



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne

Section : Lettres modernes

Option :

Session 2020

Rapport de jury présenté par :
Mme Françoise Laurent
Professeure des Universités
Présidente du Jury

SOMMAIRE

1. Sommaire.....	p. 2
2. Présentation du concours.....	p. 3
3. Remarques générales	p. 4
4. Bilans d'admissibilité et d'admission.....	p. 11
5. Épreuves écrites	p. 15
5.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs	p. 16
5. 2. Composition française sur œuvres au programme.....	p. 37

PRÉSENTATION DU CONCOURS

REMARQUES GÉNÉRALES

La session 2020 de l'agrégation interne de lettres modernes et du CAERPA (« concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés ») ne s'est pas déroulée dans la continuité des sessions précédentes. Alors que, depuis sa création en 1989, le concours repose sur deux épreuves à l'écrit et trois épreuves à l'oral, quatre si l'on ajoute la question de grammaire à traiter dans le cadre de l'explication de texte, les effets de la crise sanitaire due à la Covid19 ont modifié considérablement son déroulement. Par décision ministérielle, les épreuves orales n'ont pu être organisées cette année, et seuls les résultats obtenus à l'écrit en composition française et en composition à partir d'un ou de plusieurs auteurs de langue française ont permis de valider l'obtention du concours. Aussi, est-ce à partir de la liste des 240 candidats et candidates admissibles, votée et validée le 12 mars 2020 lors d'une réunion des membres du jury, et sur la base des meilleurs résultats obtenus à l'écrit, qu'ont pu être pourvus les 120 postes de l'agrégation interne et les 21 postes du CAERPA.

Reconnaissons que les incertitudes, nombreuses, qui ont pesé sur le calendrier et le déroulement des différentes étapes du concours ont mis à rude épreuve la concentration et la patience de tous : les candidats en premier lieu, mais également l'ensemble du jury. Elles sont le lot de circonstances exceptionnelles. Le jury et sa présidence ont tout tenté pour fournir les informations dès qu'elles en disposaient. D'autre part, le fait que l'admission votée le 22 juin 2020 dépende exclusivement des deux épreuves écrites et, dès lors, des qualités rédactionnelles des candidats et de leur maîtrise de l'art de la composition a modifié les exigences du concours. Toutefois, les données statistiques de l'an dernier et celles de cette année ne présentent pas de différences significatives, comme l'indiquent les tableaux présentés ci-dessous. L'absence exceptionnelle d'oral n'a donc pas eu d'incidence sur la qualité des performances : le jury a pu apprécier et valoriser d'excellentes copies, et les lauréats du concours 2020 sont tout aussi méritants et présentent toutes les qualités dont ont fait montre ceux des années précédentes. Quant à leur âge moyen, ces mêmes candidats sont eux aussi plutôt jeunes, n'ayant parfois que peu d'expérience professionnelle, mais étant encore très proche de leurs années de formation initiale. Leur démarche est par conséquent à la fois un retour aux études universitaires et un retour réflexif sur des pratiques d'enseignement, le concours exigeant une solide préparation académique et une réflexion accordée à l'enseignement du français dans le cadre professionnel.

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. Utilité en termes d'exigence scientifique et de maîtrise des compétences disciplinaires : trente ans après sa création, le concours n'a plus à prouver sa légitimité et, dans le contexte actuel de baisse des inscriptions aux concours externes, il fait montre d'une belle vitalité. Utilité individuelle : pour les candidats, il s'agit de reprendre des études théoriques, de se confronter à des textes parfois complexes et éloignés

des pratiques de classe, d'affronter de nouvelles lectures critiques, de repenser les catégories grammaticales, de transformer le périmètre d'une culture personnelle ; c'est là l'occasion d'une ouverture et souvent d'une remise en cause. Utilité professionnelle aussi, puisque l'agrégation interne offre une véritable promotion interne et vient couronner une formation continue. Utilité institutionnelle enfin : le concours permet de donner aux carrières des professeurs un second souffle et une actualisation des savoirs pour le plus grand bénéfice des élèves.

Nous invitons les candidats au concours 2020-2021 à lire avec beaucoup d'attention les rapports qui suivent, sur la composition française et sur la composition à partir d'un ou plusieurs auteurs de langue française. Ils ont été composés avec le souci de préciser quelles sont les attentes du jury pour chacune des épreuves écrites et de prodiguer de précieux conseils afin de préparer au mieux les candidats et leur donner les meilleures chances de réussite. Afin de remédier à l'absence de rapports sur les épreuves orales, nous les engageons vivement à consulter ceux de la session 2019-2020 ou des sessions antérieures accessibles sur le site du Ministère de l'Éducation nationale et de la Recherche ou disponibles sur :

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

Ils permettront de juger des réponses à apporter à des types d'épreuves différentes et de réfléchir aux suggestions des rapporteurs.

Quelques chiffres-clés

La moyenne générale de tous les candidats ayant composé à l'écrit est de 7,15 à l'agrégation externe et de 6,88 au CAERPA.

Celle des candidats admissibles est de 11,71 à l'agrégation externe et de 11,31 au CAERPA

A l'agrégation externe, le dernier candidat admissible avait une moyenne de 9,7, le dernier candidat admis avait une moyenne de 11,3.

Au CAERPA, le dernier candidat admissible avait une moyenne de 9,7, le dernier candidat admis avait une moyenne de 10,6.

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

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX
ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2014-2020)**

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Inscrits agrégation	2163	2103	2182	1925	1864	2044	1753
Inscrits CAERPA	312	330	328	305	295	318	250
Total Inscrits	2475	2434	2510	2230	2159	2362	2003
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1323	1274	1324	1011	1066	1194	1024
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	186	187	202	166	171	187	147
Total candidats ayant composé	1509	1532	1526	1177	1237	1381	1171

TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ (2014-2020)

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Agrégation	Postes	110	123	127	130	130	120	120
	Admissibles	231	227	230	226	224	222	229
	Admis	110	123	127	130	130	120	120*
CAERPA	Postes	16	24	18	20	20	21	21
	Admissibles	24	28	25	34	32	38	29
	Admis	16	19	18	20	20	21	21*
	Total Admis	127	142	145	150	150	141	141*

*** : L'ANNEE 2020 A ETE CELLE DE L'INSTITUTION D'UNE LISTE SUPPLEMENTAIRE (20 PERSONNES AU CONCOURS DE L'AGREGATION, 1 AU CAERPA), SUSCEPTIBLE DE MODIFIER A LA HAUSSE LES RESULTATS INDIQUES CI-DESSUS.**

TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE (2014-2020)**MOYENNES /20**

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Admissibilité	Barre d'admissibilité	10,10	10,40	10,10	9,60	9,30	9,5	9,70
	Moyenne des admissibles	11,92	11,94	11,82	11,49	11,34	11,32	11,71
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,53	10,10	10,05	9,55	9,70	9,83	11,3
	Moyenne Leçon	9,72 (12,09)	9,79 (11,82)	9,27 (11,17)	8,42 (9,75)	8,92 (10,65)	9,26 (11,05)	Sans objet
	Moyenne Explication grammaire	9,53 (11,29)	8,70 (10,26)	8,53 (10,37)	8,98 (10,51)	8,58 (10,48)	8,73 (10,5)	Sans objet
	Moyenne commentaire	8,93 (10,94)	8,52 (9,98)	9,08 (10,54)	8,33 (9,45)	9,04 (10,61)	8,80 (10,22)	Sans objet
Moyenne des admis : écrit + oral		11,80	11,60	11,56	10,33	11,28	11,26	Sans objet

TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2014-2020)**MOYENNES /20**

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Admissibilité	Barre d'admissibilité	10	9,20	10,50	9,6	9,10	9,6	9,70
	Moyenne des admissibles	11,56	11,08	12,27	11,26	11,38	11,66	11,31
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	9,25	9,03	9,90	9,70	10,15	9,83	10,6
	Moyenne Leçon	8,88 (10,06)	8,54 (10,05)	9,21 (10,28)	9,20 (11,18)	9,72 (11,40)	8,21 (10)	Sans objet
	Moyenne Explication grammaire	09,18 (10,60)	9,31 (10,71)	7,57 (8,12)	8,32 (9,96)	9,51 (10,87)	7,91 (9,19)	Sans objet
	Moyenne commentaire	7,88 (8,82)	7,96 (8,89)	9,25 (10,28)	8,74 (9,98)	9,65 (10,45)	8,29 (10,10)	Sans objet
Moyenne des admis : écrit + oral		10,84	10,61	10,94	9,96	11,41	11,07	Sans objet

Organisation des épreuves

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

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2020 du soutien que lui ont apporté les 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 accueillit le jury lors de ses deux réunions de février et de mars.

La Présidente souhaite remercier également le vice-président du concours, son secrétaire général, 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

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 250
Nombre de candidats non éliminés : 147 Soit : 58.80 % 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 : 29 Soit : 19.73 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0137.52 (soit une moyenne de : 06.88 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0226.28 (soit une moyenne de : 11.31 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 21

Barre d'admissibilité : 0194.00 (soit un total de : 09.70 / 20)

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

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1753
Nombre de candidats non éliminés : 1024 Soit : 58.41 % 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 : 229 Soit : 22.36 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0142.91 *(soit une moyenne de : 07.15 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0234.30 *(soit une moyenne de : 11.71 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 120

Barre d'admissibilité : 0194.00 *(soit un total de : 09.70 / 20)*

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

Bilan de l'admission

P

EAI0202A

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	229			
Nombre de candidats non éliminés :	229	Soit :	100	% des admissibles

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

Nombre de candidats admis sur liste principale :	120	Soit :	52,4	% des non éliminés
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	20			
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	Soit :		% des non éliminés

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

Nombre de postes :	120			
Barre de la liste principale :	226,00			
Barre admissibilité :	194			

Bilan de l'admission

R

EAH0202A

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	29			
Nombre de candidats non éliminés :	29	Soit :	100	% des admissibles

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

Nombre de candidats admis sur liste principale :	21	Soit :	72,41	% des non éliminés
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	1			
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	Soit :		% des non éliminés

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

Nombre de postes :	21			
Barre de la liste principale :	212,00			
Barre admissibilité :	194			

RAPPORT DES EPREUVES ECRITES

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

Rapport présenté par Corinne von Kymmel

Les programmes désormais applicables dans les lycées s'inscrivent dans l'exacte continuité des programmes précédents par leur insistance sur l'importance qu'il faut continuer d'y donner à l'étude de la littérature, laquelle « constitue le cœur de l'enseignement du français au lycée ». Comme l'ont bien saisi de nombreux candidats que le jury tient à féliciter dès le début de ce rapport, l'épreuve dite de didactique fait de la littérature et de la lecture de textes littéraires son point d'ancrage principal, à l'instar de ce qui se construit pour une classe réelle. La différence principale qui subsiste donc entre la pratique quotidienne de l'enseignant et cette épreuve de dissertation ayant pour ambition l'obtention d'une agrégation tient plutôt en une prise de position intellectuelle : si la classe est le lieu de l'application sans cesse réajustée d'une préparation didactique effectuée en amont, la composition sur textes d'auteurs se présente comme le lieu même de l'élaboration théorique qui peut donner lieu ensuite à cette application. Certains candidats ont pourtant cette année oublié qu'un changement de programme d'enseignement n'a aucune incidence sur la méthode ou l'enjeu de la dissertation. C'est pourquoi, au seuil de ce rapport, le jury souhaite rappeler l'évidente dimension disciplinaire de l'épreuve – il s'agit ni plus ni moins que de s'appropriier le contenu et l'esprit de textes dont la valeur littéraire ne fait aucun doute (les candidats n'ayant pas affaire à un rassemblement banal de « documents », mais bien à une mise en dialogue de *textes littéraires*), et d'envisager à l'aide d'une démarche intellectuelle surplombante et sensible à la littérarité du corpus comment ces textes peuvent être présentés à une classe de lycée : c'est ce passage d'une appropriation fine des textes par l'enseignant à une mise en œuvre organisée grâce à l'application maîtrisée des programmes en vigueur que la composition dite de didactique se doit de présenter.

Conçu au plus près des programmes applicables au lycée, tout comme les années précédentes, le corpus présentant des extraits de discours prononcés lors de la remise des prix Nobel de littérature n'avait donc pas de quoi surprendre les candidats à l'agrégation. En effet, les cinq textes offraient une cohérence littéraire évidente, et surtout pouvaient très utilement servir l'objet d'étude concernant « la littérature d'idées et la presse » qui figure au programme des classes de Seconde. La composition dite de didactique s'inscrit évidemment dans cette continuité, et les conseils de méthode dispensés dans les rapports du jury précédents, auxquels nous renvoyons ici les candidats, demeurent pour les sessions à venir un socle de travail particulièrement efficace.

Qu'il nous soit donc permis, cette année, de continuer d'insister non seulement sur la spécificité de cette épreuve, mais également sur ses enjeux premiers et surtout sur sa cohérence interne¹. Pour ce faire, nous montrerons en quoi cette composition enrichit la lecture du corpus par une utilisation de l'objet d'étude figurant au programme, et dans quelle mesure elle éclaire les objectifs de l'objet d'étude par une lecture littéraire des textes présentés.

Si, comme le confirmaient déjà les rapports précédents, la technique de la composition de didactique est aujourd'hui globalement maîtrisée par les candidats, il n'en demeure pas moins que le jury a cette année été étonné de constater la présence de certaines hésitations inédites dans les compositions des candidats, hésitations surtout perceptibles face à l'usage qu'il s'agissait de faire du pivot que constitue la problématique littéraire et didactique, moment essentiel qui d'une part synthétise la première partie de la composition et d'autre part rayonne tout au long de la seconde partie destinée à la présentation de la séquence à mettre en œuvre en classe. En effet, cette problématisation renforce par nature l'efficacité du propos : liée spécifiquement au programme mais aussi au corpus, elle ne peut être ni trop étroite (s'occupant par exemple d'une simple validation du thème du regard dans le corpus) ni trop vague (les problématiques du type « à quoi sert la littérature ? », « quel est le rôle de l'écrivain / de la littérature / de la langue dans la société ? » voire « quelle place l'écrivain occupe-t-il dans la société ? » rendent compte de questions intéressantes, certes, mais trop peu efficaces pour une lecture fine des textes à examiner). Ajustée aux textes et au cadre didactique, une problématisation convenable (qu'elle soit synthétique ou présentée sous la forme d'une double problématique, littéraire et didactique) permet non seulement une meilleure maîtrise du temps de travail, puisqu'elle élimine naturellement les paragraphes

¹ Ce rapport résulte comme chaque année d'un travail collectif du jury, et nous tenons ici à remercier nos collègues pour leurs indications précieuses qui ont enrichi cette synthèse : Olivier Achouk, Frédéric Calas, Jean-Pierre Grosset-Burbange et Laure Helms, parmi d'autres, ont ainsi contribué par leur expertise au contenu du présent rapport.

qui ne servent pas à sa résolution, mais également un équilibre mesurable de la composition : la première et la deuxième partie de la dissertation doivent en effet s'organiser autour de cette problématisation qui peut être considérée comme le nœud de la composition, au point que tout prend sens à partir de cette étape cruciale de la rédaction – même l'amorce, qui doit lui être déjà reliée pour mieux la préparer, et même l'évaluation finale, voire le prolongement dans les séquences suivantes, qui doivent en découler. Dès lors les candidats devaient garder à l'esprit la nécessité d'une circulation incessante entre le détail et l'ensemble, qui ne cessent de se répondre tout au long de la composition pour en marquer l'enchaînement ainsi que la signification générale.

Cette problématisation a également d'autres incidences sur la composition. Elle justifie la place de la séquence dans l'année scolaire – choisir une progression de l'examen des objets d'étude au programme se fait en fonction des textes comme de leur enjeu littéraire et didactique (et non pas d'une hypothétique et toujours subjective « facilité » ou « difficulté » des textes, comme le décrètent encore certains candidats). De même, les intertitres qui disparaissent de la rédaction peuvent implicitement émerger de la succession des paragraphes qui enchaînent logiquement les unités de pensée, de lecture et de travail proposé, puisque cette succession construit par sa progression une réponse au problème posé, et signale par la même occasion que les textes étudiés ne sont jamais réductibles à des prétextes. Au contraire, chaque lecture doit être non seulement adaptée au texte, mais également au projet général de résolution de la problématique – choisir un commentaire de texte, une étude linéaire ou un exercice d'expression écrite ou orale ne relève pas d'une obéissance simpliste aux exigences du programme, mais bien au contraire de la démonstration d'une maîtrise des outils qui, à la disposition de l'enseignant, permettent aux classes de s'approprier la littérarité et les enjeux des textes étudiés. C'est pour cette raison que le jury s'est montré perplexe face à des candidats qui insistaient pour matérialiser des exordes ou des péroraisons dans ces extraits de discours, ou des candidats qui alternaient lecture de détail et lecture d'ensemble sans justifier leur choix, voire proposaient de résumer le texte de Saint-John Perse, dont la construction stylistiquement et poétiquement particulièrement travaillée semblait au contraire inviter à une lecture consciente de l'irréductible littérarité du discours du poète.

