et son aval tous les liens et toutes les correspondances qui permettront d'en proposer une lecture problématisée.

### **La leçon sur œuvre complète**

L'énoncé de ce type de sujet de leçon peut prendre des formes différentes qui, si elles sont en nombre limité n'en demeurent pas moins variées. Selon leurs caractéristiques ces énoncés imposent une approche et une réflexion spécifiques. L'on n'aborde pas de la même façon un sujet notionnel et un sujet citationnel, un couple ou un trio de termes coordonnés et un verbe à l'infinitif, un sujet affirmatif et un sujet interrogatif. La liste d'exemples de sujet qui ont été proposés cette année – que l'on trouvera à la fin de ce rapport – permettra de se faire une idée précise de cette variété. On peut globalement en donner la typologie suivante :

- **les sujets à énoncé notionnel** : certains ont **une portée générale** et sont susceptibles de s'appliquer à toute sorte d'œuvre pourvu que cela soit pertinent : *le temps, l'espace, la mort, la parole, le corps*, etc. Le grand degré de généralité de ce type de sujet doit mettre en alerte les candidats contre un écueil intrinsèque qui est d'en rester justement à des généralités et de ne pas adapter l'analyse de la notion aux spécificités de l'œuvre à étudier. Si *l'espace* peut *a priori* faire l'objet d'une leçon sur n'importe quel texte du programme, il prend, dans le cadre d'une œuvre théâtrale, une dimension particulière. L'on ne peut ainsi pas faire l'économie d'une réflexion sur la dimension scénique du sujet et la façon dont l'espace est configuré en sus d'une présentation raisonnée des différents espaces montrés et évoqués. Traiter du *temps* dans un roman comme *La Nouvelle Héloïse* implique d'analyser comment le dispositif épistolaire impose un jeu d'écriture et de lecture différées, des effets de sens et une rythmique narrative spécifiques. D'autres sujets ont **une portée plus spécifique** qui les inscrit de façon plus évidente dans l'œuvre. Il peut s'agir de sujets portant sur des thématiques (« La musique dans *La Nouvelle Héloïse* »), sur des personnages (« Christian dans *Cyrano de Bergerac* »), sur des notions littéraires (« Le merveilleux dans les *Contes d'Aulnoy* et de Perrault »), des types de discours (« La tirade dans *Cyrano de Bergerac* »), des parties du discours (« Le nom propre dans les *Contes d'Aulnoy* et de Perrault »), des formes d'écriture (« L'alexandrin dans les œuvres de Du Bellay »), etc. Ce simple passage en revue permet de comprendre ce que signifie s'approprier une œuvre : c'est pouvoir l'envisager sous toutes ces facettes et être capable d'en parler de façon raisonnée à partir de ces différentes perspectives. Un sujet de leçon peut aussi associer des notions de façon à former **un système notionnel** à interroger comme tel : certains forment des paires qui constituent, *a priori*, les deux volets complémentaires d'un tout unifié : « Masculin et féminin dans les *Contes d'Aulnoy* et de Perrault », « Intérieur et extérieur dans *Fenêtre sur cour* ». Ces couples apparemment simples sont à interroger dans leur relation apparemment réciproque et par rapport à la totalité qu'ils sont supposés former. D'autres systèmes notionnels sont d'emblée placés dans une relation dialectique (« Répétition et variation dans les *Contes d'Aulnoy* et de Perrault ») dont le fonctionnement doit être explicité dans ses modalités, ses formes, sa variabilité et sa complexité. D'autres entretiennent des relations de nature asymétrique qu'il convient d'élucider : un sujet comme « Politique et économie dans *La Nouvelle Héloïse* » demande de s'interroger sur le choix des notions mises en rapport (pourquoi *politique et économie* et pas *politique et savoir* ou *philosophie et économie* ?) et sur les relations qu'elles qu'entretiennent. Plus rarement, des triades notionnelles peuvent former un sujet de leçon (« Mythe, Histoire et Politique dans les œuvres de Du Bellay »). Le choix le plus fréquent de la coordination *et* doit conduire à envisager les possibles valeurs de la conjonction (énumération, mise en équivalence, mise en série, mise en opposition, renchérissement, succession temporelle, conséquence, etc.). Il est parfois judicieux de s'interroger sur l'ordre des éléments coordonnés : celui-ci peut en effet suggérer une hiérarchie implicite des notions (pourquoi « Masculin et féminin » plutôt que « Féminin et masculin » ?).

- **les sujets à énoncé verbal** : le cas le plus fréquent est celui de sujets posés à partir d'un infinitif. Le sujet est alors orienté par une matrice verbale qui demande de s'interroger sur un procès à l'œuvre dans le texte ou le film. La perspective problématique est alors légèrement mais décisivement modifiée par rapport à un sujet notionnel substantival : un sujet tel que « Mentir dans *Cyrano de Bergerac* » ne recouvre pas la même démarche analytique que « Le mensonge dans *Cyrano de Bergerac* ». Il invite à infléchir la réflexion du côté de l'acte de langage qu'est *mentir* et de ses modalités (qu'est-ce que mentir, et comment ment-on ? peut-on mentir partiellement, grossièrement, subtilement ?), de sa production verbale (le mensonge en lui-même : quelles formes prend-il ?), de ses actants ou acteurs (qui ment ? peut-on mentir collectivement, malgré soi, sans le savoir ?), de ses destinataires (à qui ment-on ? se ment-on à soi-même ?). Le verbe à l'infinitif appelle aussi des circonstants (où, quand, pourquoi ment-on ? dans quel but ? pour quelles conséquences ?) et un contexte d'énonciation (moral, éthique, politique, philosophique, etc.) qui teinte l'acte de mentir de valeurs diverses. Il ne faut



pas non plus hésiter à interroger le sujet de façon paradoxale pour faire émerger des considérations éventuellement pertinentes pour l'œuvre : *mentir* peut-il être autre chose qu'un acte de langage (le corps, les actes, les attitudes peuvent-ils mentir ?), mentir peut-il revenir à dire le vrai ? créer une fiction relève-t-il d'un mentir vrai ? Notons que le sujet à base d'infinitif peut comporter des variations comme des compléments qui orientent le procès vers un objet : « Voir le monde dans *La Nouvelle Héloïse* », « Jouer la comédie dans *Cyrano de Bergerac* ». Le sujet peut aussi jouer sur la réversibilité du procès et de son schéma actanciel par l'usage de la forme active et passive de l'infinitif : « Voir et être vu dans *Fenêtre sur cour* ». Comme pour les sujets à substantif, les infinitifs peuvent être coordonnés et faire système : « Être et paraître dans *Le Balcon* ».

- **les sujets à énoncé citationnel** : tirées des œuvres elles-mêmes, ces citations qui font sujet sont à considérer comme un commentaire autoréférentiel de l'œuvre dont il faut interroger la pertinence. La citation peut consister en tout type d'énoncé : injonction (« "Et faisons à nous deux un héros de roman !", *Cyrano de Bergerac*, II, 10 »), assertion à balancement contradictoire (« "Je suis né pour la Muse, on me fait ménager", *Les Regrets*, sonnet 39, v. 13 »), assertion programmatique (« "L'œuvre sera une explosion active", *Le Balcon*, Avertissement »), prescription (« "Ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance", Ch. Perrault, *Préface*, p. 81 »). Deux attitudes complémentaires peuvent guider la problématisation : entendre d'abord la citation comme un commentaire décontextualisé et extérieur à l'œuvre, pour ensuite recontextualiser la citation en envisageant son énonciateur, sa tonalité, son cotexte, etc. Dans un sujet comme « "Je t'aime / C'est le thème", *Cyrano de Bergerac*, III, 5 », la barre oblique indiquait que la citation était constituée d'un énoncé (de Christian) et de sa réplique (par Roxane) qui brise la déclaration d'amour et la fait échouer. La mise en tension du topos amoureux et de sa mise en échec, l'absence de collaboration dans un dialogue qui contrevient aux conventions sociales et théâtrales, la neutralisation du *je* amoureux par le démonstratif *c'est*, la stichomythie et l'homéotéleute qui transforment violemment et ironiquement le sentiment amoureux (*t'aime*) en cliché (*thème*) orientent la réflexion du côté du jeu avec les conventions théâtrales, des registres dramatiques et de l'horizon d'attente du public. Le sujet « "Je me fais mal comprendre, peut-être ?", *Le Balcon*, Avertissement » reprend un propos de l'auteur sur son œuvre dont l'ironie devait servir de ressort. Par ailleurs la situation péritextuelle de la citation, dans le texte à valeur polémique qu'est l'avertissement, doit inciter à resituer le propos au sein de débats contemporains, autour du théâtre à thèse et de son refus par Genet. Ce faisant, on pouvait cerner comment les dispositifs dramaturgiques (jeux de rôle, miroirs...) à l'œuvre dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* tout à la fois filtrent, font écran et dénudent le réel, activant différents régimes de représentation qui ne se réduisent pas à la seule étude de l'équivoque.

- **les sujets à énoncé interrogatif** sont le dernier grand type de sujet de leçon susceptible d'être soumis aux candidats. Le double point y apparaît fréquemment. Celui-ci joue un rôle de copule qui établit une relation attributive entre l'objet à traiter et une caractérisation qui en est proposée. C'est cette relation qu'il faut naturellement interroger. Souvent, ce type de sujet est couplé à une citation de l'œuvre (« Les *Contes* de Perrault : "des histoires dépourvues de raison" ? »), ou un énoncé dont la dimension allusive oriente la réflexion (dans « Clarens : le meilleur des mondes ? », le sujet interroge le statut utopique de Clarens à travers une allusion, certes anachronique mais heuristique, au roman d'Aldous Huxley). Proposer, au fil de la leçon, des reformulations successives de la caractérisation mise en question peut être un moyen efficace d'aborder ce type de sujet.

### **Problématiser**

En ce qui concerne la leçon sur œuvre complète, il est recommandé de faire jouer de la polysémie des termes de l'énoncé, mais pour n'en retenir que ce qui est pertinent dans la construction du projet de lecture et la compréhension de l'œuvre. Il faut notamment veiller à ne

pas fonder la leçon sur un artifice sémantique ou conceptuel qui forcerait ou dévoierait l'interprétation de l'œuvre (risque de contresens ou de hors-sujet).

Ainsi, peut-être parce que l'exercice impressionne, il est souvent abordé directement à partir d'entrées très théoriques et générales. Or l'analyse d'un sujet demande une approche raisonnée des notions en jeu, qui ait une prise réelle sur le texte. Une leçon portant sur « Les objets dans *Le Balcon* et *Les Bonnes* » prend le risque de s'égarer en adoptant une perspective abstraite et en se fondant immédiatement sur le sens de « visée » du mot *objet* (ce que du reste le pluriel « les objets » invitait à ne pas envisager). Mieux vaut commencer par faire le point très concrètement sur les différents objets mobilisés sur scène ou évoqués, et en dresser une typologie problématisée, dialectique et dynamique à partir d'un recensement d'occurrences (étape nécessaire si l'on veut pouvoir dégager et aborder tous les aspects importants d'une question).

Un autre exemple illustre le mésusage de la polysémie de l'énoncé dans une leçon. Interrogée sur « Les lettres dans *Cyrano de Bergerac* », une candidate a construit sa première partie autour de la polysémie du mot : *lettres inscrites* sur les « affiches rouges » qui annoncent *La Clorise*, *Belles lettres* et littérature, et *lettres* objets de correspondance. Or, le sujet aurait requis, avant de donner sa pleine extension métonymique au terme, de prendre le terme dans son acception la plus évidente pour qui est familier du texte (l'objet épistolaire à la fois scénique et textuel). Commencer par cette évidence signifiante devait conduire à observer le fonctionnement de cet objet théâtral et à se demander, par exemple, quand les lettres interviennent dans la pièce, comment le spectateur en prend connaissance, quelles différences on peut établir entre les lettres lues et les lettres évoquées, etc. On le voit, l'approche du sujet par sa gamme polysémique permet de déployer efficacement le sujet, mais à condition de procéder selon une approche raisonnée et qui ne contrevienne pas aux significations possibles et vraisemblables du texte.

La réflexion sur le type d'énoncé et sur la polysémie de ses termes doit faire émerger une ligne directrice, une perspective qui rende compte de façon dynamique de la façon dont le sujet proposé innerve l'œuvre. On pourra ainsi fonder sa problématique sur ses régimes d'ambiguïté, sur les tensions axiologiques qui le traversent, sur son traitement paradoxal, etc. Une leçon réussie sur « Le pouvoir dans les *Contes d'Aulnoy* et de Perrault » a ainsi formulé l'hypothèse que la question du pouvoir dans le conte reposait sur un paradoxe lié à l'histoire littéraire. Le genre du conte, petit genre, genre de la bagatelle, s'emparant avec succès d'une question sérieuse réservée *a priori* aux genres nobles (le pouvoir politique, les rapports de domination dans le champ social, etc.), aurait su s'imposer dans le champ littéraire grâce à un traitement neuf et efficace de la question du pouvoir.

La problématisation de la leçon sur extrait (étude littéraire, étude filmique) procède d'une autre démarche puisqu'aucun énoncé n'accompagne le découpage du texte à étudier. C'est donc à partir du contenu de l'extrait même, de ses bornes mais aussi de son inscription dans l'œuvre qu'il faut réfléchir pour élaborer une problématique. Davantage qu'un vaste commentaire composé qui procéderait à la lecture d'un extrait en soi, l'étude littéraire et l'étude filmique rendent compte, toujours de façon dynamique, d'un passage dont la singularité et les spécificités sont analysées en prenant en compte ses liens (explicites et implicites) avec le reste de l'œuvre et les modalités selon lesquelles il s'y inscrit.

Ainsi, à propos de l'étude du tableau V du *Balcon*, il s'agit non pas de développer, dans une première partie une lecture thématique, mais d'examiner comment ce tableau intervient juste après un tableau très court (deux répliques), comment il reprend, voire cite des éléments des personnages et des situations du troisième tableau, comment il annonce de nouveaux personnages (Chantal et l'Envoyé, par exemple), comment il se clôt sur une mort, celle d'Arthur, qui annonce celle de Chantal au huitième tableau. Du côté de sa composition interne, il est judicieux de remarquer comment il procède par séquences de taille inégale et de tonalités variées tressant des répliques lyriques, celles d'Irma, à des répliques plus nerveuses, comme celle d'Arthur ou du Chef de police : loin d'être purement descriptives, de telles remarques permettaient d'éclairer l'écriture dramaturgique de Genet et d'explorer, par exemple, la portée

politique de la pièce. La problématisation de la leçon sur extrait suppose donc d'interroger à la fois le choix du découpage et les bornes du passage, son économie interne et son rôle dans celle de l'œuvre, soit trois éléments consubstantiels (*séquençage*, *singularité* de l'extrait et *lien organique* avec le reste de l'œuvre).

### **Structurer le discours**

Pour être convaincant, le plan de la démonstration – par convention en trois parties – doit être étroitement articulé à la problématique qui a été soulevée en introduction, et donc être spécifiquement adapté au sujet. Si rassurante qu'elle puisse paraître, l'application mécanique, quelle que soit la question posée, d'un plan formaté ne permet pas de construire une leçon satisfaisante. Cette année encore, trop d'exposés suivaient un même cheminement préétabli, avec en particulier, d'un candidat à l'autre, des troisièmes parties très semblables (qui portaient sur la dimension morale des *Contes* au programme ou sur l'implication du spectateur dans les études de *Fenêtre sur cour*). Ces pistes peuvent se révéler intéressantes, et il ne s'agit évidemment pas de s'interdire de les explorer, mais elles ne doivent pas contraindre de façon artificielle le mouvement d'une discussion qui, en principe, s'élabore librement autour d'enjeux propres à chaque sujet. De façon générale, une 3<sup>e</sup> partie « méta- » (métatextuelle, métalittéraire, métathéâtralité, métapoétique, etc.) ressemble le plus souvent à un expédient ou à une recette qui empêche la démonstration d'aller à son terme. Non que la littérature ne soit dénuée de dimension autoréflexive, mais on peut se demander si celle-ci en constitue toujours la seule et principale finalité.

L'un des défauts récurrents que le jury a pu constater lors de cette session 2022 a été la première partie « catalogue » dans laquelle sont listées, de façon plus ou moins thématiques, statique et descriptive les occurrences textuelles relatives au sujet. La suite de la leçon consiste alors à commenter ces occurrences, dissimulant mal le fait que la première partie n'est pas problématisée. Si aucun plan type n'est attendu, il est parfois possible de proposer une première partie méthodiquement typologique qui donne à l'argumentation les appuis nécessaires pour questionner les évidences et formuler une réponse d'ensemble cohérente. C'est ainsi qu'a procédé une très bonne leçon consacrée à la « maison d'illusions » dans *Le Balcon* et notée 16 : la première partie a consisté à catégoriser les différentes illusions par une étude précise des didascalies initiales. Le propos permettait ainsi de saisir le dispositif de trompe-l'œil qui crée une continuité de la scène à la salle, via le dispositif des miroirs. À partir de ce socle solide, la deuxième partie faisait alors faire apparaître le paradoxe constitutif du théâtre genétien : quoique tout soit faux et donné comme faux, l'illusion recèle une part de vérité qui explique que l'on revienne toujours chez Madame Irma à l'image de ses fidèles clients... sans se faire d'illusions ! Dès lors, en troisième partie, la candidate pouvait argumenter avec force que la « maison des illusions » est moins un lieu, qu'une scène immatérielle qui hante les imaginaires et les consciences, qu'une maison qui est moins habitée qu'elle n'« habite » ses occupants. De même, l'étude littéraire comme l'étude filmique peuvent fonder leur première partie sur une description qui caractérise le passage, à condition que ce socle soit d'ores et déjà orienté par la problématique posée en introduction.