Par ailleurs, le contenu des textes ne pouvait être réduit à une succession de thèmes et de variations hors de tout contexte, et il ne s'agissait pas non plus de porter un jugement péremptoire sur l'inscription d'un texte dans un environnement figé : les compositions présentées au jury ont parfois montré une perception discutable de l'histoire littéraire, considérant par exemple que les auteurs se répondaient exactement, ce qui réduisait à néant tous les autres lauréats des prix Nobel de littérature qui avaient été récompensés entre deux auteurs de langue française... Il s'agissait de mettre l'accent non seulement sur la fonction des textes ou du corpus mais surtout sur leur fonctionnement. En effet, l'observation de la littérarité des textes et des choix stylistiques proposés par les écrivains (et Saint-John Perse comme Claude Simon s'y prêtaient très nettement, par exemple) permettait de dépasser la sempiternelle mention du « message » unique que porterait toute « littérature d'idées », selon un raccourci contemporain hélas fort prisé. Au contraire, en interrogeant l'art de dire la place de l'écrivain (sans se contenter de dire que cette place importe), les candidats pouvaient interroger la littérature même. Il n'était donc pas nécessaire de donner l'impression de la découverte étonnante d'une question métalittéraire après avoir exploré vaguement les thèmes convergents du corpus, puisque tous les textes proposés posaient explicitement des questions de littérature : une attention immédiate portée aux textes aurait permis aux candidats d'éviter des circonvolutions thématiques qui leur ont fait perdre du temps et de l'efficacité dans leur composition.

Explorer le contenu des textes, sans aucun préjugé sur leur fonction, c'est aussi prendre en compte les références ou l'intertextualité qu'ils proposent. Certes, on ne pouvait attendre ici des candidats une fine connaissance des œuvres de Tolstoï ou de Novalis, mais ces noms, comme ceux de Rabelais, Flaubert ou Modigliani devaient résonner bien davantage dans la composition qu'un rattachement artificiel de ce discours particulier de Camus à l'absurde par exemple : ce que le texte présente explicitement importe bien davantage que des liens ténus avec une connaissance encyclopédique qu'il n'est pas toujours indispensable de solliciter. D'ailleurs, ce qui vaut pour ces références explicites vaut également pour les mentions implicites que les candidats ont décelées dans les textes : les dissertations ont ainsi souvent étrangement confondu l'écrivain témoin, le visionnaire, le voyant ou le voyeur pour tous les rassembler sous l'étiquette rapide d'un « poète mage » mal compris...

Cette exploration des textes et des références pouvait en revanche utilement s'appuyer sur l'objet d'études qui, loin d'engager un travail purement technique sur les outils de l'argumentation, insiste sur

ce qu'est véritablement « la littérature d'idées », qui demeure littérature avant tout, et offre au lecteur des significations aussi complexes que riches : c'est de cette façon que les candidats pouvaient par exemple s'emparer du contexte de la remise des prix Nobel pour envisager la posture adoptée par les écrivains à l'égard de cette récompense, et le jury a pu ainsi apprécier les problématiques qui s'attachaient à examiner comment « la manière dont les écrivains se définissent reflète les dimensions éthiques et esthétiques de leurs œuvres » pour montrer que les lauréats cherchaient à « éviter le piège de l'académisme » tout en « réaffirmant leur irréductible singularité, par-delà les conventions du discours ». Cette posture adoptée par les écrivains pouvait dès lors être examinée également dans la séquence didactique élaborée en deuxième partie de composition, puisqu'elle était l'occasion d'observer comment un écrivain travaille et s'exprime dans un monde marqué par l'importance accordée à la publicité médiatique et à « la presse ». C'est ainsi qu'un candidat a choisi d'intituler sa séquence « postures d'écrivains : entre Nobel et Littérature », ce qui conduisait naturellement chaque séance à éclairer les textes par leur contexte concret, autrement dit moins par une vague et lointaine « histoire littéraire » que par une inscription dans la réalité d'une société qui lit, *hic et nunc*. L'incessante circulation entre les textes et le programme est donc à percevoir dans la composition de didactique non comme une coquetterie de l'épreuve, mais bien comme une absolue nécessité, d'autant qu'elle permet d'envisager également le corpus comme un ensemble dont il faut élaborer le sens, ce qui entraîne une exploitation similaire de chaque texte. Le jury a ainsi regretté que de nombreuses copies aient choisi de ne quasiment pas évoquer le riche texte de Claude Simon : même si ces copies ont à l'inverse, la plupart du temps, consacré de très nombreuses lignes à Camus, il fallait prendre en compte tous les textes, sans choix préétabli de hiérarchie : réfléchir à tous les textes avec acuité, c'est en effet repérer la spécificité de chacun d'entre eux (au lieu de tous les lire à l'aune d'une même signification globale réductrice) et éclairer par son unicité la richesse de l'ensemble du corpus.

Pour finir, le jury souhaite attirer l'attention, comme de coutume, sur la compréhension, l'usage et la maîtrise de la langue française, au travers de points essentiels qui complètent de façon nécessaire toute réflexion portant sur l'usage de la langue dans les textes littéraires : la langue étudiée en classe et la langue pratiquée dans le cadre même de l'épreuve du concours de l'agrégation sont inséparables. D'une part, il était évident, comme l'ont précisément souligné certains candidats, que « l'étude d'un discours oral permet une entrée concrète en littérature » ou, plus encore, que dans chacun de ces discours « l'art oratoire est le reflet du style de l'écrivain », ce qui permettait d'observer le lien entre le discours littéraire et le discours sur la littérature, autrement dit entre « un discours mêlant art oratoire et attention portée à la valeur de l'écrit » comme l'a proposé une problématique intéressante. D'autre part, dans la composition de didactique, s'il n'est évidemment pas question de développer une leçon de grammaire en tant que telle, il est nécessaire (comme il était nécessaire de le faire pour les programmes précédents, d'ailleurs) d'insérer la référence à un moment de grammaire prévu au programme lorsque les textes y appellent. Et, même dans ce cas, il faut choisir judicieusement le point de grammaire à étudier : le programme en constitue l'une des bornes et le texte l'autre, puisqu'un examen du fonctionnement grammatical du texte ne saurait avoir d'intérêt en soi : c'est bien toujours le sens qu'il faut éclairer par l'étude de la langue. Autrement dit, au lieu de considérer un texte comme un prétexte servant une vague étude de « la phrase complexe » envisagée comme objet d'étude indépendant de toute autre activité, comme on a pu le voir dans certaines compositions, il valait mieux penser la grammaire comme un outil au service de l'interprétation. Certains candidats ont ainsi choisi d'observer la spécificité de l'usage des propositions subordonnées, notamment dans le cadre de l'étude des textes de Camus ou de Saint-John Perse, pour élargir leurs propos non seulement jusqu'à l'observation consciente d'un enchaînement d'arguments ou d'idées, mais surtout jusqu'à une étude sémantique des rapports entre les propositions, ce qui a efficacement enrichi l'interprétation des textes examinés en mettant en évidence leurs singularités linguistiques. Ces candidats ont ainsi judicieusement mentionné la présence d'une leçon de grammaire autonome et d'exercices de manipulation syntaxique ou morphologique correspondant, sans pour autant développer outre mesure cette étape. Le jury a apprécié alors le resserrement rapide du propos, au plus près de la démarche didactique que ces candidats avaient décidé d'adopter vis-à-vis de la lecture du texte. Plus largement, la mention de ces points d'étude de la grammaire dans les textes doit également toujours rappeler aux candidats qu'ils doivent eux-mêmes maîtriser parfaitement la syntaxe de la langue qu'ils utilisent – chaque année, le jury déplore par exemple la multiplication des dissertations dans lesquelles l'interrogative indirecte est incorrectement utilisée : comment peut-on demander à des candidats d'enseigner des faits de langue s'ils se montrent incapables d'en user convenablement dans

leurs propres productions ?

L'attention portée à l'orthographe doit de même être identique tout au long de la composition : très souvent le jury constate une orthographe relativement convenable dans la première partie, et au contraire un relâchement visible dans la seconde. Or la présentation d'une séquence d'enseignement doit se penser avec la même rigueur que l'exploration première du corpus : les deux ensembles qui constituent la composition attendue sont inséparables, tant au niveau du contenu que de la rigueur linguistique applicable. À ce titre le jury souhaite par la même occasion rappeler aux candidats la nécessité de porter attention à la calligraphie et au soin : une copie destinée à un jury de concours, tout comme un travail présenté à une classe, se doit d'être lisible du début jusqu'à la fin. En travaillant dès la phase de préparation l'équilibre à apporter aux différentes étapes de la composition, les candidats devraient d'ailleurs pouvoir mesurer de façon plus exacte leur temps de travail, ce qui leur permettrait non seulement d'accentuer la lisibilité de leur écriture, mais également de finir l'épreuve dans les temps au lieu de laisser leur propos inachevé après une présentation manifestement déséquilibrée.

Certaines copies ont heureusement, cette année encore, brillamment satisfait à toutes ces exigences, au point de s'achever sur des conclusions non pas rédigées à la hâte, mais conçues comme l'aboutissement d'un propos progressif et logique, insistant par exemple sur le lien entre l'écrit littéraire et la parole publique ou réaffirmant l'inclusion de la « littérature d'idées » qu'il s'agissait d'étudier dans la « littérature » consciente de ses enjeux esthétiques et éthiques. Pensées en amont comme des compositions équilibrées et orientées vers cette résolution explicite d'une problématique correspondant au corpus, rédigées avec une attention réelle portée à la littérature et la richesse intrinsèque des textes à examiner, ces copies ont non seulement éclairé la lecture de textes remarquables, mais elles ont également montré à quel point il est possible de proposer à une classe de seconde un enseignement conscient de ses enjeux et de ses méthodes, visant une transmission de connaissances et de compétences parfaitement maîtrisées. Que ces candidats soient ici remerciés pour leur approche passionnante de la littérature comme de l'enseignement.

1. Du corpus à la problématisation : étudier des discours en classe de Seconde

1.1. Vers une problématisation littéraire

1.1.1. Un prix insolite ?

À l'origine du prix international qui porte son nom, Alfred Nobel décide de récompenser ceux qui « au cours de l'année écoulée auront rendu à l'humanité les plus grands services ». Cet objectif éthique noble et honorable s'applique facilement à la liste des prix décernés dès l'origine : la médecine sauve concrètement des vies, la physique et la chimie sont le lieu d'une expérimentation qui, à partir de recherches théoriques, finissent par améliorer le quotidien de chacun, tandis que la paix est un idéal que chaque pays cherche à atteindre... Récompenser la science et la technique qui permettent de comprendre et de modéliser le monde en vue d'une amélioration concrète des conditions de vie, récompenser l'intervention qui rend possible dans une certaine mesure l'avenir pacifique des relations internationales, c'est là une action louable, et unanimement célébrée chaque année dans le monde par une publication et une publicité immédiates et durables.

Or, à ces prix dont l'utilité est évidente, tant ils récompensent ceux qui rendent « de grands services » à « l'humanité » s'ajoute dès 1895 la mention d'un autre lauréat : la littérature. Proposer à des élèves de Seconde de réfléchir à cette récompense qui met la littérature au même niveau que les autres activités valorisées par le prix Nobel, c'est donc dès l'abord interroger la pertinence de ce trophée, puisque la littérature fait partie de ces arts dont l'utilité et l'enjeu concret sont très souvent remis en question par ceux qui n'envisagent les activités humaines que sous l'angle de leur application quotidienne tangible et immédiate. Face aux questions éthiques et sociales dont s'emparent les lauréats des autres prix Nobel, l'écrivain dit le monde, mais il le dit d'une manière singulière, marquée par un regard en apparence très éloigné des sciences et des techniques, et par des moyens linguistiques propres. Dès lors, les candidats pouvaient envisager les discours de réception du Nobel de littérature au travers d'une première interrogation portant sur l'utilité de l'activité artistique : peut-on considérer que seule une littérature visant un enjeu précis est à valoriser au sein de la modernité ? La littérature fondée sur des recherches esthétiques, voire sur une conception autotélique de l'art, est-elle par nature exclue du prix Nobel ? Les polémiques qui accompagnent la récompense chaque année donnent à penser qu'en effet une littérature fondée sur des questions esthétiques seulement, et dont l'ambition ne serait pas explicitement sociale ou éthique, ne saurait prétendre à ce trophée prestigieux, et les discours de réception du Nobel semblent autant de justifications d'un prix en apparence immérité, comme si les écrivains, en lieu et place d'un remerciement assuré, devaient toujours s'appliquer à démontrer au monde que leur activité rend « à l'humanité les plus grands services ».

1.1.2. Le corpus

La réception du prix Nobel est un honneur dont il faut s'acquitter en prononçant des discours. Le corpus proposé à la classe de Seconde est composé de certains de ces discours, et plus particulièrement de ceux que les lauréats prononcent lors de la remise du prix. Il s'agit donc bien entendu de discours de circonstances, de prises de paroles contraintes et attendues, ce qui laisse dès la première lecture entrevoir une forme de solution de continuité entre la liberté d'écriture à laquelle un auteur s'adonne lorsqu'il compose ses œuvres et la présentation de ses remerciements lorsqu'il est récompensé officiellement pour cette production artistique subjective.

Le corpus repose donc sur une continuité matérialisée par les discours de cinq des sept derniers lauréats francophones du prix Nobel de littérature. Et l'absence remarquable de deux des discours attendus, celui de Jean-Paul Sartre (récompensé en 1964) et celui de Samuel Beckett (récompensé en 1969) tout comme l'absence des discours des prix Nobel récompensant les écrivains des autres pays offre un silence signifiant dont il est possible de tenir compte au sein de l'ensemble formé par les cinq discours figurant dans le corpus.

En première position chronologique figure le discours d'Albert Camus, prononcé le 10 décembre 1957, à la suite du traditionnel banquet qui clôt les cérémonies de l'attribution du prix Nobel. Récompensé « pour son importante œuvre littéraire qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant, les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes »², l'écrivain annonce au début de sa

² Citation reprise dans les commentaires du *Discours de Suède* figurant dans le volume des *Essais* d'Albert Camus (éd. R. Quilliot

prise de parole une réflexion sur « l'idée [qu'il se fait] de [s]on art et du rôle de l'écrivain »³. Dans l'extrait soumis aux candidats, il s'interroge sur le cadre dans lequel l'écriture prend place – face à une « génération » (l. 1) soumise à des problèmes inédits, l'écrivain doit être « remis [...] à sa vraie place » (l. 18), non pas donneur de leçons, mais compagnon de route d'une humanité dont il reflète avec « nostalgie » (l. 29) l'aspiration à un « bonheur d'être » (l. 29).

Trois ans plus tard, en 1960, c'est le poète Saint-John Perse qui est récompensé. Soulignant la distinction entre « Alexis Leger, le diplomate », et « Saint-John Perse, le poète »⁴, la présentation du lauréat insiste sur l'écriture d'œuvres « d'une singularité marquée, compliquées de forme et de pensée » qui veulent « exprimer l'humain, saisi dans toute sa multiplicité, toute sa continuité »⁵. Et l'extrait proposé offre à lire justement une vision de « l'homme en marche sous sa charge d'éternité » (l. 1), ainsi qu'une réflexion sur la poésie qui « ne se veut ni absence ni refus » (l. 12) mais s'engage toutefois au plus près de « l'événement historique » (l. 29), tant le poète est celui qui « rompt pour nous l'accoutumance » (l. 28) : pour Saint-John Perse, la poésie offre une « leçon [...] d'optimisme » (l. 22), un éclaircissement du monde, puisqu'elle dévoile l'infini d'une vérité qui transcende le fini de l'observation banale.

Après les silences de Jean-Paul Sartre selon qui « l'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution même si cela a lieu sous les formes les plus honorables »⁶ et de Samuel Beckett qui envoie son éditeur Jérôme Lindon présenter son œuvre et ses remerciements à sa place⁷, le prix Nobel récompensant un auteur écrivant en langue française est attribué en 1985 à Claude Simon, écrivain à l'époque moins reconnu en France qu'en Suède, au point que les médias français jouent l'étonnement face à cet auteur qui, dans son discours de réception du prix, prend avec une certaine dérision les accusations qu'on lui fait d'être à la solde de la politique soviétique ou d'être un écrivain incompréhensible et inaccessible⁸. Et Claude Simon finit son discours par une réflexion prenant appui sur une comparaison effectuée par Novalis entre le langage et les formules mathématiques (l. 1-3), caractérisés aussi bien par une forme d'autotélisme et par un reflet signifiant du monde – pour l'écrivain, l'écriture peut de façon ténue « changer » le monde (l. 9) alors même qu'elle n'est qu'une exploration épuisante vouée à d'incessants retours en arrière et à des égarements au sein d'impasses marquant un cheminement hasardeux « sur des sables mouvants » (l. 29) : pour Claude Simon, les hésitations littéraires reflètent et montrent le monde sans même avoir besoin d'obéir à un enjeu réaliste.

Cette position étrange qu'occupe l'écrivain face au monde qu'il décrit est ensuite examinée de deux façons différentes par Jean-Marie Gustave Le Clézio et par Patrick Modiano. Pour le premier, récompensé en 2008, il est évident que l'écrivain doit se confronter à une « forêt de paradoxes »⁹ dont son écriture se fait l'écho. Posant la question liminaire : « Pourquoi écrit-on ? » et y répondant par un premier paradoxe – « Si l'on écrit, cela veut dire qu'on n'agit pas »¹⁰ – il s'intéresse dans l'extrait retenu notamment à l'opposition entre une littérature perçue comme élitiste, « luxe d'une classe dominante » (l. 1) et les « exclus » (l. 4) de la culture en insistant sur les « paradoxes » sur lesquels achoppent les volontés et les réalisations, entre souhait d'intervention dans le monde et moyens d'écriture dérisoires ou inefficaces, ce qui aboutit à un constat désabusé selon lequel l'« écrivain se veut témoin, alors qu'il n'est, la plupart du temps, qu'un simple voyeur » (l. 28-29). Cette question du regard que la littérature porte sur le monde est d'ailleurs aussi au cœur de l'extrait du discours prononcé par Patrick Modiano en 2014 : récompensé pour son art mémoriel, pour son aptitude à évoquer les indescriptibles destinées humaines notamment dans le cadre de la peinture de l'occupation¹¹, l'écrivain vante la capacité du romancier à

et L. Faucon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1893).

³ Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1071).

⁴ Propos repris dans la notice figurant dans le volume des *Œuvres complètes* de Saint-John Perse (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1136).

⁵ *Ibid.* p. 1137.

⁶ Propos repris dans l'introduction au volume *Tous les discours de réception des prix Nobel de littérature* présentés par Eglal Errera, Flammarion / France culture, 2013, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

⁸ Un « hebdomadaire français à grand tirage a posé la question de savoir si le KGB soviétique n'avait pas noyauté votre Académie » et « Laissons de côté les griefs qui m'ont été faits d'être un auteur "difficile", "ennuyeux", "illisible" ou "confus" » (Claude Simon, *Œuvres*, éd. A. B. Duncan et J. H. Duffy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 888-889).

⁹ Le Clézio donne d'ailleurs ce titre à l'ensemble de son allocution : « dans la forêt des paradoxes » (l'intégralité du discours est repris dans *Tous les discours de réception des prix Nobel de littérature, op. cit.*, p. 69).

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹ L'Académie récompense Modiano « for the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and uncovered the life-world of the occupation » (< <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/summary>).

agir comme « un sismographe » (l. 29), apte à saisir les détails les plus cachés de la réalité, comme un « voyant », voire un « visionnaire » (l. 29).

Ces cinq extraits qui composent le corpus offrent donc à voir non pas une vision commune de la place de l'écrivain dans le monde mais une interrogation systématique portant sur la place que la littérature doit occuper face à la réalité et sur le rôle que l'écrivain peut endosser : chaque discours évoque la nécessité et la qualité de l'engagement littéraire dans un univers qui semble pouvoir fonctionner hors de toute perspective artistique prescriptive.

1.1.3. Contraintes et enjeux d'un discours

Pour élaborer une problématisation littéraire suffisante du corpus, il faut également prendre en compte les circonstances dans lesquelles ces textes sont composés et prononcés. Sans entrer dans le détail d'une histoire mondiale qui conduirait à réfléchir à la difficile prise en compte de l'interaction entre des parcours biographiques singuliers et une perspective internationale appelant souvent à des prises de position d'ordre idéologique voire politique (certains candidats ont par exemple souhaité évoquer l'engagement public de l'écrivain en confrontant par exemple les textes de Camus ou de Simon aux propos que Sartre tient dans *Situations II* en 1948¹²), il fallait observer le contexte des discours prononcés à Stockholm. En effet, face à une communauté internationale qui attend d'avoir confirmation de la justesse de l'attribution d'une récompense prestigieuse, les écrivains communiquent en définitive non pas leur raison de vivre, mais leur raison d'écrire. Autrement dit, utilisant le cadre d'un discours dont les contours protocolaires sont clairement délimités, les lauréats du prix Nobel définissent l'enjeu même de la littérature telle qu'ils la conçoivent en s'exprimant de manière unique : chacun des extraits de discours proposé dans le corpus concentrait ainsi des motifs littéraires et surtout des traits stylistiques singuliers, immédiatement et aisément reconnaissables – la clarté des phrases de Camus, le souffle lyrique de Saint-John Perse, les parenthèses de Claude Simon, les analogies de Le Clézio ou les allusions au quotidien de Modiano ressortaient explicitement dans ces propos qui, prononcés oralement, étaient également envisagés dans leur dimension immédiatement publiable. De fait, dans ces circonstances particulières, soumises au regard d'un public exigeant, les écrivains offrent à lire un condensé de leur œuvre, voire de leur style, qui transparait au travers de cet « art poétique » que le discours construit par sa propre mise en œuvre. C'est pourquoi il était souhaitable que les compositions de didactique, qui présentent une séquence dans laquelle des élèves de Seconde doivent découvrir des univers littéraires pour se les approprier, envisagent cette subjectivité, cette singularité d'écriture dans le cadre même du discours de circonstance dont la structure est préalablement définie et l'enjeu public fortement médiatisé.

Dans cette perspective, la question de la publication influence donc évidemment le contenu du discours et la présentation de la littérature proposée par les lauréats. En effet, les auteurs s'attachent à montrer qu'il existe une distance irréductible entre le monde réel et la littérature : c'est l'un des « paradoxes » soulevés par Le Clézio, c'est la « légère distance » revendiquée par Modiano, distance qui tient la littérature hors des « avantages du siècle » mentionnés par Saint-John Perse, et qui interdit selon Camus de se faire « prêcheur de vertu » tant l'écrivain ne peut qu'avancer péniblement « sur des sables mouvants » si l'on suit la peinture proposée par Claude Simon. Et cette distance irréductible fait naturellement dévier le discours : au lieu de pouvoir se satisfaire d'une contemplation de son art, l'écrivain doit se justifier, doit présenter l'utilité qu'il attribue à la littérature. Autrement dit, puisqu'il lui faut déplacer le regard du public en l'éloignant d'un présupposé considérant l'inutilité fondatrice de l'art, le bénéficiaire du prix Nobel de littérature se mue en chantre d'un engagement même artificiel de l'écriture : il se sent contraint d'accompagner un glissement discursif conduisant le public d'une vision dans laquelle domine la valeur esthétique de la littérature vers une vision valorisant son enjeu éthique – il lui faut prouver que, dans une certaine mesure, toute littérature est littérature d'idées, embrassant « au présent tout le passé et l'avenir », comme le souligne Saint-John Perse en 1960 (l. 15-16).

→ *Éléments pour une problématisation littéraire*

Sans exiger des candidats une connaissance précise d'un contexte d'histoire culturelle ou de batailles

¹² L'extrait du discours de Claude Simon proposé à l'étude se situe juste après sa reprise des propos de Sartre selon qui « en face de la mort d'un petit enfant au Biafra, aucun livre ne fait le poids » (*op. cit.*, p. 901, commenté par la référence à « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids », p. 1465).

littéraires, le jury attendait néanmoins une réflexion portant sur la justification que la littérature peut se donner face au monde dans lequel elle est produite et qui la récompense. En effet, tous les textes du corpus contraignent dans une certaine mesure l'écrivain à prendre position, et à communiquer plutôt qu'à seulement *se* communiquer. S'il y avait une seule thématique à extraire nécessairement de cet ensemble d'extraits, ce serait donc sans doute celle de l'engagement de l'écriture (qui reste souvent indépendante du thème de l'engagement de l'écrivain, puisqu'elle signale une posture plus esthétique que politique), ou plus encore celle de l'insertion de la littérature dans le monde, ce qui pouvait conduire le candidat à s'interroger aussi bien sur les moyens que la littérature met en œuvre lorsqu'elle est confrontée à la réalité que sur la possibilité même de cet écho, de ce reflet que la littérature constitue alors par rapport au tangible, à l'image de ces « formules mathématiques » qui, selon Novalis cité par Claude Simon « sont si expressives que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses » (l. 5-6)

Dès lors il semble intéressant d'observer la fusion qui s'opère entre les questions sociales, éthiques et esthétiques que mentionne le programme de Seconde, tant l'écrivain réalise un tour de force, puisqu'il fait se rencontrer deux univers généralement jugés incompatibles, la littérature et le monde. Évidemment, il fallait alors montrer dans la composition de didactique que, pour les prix Nobel dont le discours est reproduit, c'est parce que la littérature parle d'elle-même qu'elle parle du monde et qu'elle peut donc « rendre à l'humanité les plus grands services ». Il était donc judicieux que l'enseignant conduise la classe à se demander jusqu'à quel point un écrivain accepte de se plier en apparence à la contrainte d'un discours international attendu pour montrer que la littérature, au même niveau que les autres activités récompensées par un prix Nobel, est en vérité *essentielle*.

1.2. Vers une problématisation didactique

1.2.1. Le programme de Seconde

L'acquisition de connaissances portant sur la « littérature d'idées » comme, plus largement, sur la culture littéraire et humaniste est au cœur des enjeux de l'enseignement en Seconde, puisqu'il s'agit pour l'élève d'apprendre à concevoir des liens entre la compréhension du jeu des formes et des genres et la construction d'une culture littéraire structurée fondée sur une contextualisation historique, culturelle et artistique. Autrement dit, proposer aux élèves un corpus contenant des discours prononcés à l'occasion de la réception du prix Nobel de littérature, c'est mettre l'accent sur le lien entre d'une part ce contenu qui interroge la place de la littérature et le rôle de l'écrivain dans l'histoire du monde, et d'autre part la forme littéraire dont ces écrivains s'emparent, le discours.

Bien entendu, il n'est pas question en classe de Seconde de s'employer à développer savamment une technique de repérage d'une rhétorique antique qui serait encore à l'œuvre dans des textes (même très officiels) du XX^e ou du XXI^e siècle. Si tant est qu'une telle organisation se manifeste dans les textes du corpus, il est bien plus intéressant de partir du constat selon lequel les discours proposés ont été prononcés en public, et que leur dimension orale finale (même s'ils ont été écrits avec grand soin auparavant, au point qu'ils paraissent ensuite parfois des entités complètes – c'est le cas du discours de Patrick Modiano qui bénéficie de la publication sous forme d'un ouvrage entier alors que l'ensemble du texte occupe à peine vingt-trois pages dans ce volume édité par Gallimard) tout comme leur aspect fragmentaire – il s'agit bien d'un groupement d'extraits de textes et non d'une collection d'œuvres intégrales qui est ici proposé à l'étude – permet d'interroger plutôt la modernité de cette forme contrainte qu'est le discours prononcé sur commande.

Il s'agit donc d'observer quels moyens l'écrivain met en œuvre dans le cadre de ce discours pour transmettre son idée de la place occupée par l'écrivain dans le monde, en passant par un examen attentif de l'énonciation, du lexique, mais également de la progression interne des extraits rassemblés, et en tenant compte du fait qu'un discours est toujours à entendre comme une actualisation soumise à une circonstance. Ainsi, Camus se présente dans l'extrait du corpus comme un homme semblable à ceux de sa génération, Saint-John Perse se fait le traducteur de la mission de la poésie, Claude Simon se pose en explorateur épuisé de l'existence, tandis que Le Clézio s'emporte contre ceux qui se laissent bercer par la « forêt des paradoxes » sans en comprendre la vanité, et que Modiano utilise de nombreuses références à des écrivains ou à des artistes pour en tirer une forme de conclusion empirique. Finalement, même si les textes proposés offrent un ancrage dans l'oralité assez peu marqué, le candidat gagnait à interroger le discours comme un *medium* utile à la mise en évidence d'une corrélation, voire parfois d'une

consubstantialité entre la littérature et le monde, par un jeu spéculaire que la classe pouvait être amenée à examiner.

En définitive le candidat pouvait donc monter dans son projet de séquence comment les textes, sans obéir de manière systématique ou explicite à des catégories relevant de l'épidictique, du judiciaire ou du délibératif, contestent et réduisent progressivement l'écart qui sépare l'éthique de l'esthétique. Pour ce faire, le candidat pouvait alors expliquer dans quelle mesure la construction du discours, entre soumission à la contrainte d'une situation publique et maîtrise d'une conviction personnelle, se déploie dans une double dimension : le propos, oralisé dans le contexte précis de la cérémonie des Nobel, est également destiné à être lu, ce qui en fait non simultanément une déclaration de foi assumée et l'autoportrait d'une écriture, au point que les circonstances conduisent en réalité l'écrivain à devoir assumer pleinement sa prise de position, même si celle-ci se réduit au constat assez hésitant des « sables mouvants » sur lesquels se bâtit la littérature.

1.2.2. Un objet d'étude : « la littérature d'idées et la presse du XIXe au XXIe siècle »

Les nouveaux programmes des lycées 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.

Dans le cadre du programme de Seconde, les textes narratifs et le théâtre sont à étudier à partir d'une œuvre intégrale en classe. Pour ce qui est de la poésie et de la littérature d'idées, c'est le groupement de textes qui est privilégié, puisqu'ainsi le lycéen peut élaborer une connaissance de la structure et de l'enjeu des usages singuliers des formes et types de textes. En ce qui concerne l'objet d'étude dans lequel s'insère l'examen du corpus des discours de réception du prix Nobel, la « littérature d'idées » et, dans une moindre mesure, la « presse » sont évoquées, puisque les auteurs, confrontés à une réception de leur œuvre qui leur vaut un prix à dimension internationale, doivent également prendre position quant à l'intérêt même de la littérature.

En effet, en choisissant le genre du discours, les écrivains sont ainsi soumis à « l'influence des moyens techniques modernes de communication de masse »¹³ auquel renvoie l'objet d'étude de Seconde : les commentateurs des textes dans les éditions choisies signalent par exemple que Claude Simon doit travailler la réaction qu'il propose à la réception de son prix (« Après le revers essuyé par l'Académie lors de la précédente nomination d'un Français, les journalistes n'omettent pas de signaler que Simon est heureux de se voir décerner le prix » même si en France « la presse est incrédule, voire hostile ; l'attribution du prix à Simon fait scandale »¹⁴), tandis que la réception du prix Nobel par Camus est accompagnée de réactions mitigées (« Ce couronnement est un enterrement sous les fleurs, susurrerait-on [en France] ; le Nobel allait parachever une œuvre essoufflée, désormais académique »¹⁵), réactions qui trouvent leur apogée lors de la cérémonie de réception où l'auteur est accusé de témoigner d'une trop grande « aisance mondaine » aux relents d'un « goût secret pour l'aristocratie, le smoking et les banquets »¹⁶... Les réactions que provoquent les prix Nobel attribués au XXIe siècle à Le Clézio, ou à Modiano dont la récompense a provoqué une brève réaction polémique et cynique de la part de la presse répétant à l'envi que la ministre de la culture de l'époque avait été incapable de citer une œuvre de l'auteur primé au moment où la nouvelle lui avait été annoncée, sont du même acabit et pourront conduire une classe de Seconde à réfléchir au contexte qui encadre la production d'un discours, et qui entraîne chaque prise de parole à constituer, parfois malgré elle, une étape dans « l'histoire des idées, telle qu'elle se dessine dans les grands débats sur les questions éthiques ou esthétiques ». Ainsi, sans entrer dans le détail d'une « histoire de la réception d'une œuvre artistique », il sera loisible d'observer que le genre du discours est inséparable d'une prise en compte des pôles de la production et de la réception entre lesquels le message ne cesse de voir son interprétation réorientée ou réinventée.