Toujours du côté des études littéraires, le jury a pu constater l'usage fréquent de plans de nature interchangeable, qui pouvaient aussi bien fonctionner pour tel extrait de l'œuvre que pour tel autre. En d'autres termes, ces plans ne disent rien de la spécificité du passage à étudier et témoignent d'un degré de généralité incompatible avec l'exigence de lecture précise et pertinente de l'épreuve. Ainsi le jury a pu entendre une étude littéraire d'un conte de Marie-Catherine d'Aulnoy qui suivait cette trame passe-partout : 1) Un conte qui répond aux règles traditionnelles du genre 2) L'enrichissement de cette tradition par l'auteur 3) Derrière la simplicité du conte, une réflexion morale.

Par ailleurs, l'enchaînement d'une partie à l'autre doit avoir un caractère logique et nécessaire. Un plan dont les parties sont interchangeables n'est pas un plan organique guidé par un mouvement dialectique. Cette exigence doit également amener les candidats à ne pas se répéter au cours de leur exposé.

Enfin le jury a apprécié les candidats qui guidaient leur auditoire avec fermeté en annonçant leur plan clairement, en indiquant le moment venu l'entrée dans telle partie ou telle sous-partie, et en faisant régulièrement un bilan de l'avancée dans la problématique.

### **Argumenter**

Le plan adopté doit consister en un parcours argumentatif qui livre des lectures solidement ancrées dans des analyses dont on peut étayer la cohérence et le fondement. L'un des écueils majeurs serait de paraphraser le texte ou de tomber dans le catalogue d'exemples.

L'étude du personnage de Christian, qu'il s'agisse du pacte de l'acte II, ou, à l'acte III, de la déclaration d'amour ratée (« Je t'aime. / C'est le thème »), ne doit pas aboutir à la paraphrase du texte, ni à un résumé, voire une reformulation des propos de Christian, mais à l'analyse un tant soit peu précise des répliques du personnage par le commentaire des choix lexicaux, des patrons syntaxiques, du rythme et des agencements de versification. Une telle immersion dans le fonctionnement concret du texte permet de nuancer une lecture concluant, même provisoirement, sur la prétendue « bêtise » du personnage, et de souligner comment l'atticisme de la parole de Christian se fait miroir de son courage – par exemple, lorsqu'il rencontre Cyrano et interrompt le récit du héros –, et comment ses répliques, caractérisées par une simplicité émouvante, donnent au personnage une consistance toute pathétique qui en fait plus qu'un faire-valoir. De même, certaines études filmiques ont présenté des séquences projetées au fil de la présentation, certes bien intégrées au propos des candidats, mais sous-exploitées, comme si le visionnement d'un extrait se suffisait à lui-même ou n'appelait pas davantage d'une courte phrase en guise de commentaire.

La lecture d'un texte doit aussi en déployer les différentes strates de sens et ne pas se contenter d'en commenter le sens littéral et apparent. La fausse simplicité des *Contes* d'Aulnoy et de Perrault a conduit de nombreux candidats à s'en tenir à ce qu'en disent leurs auteurs eux-mêmes pour le valider. Cependant, ces « contes du temps passé », venus « des huttes et des cabanes » du bon peuple et que les nourrices auraient racontés aux enfants à des fins morales recèlent une fausse simplicité. L'origine pseudo-folklorique et française des contes, revendiquée par les auteurs, sert en réalité d'écran à l'élaboration d'une écriture neuve, savante et moderne qui refuse et concurrence le modèle de l'imitation classique des textes gréco-latins. Et comment accréditer l'idée que le *Petit Poucet* est un conte moral destiné à un public enfantin ? L'échange des bonnets et des couronnes par le héros éponyme, un enfant, conduit de façon délibérée à un acte infanticide et anthropophage qui voit le père dévorer ses petites filles. Le petit Poucet : garçon astucieux ou jeune criminel ? Les *Contes* sont traversés d'une violence symbolique ou réelle parfois sidérante, de traits de perversion qui battent en brèche leur soi-disant idéalité morale et brouillent les frontières du bien et du mal. Il en est ainsi de la symétrie établie entre le foyer du héros, où les enfants étaient appelés à mourir de faim, et le foyer de l'ogre, où ils devaient être mangés, la figure de celui-ci devenant le double de la figure paternelle, et celles des deux mères s'unissant par leurs plaintes. L'une déclare : « Hélas ! où sont maintenant mes enfants, mes pauvres enfants » (page 296) et l'autre s'exclame : « Hélas ! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ? » (page 298). La mise en miroir et en équivalence permet, par ces analogies, de dépasser l'opposition apparente des personnages parentaux pour en proposer une vision d'une inquiétante ambiguïté. Au-delà leur trame narrative apparemment simpliste et naïve, les *Contes* parlent donc de rapports de domination dont les enjeux profonds sont sociaux, politiques, moraux, sexuels. Le déploiement des strates de sens du conte, cette lecture « feuilletée » permet de conduire une étude littéraire du *Petit Poucet*.

Une bonne leçon est aussi une leçon qui sait varier les échelles de lecture, depuis le propos général, synthétique, panoramique (et pourquoi pas théorique) où prévaut l'analyse macrostructurale, jusqu'à des microlectures précises et techniques (rhétoriques, stylistiques, prosodiques, etc.) qui saisissent les réalisations textuelles, poétiques, dramaturgiques, filmiques du sujet à une échelle microstructurale. L'entrelacement de ces deux régimes de lecture tout au long de l'argumentation prémunit de façon efficace du double danger d'aborder



les œuvres de trop loin et sans entrer dans le détail du texte, lectures à l'appui, ou au contraire de proposer des analyses myopes qui ne parviennent pas à offrir une vision globale du sujet.

Le jury a ainsi relevé que de nombreuses prestations retenaient quasi exclusivement la perspective du mot ou groupe de mots, de la phrase, du vers, de la réplique, de l'échange de répliques sans jamais élargir le champ d'observation à une succession de scènes, d'actes, ou de tableaux pour Genet et, *de facto*, sans rapporter le sujet posé à la construction dramatique des deux œuvres. Une leçon consacrée aux didascalies dans la pièce de Rostand doit reposer sur une approche stylistique de l'écriture didascalique, qui montre la richesse formelle de la pièce et permet d'en approfondir les enjeux, notamment du côté de l'ouverture de la pièce au roman et à la poésie. À l'inverse, la structure en cinq actes de la tragédie classique dans les *Bonnes* n'autorise pas à évoquer la présence du tragique dans la pièce. En revanche, une étude détaillée des séquences précisément délimitées permet de repérer que l'action progresse davantage par « paliers » ou micro-séquences qui procèdent d'une alternance entre moments « joués » et « moments sincères », transformant l'action dramatique en une mécanique tragique qui explique que « les bonnes ne peuvent échapper à leur destin ».

Dans tous les cas, le texte doit être cité livre en main. Trop souvent l'on assiste à des leçons qui se déroulent sans que le candidat n'ouvre le livre posé devant lui ou jamais ne diffuse des extraits du film. Il ne s'agit pas simplement de se reporter à l'ouvrage un instant, le temps de lire une phrase ou deux afin d'illustrer au passage une idée énoncée plus tôt, mais bien de proposer des moments de lecture commentée, de faire une place aux œuvres dans la conduite de la discussion, dans un rapport à la littérature qui doit être vivant. Il en va naturellement de même dans une leçon de cinéma : des moments d'analyse, non seulement de photogrammes (ponctuellement bienvenus lorsqu'un arrêt sur image est nécessaire à l'analyse précise d'un plan), mais aussi de courts extraits que l'on visionne, est indispensable. De plus, la lecture expressive des extraits est en soi une première preuve de la connaissance et de l'appropriation des œuvres et de la compréhension du sujet.

L'argumentation peut et même doit aussi venir s'appuyer, lorsque cela est justifié, sur des éléments de contextualisation l'œuvre ou de l'extrait.

Une bonne argumentation ne saurait en effet passer sous silence son inscription au sein d'une histoire littéraire et culturelle des genres, des formes, des pratiques d'écriture et de lecture – c'est peut-être le point faible le plus notable cette année. Qu'il s'agisse de Rostand ou de Genet, plusieurs sujets requéraient une contextualisation fine, attentive à éviter un étiquetage facile. Ainsi il s'est révélé périlleux d'étudier « Le XVII<sup>e</sup> siècle dans *Cyrano* » en repliant l'œuvre sur la préciosité, en additionnant des étiquettes qui essentialisent des périodes (le baroque, le romantisme) ou des genres (la comédie héroïque) sans envisager comment la pièce opère déjà une reconstruction ou recomposition du « grand siècle » à partir d'options esthétiques et politiques propres au XIX<sup>e</sup> siècle. Plus généralement, il était difficile de traiter un sujet portant sur Rostand sans se référer à quelques grands monstres du siècle (Balzac, Hugo, Dumas...), ni sans évoquer le moment très particulier pendant lequel écrit Rostand, où la production théâtrale hésite entre symbolisme et naturalisme. Toutefois, convoquer des références externes ou intertextuelles pour preuve de ce que l'on avance suppose des connaissances précises pour éviter l'erreur ou le contresens. Ainsi, l'effacement progressif du personnage de Christian ne peut être pesé à l'aune de la « disparition élocutoire » mallarméenne, même si le dramaturge est un contemporain du symbolisme fin de siècle... Il n'est pas non plus du meilleur effet d'être pris en défaut sur ses connaissances en histoire littéraire ou sur la définition de notions majeures. Ainsi, l'évocation des « lettres » dans *Cyrano*, ne doit pas engager à conclure, à moins que l'interprétation ne soit étayée et ne s'appuie sur une documentation solide, qu'elles sont le symbole d'une esthétique *baroque* au motif qu'elles figurent d'incessantes transformations à l'image de Roxane « réécrivant » la lettre de De Guiche.

La contextualisation d'une œuvre peut aussi convoquer, quand c'est justifié et sans biographisme, le positionnement d'une autrice ou d'un auteur dans le champ littéraire, artistique ou intellectuel auquel il appartient. Par exemple, peu de leçons ont situé *Les Bonnes* et *Le*

*Balcon* au sein de la trajectoire personnelle du dramaturge : du quasi inconnu, ou plutôt de celui que l'on connaît davantage par ses antécédents judiciaires et la rumeur sulfureuse qui le précède au dramaturge, « star », qui impose – ou tente d'imposer... – ses desiderata scénographiques aux metteurs en scène et aux actrices qui s'emparent du *Balcon*, la place de Genet au sein du champ littéraire évolue sensiblement de la fin des années quarante à la fin des années cinquante, évolution dont il faut tenir compte pour traiter un sujet comme « Un théâtre politique ? » ou encore « Les figures d'autorité ». L'engagement croissant de Genet autorise à considérer à une juste distance les déclarations de l'auteur qui récuse écrire un « théâtre politique » et à montrer que, si son théâtre n'est pas un théâtre à thèse, sa dramaturgie de l'image est précisément politique en ce qu'elle met en scène pour mieux les interroger les représentations des rapports de pouvoir.

Enfin, il peut être profitable d'inscrire l'analyse du sujet et de l'œuvre dans son contexte d'actualité. Par exemple, sur le sujet « Les cadres dans *Fenêtre sur cour* », ne pas interroger à un moment ou un autre le contexte de création (la machinerie hollywoodienne, la concurrence posée par l'essor de la télévision dans une société de consommation en pleine expansion, le code Hayes et les stratégies déployées pour contourner la censure, les normes sociales de l'époque), c'est se priver de voir comment un motif, le cadre, et ses démultiplications visuelles, trahissent, chez le réalisateur, une appropriation des codes hollywoodiens, une habileté à déjouer la censure en montrant et en ne montrant pas, une capacité à mettre en scène des personnages complexes et ambivalents à l'image de Jefferies dont certains critiques ont pu évoquer la « bisexualité psychique ». De même un sujet comme « Politique et économie dans *La Nouvelle Héloïse* » nécessitait un minimum de connaissances sur la philosophie politique et les théories économique au temps des Lumières (la physiocratie en particulier, ou le *Discours sur l'origine de l'inégalité et les fondements parmi les hommes* de Rousseau lui-même). La candidate qui a traité cette leçon a su, de façon judicieuse et intelligente, travailler les notions de travail et d'exploitation, de production de richesses et de leur répartition, d'innovation et de profit en les mettant en relation avec les questions politiques de la place de l'individu dans le fonctionnement social. La notion de profit économique a ainsi été mise en relation avec les notions de jouissance et de bonheur à travers le concept très bien venu d'économie libidinale. Dès lors le sujet pouvait prendre une dimension clairement philosophique en abordant les questions de l'éthique stoïcienne comme idéal de vie, de la pensée utopique (avec le jardin de Clarens), et évaluer la question éthique de la morale individuelle et collective à l'aune d'un modèle économique fondé sur la sobriété et l'austérité.

### **Quelques défauts à éviter**

Comme chaque année, le concours amène son lot de défauts facilement amendables dont certains sont à rappeler.

- La gestion du temps de la leçon est une donnée majeure de l'exercice : si l'introduction doit prendre le temps de déplier le sujet, de l'interroger dans ses implications, d'en poser les enjeux, pour le texte avant de formuler une problématique (qui ne soit pas une série de questions) et d'annoncer le plan, la dernière partie ne doit pas être sacrifiée ni menée tambour battant en à peine cinq minutes. Trop de premières parties sont d'une longueur excessive, en particulier celles qui visent à poser exhaustivement le matériau textuel ou filmique qui sera ensuite mis en œuvre, sans esprit de synthèse ni sélection d'exemples représentatifs. Le jury est très sensible à cette dimension et s'assure que le temps accordé à chacune des trois parties est relativement équilibrée, ce qui est un gage d'une argumentation bien proportionnée.

- La tentation de remployer un cours ou des éléments d'analyse « prêts à l'emploi » est parfois grande. Mais un tel procédé fait courir le risque majeur de passer à côté du sujet voire d'être hors sujet. Une leçon portant sur « L'autoportrait du poète dans les *Regrets* » a en réalité traité de « L'Art poétique de Du Bellay » en ne se raccrochant que partiellement et accidentellement à la question de l'autoportrait. De même, on constate que certains candidats



« ajustent » le sujet qu'ils ont tiré en le reformulant d'une façon réductrice ou faussée. Ainsi, à la fin d'une introduction sur « Masculin et féminin » dans les *Contes* d'Aulnoy et de Perrault, le sujet s'était rétréci à la question du mariage. Et le même sujet posé à propos de *Fenêtre sur cour* a été essentialisé, devenant « Homme et femme », alors que les notions de féminin et de masculin sont des notions aux propriétés plus larges et fluides qui relèvent de constructions sociales.

- La leçon sur extrait nécessite que la totalité du passage soit balisé et que n'en soit pas laissés dans l'ombre des pans entiers, faute de quoi la problématique adoptée ou le traitement proposé risquent de passer à côté d'aspects majeurs du texte.

- Le jury regrette aussi la faiblesse conceptuelle et théorique de certaines prestations. Trop de flou et de flottement entourent l'usage de notions censées être connues d'un candidat à l'agrégation de lettres. L'approximation définitionnelle comme lexicale sont à éviter, et le jury s'est félicité d'entendre des candidats employer avec bonheur des outils maîtrisés, comme le point de vue, la tonalité, la polyphonie etc. En revanche, parler de « vision baroque des fées » chez d'Aulnoy sans être capable de définir le terme de *baroque*, largement discuté et polysémique, ne peut manquer d'affaiblir la démonstration. De même, il est malheureux d'employer sans distinction, comme s'ils s'agissait de concepts équivalents, les notions de merveilleux, fantastique et surnaturel, ou encore ceux de préciosité, galanterie et honnêteté. La confusion entre les adjectifs « dramatique » et « dramaturgique », les néologismes mal venus (comme le « pathétisme ») sont facilement évitables pour peu que l'on veuille à faire un usage réfléchi et précis de la terminologie.

- De façon générale, les candidats usent d'une expression de bonne tenue, et parfois même élégante et agréable. Des lapsus et des petites erreurs peuvent toujours se glisser dans les phrases, mais le jury n'en tient pas rigueur aux candidats pourvu que le problème ne soit pas systémique. On regrettera, sans multiplier les exemples, l'usage d'un jargon inutile : cette année, de façon répétée, c'est un improbable « ego » qui était instance d'énonciation des sonnets au programme, et le jury a peiné à comprendre en quoi il pouvait se distinguer avec profit de Du Bellay, de sa *persona* ou du *je* poétique... Les fautes de français sont rares et souvent accidentelles, ce qui est heureux, et l'on insistera sur deux points mineures : l'usage parfois inadéquat des prépositions, et l'emploi systématiquement au féminin du mot *furor* qui est masculin en latin : le *furor*.

- Enfin la lecture des textes donne lieu à des moments d'inégal bonheur. L'aisance, l'expressivité et la nuance dans la lecture sont des indices forts de la connaissance de l'œuvre et consolident l'éthos d'orateur de façon très positive. Les textes versifiés sont à cet égard très révélateurs, et rares ont été les prestations qui n'ont pas estropié le vers qui devenait bien hyper- ou hypométrique, faute que les candidats parviennent à lire correctement un hiatus, une diérèse ou un -e caduc.

### **Deux exemples de leçon réussie**

Les meilleures leçons ont donc été produites par des candidats qui maîtrisaient parfaitement leur œuvre, qui s'exprimaient avec soin, qui construisaient un propos efficace et rigoureux. Pour achever ce rapport, nous proposons deux exemples de plan de leçon réussies (mais on en trouvera d'autres *supra*). Le premier exemple porte sur les *Contes* de Perrault et de Madame d'Aulnoy. Interrogée sur le sujet suivant : « Des contes du temps passé ? », la candidate a d'abord montré que ces œuvres s'appuyaient sur un matériau archaïque, qui conférait une relative atemporalité à la diégèse. Puis elle s'est intéressée à la manière dont ces contes s'ouvraient à l'actualité la plus proche, à la façon dont ils parodiaient la littérature contemporaine, pour expliquer combien cette ouverture du conte sur son époque contribuait à l'écart qui séparait sa morale apparente de sa morale implicite. Forte de cet acquis, la candidate

a pu montrer, dans sa troisième partie, pourquoi ces contes relevaient en fait d'un genre nouveau, souvent pourvu d'une dimension critique voire subversive.

Une autre leçon réussie a porté sur *La Nouvelle Héloïse*. Interrogée sur le sujet suivant : « Clarens : le meilleur des mondes ? », la candidate a d'abord montré que Clarens était apparemment un monde idéal où le bonheur régnait : cet espace préservé de la corruption est en effet dans l'œuvre un lieu d'ordre, où se retrouvent les âmes d'élite. Mais la candidate a ensuite exploré les zones d'ombre de Clarens, où l'autorité de Wolmar s'exerce sur des personnages hantés par leur passé, ce qui confère une dimension dystopique au site. Cela l'a conduit à analyser Clarens comme un espace de chimères, observant qu'il ne s'agissait pas pour Rousseau de l'aboutissement d'un système, mais d'un lieu marqué par la contradiction, qui permettait au philosophe d'exercer sa pensée.

### **Exemples de sujets de leçon, d'études littéraires et d'études filmiques :**

Joachim du Bellay, *Les Regrets*, *Le Songe*, *Les Antiquités de Rome*

- La vanité dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Rome dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Les figures du poète dans les œuvres au programme de Du Bellay
- L'autoportrait du poète dans *Les Regrets*
- Ronsard dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Courtisanes et courtisanes dans *Les Regrets*
- Mythe, Histoire et Politique dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Le sel, le miel et le fiel dans *Les Regrets*
- L'art poétique de Du Bellay dans les œuvres au programme de Du Bellay
- L'alexandrin dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Le nom propre dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Chanter dans les œuvres au programme de Du Bellay
- Louer et blâmer dans les œuvres au programme de Du Bellay
- *Les Antiquités de Rome* : petit tableau ?
- *Les Regret* : papiers journaux ?
- « Je suis né pour la Muse, on me fait ménager » (*Les Regrets*, sonnet 39 , v. 13)
- Étude littéraire, *Les Antiquités de Rome*, sonnets I à XXI.
- Étude littéraire, *Les Regret*, sonnets 167 à 191.
- Étude littéraire, *Le Songe*, sonnets 167 à 191.

Charles Perrault, *Contes* ; Marie-Catherine d'Aulnoy, *Contes de fées*

- Les fées dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Le merveilleux dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Merveilleux et vraisemblable dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- La métamorphose dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Le pouvoir dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Le rire des conteurs dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- La perversion dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- L'art de la parole dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Paroles et mensonges dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Les noms propres dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Cruautés et violences dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Masculin et féminin dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- L'ancien et le moderne dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Répétition et variation dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Aulnoy *versus* Perrault
- L'expérience du temps dans les œuvres au programme d'Aulnoy et de Perrault
- Les *Contes* d'Aulnoy et de Perrault : des contes du temps passé ?

- Les *Contes* de Perrault : « des histoires dépourvues de raison » ?
- « Ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance » (Perrault, *Préface*, p. 81)
- Étude littéraire, *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault
- Étude littéraire, *Le petit Poucet* de Charles Perrault
- Étude littéraire, *La princesse Rosette* de Marie-Catherine d'Aulnoy
- Étude littéraire, *La Biche au bois* de Marie-Catherine d'Aulnoy

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*

- Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse*
- Claire dans *La Nouvelle Héloïse*
- Le corps de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*
- Le couple dans *La Nouvelle Héloïse*
- L'amour dans *La Nouvelle Héloïse*
- Le bonheur dans *La Nouvelle Héloïse*
- Le temps dans *La Nouvelle Héloïse*
- La musique dans *La Nouvelle Héloïse*
- Le jeu des voix dans *La Nouvelle Héloïse*
- La polyphonie dans *La Nouvelle Héloïse*
- Politique et économie dans *La Nouvelle Héloïse*
- La question du style dans *La Nouvelle Héloïse*
- Voir le monde dans *La Nouvelle Héloïse*
- Clarens : le meilleur des mondes ?
- *La Nouvelle Héloïse* : une espèce de roman ?
- Étude littéraire, chap. II-20 à II-22, p. 318-338.
- Étude littéraire, chap. VI, p. 826-852.

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* :

- Le personnage de De Guiche dans *Cyrano de Bergerac*
- Christian dans *Cyrano de Bergerac*
- Les lettres dans *Cyrano de Bergerac*
- Spectacle et spectateurs dans *Cyrano de Bergerac*
- Vêtements et costumes dans *Cyrano de Bergerac*
- Le XVII<sup>e</sup> siècle de *Cyrano de Bergerac*
- Le panache dans *Cyrano de Bergerac*
- La tirade dans *Cyrano de Bergerac*
- Les didascalies dans *Cyrano de Bergerac*
- L'alexandrin dans *Cyrano de Bergerac*
- Jouer la comédie dans *Cyrano de Bergerac*
- Mentir dans *Cyrano de Bergerac*
- « Avec assez de verve ! »
- « Et faisons à nous deux un héros de roman ! »
- « Je t'aime / C'est le thème »
- *Cyrano de Bergerac* : un drame romantique ?
- Étude littéraire, acte III, scènes 7 à 14

Jean Genet, *Les Bonnes*, *Le Balcon*

- L'espace dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- Le corps dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- La parole dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- Jeux de langage dans *Les Bonnes*
- Les figures d'autorité dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- Le tragique dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*

- La mort dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- Être et paraître dans *Le Balcon*
- Ordonner dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
- *Les Bonnes* et *Le Balcon* : un théâtre érotique ?
- dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* : un théâtre politique ?
- *Le Balcon* : une pièce absurde ?
- « L'œuvre sera une explosion active »
- « Je me fais mal comprendre, peut-être »
- Étude littéraire du V<sup>e</sup> tableau du *Balcon*
- Étude littéraire des tableaux 6 à 8 du *Balcon*
- Étude littéraire des *Bonnes*, de la p. 80 « Le tilleul... » à la fin de la pièce.

Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour*

- La cour dans *Fenêtre sur cour*
- Le couple dans *Fenêtre sur cour*
- Masculin et féminin dans *Fenêtre sur cour*
- Les figures de l'artiste dans *Fenêtre sur cour*
- Le divertissement dans *Fenêtre sur cour*
- L'interdit dans *Fenêtre sur cour*
- Le désir dans *Fenêtre sur cour*
- L'humour dans *Fenêtre sur cour*
- Reflets et mirages dans *Fenêtre sur cour*
- Intérieur et extérieur dans *Fenêtre sur cour*
- Les accessoires dans *Fenêtre sur cour*
- Les cadres dans *Fenêtre sur cour*
- Voir et être vu dans *Fenêtre sur cour*
- *Fenêtre sur cour*, un film de genre ?
- « ...désespérés d'avoir découvert qu'un homme n'a pas tué sa femme... » (Lisa, 1h21'25")
- Étude filmique, 15'35" à 31'00".

## Épreuve d'Explication de texte

Rapport présenté par Boris Lyon-Caen

### 1. L'organisation de l'épreuve

Dotée d'un fort coefficient (12), l'explication de texte sur programme – associée à l'épreuve de grammaire – obéit au même protocole. Chaque candidat tire au sort ou reçoit un bulletin où figure l'intitulé des exercices à traiter tour à tour : le texte à étudier (un extrait, tiré en 2022 des *Regrets*, du *Songe* ou des *Antiquités de Rome* de Du Bellay, des *Contes* de Perrault ou des *Contes de fées* de Mme d'Aulnoy, de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, de *Cyrano de Bergerac* de Rostand, des *Bonnes* ou du *Balcon* de Genet) ; et la question de grammaire, portant sur tout ou partie de l'extrait en question. Attention donc à bien respecter les délimitations dûment signalées ; attention aussi à éviter tout juron ou toute mimique déplacée : mieux vaut garder pour soi la joie ou l'angoisse suscitée par l'œuvre tirée au sort. Le temps de préparation est de 2h30 dans une salle mettant à la disposition des impétrants un certain nombre d'usuels en libre accès ; on suggère de consacrer 1h45-2h à l'explication de texte proprement dite, et 30 mn-45 mn à la question de grammaire. L'épreuve dure au total 50 mn : 40 mn d'exposé, 10 mn d'entretien avec les trois membres de la commission. Le candidat utilise son temps de parole comme bon lui semble, sachant qu'il sera cruellement mais « équitablement » interrompu au bout des 40 mn imparties : il peut commencer par traiter l'un ou l'autre des deux exercices, sans s'interdire d'exploiter l'étude grammaticale dans le cadre de l'explication littéraire ; l'usage veut que les candidats accordent environ 10 mn à l'une et 30 mn à l'autre. On ne saura trop recommander d'ajuster le « format » de l'explication à la longueur du texte, pour ne pas avoir à en sacrifier la fin (ou le dernier tiers, ou la moitié), d'une manière précipitée et préjudiciable. De là l'importance d'un entraînement régulier au cours de l'année ; de là, en outre, l'intérêt stratégique que revêt l'improvisation : autant l'introduction et la conclusion peuvent légitimement s'appuyer sur une trame rédigée, par précaution, autant le développement lui-même gagne à n'être pas trop corseté.

Ainsi commencent à se dessiner les contours d'une explication de texte aboutie. La réussite tiendra à la conjugaison de trois facteurs : le respect d'un certain nombre de codes, qui relèvent au moins autant du bon sens que d'exigences arbitraires ; la qualité de la prestation *orale*, sur laquelle nous reviendrons en fin de parcours ; la pertinence et la fécondité de l'éclairage analytique, enfin. Entrons donc plus avant dans la conduite même de l'épreuve : ses jalons et ses écueils, s'ils ne sont pas tout à fait neufs, méritent d'être schématiquement rappelés, à la lumière de la session 2022<sup>30</sup>.

### 2. La conduite de l'introduction

L'extrait demande d'abord à être *situé*. Sa juste compréhension l'exige. La situation de communication aussi : comment entrer en contact avec un auditoire sans partager quoi que ce soit avec lui, au préalable ? Comme dans une salle de classe, on ne saurait s'interdire d'indiquer quelques enjeux et quelques composantes de l'œuvre au programme, fût-ce de manière synthétique. Point n'est besoin pour autant de résumer les pages qui précèdent : mieux vaut situer l'extrait dans l'économie générale du recueil, de la pièce, du roman – et porter une attention scrupuleuse aux lignes qui le précèdent, souvent déterminantes, toujours éclairantes.

<sup>30</sup> Nous tenons à remercier les membres du jury qui ont nourri le présent rapport de toute leur expérience.  
© <https://www.devenirenseignant.gouv.fr>



La *lecture* du texte constitue, doit constituer ensuite un moment-clé de l'épreuve. Il ne s'agit pas d'une simple formalité : les inflexions de telle ou telle lettre de Julie (chez Rousseau), de telle ou telle tirade de Madame (dans *Les Bonnes*) demandent à être respectées<sup>31</sup> ; l'éloquence de Saint-Preux, les réussites de Cyrano s'expliquent par leur verbe. Les variations rythmiques et tonales, une fois rendues sensibles, sont donc – par nature – les premiers pilotis de l'interprétation à venir. Insistons sur deux éléments en particulier. D'une part, la lecture du vers pose de singuliers problèmes aux candidats : il convient de goûter comme ils le méritent au rythme de l'alexandrin, aux accents toniques, aux phénomènes d'échos sonores, aux diérèses... Un maître mot : l'expressivité. Obligation professionnelle ! D'autre part, lorsque théâtre il y a, si la convention veut qu'on lise les didascalies, elle peut parfois être transgressée, toutes n'ont pas vocation à être lues : certaines peuvent être intégrées à la lecture de la réplique ; des choix doivent parfois être faits, dans le cas de *Cyrano de Bergerac* par exemple (pensons à la première scène de l'Acte I), pour la bonne intelligence du texte ; tout cela à condition de s'en expliquer rapidement avant la lecture. Cela ne dispensera pas le candidat de revenir, ultérieurement, sur la place, sur la disposition, sur l'importance des didascalies en question.

Passée la lecture de l'extrait, il est d'usage d'en dire la composition – ou plus exactement d'en interroger l'*organisation* : là encore, quoiqu'étant un passage obligé de l'introduction, cette opération (la découpe) ne va pas de soi ; elle ne saurait être présentée comme une évidence mécanique et dégager comme par magie « trois-mouvements-distincts ». Tout texte n'est pas tripartite, toute progression thématique n'est pas linéaire et toute ligne de partage n'est pas thématique... Les dynamiques qui sont à l'œuvre restent problématiques : à ce titre, elles sont inséparables du projet de lecture qui orientera l'analyse, et méritent comme lui d'être justifiées.

Quelques mots, précisément, concernant ce *projet de lecture*. Celui-ci, au cours de la session, a trop souvent tenu de l'« auberge espagnole ». S'il permet d'envisager le texte dans sa globalité, il ne saurait pour autant tout recouvrir. Une dynamique et une seule le gouverne, fût-ce sous la forme d'une tension. Il n'est pas recommandé d'oublier la question ainsi posée, pour la ressusciter dans la seule conclusion : elle innerve l'explication et joue précisément un rôle fédérateur, permettant de conjurer le risque de la dispersion et du morcellement. Le jury sait à quel point sont éprouvantes sa recherche et son expression. On comprendra donc et on appréciera que le candidat, confronté à cette difficulté que l'on nomme *littérature*, ne présente pas la problématique comme un dogme.

### 3. L'analyse littéraire

L'analyse n'est envisageable qu'à partir d'une *juste compréhension* de l'extrait. Condition nécessaire, quoique non suffisante. Sa signification littérale et ses référents doivent être élucidés, si besoin grâce aux notes fournies par l'édition au programme. Une immersion prolongée dans l'œuvre se révèle indispensable, à cet égard, aussi bien qu'une connaissance accomplie des états de la langue. Ainsi, à propos du v. 14 du sonnet IX des *Regrets* (« Si ne suis-je pourtant le pire du troupeau »), le « si » inaugural a donné lieu à des confusions : loin d'introduire un constat, du type « ainsi », il a une valeur concessive, qui, alliée à la forme de litote, valorise dès lors le talent du poète (« et pourtant, je compte parmi les meilleurs du troupeau »). Lorsqu'ils prennent à rebrousse-poil la sensibilité de l'auteur et la fonction qu'il assigne à son texte, les contresens sont lourdement sanctionnés.

L'essentiel est pourtant ailleurs. Il consiste à mettre au jour l'*originalité* du texte. Entreprise paradoxale : une année de préparation à l'Agrégation conduit à se familiariser avec les œuvres au programme, à s'approprier un certain nombre de problématiques essentielles, à rendre « praticables » la moindre strophe, la moindre page, la moindre scène soumises à l'étude. Or l'explication n'est pas plus une gymnastique purement scolaire qu'une simple application de la *doxa* critique : elle doit absolument rester ou devenir l'espace, l'occasion d'une découverte.

---

<sup>31</sup> Certaines commissions ont pu s'étonner d'avoir entendu des candidats prononcer [ã] la dernière voyelle de « Clarens », alors que ce nom propre entre en résonance avec « Warens ».