¹³ Ces citations entre guillemets mais sans source immédiatement précisée proviennent des documents présentant les nouveaux programmes du lycée, et particulièrement du « Programme de français de Seconde générale et technologique » actuellement en vigueur.

¹⁴ Notice du *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 1454.

¹⁵ Commentaires du *Discours de Suède*, *op. cit.*, p. 1893.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1894.

→ *Éléments pour une problématisation didactique*

Étudier les discours de réception du prix Nobel, c'est toucher à de multiples aspects de la création littéraire, et l'objet d'étude de Seconde permet à une classe d'envisager ce groupement de textes sous l'angle d'une réflexion complexe : il s'agit d'examiner l'utilisation d'un moyen (le discours officiel) soumis à des contraintes (la réception) pour valoriser une fin (le rôle de l'écrivain dans le monde). C'est pourquoi la problématique didactique attachée à ce corpus pouvait poser d'abord la question de l'adéquation entre la visée du propos et l'écriture même ; ou, plus spécifiquement, il s'agissait de se demander jusqu'à quel point un écrivain s'empare d'une contrainte discursive pour transmettre à un public potentiellement sceptique une vision personnelle de la corrélation entre conception esthétique et ambition éthique de la littérature, le tout au travers d'un discours qui utilise dans sa structure même les moyens littéraires évoqués dans son contenu. Cette problématisation encore incomplète pouvait être pour le candidat un moyen d'approcher pleinement l'enjeu didactique de l'étude du corpus. En effet, les textes offrent à la lecture de nombreux points d'entrée utiles, et tout l'intérêt de la séquence didactique consiste en une organisation convergente de ces pistes de lecture afin d'accompagner la lecture effectuée par les élèves de Seconde et de compléter la problématisation littéraire qui l'irrigue. C'est pourquoi, partant de la double contrainte, contextuelle et littéraire, qui sous-tend le corpus, le candidat pouvait matérialiser une problématique dans laquelle il se demandait jusqu'à quel point les circonstances concrètes accentuent la singularité du propos : et la séquence à élaborer aurait alors pu se donner pour objectif de montrer que la construction du discours en catalyse le contenu jusqu'à la mise en évidence du lien essentiel entre l'art de parler de la fonction de la littérature et l'art d'écrire littérairement : le discours soutient la littérature, et la littérature s'exprime au travers d'un discours qui la sublime.

2. Déroulement général de la séquence en classe de Seconde

2.1. Considérations générales

La séquence portant sur « la littérature d'idées et la presse du XIX^e au XXI^e siècle » peut prendre place en tout début d'année de Seconde, ce qui permet non seulement d'établir un lien avec les programmes du collège (les élèves y ayant « reçu une éducation aux médias et à l'information centrée sur les usages contemporains »), mais également d'envisager les textes dans une perspective historique et idéologique signifiante. Les séquences suivantes pourront ensuite aborder le théâtre, le roman ou la poésie dans le cadre d'une histoire littéraire dont il faut apprendre à maîtriser les étapes et les nuances.

Cette séquence, qu'on pourrait par exemple intituler « Le prix Nobel de littérature, ou l'art de rompre l'accoutumance » en référence à l'allocution prononcée par Saint-John Perse, s'attache à viser plusieurs objectifs. Dès l'abord, il sera nécessaire d'élaborer une lecture fine de la malléabilité du genre du discours, qui se plie non seulement aux circonstances de l'énonciation, mais également à la visée de l'argumentation. Cette étude de la dimension discursive des textes conduira naturellement à la prise en compte de leur littérarité, notamment au travers des registres qui les traversent ou des thèmes qu'ils sollicitent : contenu et style sont indissociables dans le corpus, et l'un des objectifs principaux de la séquence consistera en un éclairage du dit par le dire. C'est pourquoi, pour examiner précisément la singularité des écritures, il sera nécessaire d'observer des phénomènes de langue dans ce cadre précisément actualisé : la question des choix lexicaux et du travail de l'analogie sémantique pourra être abordée, notamment dans le cadre de l'étude des extraits des interventions de Saint-John Perse et de Claude Simon, et des remarques portant sur la structure syntaxique des extraits serviront à mieux appréhender l'efficacité littéraire et performative du discours. En définitive, les objectifs didactiques de la séquence portent donc sur le lien entre les moyens employés par les écrivains, les ambitions de leurs discours et les résultats en termes de description de la place de la littérature dans le monde.

Pour ce faire, les textes seront envisagés d'abord dans leur ensemble, ce qui permettra de dégager les aspects fondamentaux de l'élaboration du discours de réception du prix Nobel et la singularité de certaines énonciations ; puis la séquence développera la lecture de chaque texte en commençant par les plus récents et en revenant progressivement vers le texte de Camus, fondateur d'une vision du monde assez caractéristique d'une époque, et qui permet de comprendre à rebours certaines des prises de position qui lui succèdent.

2.2. Étape 1 : des discours de lauréats

Cette première étape de la séquence aurait pour ambition de montrer comment, pourquoi et à quel sujet les lauréats décident de prendre position dans le cadre d'une prise de parole contrainte qui les engage à communiquer bien davantage qu'à se communiquer.

Séance 1 (1h) : l'unité du corpus – des discours contraints ?

Support et méthode : les cinq textes, envisagés simultanément

Enjeu de la séance : observer les types de textes, les choix discursifs, les prises de position choisies pour envisager la portée générale de ces discours.

Séance 2 (1h) : le discours officiel, un texte singulier

Support et méthode : les cinq textes, envisagés simultanément au travers de l'angle de l'énonciation, et éventuellement accompagnés d'un visionnage de ces discours qui ont été enregistrés, filmés ou dont les lauréats ont été photographiés¹⁷.

Enjeu de la séance : observer les postures énonciatives, la subjectivité relative, les registres littéraires déployés et le système argumentatif afin de mieux percevoir la relativité de l'engagement des auteurs dans les prises de position qu'ils adoptent ou face aux prescriptions qu'ils élaborent.

2.3. Étape 2 : la légitimité d'un regard

La deuxième étape de la séquence envisage les textes en commençant par les discours les plus récents, puisque les prises de position de Modiano et Le Clézio offrent des perspectives aisément comparables – ils s'interrogent sur la confiance qu'il faut accorder au regard de l'écrivain – tandis que Claude Simon, avant eux, prend ses distances avec un engagement net de la littérature face au monde.

Séance 3 (2h) : Modiano et Le Clézio : « voyeur » ou « voyant » ?

Support et méthode : confrontation des discours de Modiano (en 2014) et de Le Clézio (en 2008).

Enjeu de la séance : observer les divergences que montrent les lauréats entre le regard que l'écrivain souhaite porter sur le monde et la réalisation effective que ses textes proposent ; examiner la description (chez Modiano) et l'accusation (chez Le Clézio) qui accompagnent la présentation de cette vision de la place de l'écrivain dans le monde.

Expression : à l'oral, mise en place d'un débat portant sur le soupçon d'un regard biaisé porté par l'écrivain sur la réalité (et ouverture sur la question de la subjectivité littéraire).

Séance 4 (2h) : Claude Simon : les « sables mouvants » de l'écriture

Support et méthode : commentaire de l'extrait du discours de Claude Simon

Enjeu de la séance : observer le jeu entre dimension esthétique et dimension éthique de l'écriture ; réfléchir à la question du reflet du monde dans la littérature et de la connaissance de soi qu'elle permet ; examiner le lien entre le propos de Claude Simon et les choix syntaxiques et stylistiques qu'il effectue pour créer dans une certaine mesure l'expérience du reflet dont son texte se fait l'écho.

Expression : écriture d'intervention : ôter du texte de Claude Simon les éléments qui relèvent d'une écriture littéraire et réduire le texte à son contenu informatif pour en tirer des conclusions quant à l'effet produit par la littérature sur la perception d'un concept.

2.4. Étape 3 : entre esthétique et éthique

Après avoir observé comment Claude Simon met en texte sa conception de la littérature, au point que l'efficacité produite par son discours auprès du public dépend de toute évidence autant du propos tenu que de l'élaboration du discours qui le soutient, il convient d'envisager les prises de position de

¹⁷ Ces enregistrements audio-visuels sont aisément accessibles et témoignent des postures adoptées par les écrivains lauréats : qu'il s'agisse de la précision de la diction de Camus, de l'élan de celle de Saint-John Perse qui scande son propos comme s'il était par nature poésie, du travail du mot juste de Claude Simon, de la lecture effectuée par Le Clézio ou de la volonté d'être compris de Modiano, ces informations complètent utilement les textes du corpus et inscrivent pleinement le travail de la séquence dans son objet d'étude.

Saint-John Perse et de Camus, le lauréat de 1960 choisissant délibérément un propos explicitement littéraire et en apparence décentré, tandis que le lauréat de 1957 examine avec lucidité les réalités de l'écriture dans un monde en quête de salut.

Séance 5 (1h) : Saint-John Perse qui rompt « pour nous l'accoutumance »

Support et méthode : explication linéaire de l'extrait du discours de Saint-John Perse

Enjeu de la séance : observer comment le propos qui semble relever de la poétique bien davantage que de la rhétorique trace progressivement les contours de la mission de la littérature dans le monde, sous la forme de la célébration d'un engagement aussi difficile qu'essentiel.

Séance 6 (1h) : Camus ou l'engagement lucide du témoin

Support et méthode : commentaire de l'extrait du discours de Camus

Enjeu de la séance : observer l'insertion du propos dans la problématique plus large concernant l'engagement de l'écrivain dans le siècle et relevant globalement de l'histoire des idées ; examiner le jeu de l'objectivité et de la subjectivité qui met en évidence non seulement l'expertise de l'écrivain, mais également son extrême modestie quant au rôle aussi humble qu'essentiel de la littérature face à l'histoire.

2.5. Évaluation (3h)

Travail d'expression écrite en deux étapes : dans un premier temps (1h), expression écrite d'appropriation (composition d'une synthèse des prises de position de l'écrivain face au monde) puis, dans un second temps (2h), expression écrite de transformation et d'intervention (rédaction d'un texte présentant soit sur le modèle de Camus soit sur le modèle de Saint-John Perse, cette synthèse des prises de position dans le cadre d'un discours de réception d'un nouveau prix Nobel de littérature).

2.6. Prolongements

Les prolongements possibles sont multiples :

- Lecture cursive des essais issus des discours prononcés par Camus en 1957 à l'occasion de la réception du prix Nobel de littérature : le discours du 10 décembre 1957 et la conférence du 14 décembre 1957.
- Audition ou visionnage de l'intégralité de certains discours (celui de Le Clézio ou de Modiano, par exemple), voire de discours prononcés par d'autres lauréats, non francophones, pour observer l'effet produit par la diction et la mise en scène de la parole (ce qui permettrait de compléter une première approche de l'*actio* dans l'apprentissage du fonctionnement de la rhétorique)
- Progression vers une séquence suivante qui pourrait porter sur la poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle en prenant appui notamment sur une intertextualité construite à partir du texte de Saint-John Perse dans le cadre d'un groupement de textes évoquant les engagements de la poésie au XVI^e siècle, ce qui réinterrogerait notamment le lien entre le dit et l'écrit.

3. Textes et séquence : organisation d'une lecture et d'une appropriation

3.1. Étape 1 : des discours de lauréats peuvent-ils être personnels ?

Séance 1 : découverte du corpus : la contrainte du discours officiel

Dans la première séance, il serait judicieux d'observer simultanément les cinq textes du corpus, pour qu'une classe de Seconde puisse mieux comprendre les enjeux de ces discours contraints et appréhender la diversité ainsi que la continuité des prises de position de chaque écrivain.

Avant l'étude des extraits du corpus, mais sans aller jusqu'à faire étudier l'ensemble de chaque discours dont sont extraits les passages à étudier, référons-nous aux propos liminaires que les auteurs primés ont choisis. Albert Camus ouvre ainsi son discours sur une déclaration de modestie (« ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels »¹⁸), ce qui l'entraîne à poser très vite « l'idée que je me fais de mon art et du rôle de

¹⁸ Albert Camus, *Discours du 10 décembre 1957*, op. cit., p. 1071.

l'écrivain »¹⁹ comme point nodal de son discours de réception du prix Nobel ; Saint-John Perse, de son côté, déplace immédiatement la récompense et commence son propos en recentrant les réflexions sur l'objet qu'il juge digne de la distinction obtenue : « J'ai accepté pour la poésie l'honneur qui lui est ici rendu, et que j'ai hâte de lui restituer »²⁰. En 1985, Claude Simon commence de son côté son discours par les remerciements attendus avant d'orienter très vite son propos sur la lisibilité de son travail comme sur les accusations faites par ceux qui « dénoncent dans mes ouvrages le produit d'un travail "laborieux" et donc forcément "artificiel" »²¹ et de poursuivre sur la question de la valeur didactique de la littérature²². Enfin, au XXI^e siècle, le discours de Le Clézio commence abruptement par la question globale « Pourquoi écrit-on ? »²³, tandis que Modiano, en 2014, met l'accent sur la modestie de l'écrivain : « On serait tenté de croire que pour un écrivain il est naturel et facile de se livrer à cet exercice. Mais un écrivain – ou tout au moins un romancier – a souvent des rapports difficiles avec la parole »²⁴. Ainsi, hors du propos tenu par Le Clézio, qui interroge de suite l'objectif de la littérature, les écrivains récompensés par le prix Nobel construisent systématiquement leur intervention en déplaçant son objet : les remerciements et la reconnaissance évidemment attendus dans de telles circonstances sont rapidement déviés vers des points qui retiennent davantage les auteurs – l'humilité de l'écrivain pour Camus et Modiano, le travail de l'écriture pour Simon et la littérature chez Saint-John Perse. Autrement dit, tout se passe dès avant les extraits proposés à l'étude comme si les écrivains primés s'attachaient à détacher leur personne de la récompense pour valoriser à l'inverse l'exercice même de l'écriture.

C'est d'ailleurs ce que le contenu des extraits proposés dans le groupement de textes confirme durant un second temps de cette séance de découverte. En effet, si l'on conduit les élèves d'une classe de Seconde à observer la progression des idées dans chaque texte, il leur sera assez simple d'observer ce processus de dépersonnalisation apparente qui rend compte de la contrainte du discours attendu : le candidat pouvait ici proposer dans le cadre de son projet didactique une lecture des textes conduisant à une description de la littérature utile, comme si les écrivains primés s'acharnaient à détourner le regard des spectateurs de la cérémonie en montrant que la littérature, loin de n'être qu'une expérimentation esthétique, était en réalité toujours « au service de l'humanité » par les objectifs qu'elle se donne ou qu'elle poursuit : pour Simon, l'écriture est « un engagement » qui « contribue dans sa modeste mesure » à changer le monde (l. 8-9), Modiano explique que les artistes dévoilent « cette phosphorescence qui se trouve au fond de chaque personne » (l. 18) en enregistrant « les mouvements les plus imperceptibles » de l'existence (l. 30) tandis que Le Clézio rappelle que l'écrivain « se veut témoin » (l. 28) du monde même s'il ne peut le changer (l. 25-27). Saint-John Perse n'hésite pas à dire que l'écrivain qui « rompt pour nous l'accoutumance » (l. 28) fait œuvre utile puisqu'il est porteur d'une « leçon [...] d'optimisme » (l. 22), et Camus, plus modeste, rejette le pédantisme de la leçon mais montre l'écrivain porteur d'une « nostalgie » (l. 29) qui dans le cadre de son « métier » (l. 30) d'écrivain le conduit à montrer la persistance des « libres bonheurs » (l. 33), accompagnant les hommes de la génération qu'il s'agit de célébrer. Dans ces cinq textes donc, les élèves sollicités dans la séquence pourront considérer la distance relative entre l'écrivain et le monde, mais seront sensibilisés à l'utilité d'une littérature qui, à défaut d'être engagée dans une action éclatante, dévoile le monde ou témoigne de ses valeurs, découverte qu'ils pourront compléter dans la séance 2 consacrée à l'énonciation dans le cadre du texte publié ou de la captation orale des discours. Il n'est donc pas particulièrement question d'esthétique au premier abord dans ces textes qui parlent de l'écrivain comme d'un homme de métier conscient de la mission qui lui est imposée.