C'est précisément à la lumière des connaissances accumulées que se révèle, pour peu que l'on la traque ou que l'on s'y abandonne, la singularité et la *fertilité* de chaque texte. Au cours de cette session 2022, *Le Balcon* et *Les Bonnes* de Genet ont souvent fait les frais d'un discours convenu et hors-sol, d'un savoir critique plaqué, c'est-à-dire fort peu critique, tournant autour de la méta-théâtralité. Même impression concernant la notion de lyrisme, chez Du Bellay. Que *devient* l'analyse des passions dans telle lettre de *La Nouvelle Héloïse* ? Que *devient* la préciosité, sous la plume de Rostand ? Que *deviennent* le mythe d'Ulysse et la personne d'Hercule, dans les bouches respectives de Roxane (IV, 8) et de Christian (III, 7) ? Tout extrait redistribue les cartes : l'exigence s'impose, non de gommer, mais à l'inverse de faire vibrer cette puissance d'ébranlement – quitte à transformer l'explication en « complication de texte », selon la formule de T. Todorov. Le défi est de taille ; il justifie à la fois les études littéraires, le « cours » de français et le nom d'« épreuve » conféré au présent exercice.

#### 4. Questions de méthode

De cet objectif découle un premier impératif : ne pas négliger *l'arrière-plan* sur le fond duquel se détache le texte. Comme l'écrivait Jean Starobinski, « pour observer, au sein d'une œuvre, des corrélations de formes, d'images, de faits stylistiques, etc., il faut nécessairement s'établir hors de l'œuvre et la soumettre à une lecture *avertie* [...]». Les structures intrinsèques ne deviennent évidentes que si on accepte de les aborder du dehors »<sup>32</sup>. Que l'on pense à l'esthétique galante du Grand Siècle, concernant les contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy ; aux courants de pensée épicuriens et stoïciens, concernant Du Bellay ; au théâtre de l'absurde et éventuellement à l'existentialisme, concernant les pièces de Genet... Autant de repères intellectuels extrêmement utiles, à qui souhaite mettre en perspective les œuvres, apprécier leur richesse et leur singularité. Ici, des repères intellectuels ; ailleurs, l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire ; ailleurs encore, des horizons référentiels... Pourtant, cette année comme l'année dernière, le jury aura noté une tendance toute particulière à déshistoriciser et à dépolitiser les enjeux du *Balcon* (singulièrement la scène des photographes, dans le Neuvième tableau), aussi bien dans le cadre de l'explication que de la leçon.

L'exigence de recul a une deuxième conséquence méthodologique : éviter *le pas à pas*, qui dilue les questions essentielles et conduit souvent à sacrifier la fin du passage (nous pensons ici aux deux – seules – répliques sur lesquelles se referme le Quatrième tableau du *Balcon*, ou à la dernière image des *Bonnes* : étonnantes négligences). Le morcellement du propos (« à la ligne 3, on note que [...], puis on remarque que... ») empêche de structurer et de hiérarchiser les hypothèses interprétatives ; il empêche souvent de s'étonner de la seule possibilité que tel ou tel texte existe (par exemple la « tirade du nez » ou l'épithète composée par Cyrano lui-même, mourant, qui n'est pas plus « une chanson populaire » ou « un résumé de la pièce » qu'« un délire poétique »). Cruelle *linéarité* : comment juxtaposer les évocations d'un registre comique et d'un registre pathétique (souvent confondu avec le « tragique »), à propos de la pièce de Rostand (II, 6), sans même s'apercevoir de leur étrange cohabitation ? Comment mettre sur le même plan la dominante élégiaque et une intention prétendument satirique, censées coexister dans un sonnet des *Regrets* (le sonnet XXXIX) manifestement gouverné par la seule plainte ? Inversement, il a pu être montré, de manière limpide, de quelle manière Rousseau pouvait convertir son récit en tableau pathétique, dans une page de *La Nouvelle Héloïse* (V, 6) où le regard constitue le principal vecteur de la contagion émotionnelle.

Pour autant, si le texte fait événement, c'est souvent dans son détail – à la faveur d'infimes glissements de terrain. Par conséquent, nous ne saurions trop recommander aux futurs candidats *l'usage du microscope*. Tel serait le troisième conseil à prodiguer, vu le nombre écrasant de prestations absolument insensibles aux façons dont nous sont présentés le cadre spatial, les personnages et leurs sentiments, les péripéties, etc. La prose de Mme d'Aulnoy ne méritait-elle pas un examen plus attentif ? La pratique de la micro-lecture s'est révélée bien rare, en cette session 2022. Faut-il y voir le reflux, caricatural, d'un formalisme caricaturé ? Le

<sup>32</sup> Jean Starobinski, « La littérature. Le texte et l'interprète », *Faire de l'histoire*, 1974, t. II, p. 176.

vers a particulièrement souffert de cette indifférence coupable. Ainsi le mot lui-même n'a-t-il pas été prononcé, à propos des p. 249-253 de *Cyrano*, commentées comme un texte en prose. Ainsi les différentes coupes pratiquées par Du Bellay ont-elles été presque systématiquement ignorées. Il faut malheureusement rappeler qu'un alexandrin comporte douze syllabes (même le neuvième du sonnet XII des *Regrets*) ; que le vers sur lequel s'achève telle explication de *Cyrano* ne saurait (donc) en comporter six ; qu'il existe des diérèses et des phénomènes d'enjambement, parfois lourds de sens ; que le vers dispose d'une musique, seule à même d'expliquer l'éloquence du discours ; que le vers antilabe (distribué sur plusieurs répliques) appelle un regard technique... Cette technicité fut le point aveugle de la présente session. Rappelons ici qu'elle ne saurait se réduire à un étiquetage grammatical : c'est dans l'emploi de tel adjectif, de telle complémentation, de telle hyperbate, de tel point-virgule que se trament, que se jouent les déplacements faisant l'originalité d'un passage.

Ainsi décollera-t-on de la simple paraphrase. Il est vrai qu'en disant « Non ! », « le héros, par l'adverbe-phrase, signifie son refus ». Il est possible qu'au début du sonnet LXXIV, Du Bellay signifie : « Je suis bien ton ami, je te rassure, ne t'inquiète pas ». Il est certain que Saint-Preux souffre, que les bonnes désirent empoisonner Madame, que Claire est ceci et que Solange est cela... Mais insistons sur cette évidence : l'objectif ne saurait être d'élucider la psychologie des personnages, de traduire en français des textes qui le sont déjà, d'explicitier ce qu'ils suggèrent déjà – mais d'une manière qui leur est propre. Une manière musicale, par exemple, dans cette lettre de *La Nouvelle Héloïse* (V, 7) racontant précisément l'écoute de « vieilles romances ». Dans le cas particulier du théâtre, on gagnera dès lors à recourir davantage à la notion de « double énonciation » et à se demander toujours dans quelle position est mis le lecteur et /ou le spectateur (en termes de connaissance et d'affects) : les visées de Cyrano-Christian sont une chose, mais les visées de Rostand en sont une autre, qu'il s'agit de placer au cœur de l'explication ! Sans quoi « l'on voit se produire un écho dégradé du texte », appelé paraphrase : l'exégète « a peut-être "compris", mais il n'a rien observé. Il se laisse envahir confusément par la rumeur de la page [...] ; aucune relation n'est instaurée, aucun travail n'est accompli, et, dès lors, aucune lumière ne vient transformer conjointement l'œuvre et notre regard »<sup>33</sup>.

## 5. L'entretien

Passée la conclusion, qui prend essentiellement la forme d'un bilan, s'engage l'étude grammaticale ou – c'est selon (*cf.* plus haut) – l'entretien avec la commission. Le moment est parfois éprouvant, tant la fatigue peut se faire ressentir. Difficile alors d'exiger un esprit d'à-propos, une ouverture décidée au dialogue. Insistons, par conséquent : loin d'être « piégeux », il a pour seule vocation de valoriser la prestation du candidat, en lui demandant des éclaircissements, en le faisant revenir sur ses intuitions les plus intéressantes, en l'invitant à exploiter sa culture littéraire... C'est là une belle opportunité à saisir, grâce à laquelle la note d'abord envisagée peut sensiblement évoluer.

## 6. Une prestation orale

Les candidats à l'Agrégation interne disposent naturellement d'une grande aisance à l'oral. Ils savent la nécessité de convaincre et, pour ce faire, d'incarner leur propos de manière dynamique. Les suggestions suivantes paraîtront peut-être déplacées : ne pas tout *rédigé*, pour ne pas tout *lire* ; s'interdire une expression trop relâchée, même au cours de l'entretien ; penser à « varier le ton », conformément au précepte édicté par Cyrano, notre maître à tous. Ces évidences admises, sur le principe, il reste à les mettre en pratique. Seul l'entraînement le permet, l'habitude par exemple de jongler (visuellement) entre le texte, l'auditoire et les notes prises au cours de la préparation. Seule la confiance en soi, surtout, conquise précisément à force d'entraînement, permet de poser sa voix, de percevoir (dans l'œil de l'auditoire) ce qui

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 178.

mérite d'être développé, d'improviser par conséquent – mais aussi d'émettre des doutes, de formuler des hésitations et le cas échéant de risquer une véritable *interprétation* du texte...

La moyenne générale, en explication de texte, était cette année de 09,88/20. Il faut croire que la hausse continue de cette moyenne, depuis quatre ans, manifeste une maîtrise croissante de l'exercice. Le jury s'est en effet réjoui d'entendre des candidats invariablement sérieux, familiers des œuvres au programme, scrupuleux et avisés, engagés dans l'exégèse et souvent très éloquents. Il tient, plus largement, à saluer les efforts consentis pour se préparer de la sorte à une épreuve aussi exigeante, dans des circonstances personnelles et professionnelles parfois délicates. Les quelques conseils qui composent le présent rapport, sans vouloir révolutionner les esprits, expriment le seul désir d'encourager les futurs candidats à croire, eux aussi, dans leur réussite.

## Épreuve de Grammaire

Rapport présenté par Michel Gailliard<sup>34</sup>

### I. Repérage d'ensemble de l'épreuve de grammaire

L'épreuve orale de grammaire n'est pas une entité séparée dans le concours : elle se passe en même temps que l'explication de texte, et consiste en une interrogation donnée sur le texte même qui doit être expliqué par le candidat. L'épreuve étant définie en référence à un texte littéraire postérieur à 1500, la question de grammaire ne peut porter sur l'œuvre du Moyen Âge quand celle-ci est au concours. Le candidat découvre, sur le même billet, les deux sujets, explication de texte et grammaire, pour lesquels il disposera d'un temps global de préparation de trois heures. Sur cette durée, les rapports précédents et l'expérience acquise au fil des années montrent qu'il est bon de ne pas consacrer moins de trente minutes à la grammaire, cette durée pouvant bien entendu varier en fonction des circonstances. La question porte par défaut sur la totalité du texte tel qu'il est délimité pour l'explication ; lorsqu'il s'agit de n'en étudier qu'une partie, une indication explicite est portée sur le billet, comme par exemple « Les compléments circonstanciels dans le sonnet XVI des *Antiquités de Rome*, du vers 5 à la fin ». Il est recommandé d'être attentif à ce point car, chaque année, dans le feu de l'action, des candidats font porter leur étude sur la totalité du texte là où il ne s'agit de s'occuper que d'une partie, ce qui peut se révéler désastreux dans le cas de catégories comme les déterminants, par exemple, donnant lieu à de très nombreuses occurrences, qu'on n'aura pas le temps de traiter si on a cru devoir les étudier dans le texte entier.

Une fois la préparation terminée, lorsque le candidat se présente devant le jury, c'est à lui de décider s'il va commencer par la grammaire ou par l'explication ; il n'existe aucune norme en la matière, et le choix n'a pas à être justifié. Dans le cas où c'est par la grammaire que l'on veut commencer, la lecture à haute voix du texte peut être repoussée au moment de l'explication, pour plus de naturel. La durée totale de l'épreuve est de quarante minutes. Là encore, le candidat est libre d'organiser son temps à sa guise. Toutefois, un usage à présent bien établi est de ne pas chercher à dépasser dix minutes pour la grammaire ; bien qu'aucune règle n'y oblige le candidat, on peut penser que prolonger la grammaire au-delà de cette durée pourrait se faire au détriment de l'explication du texte, laquelle nécessite un certain déploiement, et n'augmenterait pas la qualité de l'exposé de grammaire, la question étant choisie pour pouvoir se traiter excellemment en une durée de huit à dix minutes. La grammaire une fois terminée, les examinateurs posent quelques questions au candidat, pour l'amener à rectifier une erreur, ou à fournir une précision sur un point qu'il a abordé.

Les candidats ayant fait une impasse totale sur la grammaire, ou ceux qui se contentent de ne présenter que quelques remarques après leur explication de texte, semblent heureusement en voie de disparition. L'épreuve est de mieux en mieux identifiée et il est manifeste qu'elle fait l'objet d'une préparation sérieuse pour le plus grand nombre. Les prestations de qualité ne sont pas rares, mais le jury a pu aussi entendre beaucoup d'exposés très décevants. Les rapports des années précédentes ont apporté beaucoup d'indications précieuses aux futurs candidats, et on ne saurait trop leur en recommander la lecture attentive, notamment le rapport de 2021 et celui de 2018, qui contiennent des indications concises et directement utiles.

On donnera tout d'abord une liste classée des sujets donnés lors de la session 2022, puis on rappellera les différentes phases selon lesquelles on attend que s'organise le propos du

---

<sup>34</sup> IA-IPR de Lettres, antérieurement Maître de conférences en linguistique et stylistique françaises à l'Université de Toulouse

candidat. On analysera alors quelques problèmes récurrents afin d'en tirer des conseils utiles aux candidats pour leur préparation. Une bibliographie indicative terminera ce rapport.

## **II. Liste des sujets donnés lors de la session 2022**

Les questions recensées ont été regroupées en grandes catégories afin d'aider les candidats à se repérer dans les questions possibles et à les apprivoiser, ce qui constitue un premier travail.

### **A. Les classes grammaticales**

- Le nom
- Le nom propre
- L'article
- L'article et l'absence d'article
- Les déterminants
- Les déterminants indéfinis
- Les démonstratifs
- Les indéfinis
- L'adjectif
- L'adjectif qualificatif
- Les fonctions de l'adjectif qualificatif
- L'adjectif et le groupe adjectival
- Les pronoms
- Les pronoms personnels
- Les pronoms adverbiaux
- Les pronoms relatifs
- L'adverbe
- Les mots invariables

### **B. Les fonctions syntaxiques et les groupes définis par leur rôle syntaxique dans la phrase**

- Le sujet
- L'attribut
- L'attribut du sujet
- Les compléments du verbe
- Les compléments d'objet
- Les compléments essentiels
- Les constructions verbales
- Les compléments circonstanciels
- Les compléments de phrase
- Compléments de phrase et compléments de verbe
- Le syntagme (groupe) nominal
- Le complément du nom
- Les expansions du nom
- L'apposition
- Les prépositions
- Les syntagmes (groupes) prépositionnels
- Les constituants détachés dans la phrase



## **C. Le Verbe**

### C.1. Les catégories verbales sans marque de personne ni de temps

- Les modes non personnels du verbe
- Les formes en –ant
- L’infinitif
- Les périphrases verbales
- Le participe
- Le participe passé

### C.2. Les catégories verbales du mode, du temps et de l’aspect

- Modes temps et aspects des verbes
- Modes et temps du verbe
- L’indicatif
- Le subjonctif
- Le subjonctif et le conditionnel
- Le conditionnel
- Les temps des verbes
- Les temps de l’indicatif
- Temps du récit et temps du discours
- Temps verbaux et énonciation
- Le présent
- Les valeurs du présent
- Le futur
- Futur et conditionnel

## **D. La phrase**

### D.1. La phrase comme support de modalité

- Types et formes de phrase
- L’interrogation
- L’interrogation et l’exclamation
- L’expression de l’ordre
- L’injonction
- Les formes de phrase
- Les constructions emphatiques
- L’exclamation
- La négation
- Les marques de l’énonciation
- La deuxième personne

### D.2. La phrase comme support de constructions syntaxiques typiques

- La phrase complexe
- Phrase verbale et phrase non verbale
- Juxtaposition et coordination
- Les propositions subordonnées
- Les propositions subordonnées relatives
- La subordination
- Les propositions subordonnées complétives
- Les propositions subordonnées circonstancielles

- Les emplois du verbe *être*

### **E. Études diverses**

- Le morphème *de*
- Le morphème *que*
- *Que* et *qui*

## **II. Les phases successives de l'exposé**

Elles sont ici simplement indiquées et feront plus loin l'objet de commentaires méthodologiques assortis d'exemples.

1. Définition du sujet, sous la forme d'une présentation méthodique et rigoureuse de la catégorie grammaticale à traiter.

2. Énumération des occurrences constituant le corpus sur lequel va porter l'analyse. Leur nombre n'est en général pas inférieur à cinq ou six, et ne dépasse pas souvent une quinzaine. En cas de corpus étendu, le candidat peut annoncer qu'il passe directement au point suivant et qu'il donnera alors les occurrences classées.

3. Annonce du plan selon lequel on va traiter les occurrences retenues. C'est là une étape nécessaire : le plan doit être communiqué.

4. Analyses des occurrences selon le plan choisi. C'est la phase cruciale de l'épreuve, où l'on va juger de la capacité du candidat à donner une analyse précise d'une série d'occurrences réelles, prélevées dans le vif d'un texte. L'épreuve ne consiste pas à faire un cours sur la notion dont il s'agit, mais à indiquer comment une catégorie, définie comme un paradigme, se trouve réellement mise en jeu dans la réalité d'une phrase, définie comme un syntagme.

5. Réponses aux questions posées par le jury.

## **III. Commentaires méthodologiques et conseils aux candidats**

### 1. Pour construire une bonne définition du sujet

On attend d'abord une définition du sujet à traiter. C'est à ce moment qu'est estimé le savoir grammatical du candidat et que l'on a un aperçu de ce que sont ses connaissances. Il faut donc soigner cette partie de la réponse, faire preuve de rigueur, partir de la catégorie grammaticale, quelle qu'elle soit, en s'attachant à en regrouper, avec méthode et concision, les propriétés principales. Pour les déterminants, par exemple, on commencera par donner des indications de morphologie. Si la classe est réduite, comme dans le cas d'une question sur le seul article, on devra donner le paradigme en entier : définis, indéfinis, partitifs. Dans les autres cas, on indiquera les sous-catégories. On donnera ensuite les propriétés distributionnelles : par exemple, le déterminant est un constituant essentiel du GN, il a une place contrainte, à gauche du nom, et on ne peut l'effacer sauf cas particulier à justifier ; on expliquera aussi ce que sont l'actualisation du nom et la détermination et on donnera la différence entre détermination définie et détermination indéfinie : voilà, résumée à grands traits, la démarche qui est à employer dans cette partie de l'épreuve. Le moment n'est pas encore venu de prendre des occurrences dans le texte ni, encore moins, de se lancer dans une fiction pédagogique sur le sujet, comme si l'on voulait faire un cours, en prenant des exemples, etc. Une telle tentative est vouée à l'échec ; il faut être à la fois concis, le plus exhaustif possible et faire apparaître les liens que l'on a tissés, tout au long de sa préparation, entre cette lente appropriation du savoir grammatical et la perspective de l'analyse morphosyntaxique à laquelle on va procéder par la suite. On attend dans cette phase de la réponse, non une définition abstraite, tenant en une ou plusieurs phrases convenues, mais un ensemble de propriétés d'une catégorie, dont on se servira ensuite au moment de la phrase d'analyse des occurrences. Donnons donc quelques aperçus, à titre d'exemple, de ce qui est attendu des candidats quant à la prise en mains d'un certain nombre de questions.

- Par exemple, définir le déterminant comme un « constituant essentiel » du GN implique forcément que l'on aura à justifier les cas dans lesquels on constate son absence : il faudra donc toujours inclure dans son corpus les cas typiques d'absence de déterminant, comme les locutions verbales, comme *avoir peur* ou les GN en fonction d'attribut, comme *Mon voisin est médecin...* et ce, que l'absence de déterminant soit ou non indiquée dans le sujet.
- Une question sur « les démonstratifs » suppose que soient étudiés et les déterminants et les pronoms démonstratifs, lesquels possèdent des propriétés communes mais fonctionnent différemment dans une phrase, ce que l'analyse aura pour but de faire apparaître ; il en va de même pour les « indéfinis ».
- Une question sur « les compléments circonstanciels » implique que l'on inclue aussi bien les groupes nominaux, ou les groupes infinitifs, que les propositions subordonnées. En effet, cette fonction, comme bien d'autres, concerne aussi bien la phrase simple que la phrase complexe : c'est que l'on considère la phrase, en analyse morphosyntaxique, comme une hiérarchie de dépendances internes, dont il s'agit de faire apparaître les relations qu'établissent entre eux ses constituants, lesquels se trouvent définis par là même, et non par le nom que leur donne la grammaire, qui n'est qu'une simple étiquette. Partant, un groupe nominal et une phrase subordonnée, dont il faudra dans un second temps donner une description grammaticale, peuvent fonctionner de la même manière et justifier de la même analyse du point de vue de la syntaxe.
- La catégorie des adjectifs déborde celle des adjectifs qualificatifs, cette dernière n'incluant pas, par exemple, les adjectifs relationnels — *le voyage présidentiel* — ou les adjectifs dits déterminatifs, comme *quelconque, certain...* lorsqu'ils se trouvent à droite du nom.
- Traiter des pronoms relatifs suppose évidemment qu'on en vienne à un moment ou à un autre à s'occuper des propositions subordonnées relatives.
- Étudier la préposition revient aussi à traiter des groupes prépositionnels.

Dans l'ensemble, les défauts récurrents, à ce stade, sont de deux ordres :

Le candidat donne une définition beaucoup trop rapide et montre clairement qu'il ne sait pas assez « sa » grammaire : il lui faut alors l'apprendre. Dans certains cas, la fréquentation d'un bon manuel de collège peut être un très bon point de départ. C'est ici l'occasion de rappeler que c'est dans la grammaire « scolaire » que se trouvent les bases de cette épreuve, faute de quoi, on s'expose à des erreurs importantes : dans le sonnet 31 des *Regrets*, une erreur a pu porter sur *retourné* (« et puis est retourné, plein d'usage et raison... ») qui a été classé dans un corpus d'adjectifs, alors qu'il s'agit d'une forme verbale, le verbe *retourner* formant ses temps composés avec l'auxiliaire *être* lorsqu'il a le sens de *revenir*. Sans connaître les paradigmes donnés par les « natures » de mots, sans savoir analyser une phrase en constituants et en indiquer les principales fonctions syntaxiques, sans savoir justifier l'emploi d'un mode ou d'un temps ni analyser une phrase complexe en propositions, il n'est pas possible de réussir cette épreuve. Certes, les analyses attendues, on le verra plus loin, doivent dépasser la simple dénomination de ce matériel grammatical ; mais elles ne peuvent se déployer qu'à partir de son identification correcte.

Le candidat définit approximativement la catégorie ou commet des erreurs partielles. Par exemple, on répartit justement les subordonnées entre « conjonctives complétives » et « conjonctives circonstancielle », sans du tout définir ce qu'est une « conjonctive ». On a pu aussi définir le discours direct par la présence d'un verbe introducteur et une ponctuation particulière, ce qui laisse de côté la question, proprement syntaxique, des temps du verbe et des marques de personne. Dans un autre cas, les pronoms sont répartis en « représentants et en déictiques » : c'est oublier que dans une phrase comme « chacun cherche son chat », le

pronom sujet n'est pas déictique et peut très bien ne pas être anaphorique s'il est un simple équivalent de « chaque personne ». Ailleurs, on définit les temps verbaux comme « ce qui situe le procès par rapport au moment de l'énonciation » alors qu'il s'agit de les analyser dans un passage des *Contes* de Perrault comprenant un nombre important de verbes au passé simple qui, précisément, ne renvoient pas à une instance énonciative : l'emploi textuel des temps n'a pas fait l'objet d'une définition alors que là était précisément l'essentiel du sujet.

Les exemples de cette deuxième catégorie sont nombreux. Toutes les définitions ne sont pas aussi solides qu'on le souhaiterait, complètes, émanant d'un candidat armé pour une analyse du corpus. Il faut en cela s'adonner tout au long de l'année de préparation à une étude méthodique et quotidienne de manuels et ouvrages (cf. plus loin) afin d'arriver au niveau suffisant de connaissances.

Il faut mentionner, pour finir, les cas, moins fréquents mais régulièrement observés, de définitions inutilement développées, voire démesurément longues, riche d'outils parfois mal maîtrisés, et se poursuivant, le plus souvent faute de temps ou d'appropriation réelle des outils mentionnés, par des analyses très succinctes. Ainsi une question portant sur l'adjectif, aux vers 274-307 de *Cyrano*, donne lieu à une introduction très longue qui explique le principe des adjectifs relationnels, pourtant absents dans l'extrait. En outre, elle s'attarde sur le relevé des adjectifs épithètes mais n'aborde les attributs du sujet que sous l'angle de leur forme et pas de leur construction alors que figurent de nombreuses occurrences où l'attribut est en première position.

## 2. Pour établir un relevé correct, support d'une bonne analyse

Le relevé doit être complet et classé : pour ne pas rajouter inutilement à des indications qui ont souvent été données dans ces rapports, nous renvoyons à celui de 2019 (p. 92 « Relevé et classement ») et à celui de 2018 (p. 117 « Construire le corpus »). Indiquons, à ce propos, que de nombreuses prestations débutent par une introduction démesurément longue, riche d'outils parfois mal maîtrisés, et se poursuivent, le plus souvent faute de temps ou d'appropriation réelle des outils mentionnés, par des analyses très succinctes. Les examinateurs sont ainsi sensibles aux candidats qui adaptent le tempo d'analyse à la taille et la richesse du corpus. Interrogés sur les pronoms, aux vers 778-803 de *Cyrano*, une candidate procède à un classement rapide afin de ne s'attacher qu'aux occurrences les plus problématiques, notamment s'agissant de l'interprétation de leur fonctionnement ana/cataphorique. Car une bonne prestation est celle qui sait repérer les cas problématiques et peut en rendre compte, à condition toutefois que les autres occurrences fassent l'objet d'analyses correctes.

Il peut être utile, à ce moment de la constitution du corpus, de poser la question des occurrences limites : une tournure une construction, un groupe fonctionnel quelconque, appartiennent-ils ou non à la catégorie étudiée ? Cette démarche peut se révéler utile, dans la mesure où le candidat y fait la preuve de ses connaissances et de sa capacité à analyser. Cela implique toutefois que l'on ne prenne pas cela comme prétexte pour décréter que les occurrences que l'on n'est pas parvenu à analyser correctement sont des « cas difficiles », à propos desquels on propose deux, voire plusieurs descriptions sommaires. Par exemple, devant traiter la question « Interrogation et exclamation », un candidat range dans ce groupe une phrase de la Nouvelle Héloïse : « Ô Julie, s'il était vrai qu'il pût transmettre à tes sens le délire et l'illusion des miens !... », justifiant cela par le fait qu'on ne peut décider s'il s'agit d'une exclamation ou d'une interrogation, malgré le point d'exclamation. C'est sans doute vrai ; mais la question est de voir que ce qui cause cette incertitude est que la phrase ne comporte aucun des morphèmes grammaticaux, les adverbes *comme*, *que* ou *combien*, ou le déterminant *quel*, qui signalent normalement une construction exclamative. Ainsi, avant d'être un cas « difficile », la phrase est à analyser dans l'opposition première entre construction exclamative, grammaticalisée, et phrase sans marque grammaticale pourvue d'une simple intonation exclamative, renforcée, dans le cas présent, par la figure de la suspension, indice stylistique du haut degré. Le classement de cette occurrence était donc tout à fait possible.

### 3. Pour bien analyser son corpus. Présentation des difficultés les plus couramment observées

#### 3.1. *L'absence de classement des occurrences*

C'est un fait devenu rarissime, mais on peut encore trouver des analyses données au fil du texte, sans ordre ni méthode, le candidat passant de l'une à l'autre. Dans ce cas, l'échec est assuré.

#### 3.2. *Le simple étiquetage des termes*

C'est un défaut un peu plus répandu. Le candidat se contente d'identifier les occurrences de la catégorie à étudier. En gros, il s'attache, avec plus ou moins de bonheur, à donner la nature et la fonction de chaque terme relevé : même dans le cas où les réponses sont justes, l'épreuve ne peut être considérée comme réussie, à ce compte.

#### 3.3. *L'insuffisance des liens avec la définition*

On aborde là ce que l'on pourrait prendre pour critère essentiel d'une bonne analyse. Le principe sur lequel repose cette épreuve, qui se fait sur corpus, est que tous les cas théoriques donnés en langue ne sont pour ainsi dire jamais tous représentés dans ce que l'on a à étudier. Inversement, on trouve régulièrement dans le corpus, nombre de cas dits « difficiles » que les grammaires n'analysent pas forcément, ce qui empêche de concevoir l'analyse comme un simple étiquetage statique de catégories. Ainsi, un candidat définit le verbe *être* selon trois types de fonctionnement syntaxique : verbe « plein », avec le sens de « exister », verbe copule dans une construction attributive, et verbe auxiliaire, qui n'a plus de fonctionnement autonome : c'est bien là, en effet, ce que donnent les grammaires. Mais il va trouver, dans *Le Petit Poucet* une tournure tout à fait banale, *Où sont nos enfants ?* qui ne peut se décrire d'aucune de ces trois manières : le pronom interrogatif *où* est complément essentiel du verbe être, complément locatif si l'on veut, mais non effaçable, et qui ne se ramène pas pour autant à un attribut du sujet, comme le montrent la présence de la préposition et le fait que le critère de coréférence ne fonctionne pas (les enfants ne *sont* pas le jardin). On trouve, dans ce même corpus, *il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens*, dont l'analyse demande également d'autres attendus que les classifications *a priori* des grammaires. Il faut donc dans un tel cas se livrer à une véritable analyse.

#### 3.4. *L'appui sur une définition erronée ou incomplète*

Dans ce cas de figure, l'analyse ne peut aboutir faute d'une base théorique suffisante. Par exemple, un candidat qui doit traiter du mode verbal le définit d'abord sous l'angle de la « modalisation », comme une catégorie qui permet à un locuteur d'exprimer son point de vue sur son propre énoncé ; ce n'est pas faux, mais tout ce que la modalisation a de spécifique lorsqu'elle se manifeste dans une catégorie verbale est alors laissé de côté. S'agissant du verbe, la question est en fait beaucoup plus complexe que celle à laquelle le candidat l'a ramenée, qui conviendrait mieux à la modalisation envisagée au niveau d'une catégorie comme l'adjectif ou l'adverbe. On a dans *La Barbe bleue*, l'occurrence « Monte [...] sur le haut de la Tour, pour voir si mes frères ne *viennent* point ». Le candidat se trompe d'abord sur le *si*, qui est un adverbe introduisant une interrogative indirecte, mais dont il fait une conjonction hypothétique : cela fait que, pris au piège de sa définition, qui ne dit rien sur le mode envisagé en tant que catégorie verbale, il perçoit une « modalisation », dont il explique qu'elle est attachée au verbe « viennent ». En réalité, il s'agit d'un indicatif, forme qui est, en elle-même, en langue, exempte de signification modale. Dans le texte, il y a bien une modalité, mais qui ne concerne pas le verbe : c'est celle qui provient de la visée interrogative inhérente au verbe principal « voir », dont dépend l'interrogation indirecte, et dont Riegel a pu dire que son sens contient « un savoir en suspens ». La cause de l'erreur est donc ici l'imprécision de la définition, la confusion entre mode et modalité, reflétant un manque de travail en grammaire.



Dans un autre exemple, les infinitifs sont classés, durant le temps de la définition, en emplois « verbaux » et emplois « nominaux » ; mais, par la suite, seront rangés dans les emplois verbaux « tous ceux qui ont un complément », alors que c'est le propre de tous les emplois de l'infinitif que d'admettre des compléments, à l'exception des infinitifs nominalisés. Ainsi, le candidat classe « le priant de lui *donner* un petit » (*La Barbe bleue*, p. 227) dans les emplois verbaux, alors que le groupe infinitif « de lui donner un petit » est un complément d'objet second du verbe « priant » : l'infinitif a donc la fonction que pourrait avoir un nom dans une phrase, et ne peut être dit « en emploi verbal », qu'il ait ou non un COD. En réalité, à la différence d'un verbe conjugué qui donne sa construction aux autres termes de la phrase sans lui-même dépendre d'aucun autre, un infinitif doit toujours être décrit comme étant construit par un terme et pouvant en construire d'autres ; ce n'est qu'en examinant ce de quoi il dépend que l'on peut le classer en « emploi verbal » et « emploi nominal » : si l'on a compris cela, on peut très bien se passer de cette distinction, qui n'est qu'une étiquette. Dans un tel cas, on n'a pas interrogé une définition apprise telle quelle, et qu'au fond, on ne comprenait pas vraiment. Assez souvent, un savoir théorique mis en avant au moment de la définition, se révèle incompris ou insuffisamment maîtrisé. Ainsi un candidat, lors de la définition des périphrases verbales, en appelle-t-il à juste titre à la notion de *subduction*, issue du corpus théorique de la linguistique guillaumienne. Pourtant, il ne parvient pas à décrire la relation qui s'établit, sur un exemple des *Bonnes*, entre les deux termes de la périphrase ; dans « Tu ne *peux savoir* comme il est pénible d'être Madame », seul *savoir* a tout son sens, celui de « *peux* » est *subduit*, c'est-à-dire ramené à un seul faisceau de traits sémantiques, cela faisant de lui un « semi-auxiliaire ».