Ces premiers constats mettent ainsi l'accent sur une écriture qui se plie avec plus ou moins d'aisance à l'esprit d'un discours orienté vers un public cultivé provenant d'horizons divers, vers une postérité qui engrange l'historique des propos tenus comme au travers d'un processus de sédimentation élaborant progressivement une image de l'écrivain fiable et responsable, autrement dit d'un professionnel digne de recevoir la distinction du prix Nobel.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1071.

²⁰ Saint-John Perse, *Discours, Poésie, op. cit.*, p. 443.

²¹ Claude Simon, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 890.

²² « Dépositaire ou détenteur privilégié par l'effet de cette grâce d'un savoir (« Qu'avez-vous à dire ? » demandait Sartre – en d'autres termes : « Quel savoir possédez-vous ? »), dépositaire donc avant même d'écrire d'une connaissance refusée au commun des mortels, l'écrivain se voit assigner la mission de les en instruire [...] », *Ibid.*, p. 891.

²³ J.-M. G. Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes, op. cit.*, p. 69.

²⁴ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise, Gallimard, « nrf »*, 2015, p. 7.

Séance 2 : corpus : la singularité d'une énonciation

L'approche rapide proposée dans la première séance aura donné une impression superficielle des textes aux élèves en leur proposant une lecture dirigée vers l'utilité de la littérature et en insistant sur l'orientation apparemment contrainte de discours dans lesquels les écrivains sont conviés à remercier l'Académie de leur avoir attribué un prix en fonction du service que leur œuvre peut rendre aux hommes. Mais il s'agit là d'une vision évidemment restrictive de la littérature et du talent des auteurs : un exercice de découverte audiovisuelle confrontant les élèves à l'un ou l'autre des extraits proposés permet par exemple, dès l'ouverture de la séance, d'observer non seulement la combinaison entre l'*ethos* et le *pathos* dans le cadre de la profération du *logos*, mais également l'entrelacement entre l'*elocutio* et l'*actio* au cœur de la performance orale exercée lors de ces discours.

Cette deuxième séance, centrée ensuite sur la composition des textes et surtout sur leur énonciation, évoque alors le discours comme un acte de parole duquel émerge non seulement le résultat attendu (la visée éthique et sociale de la littérature), mais également la figure de l'écrivain maîtrisant si bien son art qu'il peut faire émerger d'un propos apparemment obéissant une proposition subjective réhabilitant la dimension esthétique de la littérature : étudier le degré de subjectivité de l'écriture et du discours, c'est insister sur la richesse d'une littérature qui dépasse par nature toute commande à visée utilitaire. Le candidat pouvait alors demander à ses élèves de travailler les indices de l'énonciation et les marques de la subjectivité dans le corpus. Comme Le Clézio (« je m'adresse à ceux » l. 3), Modiano adopte la posture de l'orateur qui s'engage dans son propos, en utilisant régulièrement un *je* qui scande sa prise de position (« J'ai toujours cru », l. 13, « Je pense », l. 20, « je ne serais pas loin de croire », l. 28...) ; Camus, de son côté, posant l'humilité de l'auteur, utilise le pronom de première personne pour se raconter (« j'ai grandi », l. 29), mais surtout pour se présenter dans un système réflexif et objectivé (la nostalgie « m'aide encore à me tenir [...] » l. 31) comme un simple passeur (« je voudrais reporter l'honneur » l. 16) ; Simon de son côté s'efface derrière le pronom personnel indéfini « on » (« l'on pourrait peut-être concevoir un engagement » l. 7, « que l'on soit ramené à la base de départ », l. 18-19, « si l'on veut à tout prix », l. 28...) et atténue volontairement son propos par le recours à des modalisateurs d'incertitude et à des tournures hypothétiques. Enfin, Saint-John Perse célèbre la poésie et se place du côté de l'observation partagée (« nous » l. 31) et préférant à l'autosatisfaction le recours à la mention du poète sujet (l. 21, 28, 29...). Contrairement à ce qui pourrait être attendu de la part d'orateurs récompensés, les discours offrent ainsi à la lecture des postures énonciatives nuancées, tournées vers l'objet à célébrer bien plus que vers la personne qui porte des idées devant l'Académie des prix Nobel.

Cette prise de position est d'ailleurs confirmée par les jeux d'écriture. Avant de les étudier plus précisément dans les séances consacrées à chaque texte, il est possible de poser que si Modiano se présente comme l'écrivain de la mémoire, notamment par le recours à la mention de son « lointain cousin » Modigliani (l. 20), Le Clézio par le jeu des interrogatives et des affirmations péremptoires s'érige en expert des objectifs et réalisations de la littérature ; à l'inverse, les phrases contournées et le recours aux incidentes font de Simon un penseur d'une idée en devenir, tandis que Saint-John Perse magnifie par ses exclamatives et ses concessions transformées une conception de la toute-puissance de la poésie et que Camus, par la mise en avant des hommes de sa génération au détriment de la figure de l'écrivain en revient à la présentation de la noblesse de la tâche qu'il se voit attribuer.

Enfin, la lisibilité relative des textes influence leur effet : Camus et Modiano choisissent une certaine simplicité énonciative qui rend compte de la modestie de l'enjeu de leur travail, Simon matérialise les retours en arrière et hésitations de parcours dont il se fait l'écho, Saint-John Perse loue la littérature et n'a guère besoin d'argumenter, tandis que Le Clézio, par des systèmes d'affirmation successifs, insiste sur la portée de sa conception de la place occupée par l'écrivain. Dès lors, la fin de la séance peut consister en un premier moment de bilan, où les élèves seraient conduits à confirmer que la contrainte du discours officiel n'est en rien un frein à l'expression personnalisée d'une réflexion portant sur la place de l'écrivain dans le monde et face au monde.

3.2. Étape 2 : le regard que l'écrivain porte sur le monde est-il légitime ?

Puisque les écrivains prennent position pour définir le regard qu'ils portent, veulent porter ou doivent porter sur le monde qu'ils décrivent, les élèves pourraient commencer par étudier les trois textes les plus récents, car ils offrent des perspectives complémentaires qui, justement, s'attardent sur la compétence visuelle de l'écrivain et sur l'objectif que l'auteur se fixe.

Séance 3 : Modiano et Le Clézio : entre « voyeur » et « voyant »

Modiano et Le Clézio s'interrogent tous deux sur le lien entre l'écrivain et le monde : pour Le Clézio, il n'est plus question de « changer le monde » (l. 26), et pour Modiano l'auteur se situe « en marge de la vie pour la décrire » (l. 1-2). Pourtant les deux lauréats, au travers des phrases interrogatives qui jalonnent leurs interventions, tendent à remettre en question l'évidence des constats qui pourraient découler de tels présupposés. Ainsi, Le Clézio enchaîne les questions qui conduisent à dépasser les apparences rassurantes en soulignant les problèmes persistants auxquels se heurtent ceux qui souhaitent s'engager en littérature (« Pourquoi est-ce si difficile ? », « Pourquoi est-ce devenu aujourd'hui impossible ? »...), tandis que Modiano développe l'adjectif central de sa question liminaire : « à quelle distance *exacte* se tient un romancier ? » ; et le recours à l'impératif (« Voyez », l. 27) assorti de l'incidente « je m'adresse à ceux qui lisent et écrivent » (l. 3) chez Le Clézio agit par sa puissance assertive aussi bien que les modalisations, les démonstratifs anaphoriques, les présentatifs ou les conjonctions de coordination jouant un rôle d'insistance dans les débuts de phrase de Modiano : même si le fond des textes semble explicatif ou descriptif, une dimension argumentative visant à persuader les auditeurs de la cérémonie de remise des prix Nobel est ici à l'œuvre.

De surcroît, il apparaît que les deux lauréats prennent en compte non seulement les objets et les êtres observés par la littérature mais aussi la nature de la différence qui sépare fondamentalement ces personnages de l'écrivain : Modiano évite ainsi l'opposition drastique entre les « anonymes » (l. 21) et les artistes en insérant une clause d'« identification » qui dédouane les écrivains d'une accusation d'observation méprisante – même s'il reconnaît le risque du « repli sur soi même » qui pourrait tenter l'écrivain, Modiano insiste à l'aide d'enchaînements syntaxiquement logiques (par exemple l. 9-13 : « le contraire / car / afin de / aussi / pas / mais / pour ») où les causes entraînent des conséquences en fonction de buts visés à l'aide d'additions pour matérialiser le « degré d'attention » et le « travail » du romancier. Quant à Le Clézio, il joue de l'enchaînement des questions aboutissant à la formulation de « paradoxes » et d'oppositions fondées sur l'insertion de précisions sous forme quasi sentencieuse (« l'humour [...] qui n'est pas la politesse du désespoir mais la désespérance des imparfaits ») pour accentuer l'opposition entre la « classe dominante » assise au « banquet de la culture » et le « plus grand nombre » éloigné par nature des « puissants ».

Ce système de comparaison entre ceux qui écrivent et ceux qui ne sont que le support de l'écriture est de fait le cœur de la stratégie d'écriture des deux lauréats, mais les résultats obtenus à l'issue de ce processus divergent. Modiano recourt en effet à l'identification attentive pour valoriser en des termes plus poétiques que réalistes (la « phosphorescence » de la « vie courante ») la qualité du regard du romancier, et choisit le lexique de la couleur et de la lumière (la « force des infrarouges et des ultraviolets ») ainsi que la comparaison entre l'écrivain et le peintre (Modigliani) afin de magnifier le « trait aigu » que le regard « réceptif au moindre détail » peut produire. Il en déduit fort logiquement non seulement une analogie entre le romancier et un « sismographe », ce qui rapproche l'écrivain du savant et des techniques scientifiques précises d'observation du réel, mais également une valeur ajoutée de l'écriture à l'observation traditionnelle de la réalité, puisque pour lui l'écrivain décrit une existence qui « finit par s'envelopper de mystère » et se « dévoile » sous son regard : la conclusion qu'il en tire est alors une évidence, dans le sens où la mention de l'écrivain « voyant » – apte à déceler la « grâce et la noblesse » dissimulées en « profondeur » – ouvre sur celle d'un écrivain « visionnaire » – puisque son regard relève d'un « état second » reposant sur un « oubli de soi » qui magnifie le réel en lui octroyant une part de « mystère » habituellement inaccessible. À l'inverse, Le Clézio utilise Rabelais ou Don Quichotte pour travailler un avatar de la figure du picaro ou le renversement carnavalesque et en extraire une réflexion assez acerbe sur l'incompatibilité entre la volonté de l'écrivain désirant atténuer la distance culturelle entre le lecteur et l'écrivain et la réalité d'un regard toujours biaisé, qui reste « d'un certain côté de la barrière ». Ce discours répétitif qui conduit à envisager la littérature sous le seul angle des paradoxes entraîne également une opposition entre une attitude apparente moralement appréciable (« il se veut témoin ») et une réalité bien moins valorisante (« un simple voyeur »).

Finalement, le regard porté sur la société caractérise l'écrivain selon Modiano et selon Le Clézio, mais la qualité et l'enjeu de ce regard changent, suivant que l'on considère la portée de l'ambition de l'écrivain, parfois témoin devenant par l'acuité de son regard « voyant » voire « visionnaire », parfois témoin devenant par le prisme déformant de son regard « simple voyeur ». À ce titre, par-delà un détour par un examen du champ lexical et du champ sémantique du regard, le candidat pouvait ici par exemple

demander à la classe de mettre en scène un dialogue entre les tenants d'une conception de l'écrivain « voyant » et ceux de l'écrivain « voyeur », sous la forme d'un échange argumentatif reposant, comme le font Modiano et Le Clézio, sur le recours à des exemples ou à des arguments d'autorité. Dès lors se dégage une conclusion dans laquelle on posera l'effet produit par le décentrement du regard de l'écrivain : pour Modiano comme pour Le Clézio, un soupçon existe quant à la valeur et la portée de ce regard, soupçon qui interdit à l'écrivain de donner des leçons d'ordre social ou éthique à ses contemporains. Et ainsi une transition peut être établie avec le texte de Claude Simon : si l'écrivain ne peut être prescriptif, doit-on en conclure que son travail est inutile (hors du dévoilement de la « phosphorescence » décrite par Modiano) ? doit-on le cantonner à une perspective esthétique pure, ce qui, logiquement, l'empêcherait d'aspirer à un prix Nobel qui récompense un travail utile à tous ?

Séance 4 : Claude Simon : les « sables mouvants » de l'écriture

La lecture de l'extrait du discours de Claude Simon peut faire l'objet d'un entraînement au commentaire. Le propos de ce lauréat décentre à son tour le regard des destinataires, en se détachant *a priori* d'une vision utilitaire de la littérature pour se concentrer sur le pouvoir d'exploration de l'écriture ; et la posture modeste qui fait du romancier un aventurier hésitant soumis à des dangers analogues à des « sables mouvants », semble exclure toute dimension sociale ou éthique de cette entreprise qui, finalement, relève plutôt de l'esthétique. À partir de ce constat rapide, le candidat pouvait proposer à ses élèves une démarche de commentaire en trois temps, visant à vérifier progressivement cette possible inutilité de la littérature, sachant que l'aboutissement du propos insistera à l'inverse sur la nécessité du roman.

Un premier temps du commentaire explorerait le monde comme un *cosmos* dont l'harmonie s'observe à deux niveaux au moins. D'abord, Claude Simon utilise deux références pour encadrer son propos sur le roman : avec Novalis (l. 1-6), il choisit une citation entière, fondée sur une explication de la double dimension des mathématiques comme du langage – à la fois ensemble complet clos sur lui-même, unité totale, et simultanément support d'un reflet, d'un écho de l'extériorité : tout repose ici sur un fonctionnement analogique, où le langage, par sa précision autotélique, constitue un cosmos à l'image du monde dont le signe arbitraire rend compte. Et la référence finale à Flaubert double cette perspective en insérant dans le texte un reflet supplémentaire, cette fois rattaché à la Beauté par l'intermédiaire de la référence à la musique et à l'harmonie (l. 26-27)²⁵. Une seconde sous-partie du commentaire réfléchirait au pouvoir des mots : à partir du propos de Novalis, la parenthèse développée autour de la question de la mesure « (car les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars dans le temps des horloges et l'espace mesurable) » (l. 16-18), il s'agirait d'explorer « l'étonnant paradoxe » (l. 2) de l'irréductible différence entre le langage et le monde d'une part, et l'écho que l'un peut construire de l'autre, pour comprendre que l'« engagement de l'écriture » évoqué par Claude Simon est moins un engagement idéologique qu'un engagement dans l'espace occupé par le monde, la lecture permettant d'observer « le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde » (l. 8-10).

Un deuxième temps du commentaire observerait alors la difficulté inhérente à cette élaboration d'un langage recherchant les « garanties » (l. 26) de l'harmonie, de la musique, et de cette relation de reflet ou d'écho entre l'écriture et le monde. D'abord, cet espace exploré par l'écrivain apparaît comme une « contrée inconnue » (l. 12), matérialisée par un lexique du mouvement et de l'aventure dangereuse, mais également par de nombreux commentaires qui, ralentissant la lecture, insistent sur la difficulté de l'entreprise : « laborieusement »²⁶, « en aveugle » (l. 27), « à grand-peine » (l. 11), le « voyageur » de l'écriture atteint finalement un « épuisement » (l. 23) qui freine toute compréhension du monde

²⁵ Les notes afférentes au *Discours de Stockholm* (*op. cit.*, p. 1463) reproduisent un passage d'une lettre de Gustave Flaubert à George Sand du 3 avril 1876 dont certains passages peuvent avoir ici été utilisés par Claude Simon : Flaubert y mentionne « ce qui fait pour moi le but de l'Art, à savoir : la Beauté ! » et surtout, au sujet du roman, « Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel – comme un principe ? (Je parle en platonicien). Ainsi, pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée. La loi des Nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans ? »

²⁶ Le discours de réception du prix Nobel de Claude Simon fait d'ailleurs plus tôt la part belle à l'exploration du travail de l'écrivain : à partir d'une accusation faite à l'auteur d'être laborieux et de jouer sur l'artifice, il transforme le blâme en éloge et vante la noblesse de l'activité d'écriture à laquelle il se consacre (*Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 890 sq.).

harmonieux observé, et par là même entraîne aussi une forme d'inaptitude à une écriture suffisante. La métaphore du trajet, du circuit, du « chemin suivi » (l. 10) constitue dans ce cadre une deuxième sous-partie, dans laquelle il faut explorer toutes les références aux piétinement et aux retours en arrière (« revenant sur ses pas », « ramené à la base de départ »...), en mettant notamment l'accent non seulement sur la longueur de la phrase utilisée (onze lignes dans le document proposé), mais également sur l'usage des parenthèses qui fonctionnent à la fois comme des seuils, des pauses dans l'explication, voire comme des incidentes à travers lesquelles Claude Simon peut commenter les circonvolutions linguistiques auxquelles se livre l'écrivain égaré dans la « contrée inconnue » de l'écriture, incidentes souvent redoublées de l'intérieur (par exemple, l. 12, « guidé » est corrigé par « trompé », et l. 17, « rapprocher » est complété par « confronter »), comme si le langage était ici utilisé dans toutes les dimensions que mentionne Novalis, à la recherche d'une précision extrême de l'expression pour rendre compte au mieux d'une extériorité définitivement étrangère.