Enfin un cas typique est celui où la définition est juste, mais n'est pas appliquée dans l'analyse. Par exemple, un candidat annonce dans la définition que les adverbes ont des fonctionnements syntaxiques différents dans la phrase ou dans les groupes, mais fait par la suite reposer son classement sur des critères purement sémantiques, en distinguant adverbes de temps, de lieu, de manière... Partant, il ne se livre plus à une analyse morphosyntaxique, mais à un simple étiquetage. Le candidat a appris la grammaire et présente des connaissances suffisantes, mais ne peut les mettre en œuvre.

En résumé, l'échec peut être ramené à deux causes : soit il est dû à un pur et simple manque de savoir ; soit il vient de ce qu'un savoir théorique ne parvient pas à s'employer dans l'analyse d'une occurrence en discours. Dans le premier cas, on l'a dit, il faut travailler la grammaire à l'aide de manuels ; dans le second, il faut s'entraîner aux analyses sur corpus que proposent certains ouvrages spécialisés (cf. plus loin, la bibliographie).

### 3.5. L'absence de procédures d'analyse

Comment, précisément, dépasser la simple identification et le simple étiquetage des unités et des catégories ? D'une manière générale, il n'existe pas de procédure standard que les examinateurs attendraient de voir appliquer par les candidats. On admet toutes les démarches possibles, à condition qu'elles débouchent sur la description grammaticale d'occurrences correctement relevées sur des critères exacts et pertinents. On peut toutefois, comme l'ont fait les rapports précédents, attirer l'attention des candidats sur la nécessité de s'être familiarisé durant sa préparation avec le maniement des opérations syntagmatiques, vulgairement appelés *tests* en analyse morphosyntaxique, par lesquels on met en évidence des constructions syntaxiques que le français ne manifeste pas forcément, à la différence du latin, par exemple, qui les faisait apparaître dans le système des cas. Le rapport de 2018 a rappelé quelques-unes de ces manipulations :

- la suppression ou effacement,
- le déplacement,
- la substitution, dont une variante importante est la pronominalisation,
- la transformation ou paraphrase.

On peut rajouter l'extraction par *c'est... que* ou *c'est... qui*, utile pour beaucoup d'analyses.

Que dire sur la place de l'adjectif dans « un *beau* voyage » ? Le déplacement à droite montre que l'antéposition est difficile ( ? un voyage *beau*) sans pour autant être contraire au système de la langue. L'antéposition répond donc non à une règle mais à une norme : certains adjectifs courants, monosyllabiques, comme bon, haut, long, petit... s'antéposent le plus souvent.

À propos de l'article indéfini dans « cacher sa pauvreté d'une brave apparence » (*Regrets*, 86), LA commutation avec le défini aurait pu éclairer l'analyse : avec « la brave apparence », la détermination du nom n'est plus assurée, l'expression serait censée renvoyer soit à un sens de notoriété, peu attesté dans ce cas, soit à un référent qu'on ne peut identifier (*quelle* brave apparence ?). À l'inverse, l'article « une », dans l'expression originale, indique que la compréhension du sens de l'expression est donnée dans l'énoncé même, et ne présuppose pas de repérage référentiel préalable, ce qui est le propre des déterminants indéfinis.

Dans « je ne veux point fouiller au sein de la nature » (*Regrets*, 1), *nature* est analysé comme le complément du nom *sein*. La commutation avec *dans la nature*, montre pourtant que *au sein de*, expression en partie lexicalisée, fonctionne comme une seule préposition.

Dans « Je vois son corps en poudre tout réduit » (*Le Songe*, VII), la paraphrase « je vois *que son corps est tout réduit* », aussi bien que la pronominalisation « je *le* vois tout réduit » auraient pu faire trouver que le participe adjectif *réduit* est attribut du COD « son corps ».

Dans « une intrépidité [...] qui embarrassait peut-être bien le Nain jaune », le candidat, traite l'expression *peut-être bien* comme une seule expression adverbiale, et l'analyse, sans plus de précision, comme un adverbe « de phrase ». À supposer, pour la commodité de l'analyse, que l'expression soit l'équivalent de *peut-être*, le déplacement en tête est possible, à condition de faire de l'adverbe la tête d'une proposition conjonctive complétive (« *Peut-être que + Phrase* »). Mais le fait probant est que l'extraction par *c'est ... que* s'avère impossible : ? *c'est peut-être que l'intrépidité embarrassait le nain jaune*. Cela aurait pu mettre en évidence le fait que l'adverbe est ici incident à la phrase, dont il n'est pas un complément, comme le sont les « vrais » adverbes de phrase, déplaçables en tête et extractibles, en fonction de compléments de phrase —comme par exemple dans *C'est demain que je pars*. En un mot, le test aurait fait apparaître que l'adverbe porte ici non sur l'énoncé mais sur l'énonciation.

Quoi qu'il en soit, l'habitude doit être prise par tous les candidats de ne pas limiter leur analyse à l'identification des fonctions syntaxiques assimilées à des significations, en posant l'une des questions traditionnelles (*qui, quoi, à qui, où, quand, etc.*). Même sans tomber dans les erreurs grossières — *Pierre est content : Pierre est quoi ? content, donc l'adjectif est COD !* — on ne pourra prétendre s'être livré à de vraies analyses morphosyntaxique, en se limitant à des procédures aussi peu nuancées. Dans une question sur les compléments circonstanciels, par exemple, on ne peut espérer de résultat si l'on n'applique pas à chaque occurrence pressentie le test du déplacement en tête de phrase ou de proposition, afin de voir s'il s'agit d'un vrai complément de phrase, un complément *scénique*, selon l'appellation de la *Grammaire méthodique du français*, ou, par exemple, un complément intégré au syntagme verbal, ou *intraprédicatif*, si l'on préfère. Dans beaucoup de questions, la catégorisation des occurrences dépend de ces procédés ; dans toutes, les tests permettent d'affiner l'analyse, de traiter les cas complexes, et d'en donner une présentation juste et en forme.

#### IV. L'entretien : les questions des examinateurs

Les questions posées peuvent être de quatre ordres.

— Donner l'occasion de rectifier une erreur franche. À ce moment-là, la question est ponctuelle : le candidat a dit « relative » au lieu de « conjonctive », « totale » au lieu de « partielle », « complément d'objet » au lieu de « complément circonstanciel », voire « déterminant » au lieu de « pronom »... ou encore il identifie un « passé antérieur » alors qu'il

s'agit d'une forme passive. Sa réponse lui est alors rappelée et il lui est demandé d'y revenir. Le but est de voir s'il s'agit d'une vraie erreur, d'une faute d'inattention, d'un lapsus...

— Inviter à préciser une analyse fautive dont on peut penser que, si elle est reprise, elle débouchera sur une réponse acceptable. C'est ce genre de question que l'on pose le plus souvent. Dans ce cas, si la bonne réponse est tout de suite donnée, on en crédite le candidat. Dans une question sur la négation, sur l'énoncé « il fut impossible de songer à *rien* de toute la journée qu'à se voir » (*La Nouvelle Héloïse*, V, 6) un candidat identifie d'abord une négation restrictive ; la demande de revenir sur cette analyse l'amène à s'apercevoir de l'absence d'un premier terme de négation devant le verbe *songer*, de la présence de « rien », qu'il identifie comme un pronom, et dont il peut alors constater que « qu'à se voir » est le complément.

— Demander de revenir sur une occurrence pour laquelle une réponse juste a été donnée, mais sous la forme d'une simple étiquette, sans être assortie d'une analyse à part entière. Par exemple, dans « Et je pensais ainsi ce que pensait *Ulysse* » (*Regrets*, 130), la candidate identifie un sujet inversé, qu'elle pense expliquer par des « contraintes métriques ». Invitée à préciser cette explication peu satisfaisante, elle ne peut désigner ce qui, dans l'énoncé, rend possible cette inversion, à savoir la présence d'un élément en tête dans la proposition, en l'occurrence le pronom relatif. Elle ne peut donc pas davantage prolonger l'analyse en notant qu'il s'agit d'une inversion stylistique, ce qui l'opposerait à l'inversion grammaticalisée de la construction interrogative standard. Le questionnement vise ici à permettre tout simplement au candidat de bonifier sa prestation, s'il sait saisir la perche qui lui est tendue.

— Enfin, on peut chercher à savoir si le candidat qui a correctement analysé une occurrence peut encore aller plus loin, lorsqu'il s'agit d'un cas donnant lieu à discussion. Ainsi dans « Ma bonne Maîtresse ! ah ! si je vous perds, je n'aurai plus besoin de personne ... » (*La Nouvelle Héloïse*, VI, 9) une phrase nominale est identifiée : « Ma bonne Maîtresse ! ». Si l'on ne se contente pas de la réponse, on cherchera à savoir si le candidat l'appuie sur une définition grammaticalement juste de la phrase, dépassant le critère de l'absence de verbe. La réponse en l'occurrence est négative, puisque on n'identifie pas dans cet énoncé l'articulation d'un thème et d'un prédicat, ce dernier étant, si l'on veut, porté par la charge affective inhérente à l'exclamation, et qui reste ici non exprimée, bien que perceptible. On parvient vraiment, avec ce genre de questionnement, au niveau d'une problématisation des objets de la grammaire, dans la mesure où l'on peut, sur un exemple, faire apparaître que l'approche traditionnelle de la phrase repose en réalité sur un certain nombre de critères, de nature graphique, intonatif, sémantique... dont aucun ne suffit à la définir.

## V. Indications de bibliographie

On aura intérêt à s'appuyer sur quelques ouvrages choisis dès le début de sa préparation, voire bien avant ce moment, et à les conserver tout au long de l'année. En ce qui concerne la grammaire généraliste, celle qu'il faut avoir avant toute chose pour en explorer progressivement le contenu, aucune n'est meilleure qu'une autre ; ou plus exactement, la meilleure est celle que l'on connaît et que l'on comprend bien, pour s'être familiarisé avec elle, et dans laquelle on sait se repérer. Nous donnons donc quelques références, dans le seul but d'aider les candidats qui en auraient besoin dans leur travail de préparation ; il ne s'agit en aucun cas des ouvrages « officiels », qui feraient foi et dont la connaissance serait attendue par les examinateurs. Rien de tel n'existe dans le concours ; aucune référence théorique n'est demandée aux candidats. Les examinateurs admettent absolument toutes les approches et toutes les conceptions de la grammaire, à condition qu'elles permettent aux candidats de produire des analyses morphosyntaxiques de même nature que celles que le présent rapport, à travers les exemples donnés, s'est efforcé d'illustrer.

- Pour une révision ou un apprentissage élémentaire systématique des catégories grammaticales :

DUBOIS J. et LAGANE R., *La Nouvelle Grammaire du français*, Paris, Larousse, 1961 ; nombreuses rééditions.

- Grammaires généralistes

RIEGEL M., PELLAT J.-C., et RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994 ; dernière édition en 2016. Grammaire de linguiste mais dont les entrées sont celles de la grammaire scolaire.

ARRIVÉ M., GADET F. et GALMICHE M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986 ; dernière édition en 2010. Grammaire nettement orientée vers les approches de la linguistique. Entrées alphabétiques, précieuses pour les révisions.

LE GOFFIC P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 2007 (dernière édition).

Grammaire ne reprenant pas les entrées de la grammaire scolaire, et par là-même, très utile pour l'analyse des constructions que celle-ci n'inclut pas en général en ses chapitres.

GARDES-TAMINE, J., *La Grammaire 2. Syntaxe*, Paris, Colin, coll. *Cursus*, 1998 (nombreuses rééditions). Approche simple des catégories, avec des analyses morphosyntaxiques ; contient des exercices corrigés.

- Ouvrages spécialisés en syntaxe

DELAVEAU A., *Syntaxe. La phrase et la subordination*, Paris, Colin, 2001. Pour des analyses morphosyntaxiques plus poussées.

MERCIER-LECA (F.), *Trente-cinq questions de grammaire française*, Paris, Colin, 2016 (avec corrigés)

- Préparation

CALAS F. et ROSSI-GENSANE N., *Questions de grammaire*, Ellipses. Sujets de concours traités.

Pour une approche linguistique des catégories grammaticales, on peut avoir recours au *Lexique des notions linguistiques* de Franck Neveu, chez Nathan, dans la collection 128.

Enfin, on pourra consulter la terminologie en usage au ministère de l'Éducation nationale pour les natures et les fonctions grammaticales, telle qu'elle apparaît à la fin de la *Grammaire du français*, p. 185-200, consultable sur le site *Éduscol* à

<https://eduscol.education.fr/document/1872/download>

## Épreuve de commentaire d'un texte du programme de littérature générale et comparée

Rapport présenté par Sarah Brun

avec la collaboration des autres membres des commissions C : Sylvie Benzekri, Carole Boidin, Nicolas Corréard, Isabel Dejardin, Florence Fix, Claire Placial, Delphine Rumeau, Tiphaine Samoyault.

### Question et œuvres au programme : « Fictions animales »

Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, éd. et trad. Géraldine Puccini, Arléa, « Retour aux grands textes », 2008.

Miguel de Cervantès, « Le Mariage trompeur, suivi du Colloque des chiens », dans *Nouvelles exemplaires*, trad. Jean Cassou, Gallimard, « Folio classique », n°1256, 1981.

Franz Kafka, « La Métamorphose » et « Un rapport pour une académie », dans *Récits, romans, journaux*, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2000.

João Guimarães Rosa, « Mon oncle le jaguar » dans *Mon oncle le jaguar & autres histoires*, trad. Matthieu Dosse, Paris, Chandeigne, 2010.

### 1- Rappels sur l'épreuve du commentaire

À l'orée de ce rapport, le jury voudrait féliciter l'ensemble des candidats admissibles, qui se sont tous confrontés avec sincérité et engagement à un exercice dont ils connaissent les attendus et les codes. De très belles prestations ont témoigné non seulement d'une vraie maîtrise du commentaire, mais aussi d'un goût évident pour ce programme – il a semblé que Guimarães Rosa ait été une découverte stimulante pour nombre de candidats, entrant avec plaisir dans la langue hypnotique et « jaguagniangnian[te] » du narrateur.

L'exercice proposé à l'oral de l'Agrégation interne de Lettres modernes en littérature générale et comparée invite à entrer dans la lecture d'une œuvre le plus souvent de langue et de culture étrangère. Le jury a bien conscience que les candidats n'ont pas eu l'occasion de disserter sur ce programme et de se l'approprié aussi finement que celui de littérature française. C'est l'une des difficultés de l'épreuve, qui implique également de se constituer en peu de temps une culture littéraire et parfois historique d'univers aussi différents que l'Espagne du Siècle d'or ou le modernisme brésilien. À cela s'ajoute l'exigence de présenter, au terme d'une préparation de deux heures seulement, un commentaire composé structuré en trois parties d'un extrait relativement long : de trois à quatre pages pour Kafka ou Cervantès, à la typographie plus resserrée, à sept ou huit pour Apulée ou Guimarães Rosa, le jury ayant le plus souvent respecté les bornes d'une séquence narrative complète.

Les codes formels de l'exercice sont dans l'ensemble bien maîtrisés. Les conseils des précédents rapports ont visiblement été entendus, et les candidats à la session 2023 sont invités à en prendre connaissance pour se préparer au mieux à cette épreuve, en veillant à consulter le rapport 2019, très complet, portant sur un programme de théâtre. Les pages



suivantes tâcheront d'apporter un complément aux remarques déjà formulées les années précédentes. Que les candidats se rassurent : d'une part les attentes du jury ne diffèrent nullement d'une année sur l'autre, et d'autre part, les défauts énoncés longuement dans les rapports déforment quelque peu le réel en donnant l'impression de commentaires déséquilibrés, peu pertinents ou médiocres, là où les oraux entendus étaient souvent efficaces, bien menés et passionnants !

a) **Aller au-delà de « la transparence du tissu<sup>35</sup> » : pour une lecture attentive et personnelle des œuvres**

Un bon commentaire témoigne avant tout d'une fine compréhension du texte. Nous ne saurions trop recommander aux candidats de déminer les difficultés en amont de l'épreuve, en prenant le temps, durant l'année de préparation, de questionner le texte, afin d'éviter, à l'instar de Campuzano, de se faire piéger par les apparences le jour de l'épreuve ! Que des lieux, aussi réels soient-ils, s'appellent « Porte de la Chair » ou « Hôpital de la résurrection » dans « Le Colloque des chiens », appelle commentaire, de même que l'onomastique de la Cañizarès, qui évoque le canidé, ou de Stéphanie de Caicedo, faisant entendre la chute en espagnol. Que les chiens portent une lanterne à la gueule en accompagnant Mahudes dans ses rondes nécessite quelque explication symbolique, ne serait-ce que par référence au cynisme de Diogène ; le détail fait sens dans une satire qui se veut « de lumière » (p. 425) et qui termine sur la lumière de l'aube. La dimension satirique des nouvelles cervantines impliquait d'élucider les allusions référentielles : se renseigner sur l'Inquisition espagnole et la vision de la sorcellerie à l'époque permettait de cerner les ambiguïtés du récit de la Cañizarès. De même, réfléchir en amont au sens à donner à certains passages permet d'être plus efficace pour une épreuve dont le temps est très resserré : ainsi le tour de Berganza devenu chien savant qui imite un coursier conduisant « un homme avec une lance » (p. 557) vers sa cible apparaît-il comme une parodie des romans de chevalerie, et peut entrer en dialogue avec *Don Quichotte*.