C'est pourquoi un troisième moment du commentaire réinterrogerait l'apparence inutile de l'écriture sur laquelle reposait la problématique de l'exercice. En effet, si le romancier n'est qu'un explorateur épuisé d'un langage dont il cherche une précision inaccessible, et s'il est embourbé dans un labeur qui le fait sans cesse revenir sur ses pas, alors le langage semble son seul univers. Mais une première sous-partie montrerait que cette extrême attention focalisée sur l'écriture a pour effet une forme de dévoilement du support de la réalité. Sans atteindre la « phosphorescence » du « mystère » que mentionne Modiano, le romancier peut selon Simon approfondir « le particulier » (l. 20) : l'attention extrême accordée aux détails offre ainsi l'accès à cet inconnu qu'est le « fonds commun » de l'humanité – expression dont les guillemets encadrants signalent aussi bien l'existence doxique que l'étrangeté qu'elle revêt aux yeux de l'écrivain. Alors se déploie (et une seconde sous-partie pourrait s'en faire l'écho) une paradoxale utilité de la littérature : puisque le langage reflète le monde, puisque le labeur et le cheminement bourbeux de l'écrivain parvient à mettre au jour le « fonds commun » de l'existence, alors le système reposant sur une harmonie du « jeu étrange des rapports entre les choses » (l. 5-6) évolue subrepticement – les modalisateurs d'incertitude (« peut-être », l. 7, l. 20...), l'usage assez systématique du verbe modalisant *pouvoir* qui ici tient de l'hypothèse davantage que d'une capacité, ou encore les atténuations (« modeste », « seulement », quelques », « sans prétendre avoir tout dit »...), ont un effet dans le monde même et peuvent à la limite « changer celui-ci » (l. 9)²⁷.

Finalement, en observant comment le pronom personnel indéfini « on » parvient à la fin du texte à rétablir le contact entre l'orateur et son public, entre le lauréat et l'Académie du prix Nobel mais également entre le romancier et son lecteur, le commentaire montre que l'attention extrême portée par l'écriture à son propre processus est surtout le signe d'une modestie de la littérature qui, confrontée à l'inintelligibilité du monde, parvient à se saisir de l'harmonie suggérée par les reflets établis dans le langage entre le mot et le monde pour s'emparer laborieusement de la compréhension du réel (c'est pourquoi Simon insiste d'ailleurs pour expliquer dès la première ligne de l'extrait du discours qu'il n'est nullement question de « réalisme » dans cette entreprise) et, dans une certaine mesure, s'engager en faveur de celui-ci. Autrement dit, c'est parce que l'ambition de la littérature se cantonne à une question esthétique qu'elle peut, par extrapolation modeste, s'engager dans un cheminement aux résultats éthiques.

3.3. Étape 3 : la littérature relève-t-elle d'une distinction entre l'esthétique et l'éthique ?

Les discours les plus contemporains jouent de la double dimension entre ambition artistique et ambition sociale de l'écriture. Toutefois, le propos de Claude Simon insiste sur la difficulté qu'il y aurait à observer la littérature de manière univoque : loin d'être monolithique et donc d'être louée ou blâmée lorsqu'il s'agit de lui attribuer un prix Nobel, la richesse de la littérature lui permet de servir des idéaux multiples, non pas incompatibles entre eux mais au contraire aptes à s'entrelacer dans une perspective signifiante remarquable et digne d'être célébrée. C'est pourquoi le discours de Saint-John Perse, qui s'élabore autour de cette célébration, et le propos de Camus qui rappelle les valeurs fondamentales de

²⁷ « Aussi ne peut-il y avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable. À ce moment se sera peut-être fait un roman (puisque, comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette tout autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture » (Claude Simon, *Préface à « Orion aveugle »*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 1183).

la littérature, peuvent être étudiés dans la dernière étape de cette séquence destinée à réfléchir à l'adéquation entre les volontés notifiées dans le legs d'Alfred Nobel et la singularité de la littérature.

Séance 5 : Saint-John Perse : la poésie, l'homme, l'éternité

La progression du propos de Saint-John Perse se prête assez naturellement à l'exercice de l'explication de texte linéaire, puisque cet extrait de discours fonctionne à l'aide d'enchaînements très fluides qui célèbrent l'homme, la poésie et le poète en les montrant confrontés à l'histoire et à l'universalité. Par ailleurs, il est possible durant ce travail de lecture linéaire de faire également relever non seulement les expansions du nom dans leur ensemble, puisque les compléments du nom, notamment, rendent bien compte de ces enchaînements et entrelacements de notions interdépendantes, mais également les propositions subordonnées relatives, afin de préparer une séance détachée de grammaire ayant pour enjeu l'étude systématique non seulement du fonctionnement de ces relatives, mais également de la nature grammaticale de leur antécédent, de leur valeur déterminative ou explicative, pour opérer en fin de séance un retour sur le texte permettant l'observation de la portée stylistique de ces subordonnées.

Pour ce qui est de l'explication linéaire, plusieurs marqueurs d'étape sont possibles. Parmi ceux-ci, et pour montrer le lien indéfectible entre l'homme, la poésie et le monde, il est possible d'envisager un premier mouvement du texte allant du début jusqu'à « la pleine intégration de l'homme » (l. 5), brève ouverture ouvertement encomiastique fondée sur des exclamatives renforcées par la figure de l'hypozeux, où les termes positifs (« humanisme / universalité / intégralité ») forgent une perspective ternaire victorieuse face à la binarité de la « charge » et du « fardeau ». La célébration se poursuit d'ailleurs même dans les points de suspension, ouverture très habituelle vers l'infini des possibles dans les œuvres poétiques de Saint-John Perse. Et la phrase suivante accentue le champ de l'utilité de la poésie par la mention de l'« office », de l'engagement, de l'« entreprise » et de l'intérêt : l'enchaînement des propositions subordonnées relatives matérialise ici le dynamisme de la « poésie moderne ».

Un deuxième mouvement du texte, de « Il n'est rien de pythique » (l. 5) à « des avantages du siècle » (l. 13) intègre alors les habituels points de vue énoncés au sujet de la poésie pour en marquer l'utilité singulière et la liberté d'action. Ainsi, les premières phrases de ce mouvement se débarrassent par une succession de négations d'opinions traditionnelles qui cantonneraient la poésie à la prophétie ou à l'ornementation – l'énumération, fondée sur des jeux de langage et s'appuyant sur les mots dans leur sens originel (la question des « simulacres » peut notamment être soulevée) en fait une activité qui refuse toute forme d'idolâtrie pour accentuer à l'inverse une essence remarquable. L'utilisation des possessifs à partir de la ligne 8, assortie d'un système d'oppositions entre ce que la poésie rejette et ce qu'elle fonde, met en évidence l'éloge d'un art entièrement tourné vers l'énergie créatrice, portée par la scansion de ce qu'« elle est ». Dès lors, la fin du mouvement ferme définitivement le pan négatif d'un engagement banal : sans se réfugier dans un retrait inattentif, une rébellion stérile ou une recherche de bienfaits tangibles, la poésie s'inscrit en creux comme participation, approbation et générosité désintéressée.

Le troisième mouvement, qui conduit d'« Attachée à son propre destin » (l. 13) à « le monde entier des choses » (l. 23) permet d'observer par l'intermédiaire de champs lexicaux entrelacés les enjeux d'une poésie sous la forme d'une « liaison avec la permanence et l'unité de l'Être » (l. 21-22). Pour transmettre cette liberté toute-puissante, Saint-John Perse recourt à des phrases longues dont les virgules ponctuent l'amplitude. Il peint alors la poésie « embrass[ant] » toutes les temporalités et tous les espaces, et la décrit à l'aide de mentions d'ombre et de lumière enrichies de nouveau par des subordonnées relatives qui en montrent l'action. La fin du paragraphe, qui fait référence à la science par l'intermédiaire d'une comparaison (l. 20), offre alors à voir non seulement la singularité de la poésie, mais également l'écho de l'interrogation toujours portée par l'indéfini « on » (l. 17) au sujet de l'utilité et de la rigueur de la littérature, ce qui renverra les élèves étudiant le corpus aux autres textes qui relèvent la divergence entre un objectif éthique et une préoccupation esthétique de la poésie : pour Saint-John Perse, le simple usage de cette expression dont la précision est scientifique empêche de considérer la littérature comme « pythique » ou « esthétique », mais lui rend son essence – la poésie est utile par sa seule existence et sa seule profération. La fin de ce troisième mouvement élargit donc de nouveau la perspective et offre à entendre l'idée de l'« harmonie » à laquelle Claude Simon fait également référence dans son discours, en lui ajoutant une perspective portant sur la « leçon » : la poésie a bien un objectif, mais cet objectif est aussi volontariste que positif – il n'est pas question de prescription fondée sur le cynisme d'une observation éloignée du monde, mais bien d'une ouverture sur les possibles de l'existence grâce à la

« liaison » établie en poésie entre la littérature, l'homme et le monde.

Finalement, le quatrième mouvement qui conduit de « Rien n'y peut advenir » (l. 23) à la fin de l'extrait soumis à la classe explore ce lien en revenant à la cohabitation entre la littérature et la réalité. Le propos poursuit son parcours marqué par les analogies et les références, allant d'une réflexion sur le temps ramenée aux saisons des civilisations à une théâtralisation mythique, où les figures des « Furies » (l. 25) grecques n'ont guère de pouvoir face à l'inéluctable progression du temps dynamique. La fin du paragraphe (l. 28) sollicite un « nous » repris dans la dernière phrase de l'extrait (l. 32) : il s'agit bien d'un discours adressé, dans lequel Saint-John Perse devient l'un des spectateurs de l'apothéose poétique qui réconcilie l'homme et le monde avec la lucidité d'une rupture « d'accoutumance » et d'« inertie ». Le dernier paragraphe renverse alors la proposition d'une poésie n'attendant « rien pourtant des avantages du siècle » (l. 13) en la reliant fondamentalement à la contemporanéité : l'« humanisme nouveau » mentionné au début de l'extrait (l. 2) trouve sa pleine réalisation dans le « goût de vivre » (l. 30) que la poésie permet, et la forme exclamative comme l'interrogation de la fin du propos, augmentées d'attaques de phrases construites autour de conjonctions de coordination, sollicitent la pleine adhésion de l'Académie du prix Nobel à cette célébration d'une poésie utile en ce qu'elle magnifie l'engagement de l'homme dans le monde.

La séance aura donc conduit la classe de Seconde à dépasser le clivage entre une littérature au but tangible et matériel d'une part et la littérature hésitante, soumise à ses exigences esthétiques d'autre part : telle un guide qui ne prêche rien, au service de l'humanité, la poésie ouvre la voie vers la compréhension de l'essence de l'homme, et mérite pour cela d'être louée.

Séance 6 : Albert Camus : l'écriture et l'humanité

L'extrait du discours d'Albert Camus, placé à la fin de cette séquence consacrée aux prix Nobel de littérature, offre à lire un condensé de l'interrogation portant sur l'utilité ou l'inutilité de l'écriture. En effet, les deux paragraphes successifs permettent d'une part d'envisager le cadre historique dans lequel travaille l'écrivain, puis la place assignée à celui-ci face au monde. Les interventions de l'orateur lient les deux en sollicitant les auditeurs pour les conduire à comprendre le rôle de la littérature face à l'humanité.

L'étude proposée peut ici prendre la forme d'un commentaire de texte, ce qui met en évidence l'aspect argumentatif de l'exposé. Dans un premier temps, la classe pourrait examiner la description d'un monde en déliquescence, promis à une forme de triste « désintégration » (l. 8). Il sera possible de relever le travail des adjectifs décrivant un passé tragique (« corrompue / déchue » / folles / morts / exténuées / médiocres) et les mentions généralisantes de notions perçues comme universellement à l'œuvre (« haine / oppression / mouvement destructeur ») au sein de longues phrases mimant le marasme auquel la « génération » contemporaine de l'écrivain est soumise. Cette description d'une « génération » aussi écrasée par le destin que volontaire pourrait occuper une deuxième sous-partie : les propos de Camus l'humanisent en lui octroyant la position de sujet grammatical d'un grand nombre de propositions ; et le choix des verbes accentue son volontarisme désespéré (« refaire / empêcher / restaurer / accomplir »...) : l'idée de sacrifice va de pair avec celle de la nécessaire « arche d'alliance » réinventée au profit de la vie même.

Une deuxième partie aura alors à montrer la persistance de l'idée de « bonheur » au sein de cette désespérance contemporaine. D'abord, il s'agit d'observer la permanence du passé dans le présent déliquescence : l'usage du verbe « restaurer » dans le premier paragraphe, la fin de l'extrait ouverte sur le lexique de la « lumière » (l. 28) et de la liberté, les mentions du « souvenir » (l. 32) contribuent à décrire l'homme à la fois comme un héritier et comme le garant de la survivance d'un passé dont la mémoire transcende les époques obscures, ce que le lien systématique entre le bonheur et le passé renforce par ailleurs. Une deuxième sous-partie peut alors confronter le passé idyllique avec le présent et l'avenir : l'usage des verbes au conditionnel ou à l'infinitif conduit à penser l'action de l'homme dans le cadre de la « dignité » (l. 8) et célèbre moins des velléités de conquête qu'une capacité de sacrifice louable. L'insertion du « nous » dans le second paragraphe (l. 25 notamment) accentue alors la proximité entre cette génération et l'écrivain, mais également entre cette génération et les membres de l'Académie du prix Nobel, confrontant ces derniers à une perspective qui, dès l'abord, dépasse de loin la simple question de l'esthétique en littérature.

Toutefois, qu'en est-il de la dimension éthique de la littérature ? Une troisième partie du commentaire abordera le rôle de l'écrivain dans la société. Dans une première sous-partie il s'agira d'examiner la posture modeste adoptée par Camus : face à la tâche « difficile » de lutte contre la

« désintégration » que les hommes accomplissent « péniblement », l'écrivain, mis en valeur par la fin du texte qui personnalise le sujet *je*, se pose en garant du passé, participant à la vie des hommes par une proximité qui n'a pas besoin de céder à la tentation de l'identification ou de la distance cynique – témoin des rêves d'équilibre, il en est aussi l'un des porteurs, comme il partage avec ses contemporains une forme de vulnérabilité (l. 20) marquée par des « erreurs » et des « fautes » (l. 30). Mais cette posture modeste, si elle conduit au refus marqué de toute forme de prescription surplombante, s'accompagne – et ce serait l'enjeu de la dernière sous-partie du commentaire – d'une conscience aiguë du rôle de la littérature. Dans ce cadre, Camus s'empare des caractéristiques du discours oral pour toucher ses auditeurs, même si son but est moins de vanter une littérature grandiose qu'une activité utile par sa simple existence. Au-delà des présentatifs qui créent un effet d'emphase (l. 14-15 entre autres), il construit son texte à partir de rythmes binaires accentuant la nécessité de prendre parti, tout comme il recourt à des questions (l. 23-24, l. 26-27) sollicitant la prise de conscience de ses auditeurs, et les contraignant à partager son point de vue par l'intermédiaire de l'usage du pronom *vous* et les propositions placées en incise (« certain de votre accord profond » l. 16) qui empêche une prise de parole contraire de la part de ses interlocuteurs. C'est ainsi qu'il peut donc valoriser ce qui fait pour lui la tâche primordiale de l'écrivain : celui-ci ne se soumet à aucun égoïsme, mais sert l'ensemble de sa génération en mettant en valeur la recherche de la « vérité » et de la « vertu » comme de valeurs liant l'intelligible et le sensible. Autrement dit, même cette poursuite de valeurs ne donne à l'écrivain qu'une noblesse modeste, une « vraie place » qui lui permet d'être utile à l'humanité par la mise en mots de son humanité même.