Un tel travail de lecture active implique aussi de s'assurer que l'on a bien compris le sens littéral du texte et évite de faire des contresens regrettables, comme une candidate qui a compris l'expression « c'est déjà réglé » dans « La Métamorphose » (p. 452) comme « j'ai payé l'addition », alors qu'il s'agit d'indiquer par euphémisme à la famille Samsa que le corps de la vermine a été débarrassé de la pièce. De même, l'expression « sinon plus sage, du moins plus savant » (p. 257), conclusion tirée par le narrateur de *L'Âne d'or*, a été systématiquement source de contresens, les candidats s'obstinant à y voir l'affirmation de l'acquisition d'une sagesse... là où le texte dit précisément le contraire ! Dans le même récit, un candidat n'avait pas compris qu'Aristomène n'est pas réellement transformé en tortue : c'est le lit, tombé sur son dos, qui lui suggère cette image. On comprend mieux alors pourquoi il ne peut « [s]'empêcher de rire » (p. 42). La formule n'était pas sans jouer avec le thème de la métamorphose et conférer une portée plaisante à ce récit par ailleurs terrifiant. Dans « Le Colloque des chiens », la ruse organisée par l'aguazil et ses camarades est complexe : qui trompe qui ? La tension générée par l'épreuve et la volonté des candidats d'entrer au plus vite dans la formulation d'un plan, les ont parfois entraînés à survoler le texte sans vérifier qu'ils étaient à l'aise avec le déroulement diégétique. Ces maladresses, dont on comprend bien qu'elles sont en grande partie liées à la fatigue et à l'anxiété dans cette situation de concours, sont évitables.

La maîtrise du texte est absolument décisive, la référence à d'autres passages éclairant souvent l'extrait choisi. Les candidats peuvent s'attendre à ce qu'elle soit vérifiée par le jury au moment des questions, surtout si le commentaire a semblé lacunaire sur ce plan. Le texte le plus long, celui d'Apulée, joue ainsi de manière appuyée sur la mémoire textuelle : peut-on traiter du personnage secondaire de la meunière (livre IX), sans dire à quel point elle rappelle – comme le montrent de nombreux détails – la sorcière Méroé, la séductrice Photis, et toutes

---

<sup>35</sup> Campuzano à propos de Stéphanie : « L'autre s'assit près de moi, le voile baissé jusqu'au menton, sans me laisser voir de son visage que ce que permettait la transparence du tissu », dans « Le Mariage trompeur », p. 503.



les autres figures de la venusté maléfique ? La mémoire textuelle du lecteur n'est pas moins sollicitée par un texte bref comme celui de Guimarães Rosa, construit selon un principe rhapsodique : telle vision atroce du narrateur se décrivant « boueux de sang », les ongles rougis et la bouche maculée, évoquant quelque festin cannibale ou vampirique (p. 137), ne manquera de rappeler la vision d'une once sautant sur sa proie et se gorgeant de son sang, au tout début (p. 78). Si l'on peut arguer que ce genre de détail est emporté et charrié en trop grand nombre dans le flux textuel, on peut inversement penser que le texte romanesque, dans sa complexité, joue sur l'activation d'une myriade de souvenirs vagues, présents plus ou moins consciemment dans l'esprit du lecteur, constituant un bruit de fond – le bruit de la forêt – sur lequel il se joue. On n'attendrait pas du candidat qu'il sache dénombrer et récapituler toutes les fois où le chasseur annonce sa transformation en once, mais du moins qu'il puisse dire où l'on se situe dans le processus d'intensification de ces références. La récurrence des personnages est un bon critère pour évaluer le niveau de connaissances de l'œuvre : si tous les candidats, dans « Mon oncle le jaguar », font le lien entre les différentes occurrences de la mère du chasseur (Mar'lara Maria), certains semblaient avoir oublié que le Noir Tiodoro, victime de choix à la fin, a bel et bien été évoqué à plusieurs reprises dès le début, et peu se sont avisés qu'il est plusieurs fois question de l'ethnie Carao, de manière là encore pleinement signifiante. Percevoir le lien entre l'énigmatique « Macouncôzo » de la fin (p. 139) et le lieu « Macouncôzo » évoqué lorsque le chasseur décline ses multiples identités (p. 111), c'est relever un détail important, surtout si l'on sait qu'en raison des consonances africaines, la critique brésilienne y a vu un élément d'une possible identité nègre incluse dans le métissage du narrateur, pourtant et contradictoirement tout à fait raciste... Certains candidats ont justement brillé par leur capacité à tisser des liens pertinents, donnant de la profondeur à leur lecture : l'un d'entre eux a su montrer comment tel éloge de la chevelure chez Apulée (II, 8), apparemment inséré comme un morceau de bravoure, presque gratuit, prend en réalité tout son sens dans une série thématique sur la pilosité ou la calvitie qui traverse le récit antique.

Enfin, se constituer une culture littéraire autour du programme est bien évidemment un atout. Les portraits de femmes et de Gitans dans les deux nouvelles de Cervantès dialoguent explicitement avec l'ensemble des *Nouvelles exemplaires* ; le jury s'est étonné que Don Quichotte ne soit jamais mentionné alors que le « Colloque des chiens » convoque des personnages quichottesques, comme la sorcière, le poète ou les fous. La connaissance de l'œuvre de Kafka, d'autres nouvelles comme « Un artiste de jeûne » ou son *Journal*, a souvent permis aux commentaires de se démarquer. Mieux, certains ont su convoquer des textes inattendus et parfaitement éclairants : *Ellis Island* de Perec pour éclairer un extrait de la « Métamorphose », le concept de « dépense » théorisé par Bataille au sujet de la rage du chasseur-jaguar. Le jury sait gré aux candidats de lui proposer ces pistes de lecture à la fois personnelles et opérantes.

En somme, nous invitons les candidats à entrer dans une lecture personnelle, intime et active des œuvres bien avant la préparation de l'oral, et bien avant la lecture de la littérature secondaire. Rien ne saurait remplacer ce travail d'appropriation des textes, qui permet de s'engager dans une lecture personnelle et d'anticiper les questions du jury.

**b) « Et s'il me fallait entrer dans les détails je n'aurais pas fini dans deux mois<sup>36</sup> » : spécificités de l'exercice du commentaire**

Le candidat dispose de vingt minutes pour présenter son commentaire *composé* : rappelons en tout premier lieu qu'un plan linéaire, même camouflé, fait courir le risque d'une paraphrase peu éclairante et ne répond en rien aux codes de l'exercice !

Le jury a regretté que nombre d'introductions étiques durent à peine une minute et se contentent d'asséner une problématique et un plan dont on ne sait comment ils ont été élaborés. Lieu de la *captatio*, le début du commentaire joue pourtant un rôle décisif pour

---

<sup>36</sup> Berganza à Scipion, dans « Le Colloque des chiens », p. 577.

l'ensemble de l'épreuve. S'il ne s'agit pas d'y résumer l'œuvre entière et « d'entrer dans les détails », il convient de situer l'extrait dans l'économie générale, de rappeler ce qui a déjà été préparé sur le plan thématique ou narratif, de mettre en évidence les jeux d'écho, surtout chez Apulée et Cervantès. Caractériser le texte et s'interroger sur le découpage proposé permet de construire progressivement un questionnement adapté à l'extrait. À ce propos, les candidats sont invités à traiter tout le texte soumis à l'étude et à respecter le découpage proposé, en s'interrogeant précisément sur ce qui fait l'unité du passage. Un découpage surprenant doit faire l'objet d'une réflexion et fait appel à la capacité d'analyse ; le jury sera toujours reconnaissant au candidat d'affronter la difficulté au lieu de l'éluder. Telle candidate perturbée de devoir étudier un « explicite incomplet » chez Kafka (le dernier paragraphe ne figurait pas dans l'extrait) a tout de même fondé ses analyses sur le déploiement du « jeune corps » (p. 453) de Grete. Inversement, les meilleurs candidats se sont questionnés sur l'unité, les effets d'échos et de structure du passage : les deux anecdotes finales du récit de Berganza et le discours des quatre fous qui précède (p. 584-589) problématisent le désir utopique d'améliorer le monde, qui est incidemment celui du satiriste : sagesse de Cervantès qui à travers tous ces personnages jette un regard désabusé sur lui-même. Enfin, la problématique n'est pas une question rassemblant les trois moments du plan ; elle ne saurait non plus être identique à la troisième partie : il s'agit d'une question à part entière à laquelle le plan répond de façon progressive. Un commentaire peinera à entrer dans l'interprétation dès lors que le candidat se contentera de problématiser, en collant à la diégèse, sur le fait que tel épisode est un « point de bascule dans les relations de Gregor et de sa famille », ou qu'il est « un moment initiatique dans la vie picaresque de Berganza ». Certains candidats croient même qu'ils sont quittes de l'exercice ardu de la problématisation en annonçant, en une formule, que l'extrait a une fonction « programmatique ». Le jury reste alors sur sa faim... attention à ce qu'il ne sorte les crocs !

Le jury est ouvert à toutes les propositions de plan, mais peut-être n'est-il pas inutile de rappeler quelques conseils de bon sens. Mieux vaut renoncer à se réfugier derrière un plan type, valable pour tous les extraits d'une même œuvre, plaqué et vaguement adapté au passage. Si l'on retrouve souvent la bestialité de l'humain au cœur des textes, il faut veiller à ne pas faire de ce paradoxe une ficelle, à ne pas le convoquer de manière machinale, mais avec à propos. Est-il pertinent de problématiser tous les commentaires de « Mon oncle le jaguar » sur la notion de « métissage du récit » ? D'évoquer systématiquement la « métamorphose » dans le cas de *l'Âne d'or*, même lorsqu'il n'en est question ni au sens propre, ni métaphoriquement ? Les assertions gratuites reprenant les termes du programme autour de la « métamorphose du lecteur », « l'animalité qui est en nous », « la bête ou le monstre ne sont pas ceux que l'on croit » sont rarement pertinentes. Mais lorsque des métaphores animales, parfois incongrues, apparaissent dans un roman animal, ce n'est pas anodin. Or, le fait que l'âne d'Apulée se fasse traiter de « mouton » (VIII, 25) ou de « petit pigeon » (X, 22) par des interlocuteurs taquins ou aguicheurs, que Berganza soit appelé « Épervier » par plusieurs maîtres, ou que le locuteur de « Mon oncle le jaguar » qualifie le destinataire de son discours de « loup gras » (p. 76), a parfois laissé les candidats de marbre, là où l'on attendait un commentaire sur les effets humoristiques de la nomination, sinon sur les insinuations et suggestions tendues comme des perches.

L'enjeu de l'exercice n'est jamais de faire entrer le passage dans les caractéristiques générales de l'œuvre, mais bien au contraire de souligner sa singularité, son intérêt dans l'économie générale. La première partie, si elle se doit de revenir sur la composition de l'extrait, est trop souvent destinée à devenir un fastidieux résumé, une accumulation de remarques descriptives ou thématiques, un relevé de « champs lexicaux », cheval de Troie de la paraphrase : l'ensemble prenant parfois une dizaine de minutes, le candidat sacrifiant ensuite les parties suivantes censées entrer dans l'interprétation ! L'on ne saurait réduire le commentaire à une approche thématique sous prétexte que les textes sont des traductions. Il est d'ailleurs inutile d'annoncer les sous-parties à l'orée de chaque grande partie : cela prend du temps, alourdit le propos et nuit à l'effet de tension et d'intérêt porté par le jury à la

démonstration en cours ; en revanche, des transitions sont bienvenues pour souligner la progression dans l'argumentation.

Les œuvres au programme convoquaient des entrées riches sur le genre et le registre qui incitaient à questionner l'effet de ces textes sur le lecteur, bien souvent perdu et trompé, à l'image de Campuzano, par des jeux de trompe-l'œil habilement construits par la narration. Sans se précipiter sur l'élaboration d'une dernière partie faussement métalittéraire, on pouvait être sensible à la dimension métatextuelle des récits. Les commentaires digressifs des chiens de Cervantès, au sujet de l'art de conduire le récit, ont été bien repérés, peut-être en raison de leur caractère explicite. Pourtant, de bout en bout, le discours du singe artiste du « Rapport » a une portée métatextuelle, Kafka apparaissant en transparence. De même, comment ne pas sentir que l'hospitalité offerte par le narrateur du « Jaguar », dans l'*incipit*, est aussi un accueil joueur du lecteur de Rosa ? Ou que toutes les allusions à la postérité future de son histoire, de la part de Lucius, sont des clins d'œil ironiques, à demi seulement, de la part d'Apulée ?

Le jury a donc été séduit par des plans s'adaptant aux enjeux de l'extrait, cherchant à rendre compte de ses singularités. Le passage de *L'Âne d'or* dans lequel Thiasus a acheté Lucius et vend ses services à la matrone (p. 297-302) a donné lieu à une analyse sur le rôle du spectacle dans l'extrait, véritable fête du rire reposant sur des procédés parodiques et burlesques permettant de questionner la frontière ambivalente entre humanité et animalité. Un candidat analysant le passage dans lequel Berganza a pour maître le tambour dans « Le Colloque des chiens » (p. 555-560) a d'abord soutenu que ce récit d'aventure détourne les codes picaresques, pour montrer comment l'art de conter s'appuie sur la maîtrise de la théâtralité, autour du chien savant devenu bête de foire, avant d'examiner la réflexion critique sur l'envers du Siècle d'or, relevant ainsi la vision foncièrement pessimiste de Cervantès sur son temps. Un bon commentaire de l'*incipit* de « Mon oncle le jaguar » a mis en avant la parole instable du narrateur-hôte, faisant ainsi basculer le texte d'une présence à une inquiétante absence permettant d'élaborer une parole oblique pour dire l'expérience interspéciste.

### c) « Hum ? Eh-eh... oui<sup>37</sup> » : réussir son oral

Un commentaire réussi relève d'une maîtrise de l'oral. Sur ce point, les candidats de l'Agrégation interne, déjà enseignants, témoignent d'un savoir-faire très apprécié par le jury. Nous les invitons tout de même à faire preuve du même sang-froid qu'en classe, par exemple face aux chronomètres récalcitrants. Au risque de paraître bien pragmatique, rappelons qu'un minuteur de cuisine est plus simple à manipuler qu'une petite montre – qui n'a pas manqué de sonner toutes les minutes lors d'un oral, déstabilisant son propriétaire bien plus que le jury !

Dans le cadre d'un concours de l'enseignement, qui plus est de professeurs de lettres, on est en droit d'attendre une attention particulière à la langue employée. Sans vouloir entrer dans un catalogue fastidieux, nous relèverons quelques fautes fréquemment entendues, au premier plan desquelles un emploi de l'interrogation indirecte inversant le sujet et le verbe... ce que les candidats veillent sans aucun doute à sanctionner chez leurs élèves ! La situation d'oral ne doit pas entraîner un relâchement du langage : les formules familières sont plus que malvenues dans un tel contexte (« à la base », « pareil », « du coup », entre autres). Le jury invite les candidats à utiliser à bon escient les termes de la culture littéraire et de l'analyse textuelle : les néologismes comme \*« narratorial », \*« questionnalité » sont malvenus. Le recours à « sublime », « poétique » ou « fantastique » doit être pensé et argumenté ; tout passage faisant usage de dialogues n'est pas « théâtral », ni « dramatique », ni « spectaculaire » ; « épique » est rarement utilisé à bon escient en lien avec « épopée » ; tout passage un peu sombre n'est pas « tragique », tout trait d'humour n'est pas indifféremment « comique/burlesque/ironique/grotesque/farcesque » ou marque de « satire » ou de « comédie » ; à ce sujet, les candidats sont rarement sensibles à l'ironie et l'auto-dérision de textes souvent réduits à une « portée didactique ». Les termes de narratologie élémentaires

---

<sup>37</sup> Première phrase de « Mon oncle le jaguar », p. 75.

sont parfois mal employés, la distinction entre « locuteur/personnage/narrateur » n'étant pas toujours faite. Le récit d'Aristomène ne saurait être un « incipit *in medias res* » : le récit a commencé depuis plusieurs pages !