La conclusion du commentaire pourra alors reprendre la thèse de Camus qui refuse d'être « prêcheur de vertu » (l. 27) : si la littérature est utile, si elle rend service à l'humanité, c'est parce qu'elle intervient auprès des hommes sans jamais se départir de sa singularité – la littérature mérite le prix Nobel non parce qu'elle est une activité comme une autre, mais parce que, justement, elle est littérature.

3.4. Pour finir la séquence

Le travail d'expression écrite, sous la forme d'un écrit d'appropriation et d'un écrit d'intervention, permet aux élèves de Seconde de mieux appréhender la résolution de l'apparent paradoxe consistant à attribuer un prix Nobel à la littérature. Observant d'une part l'irréductible distance entre l'écrivain témoin et la réalité mouvante, d'autre part la qualité du regard porté par la littérature sur un univers tangible qui peine à dévoiler les mystères de l'être, ils expliqueront que l'écrivain, loin d'être un juge des comportements, en est un révélateur – au sens photographique du terme. Ils en concluront que la littérature est le lieu où l'esthétique a l'éthique pour enjeu et accomplissement. C'est pourquoi la deuxième partie de l'exercice, qui prend pour modèle le discours de Camus ou celui de Saint-John Perse, sera l'occasion de mettre en œuvre cette synthèse en employant les moyens rhétoriques, poétiques et stylistiques qui, propres à l'écriture littéraires, renforcent la portée d'un discours dont la soumission à la contrainte officielle n'est qu'apparente. Ainsi auront-ils montré comment la littérature, par son travail qui offre des affinités avec l'exploration de « sables mouvants », peut devenir, comme le souligne Saint-John Perse plus haut dans son discours, « plus que mode de connaissance, [...] mode de vie – et de vie intégrale »²⁸.

Dès lors les prolongements envisagés pour la séquence permettent de mieux entrevoir la fondamentale nécessité d'une littérature aussi modeste qu'essentielle, face aux « deux charges qui font la grandeur [du métier d'écrivain] : le service de la vérité et celui de la liberté »²⁹.

En guise de conclusion

La séquence proposée dans cette épreuve du concours de l'agrégation élabore en définitive un objet d'enseignement complexe, dont l'ambition est aussi technique que littéraire, puisqu'elle aura montré l'habileté des orateurs qui s'emparent d'une situation contraignante pour proposer une vision personnelle de la littérature et de la place de l'écrivain dans le monde, et qu'elle aura également permis de comprendre que les propos des lauréats, malgré leur diversité, ne cessent de rappeler à quel point, malgré son imperfection intrinsèque, la littérature constitue bien une appréhension essentielle de l'existence et qu'elle mérite, à ce titre, un prix Nobel autant que la médecine, la physique, la chimie,

²⁸ Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 444.

²⁹ Albert Camus, *Discours du 10 décembre 1957*, *op. cit.*, p. 1072.

voire depuis peu l'économie, ou encore la paix, tant elle sert l'humanité.

Rapport présenté par Emmanuelle Gruel

« Pour Corbière, à qui la notion de poète comme être supérieur, *vates*, voyant, est aussi étrangère qu'elle le fut à Villon ou à Chaucer, les poèmes sont des chants, voire des chansons. [...] Un « poème », plutôt écrit que parlé, lu plutôt qu'écouté, reste loin de l'homme ; le chant, la chanson seulement murmurée, sont la parole vivante, qui faiblit ou s'exalte selon ce qui l'anime ; elle seule peut dire la vie, parce que son langage n'est pas celui de la raison, de la démonstration, aussi suspecte à Corbière que l'« Art », mais celui des images et des rythmes qui s'appellent l'un l'autre dans une profonde cohérence, portés, bousculés par des rythmes auxquels on reconnaît immédiatement Corbière : ses trébuchements, ses repos, ses élans brisés et repris. » Henri Thomas, *Tristan le Dépossédé*, NRF Gallimard, 1972, p. 21.

I- L'horizon de la citation : les points attendus dans l'analyse

Situé au terme du premier chapitre de son essai *Tristan le Dépossédé*, intitulé « Le crapaud chante », le propos de Henri Thomas se veut une première synthèse de l'esthétique « décalée » des *Amours jaunes*, dont les candidats devaient pouvoir repérer les dimensions conjointes : la citation appelait à apprécier l'écart corbiérien à la fois dans une désidérialisation de la figure du poète, dans une désacralisation de l'Art et des formes poétiques convenues, et dans une reviviscence du lyrisme. Le sujet n'engageait pas une réflexion sur la réception des poèmes, mais sur la *poiesis* et les choix esthétiques mis en œuvre par Tristan Corbière.

Les termes de « *vates* » et de « voyant » invitaient à questionner la nature de l'inspiration poétique en confrontant la défiguration du poète dans *Les Amours jaunes*, sa marginalisation et son dédain de la Muse à la tradition, qui, de la *furor* platonicienne au mage hugolien et jusqu'au voyant rimbaldien, a porté aux nues l' élu touché du souffle divin. Il fallait donc pouvoir ouvrir un dialogue avec la tradition poétique, en particulier avec les courants littéraires et les esthétiques du siècle de Corbière, dont seules les meilleures copies ont su restituer les nuances : elles ont ainsi montré comment les poèmes des *Amours jaunes* s'écrivaient en rupture avec les grands traits des esthétiques romantique et parnassienne, sans faire pour autant de Corbière un pourfendeur unanime, encore moins un fossoyeur d'esthétiques considérées comme dépassées ; de Lamartine à Victor Hugo, de Musset à Baudelaire, toutes les sensibilités ne méritaient pas de passer, sans distinction, à la même moulinette de la raillerie corbiérienne. Le jury a valorisé la finesse de la démonstration lorsqu'elle conduisait également à mettre en lumière certaines continuités dans l'écriture de Corbière, qui prolongeaient ou renforçaient des interrogations ouvertes par les pratiques précédentes, loin d'une vision trop strictement cloisonnée de l'histoire littéraire.

Comment l'irrévérence de Tristan Corbière s'est-elle marquée à l'égard de la tradition poétique, quelles formes caractérisent cette entreprise de « dépoétisation », selon le mot de Christian Angelet¹ ? Le jury attendait certes des connaissances précises sur les formes et les

¹ *La poésie de Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961

modalités de l'écriture poétique, mais il lui importait surtout qu'elles soient articulées à l'analyse de l'esthétique mise en œuvre par le poète des *Amours jaunes*, celle de la « chanson » : ainsi le relevé de certaines mutilations graphiques, de rimes audacieuses et de diérèses provocantes, ou la mention d'un sonnet inversé, bref de toutes les formes perçues comme subversives, devaient-ils pouvoir nourrir l'analyse de la musicalité singulière du « déchant » corbiérien : « La dépoétisation et la création d'une poésie nouvelle sont intimement conjuguées » souligne Christian Angelet². Il fallait donc sélectionner, parmi les procédés de subversion des valeurs poétiques, ceux qui étaient les plus à même d'illustrer la recherche d'une parole nouvelle, de même qu'il était souhaitable de montrer que les modalités du détournement dans *Les Amours jaunes* ne s'arrêtaient pas au seul « Crapaud », devenu bien trop souvent l'unique emblème de tous les refus corbiériens. Rappelons simplement que le sonnet s'illustre, depuis son apparition dans la poésie française, par une grande variété structurelle (le sonnet dit « marotique » ou sonnet italien, le sonnet élaboré par Peletier du Mans dit sonnet français, le sonnet à distique final, le sonnet « élisabéthain », que pratiquera Mallarmé. On ne compte pas moins de 34 formes différentes de sonnets dans *Les fleurs du mal*), et que le sonnet inversé n'est pas une forme poétique spécifique à l'écriture de Corbière (voir par exemple « Bien loin d'ici » dans *Les fleurs du mal* de Baudelaire ou « Résignation » dans les *Poèmes saturniens* de Verlaine).

La citation donnée à l'étude pointait enfin les éléments d'un renouveau du lyrisme, rassemblés autour des notions de « chanson » et de « parole vivante ». Il s'agissait donc de lier le sabotage d'une certaine parole lyrique aux modulations dissonantes d'une voix nouvelle, purement et pleinement humaine, dont Henri Thomas prenait soin d'évoquer les traits les plus saillants : « images », « rythmes », « trébuchements », « repos », « élans brisés et repris ». L'opposition soulignée par le critique entre poème « écrit » et poème « parlé » invitait à étudier comment la « chanson » corbiérienne renoue avec le mythe fondateur de toute la tradition poétique, l'antériorité supposée de l'oral sur l'écrit et le lien originel entre poésie et musique. Bien comprise, cette opposition a pu donner lieu à des développements réussis qui ont su éviter l'impasse à laquelle ne manquait pas de mener une dichotomie franche entre scripturalité et oralité : certes, les poèmes des *Amours jaunes* sont « écrits » et nous sont donnés à lire, mais ils sont aussi, et même surtout pour Henri Thomas, à écouter ; il importait donc de se rendre sensible à cette puissance sonore de la poésie corbiérienne en analysant les procédés par lesquels est produite, dans l'écriture, l'illusion d'une voix qui « déchante », qui « faiblit ou s'exalte selon ce qui l'anime » ; on pouvait pour cela s'appuyer sur les majuscules et les italiques, marqueurs d'intonation, sur les tirets, les points de suspension et d'exclamation, tous les éléments d'une « hyper-ponctuation »³, qui sont autant de signes d'une régulation du souffle, d'une respiration inhabituelle.

Pour clore l'examen de l'horizon de la citation, nous voudrions revenir sur deux erreurs fréquentes de lecture du sujet : seule la « parole vivante » « peut dire la vie » écrit Henri Thomas, c'est-à-dire couvrir le vaste champ des expériences existentielles ; il y avait là peu de place pour jouer d'un renversement de la vie à la mort ; même tombeau, le recueil des *Amours jaunes* reste le lieu d'une parole vive, d'une voix qui tient et qui chante la vie

² *Ibid.*, p. 19

³ Michel Dansel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 75

comme la mort. « Dire la vie » : l'emploi générique induit par le déterminant défini ne permettait pas de considérer le « déchant » corbiérien d'emblée et exclusivement comme un chant personnel ; cette interprétation restrictive du sujet a d'ailleurs souvent fait sombrer la réflexion dans les dérives d'une approche biographique mâtinée de psychologisme, qui voudrait expliquer les dissonances de la poésie de Tristan Corbière à partir du mal-être d'un solitaire souffreteux, laid et mal-aimé, ou même de la rudesse du climat breton. Les réflexions les plus convaincantes ont au contraire tâché de saisir ce qui fait la singularité de la voix corbiérienne, au carrefour de l'intime et d'un chant plus collectif, travaillée par la dépersonnalisation et creusant la voie/voix d'un lyrisme impersonnel.

II- De l'art de bien composer

La concentration de la problématique

L'une des difficultés posées par le sujet cette année était liée à la longueur et à la densité de la citation, ce qui pouvait conduire à perdre de vue des composantes essentielles de la poésie corbiérienne. Il importait, pour construire une réflexion qui mène de front ces multiples aspects, de les ramasser d'abord en une direction de pensée synthétique. Trop de copies sont restées tributaires du déploiement linéaire de la citation et ont laissé apparaître, par une multiplication des pistes de réflexion, l'absence d'une perspective d'ensemble ; une problématique ne saurait consister en une longue série de questions, poursuivie parfois sur un paragraphe entier. Nous donnons ici, pour illustrer notre propos, un exemple de l'efficacité rhétorique d'une formule à la fois complète et condensée : « Alors que la langue de Corbière se façonne envers et contre toutes les traditions poétiques, dans quelle mesure le recueil des *Amours jaunes* fait-il émerger une « voix » poétique à la fois totalement nouvelle mais qui renoue avec le principe fondateur et originel de toute poésie ? ».

Moment de concentration des enjeux d'une démonstration, la problématique réclame une frappe concise et claire. Que peut-on augurer d'une copie qui ne maîtrise pas la syntaxe de l'interrogative indirecte, dans une étape du devoir qui doit pourtant faire l'objet de tous les soins ? Le jury réitère une nouvelle fois ici ses mises en garde et ses conseils de relecture.

La pertinence de la démonstration

Les développements les moins convaincants se sont livrés à un simple « catalogue » de quelques traits novateurs de l'écriture des *Amours jaunes*, comme aurait été traitée une question de cours, perdant ainsi de vue l'angle d'analyse précis demandé par le sujet ; de nombreuses copies se sont longuement étendues sur le rire jaune ou la structure du recueil, sans faire l'effort de lier ces éléments à la citation. Il était essentiel de chercher à tirer les composantes de la poésie corbiérienne vers les caractérisations proposées par Henri Thomas, avant tout celles de poèmes « chansons » et d'une « parole vivante ».

L'ironie pouvait certes constituer une entrée pertinente dans l'exploration des moyens d'une désacralisation de l'Art, mais encore fallait-il prendre soin de l'articuler à la question de la voix, en illustrant avec pertinence son fonctionnement dialogique ; on pouvait alors convoquer, à l'échelle du poème et donc *a fortiori* du recueil, l'éclatement de l'énonciation poétique en un feuilletage de discours hétérogènes et heurtés, la dissonance des idiolectes et des registres de langage ou encore la valeur polyphonique des italiques.

La dimension fortement intertextuelle de la poésie de Corbière a trop souvent fait l'objet de développements autonomes, qui ont tourné à la simple énumération des sources et des emprunts détournés, sans considérer qu'il y avait là matière à saisir le travail de « dé-composition » musicale auquel s'est livré Corbière, dont la « chanson » a dynamité de l'intérieur, par les multiples ressorts de la parodie et du collage, le chant de ses prédécesseurs.

La précision de l'analyse textuelle

Aucune étude ne parvient à convaincre en demeurant loin du texte, par la seule évocation du titre d'un poème ou par de vagues allusions à son contenu thématique. Les citations doivent être nombreuses, variées et éclairantes ; elles sont un appui indispensable à la démonstration et nécessitent d'être commentées, pour que soient explicités leur sens et leur visée. Le jury tient à rappeler qu'il n'est pas dupe de ces formules-choc qui tournent à vide et ne sont jamais accompagnées d'exemples précis : ainsi, Corbière aurait-il voulu « tordre le langage pour dire l'indicible », dans une quête de la « parole bousculée », dans une écriture au « style élancé, vif, vivant ». Certains candidats bien inspirés ont évoqué les « gesticulations typographiques » du style de Corbière, reprenant avec justesse une formule déjà empruntée par Pascal Rannou⁴ à Philippe Hamon dans *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*⁵ ; mais là s'arrêtait bien souvent la démonstration, sans que l'on sache exactement en quoi consistaient de tels signes ni quel était leur emploi dans *Les Amours jaunes*.

L'efficacité rhétorique de la composition française reposant, dans une très large mesure, sur la qualité de l'analyse textuelle, l'exploration de l'imagerie corbiérienne appelait des microanalyses sur la puissance créatrice de certaines métaphores filées, sur les jeux de bifurcation et de démultiplication du sens produits par les successions de calembours, les concaténations et les néologismes. Etudier les « rythmes » de la chanson corbiérienne, comme y invitait la citation, ne revenait pas seulement à dire que le vers est saccadé ou haché, de même que ne pouvait suffire la simple mention de quelques vers jugés éclairants par la seule force de leur dimension métapoétique (« - Vers ?... vous avez flué des vers... - Non, c'est heurté. » « Ça ? »). Les analyses les plus convaincantes sont celles qui ont su démontrer en pratique et illustrer ces heurts, ces brisures, à l'aide d'études syntaxiques, typographiques et prosodiques précises : ainsi cette étude des deux premiers vers de « Paysage mauvais » qui note que « la typographie (majuscules, tirets), le rejet « Des glas », les multiples coupes lyriques, ainsi que la diérèse aléatoire (qui ne porte que sur un des deux « bruit ») contribuent à faire advenir une forme d'oralité, voire de langage asyntaxique caractéristique d'une âme en proie au doute » ; une autre copie a procédé à l'analyse minutieuse de l'accentuation si singulière d'une strophe du poème « Le Fils de Lamartine et de Graziella » avant de conclure que « la suraccentuation du vers, qui met en valeur les monosyllabes » et « l'accentuation de l'adverbe « encore » donne[nt] l'impression d'une parole prosaïque ».