En somme, les candidats sont invités à choisir soigneusement les mots qu'ils emploient, en particulier en lien avec le programme : la « fantaisie » au sens classique chez Cervantès gagnait à être définie, de même que le « miracle » et le « prodige » ; à propos de « Mon oncle le jaguar », on pouvait faire la distinction entre l'anthropophage et le cannibale. Les notes de bas de page sont des aides sur lesquelles on peut prendre appui : que dire d'un candidat incapable de définir « Quirites » (p. 242) alors même que le terme est expliqué au bas de la première page du récit (p. 33). On attirera enfin l'attention sur quelques abus de langage fréquents : « posture » pour « position » ou « point de vue », « distanciation » pour « prise de distance », « suspicieux » pour « suspect » ou « soupçonneux », « déperdition » pour « perte », « déceptif » pour « décevant » et « genre » pour « registre » « véritable » pour désigner un degré (« véritable ironie » pour « grande ou manifeste ironie »). Suivant les recommandations de l'Académie française, on proscriera \*« de par » et le pléonasme « voire même ». Les modalisateurs (presque, quasi, d'une certaine manière, tout se passe comme si, à peu près, une sorte de) sont à éviter ; on veillera à avancer plus fermement l'argument et à le nuancer si nécessaire en donnant des explications. Ce relevé non exhaustif voudrait simplement faire prendre conscience aux candidats que leurs commentaires ont tout à gagner en finesse d'analyse avec un vocabulaire précis, pertinent, adapté au texte et à la situation de concours.

Le commentaire est suivi d'un entretien de dix minutes, lors desquelles il est bon de rester mobilisé, quelles que soient les inquiétudes concernant la validité du commentaire proposé. Ce temps est précisément l'occasion d'infléchir l'analyse, de la prolonger, en toute sérénité. Le jury apprécie ce moment privilégié d'une rencontre avec une pensée en mouvement. Nombre de candidats s'excusent ou pensent que le jury espère un mot-clé : « ce n'est pas ce que vous attendez ». Si certaines questions sont de fait précises et tentent d'amener dans une autre direction que celle déjà abordée, le jury est parfaitement conscient qu'il est parfois difficile de suivre la piste proposée et n'en tient jamais rigueur au candidat. Ainsi de questions sur le cicéronianisme ou la seconde rhétorique, qui ne sont évidemment pas des prérequis pour aborder Apulée. La plupart des questions sont d'ailleurs très ouvertes et visent à instaurer un dialogue sur le texte. Cet échange n'a pas pour but de faire prendre conscience au candidat qu'il se serait trompé ou de lui asséner une reprise, mais d'apprécier sa capacité à continuer à penser le texte.

En guise de bilan, il apparaît donc que les meilleurs commentaires :

- se confrontent à la singularité et aux difficultés du texte
- s'appuient sur une connaissance fine de l'œuvre
- mobilisent des termes de l'analyse littéraire précis et choisis avec soin
- proposent des pistes interprétatives adaptées au texte
- sont équilibrés et gardent le temps de développer la dernière partie
- témoignent d'un « plaisir du texte » et d'un engagement, y compris dans la discussion

## 2- « Fictions animales » : remarques sur le programme 2021-2022

Le programme de cette session proposait des textes ambivalents sur la représentation de l'humanité et de l'animalité ; il s'agissait de rendre compte de ces effets parfois contradictoires sans être déstabilisé. Pour aborder des textes narratifs, des analyses narratologiques sont indispensables, à commencer par : qui raconte ? Dans *L'Âne d'or*, nombre de candidats ont eu des difficultés à distinguer le je narrateur du je narré – on précise à toutes fins utiles que le récit n'est pas relaté par un âne mais par un homme qui a été âne temporairement ! Il y a souvent délégation de la narration, Lucius se faisant auditeur des récits de nouveaux narrateurs. Il fallait



s'appuyer dans le commentaire sur ces changements de voix narrative et, le cas échéant, sur le jeu d'enchâssement. Les enjeux énonciatifs sont également complexes dans « La Métamorphose » : il est simplificateur d'y voir un point de vue interne là où le système narratif, bien plus subtil, déstabilise les repères du lecteur. Un deuxième point qui a parfois mis les candidats en difficulté est la question du registre : il ne suffit pas d'asséner que « la scène est comique » ou de faire le catalogue tout de même bien éculé des procédés comiques (comique de situation, de geste, de répétition...). Sans oublier qu'il s'agit d'un effet, que le jury serait heureux d'éprouver à la lecture, on peut interroger les modèles et les nuances de ces textes souvent serio-comiques ; un seul candidat a mentionné l'intertexte des *entremeses* chez Cervantès – ce même candidat a d'ailleurs mobilisé le burlesque en s'appuyant à juste titre sur la définition proposée par Dominique Bertrand. Pour « La Métamorphose », le modèle du théâtre yiddish n'a jamais été convoqué spontanément, alors même qu'il est bien plus pertinent que celui du vaudeville ou du cinéma muet.

### **a) Apulée, *L'Âne d'or***

*L'Âne d'or* a mis les candidats en difficulté principalement sur deux points. D'une part, les lacunes en culture antique ont souvent empêché d'approfondir l'interprétation : sans exiger une érudition exagérée, savoir qui est Pégase, Psyché, Actéon relève de la culture générale d'un enseignant de lettres. Il était plus facile d'avoir prise sur le déguisement et la mise à mort de Thrasyléon (IV, 13-22) en repérant la dimension parodique de l'extrait, convoquant le cheval de Troie ou les codes de l'éloge funèbre ; de même, une connaissance du roman grec permettait de comprendre les effets parodiques dans l'épisode central des brigands, de Charité et de Tlépolème ; « l'affreux carnage » provoqué par Lucius à l'ouverture du livre IX parodie l'épopée ; les types de la comédie antique, comme le cuisinier, le parasite, sont régulièrement convoqués ; la scène zoophile avec la matrone évoque l'imaginaire de la décadence à Rome, de Néron et Messaline. Il serait enfin souhaitable de resituer l'œuvre dans son contexte afin d'éviter de fâcheuses maladresses comme « Apulée plonge le lecteur dans une atmosphère antique » ou « les références à l'Antiquité sont nombreuses »...

D'autre part, les passages obscènes du récit ont souvent déstabilisé : une candidate, interrogée sur les prêtres de la déesse syrienne (VIII, 23-30), a été incapable de repérer la dimension comique du texte, se contentant de se scandaliser de son « caractère ignoble », là où l'appel de Lucius, « Au secours, Quirites ! » (p. 242) n'était pas sans interpeller le lecteur lui-même, invité à repérer le projet satirique de l'auteur ; un autre candidat, interrogé sur le sens de la formule « en s'offrant à la manière d'un garçon » (p. 103), qu'il avait soigneusement éludée, s'est réfugié derrière sa « pudeur » pour esquiver la question ! Le jury attend d'enseignants expérimentés qu'ils soient capables d'élucider le sens littéral du texte sans fausse pudeur, voire qu'ils ne perdent pas tout sens de l'humour face aux textes.

### **b) Cervantès, « Le Mariage trompeur, suivi du Colloque des chiens »**

On regrette la méconnaissance des candidats de quelques éléments culturels du Siècle d'Or, surtout quand le texte soumis à l'étude y fait clairement allusion. Le modèle du récit picaresque a par exemple souvent été convoqué mais, de façon surprenante, sans qu'il soit possible d'en donner un exemple. Le jury est tout à fait conscient que les candidats, qui enseignent pour beaucoup à temps plein, n'ont pas le temps de se constituer une culture littéraire de première main autour de chacun des auteurs de comparée ; néanmoins, avoir quelques repères d'histoire littéraire européenne semble faire partie du bagage d'un enseignant de lettres. Savoir les exploiter est encore mieux. Ainsi de la notion de baroque, souvent convoquée à titre général, sans être mise en œuvre pour éclairer les textes, par exemple les jeux d'illusionnisme et de perspective : les rêveries de Campuzano enjôlé par doña Stéphanie ; le doute entretenu sur le statut du dialogue des chiens jusqu'à la révélation finale ; la déflation brutale des révélations de la sorcière sur l'origine de la parole canine. Parler de « clair-obscur », par référence à la technique picturale développée par le caravagisme, peut être tout à fait



pertinent pour qualifier l'épisode, où la terrible vérité ne se révèle qu'en nocturne. La théâtralité des extraits a rarement été analysée, par exemple dans la scène du « Mariage trompeur » chez doña Clémentine, où doña Stéphanie évite d'être démasquée et surenchérit dans la tromperie en mobilisant un ressort typique des *comedias*, à savoir le fait de « tromper en disant la vérité » (*engañar con la verdad*), puisqu'elle dénonce une machination en cours en l'attribuant à autrui alors qu'il s'agit précisément de la sienne, ou dans l'épisode du Breton et de la Colindres, transposition romanesque d'un *entremés* théâtral.

On peut enfin attendre d'un commentaire d'une œuvre sur programme, travaillée en amont, qu'il mobilise une connaissance de l'histoire culturelle. Le discours de la sorcière Cañizares, un passage attendu étant donné son caractère central et exceptionnel, a souvent été mal commenté. S'il n'était évidemment pas nécessaire (quoique intéressant) de relier l'évocation insolite des Pyrénées par la sorcière, alors qu'elle se trouve en Andalousie, à l'affaire basque de Zugarramurdi, et au procès consécutif de Logroño qui défraie la chronique en Espagne dans les années qui précèdent l'écriture du « Colloque », relever que Cervantès met en scène une confession de sorcière qui relate sa participation à des sabbats, mais qui semble elle-même douter de la fiabilité de sa propre parole, évoquant la puissance de l'imagination, donnait une piste essentielle pour l'interprétation. Ce texte est écrit à une époque qui a été l'acmé des procès en sorcellerie, où les inquisiteurs étaient chargés de confesser les prétendues sorcières, souvent en leur extorquant des aveux, et où s'affrontaient les thèses savantes les plus contradictoires, compliquant le travail de la rumeur populaire... La force du texte cervantin est de condenser l'intégralité de cette matière culturelle de la sorcellerie en quelques pages, en donnant lieu à interprétations plutôt qu'à résolution et en laissant le lecteur exercer son discernement.

En effet, ce « récit poulpe » – animal symbole de l'art du camouflage – n'est pas sans poser de vraies chausse-trapes herméneutiques. Si l'enjeu de la satire a le plus souvent été repéré par les candidats, ils ont parfois eu bien du mal à cerner l'objet satirisé. De fait, Cervantès, à l'image de ses canidés refusant la « médisance » mais ne cessant de tourner autour, pratique une satire qui se masque, dans un contexte d'écriture où la critique n'est pas sans risque. Ainsi le passage des bergers qui attaquent eux-mêmes le troupeau de moutons qu'ils sont censés protéger convoque-t-il l'image biblique, donnant une valeur allégorique à ce récit qu'on peut dès lors interpréter comme une attaque du clergé, mais peut-être aussi de tous les puissants qui ruinent le pays au lieu de travailler à sa prospérité. Le récit de Berganza est adressé à un lecteur qui, à l'instar de Scipion qualifié de « *discreto* », doit se montrer sagace, avisé.

### **c) Kafka, « La Métamorphose » et « Un rapport pour une académie »**

C'est sur Kafka que les prestations ont été les plus contrastées. Les textes étant connus, les candidats n'ont peut-être pas jugé nécessaire de les travailler dans la perspective du concours. Dès lors, les enjeux culturels et historiques échappent complètement et il devient difficile de sortir d'une lecture littérale du texte. Un seul candidat a fait le lien entre *Affentum* (que l'on pourrait traduire par « singéité ») et *Judentum* dans le « Rapport » : la piste proposée par Max Brod d'une satire de l'assimilation des Juifs méritait pourtant d'être évoquée ! Nombre de lecteurs de « La Métamorphose » se sont montrés bien embarrassés face aux trois locataires barbus, sourcilleux sur la propreté du logement et examinant avec soin la conformité de la viande servie par leurs hôtes... Le « Rapport » invitait à réfléchir sur les rapports de domination et à oser une lecture politique, voire décoloniale du texte : Rotpeter n'est-il pas originaire de la « Côte de l'Or » ? Hagenbeck n'évoque-t-il pas les zoos humains et autres expositions coloniales du début du siècle ? Un contresens majeur est revenu sur ce texte, les candidats présentant l'humanisation de Rotpeter comme un progrès désirable, là où le texte ne cesse de souligner l'aporie de la démarche : l'évocation du bon temps pris avec la « petite chimpanzé », animal « dressé, perturbé », invitait à lire aussi l'humanisation de Rotpeter comme la capacité à reproduire la domination. Dès lors, il était peu fécond pour l'exercice du

commentaire de se réfugier derrière le refus de l'allégorie revendiqué par Kafka ; mieux valait oser interpréter la métamorphose comme métaphore. Seule une candidate a rapproché la joie que prend Gregor à se promener « là-haut » sur les murs de sa chambre à « l'artiste du trapèze » de « Première souffrance », voyant dans la nouvelle une réflexion sur l'expérience de l'écrivain. Le jury a particulièrement apprécié les commentaires analysant la métamorphose comme processus permanent : ainsi une candidate a-t-elle relevé que la gravure de la femme au manchon de fourrure (p. 306) devient « entièrement vêtue de fourrure » (p. 429), suivant en cela l'évolution de Gregor. Ce même commentaire sur la scène du déménagement, dans la deuxième partie, a proposé une belle analyse de l'espace, montrant que c'est incidemment un « espace intérieur » de Gregor, évoquant même une dynamique glaçante d'« ablation ».

En somme, il s'agit de ne pas réduire l'opacité des textes en s'engouffrant dans des explications psychologisantes rarement convaincantes, mais de prendre en charge leur part d'indécidabilité. Cela implique de questionner ce qui relève de la voix narrative ou de celle du personnage en focalisation interne, afin de déceler l'écart entre ce que comprend Gregor et ce que perçoit le lecteur, de mettre au jour l'ambivalence des personnages : au début de la dernière partie, le malheur ostentatoire de la famille épuisée par le labeur n'est-il pas ironique ? Ne s'agit-il pas d'une mise en scène à destination de Gregor, autorisé à regarder ce spectacle depuis sa chambre, alors qu'il s'agit finalement de renoncer au statut de parasite, de famille entretenue... Cette question de la mise en scène pouvait d'ailleurs nourrir avec bonheur l'analyse du passage où Grete joue du violon devant la famille : à ce spectacle sublime relevant de l'art lyrique, les locataires préfèrent visiblement celui de la foire, l'exhibition du monstre qu'est Gregor, qui semble « les divertir beaucoup plus que le violon » (p. 444). L'ambivalence des émotions suscitées par le texte – immixtion bien souvent entre pathétique, ironie et effets comiques – est bien l'une de ses difficultés que le commentateur se doit d'affronter.

#### **d) Guimarães Rosa, « Mon oncle le jaguar »**

Sur « Mon oncle le jaguar », les prestations ont été souvent correctes, rarement excellentes. L'étrangeté de l'œuvre a été bien saisie par les candidats, qu'elle a pu troubler parfois, même si certains ont manifesté un vrai enthousiasme à l'égard du texte. Beaucoup ont pénétré la logique illogique du texte et se sont trouvés à l'aise pour commenter les contradictions à l'œuvre dans le discours du chasseur, notamment sur le plan épistémique (« Je dis la vérité », « c'était des bêtises »), les meilleurs percevant dans la poésie de Rosa un élément mystique, fondé sur une *coincidentia oppositorum*.

Le risque était de réduire cette étrangeté en plaquant des généralités, comme le couple « cru/ cuit » de Levi-Strauss ou l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade, catégories pertinentes mais qui doivent être adossées à un minimum de savoir et de réflexion anthropologique. La culture, l'histoire et la société brésiliennes sont mal connues. Il est vrai que le texte était le moins canonique du corpus, mais alors qu'il semble aller de soi que Cervantès ou Apulée requièrent un certain nombre de connaissances classiques, ce prérequis n'a pas été appliqué à un texte plus lointain culturellement. Même si l'auteur était polyglotte et habitué par la culture occidentale, son œuvre se situe délibérément en opposition à elle, aussi bien dans l'art du récit que dans ses références et dans sa langue. Une connaissance, même minimale, de la culture et de la langue tupi, une recherche sur la place du jaguar dans les cosmologies amérindiennes, un intérêt pour la société, l'histoire et la géographie brésiliennes auraient permis de saisir plus finement les enjeux de la nouvelle. Le jury a ainsi valorisé les candidats capables de décrypter dans l'évocation des Pléiades ou séjoussou (p. 102, p. 119-120) une allusion au mythe amérindien d'une fratrie de sept enfants élevés par une once ayant dévoré leur mère, avant qu'ils ne se vengent et montent au ciel.

En définitive, les meilleurs candidats ont été sensibles aux émotions du texte, ont su les partager avec le jury, émouvoir et être émus eux-mêmes. Ainsi, quel plaisir d'entendre une analyse fine du « langage maigre » chez Kafka, la caractérisation minimale des « petites

pattes » de Gregor devenant image d'une faiblesse ontologique qui nous touche en nous ramenant à notre propre fragilité. La rencontre du narrateur avec Maria Maria a donné lieu à une lecture habitée visant sans nul doute à « sorceler » le jury. Ce sont incontestablement ces beaux moments d'échanges autour de la littérature que le jury retiendra de cette session.