⁴ « Les Amours jaunes de Tristan Corbière : une stylistique du palimpseste » in *Stylistiques ?* sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Presses universitaires de Rennes, 2016

⁵ Paris, Hachette, 1996, p 84

La qualité de l'expression

Nous formulerons, pour finir, quelques remarques sur une étape tout aussi essentielle de l'art de persuader, celle de l'*elocutio*. Le jury a déploré plusieurs importantes erreurs de syntaxe dont la persistance est préoccupante chez des professeurs de Lettres : des variations incessantes et non explicitées dans les référents des pronoms ont semé la plus grande confusion (« il » : le poète ? le poème ? le critique ?) ; une maîtrise très approximative de la ponctuation a été relevée dans de nombreuses copies (des phrases à rallonge sans virgules, des virgules inopportunes entre le sujet et le verbe...), de même que certaines constructions incorrectes, dont nous ne donnons ici qu'un bref aperçu : « se refuser de », « avoir affaire avec », « s'éloigner d'avec », « dès lors où », « entrer en opposition à »...

Des erreurs d'accords inadmissibles (accord du participe passé, accord de l'adjectif avec le nom, accord de l'adjectif « tel »), des confusions d'homophones (emprunt/empreint) et de paronomases (le crapaud ne « croasse » pas !) viennent fâcheusement gêner le propos. Rappelons que le terme « épigraphe » est féminin, comme le terme « ode », et que les formes « piédestaux » ou « pieds d'estale » n'existent pas. Parmi ces orthographe fautives, Tristan Corbière a payé à lui seul un lourd tribut, dont le nom a été plus d'une fois affublé d'un « s » final.

Mais le jury voudrait aussi faire part ici du plaisir qu'il a éprouvé à la lecture de certaines copies, dont la plume assurée et enthousiaste a su brillamment saisir la bigarrure fascinante des *Amours jaunes*. Associées à des qualités d'analyse et à une connaissance approfondie de l'œuvre, la maîtrise parfaite de la langue et l'élégance du style ont ainsi permis de distinguer plusieurs excellentes copies.

III- Proposition de corrigé

Pour se démarquer des *Amours jaunes*, sous l'influence desquelles les critiques contemporains voulaient opiniâtrement placer ses *Complaintes*, Jules Laforgue insista longuement sur la qualité musicale de ses poèmes : « J'ai voulu faire de la symphonie et de la mélodie, et Corbière joue de l'éternel crincrin que vous savez »⁶ ; le violon grinçant des vers boiteux de Tristan Corbière n'avait rien de commun avec les « refrains touchants [...] capable(s) de subtiles nuances psychologiques »⁷ de l'orgue de Barbarie des *Complaintes*. Pourtant « le crapaud *chante* » note Henri Thomas dans le titre d'un des chapitres de son essai *Tristan le Dépossédé*, où il cherche à saisir l'originalité du lyrisme corbiérien : « Pour Corbière, à qui la notion de poète comme être supérieur, *vates*, voyant, est aussi étrangère qu'elle le fut à Villon ou à Chaucer, les poèmes sont des chants, voire des chansons. [...] Un « poème », plutôt écrit que parlé, lu plutôt qu'écouté, reste loin de l'homme ; le chant, la chanson seulement murmurée, sont la parole vivante, qui faiblit ou s'exalte selon ce qui l'anime ; elle seule peut dire la vie, parce que son langage n'est pas celui de la raison, de la démonstration, aussi suspecte à Corbière que l'« Art », mais celui des images et des rythmes qui s'appellent l'un l'autre dans une profonde cohérence, portés, bousculés par des rythmes auxquels on reconnaît immédiatement Corbière : ses trébuchements, ses repos, ses élans

⁶ Jules Laforgue, Lettre à Léo Trézenik, début septembre 1885, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Pierre-Olivier Walzer et al., Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, p. 786

⁷ Jules Laforgue, [article anonyme] in *La République française*, 31 août 1885

brisés et repris. » (*Tristan le Dépossédé*, NRF Gallimard, 1972, p. 21). L'ouverture paradoxale de ce jugement a de quoi surprendre : marquée par son refus du lyrisme et de l'inspiration sublime, qui emportent le poète dans l'élan enthousiaste du chant et l'élèvent au rang de prophète et de mage éclairant les foules, la poésie de Corbière n'en demeure pas moins un « chant » ; mais c'est qu'il ne faut plus entendre par là le *carmen* des poètes inspirés de la tradition lyrique, descendant d'Orphée le chantre-magicien jusqu'aux poètes romantiques. Dans *Les Amours jaunes*, publiées en 1873, la nature du chant a changé, comme le souligne l'épanorthose dont use à deux reprises Henri Thomas : un chant, ou plutôt une « chanson seulement murmurée », nouvel instrument du poète fin-de-siècle, dont Verlaine, à travers la « voix aigre et fausse » du musicien de « Sérénade » et les « accords harmonieusement dissonants dans l'ivresse » où « la tendresse des sens étroit l'effroi de l'âme » (« Nuit du Walpurgis classique », *Poèmes saturniens*) avait fait, avant Corbière, son modèle poétique ; c'est-à-dire plus tant un « poème » au sens noble de la tradition poétique qu'une parole à hauteur d'homme, une « parole vivante » ouverte aux altérations de la voix, dont les rythmes heurtés, les « élans brisés » et les discordances seraient plus aptes à transcrire les sensations vives, les nuances infinies de la vie intérieure. Corbière prolonge et radicalise l'interrogation ouverte par les poètes romantiques sur l'origine et le statut de la voix poétique : le chant lamartinien prétendait s'élever des « fibres mêmes du cœur de l'homme » (Préface aux *Méditations poétiques*), de la sensibilité singulière du « moi », mais la voix de l'intime empruntait les détours d'une langue éloquente et raffinée ; la poésie de Corbière se libère des contraintes et des normes du beau langage pour s'attacher à un ordre pulsionnel dans lequel « ça » chante. Nous nous demanderons alors comment, placée sous le signe non plus du « chant » sacré mais de la « chanson », la nouvelle esthétique proposée dans *Les Amours jaunes* articule mise à mort du lyrisme hérité et régénérescence de la parole poétique, qui plonge au cœur de la vie. Nous montrerons d'abord que, dans son rejet de la poésie admise, la poésie de Corbière « déchanté » et donne à entendre un contre-chant parodique et disharmonieux, une chanson secouée de hoquets qui est celle du crapaud. Nous verrons ensuite que le désaccordage des instruments de la poésie lyrique traditionnelle permet de renouer avec le chant véritable, celui de l'homme lorsqu'il n'a plus que sa voix pour chanter sa misère. Mais, – et c'est ce qu'il nous faudra considérer en dernier lieu –, cette parole vivante et si intensément humaine se découvre plurielle ; polyphonique, traversée d'échos multiples et dissonants, elle a conscience de n'être plus le chant d'une instance lyrique unifiée, mais une voix mystérieuse surgie des profondeurs. La libération du langage poétique à laquelle conduit la dislocation du moi créateur révèle la puissance visionnaire de l'écriture de Corbière, qui, dans l'intuition d'une œuvre anonyme et impersonnelle, fait résonner les premières notes de la poésie moderne.

* * *

*

- 1- Une esthétique nouvelle : non plus le « chant », la parole sacrée et inspirée, mais la « chanson » du poète

L'imagerie romantique s'est nourrie du mythe platonicien du poète possédé par la fureur de l'inspiration pour glorifier la figure d'un poète prophète, d'un mage appelé à éclairer le chemin de l'humanité commune, – « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée. » (Victor Hugo, *Les Châtiments*, Livre VII, 1) –, d'un voyant saisi par l'intuition d'une vérité à lui seul dévoilée : « Peuples ! écoutez le poète !/ Écoutez le rêveur sacré !/ Dans votre nuit, sans lui complète,/ Lui seul a le front éclairé » (Victor Hugo, « Fonction du poète », *Les Rayons et les Ombres*). Cette posture sacrale est raillée et dénoncée comme imposture par la poésie de Tristan Corbière, qui travaille à briser les prétentions d'un « moi » se proclamant élu, qui le ramène à son statut de « dépossédé », de déclassé et de raté. Le poème « Paria » dresse le nouvel *éthos* du poète, marqué par une série de traits où s'inversent les clichés du siècle : un « cœur eunuque », un « dératé », « toujours seul », apatride, sans passé et sans histoire, misanthrope, sans Dieu et sans avenir : « Des dieux ?... – Par hasard j'ai pu naître ;/ Peut-être en est-il – par hasard... » : l'interrogation initiale, mise en valeur par l'aposiopèse, et les modalisations insistantes (« par hasard », « j'ai pu », « peut-être ») jettent le doute sur l'origine prétendument divine de l'artiste ; aux derniers vers du poème (« Puisque ma patrie est en terre/ Mon os ira bien là tout seul... »), la démythification du poète s'achève sur l'image emblématique d'un os unique, celui d'un « moins que rien » jusque dans la mort. La solitude de cet original n'est même plus frappée du sceau du génie individuel qui caractérisait, dans ses premiers élans, l'orgueil romantique, plein de l'assurance du moi créateur ; « Le Poète contumace » rassemble les traits d'un révolté, condamné à vivre hors du monde et privé de la valeur que lui avait jusque-là conférée sa posture de mal-aimé : « Un ermite-amateur, chassé par la rafale... [...]/ Il avait posé là, souï et cherchant sa place/ Pour mourir seul ou pour vivre par contumace... » ; Corbière renverse la polarité positive attachée à la malédiction poétique pour la ramener à une errance hasardeuse, une infortune subie. C'est sa nature incomplète, son manque ontologique, – « un à-peu-près d'artiste,/ Un philosophe d'à peu-près » (« Le Poète contumace ») –, qui fait du poète corbiérien un marginal, « Râleur de soleil ou de frais,/ En dehors de l'humaine piste. » (*ibid.*). *Les Amours jaunes* tournent en ridicule la sacralité romantique en détrônant le poète, en le contraignant à se replier sur l'insolence posturale d'un moi bouffon qui se met en scène dans son échec : « Ne m'offrez pas un trône ! » clame dès l'ouverture du poème le « drôle » de « Bohême de chic », déclinant ailleurs l'honneur d'être poète : « Un poème ? – Merci, mais j'ai lavé ma lyre. » (« Ça ? ») ; l'ingéniosité du rimeur rimbaldien, sensible à l'harmonie de la nature et capable, pour se mettre à l'unisson avec elle, de fabriquer une lyre de fortune avec les élastiques de ses souliers, a cédé la place à l'indifférence railleuse du misérable, qui a sacrifié son instrument pour manger.

Inversant le mouvement d'élévation originel qui marquait la création poétique, l'écriture des *Amours jaunes* est une « poésie de la retombée » qui, pour Jean-Marie Gleize, « ne peut plus s'écrire qu'en désespoir d'une transcendance »⁸. Le lien avec la parole sacrée a été rompu, le poète est dépossédé de ses dons de voyance ; il n'est plus le pâtre mage de « *Magnitudo parvi* », contemplateur visionnaire dont le regard perce les apparences pour atteindre la vérité du monde, mais doit se contenter d'essayer l'art en

⁸ Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question : Tristan Corbière », in *Poésie et figuration*, 1983, p. 105 note de l'auteur

« pédicure » (« Paris », 3^e sonnet), en médiocre versificateur tout juste bon pour soigner les « pieds ». « Chose légère, ailée et sacrée » (Platon, *Ion*) dans la représentation platonicienne, la figure poétique devient chez Corbière un « poète tondu, sans aile » (« Le Crapaud »), un animal répugnant et « froid » dont on ne voit même plus l' « œil de lumière ». Fermé à toute communion élégiaque avec la nature, aux correspondances secrètes révélées par la poésie romantique, le poète corbiérien fait l'expérience d'un univers sombre et hostile dont le sens se dérobe ; guetté par le « mauvais œil » et « la male heure » (« Heures »), il reste étranger aux mystères de la nature : « – Mon âme n'est pas en état de grâce ! –/ [...] Horreur ! tout est donc sous un éteignoir. » (*ibid.*). Ses pouvoirs d'autrefois ne sont évoqués dans les *Rondels pour après* que pour être aussitôt niés par un ultime renvoi vers l'inconnu, un retour à l'ordre cosmique que le poète ne peut espérer qu'après la mort : « *Dors : on t'appellera beau décrocheur d'étoiles !/ Chevaucheur de rayons !... quand il fera bien noir.* » (« Sonnet posthume ») ; « *Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !* » (« Rondel »). Le souvenir prométhéen du poète voleur de feu demeure, mais seulement comme la trace lointaine de son pouvoir perdu sur l'univers ; au moment des adieux poétiques, l'idéal du rêveur en quête d'absolu est renversé par un jeu de mots où se réactive le sens étymologique de « comète » (du grec *komêtês*, « chevelure ») : l'élévation spirituelle que pourrait connaître le poète après la mort (« *Va vite, léger peigneur de comètes !* » « Petit mort pour rire »), est supplantée par l'image prosaïque d'un poète-coiffeur que la métaphore des herbes « cheveux » fait surgir (« *Les herbes au vent seront tes cheveux.* »). Le poète raté des *Amours jaunes* incrimine sa « *Muse dépourvue* » (« Le Poète et la Cigale ») « *à la voix de rogomme* » (« *Point n'ai fait un tas d'océans* ») et laisse éclater son exaspération : « Ma Muse est grise ou blonde.../ Je l'aime et ne sais pas ;/ Elle est à tout le monde.../ Mais – moi seul – je la bats ! » (« Bohême de chic ») ; il se voit « *Ereintant à coups de pieux,/ Les Neuf et les autres Muses.../ Et qui n'en iront que mieux !...* » (« Elizir d'Amor ») ; le discours du « Décourageux » emprunte à la scénographie de *La Nuit de Mai* de Musset et inverse les éléments principaux qui fondent la création poétique : la pureté virginale et la fidélité de la Muse romantique s'annulent dans une figure « stérile [...] fille/ D'amour, d'oisiveté, de prostitution. ». Privé du don divin, de la grâce inspiratrice, le poète est un forcené, un « damné-de-lettre » (« Insomnie ») que l'insomnie torture, que l'écriture fait souffrir. Le poème « La Pipe au poète » renverse la perspective baudelairienne qui faisait du repos moral et intellectuel fourni par la pipe un délasserement bénéfique, en projetant, dans un récit construit du point de vue de la pipe, la vision d'un poète anesthésié, plongé dans la torpeur et l'abrutissement : « Je suis la Pipe d'un poète,/ Sa nourrice, et : j'endors sa Bête./ [...]... Je lui fais un ciel, des nuages,/ La mer, le désert, des mirages ;/ – Il laisse errer là son œil mort... » ; la pipe matrone veille sur un auteur que son imagination torture et devient ainsi poète à la place du poète. Aux antipodes de l'artiste demiurge, maître de ses visions, le poète corbiérien est engagé dans une lutte contre ses monstres intérieurs, dont il ne sort que rarement vainqueur. Bien loin de l'image du poète comme « être supérieur, vates, ou voyant », *Les Amours jaunes* mettent en scène un poète dépossédé, désinspiré et désœuvré, dont l'unique œuvre serait d'inscrire, dans l'acte même d'écrire, un ratage au plan existentiel et esthétique.

La destitution de la figure romantique du poète prophète s'accompagne d'un dynamitage de son chant sublime, pulvérisation accomplie de l'intérieur par un art du

« chanter faux ». Le chant corbiérien se coule dans celui de la belle poésie et brise son harmonie en faisant résonner, « à côté » de la mélodie principale, une musique dissonante. *Les Amours jaunes* pratiquent ainsi la réécriture parodique (du grec *parôdos*, « chant à côté ») comme un contre-chant, ce que Corbière nomme le « déchant » : le dernier poème du recueil repose sur un détournement parodique de la fable « La Cigale et la Fourmi » qui met justement en pratique l'art de « déchanter » : « *Le poète ayant chanté,/ Déchanté,/ Vit sa Muse, presque bue,/ Rouler en bas de sa nue/ De carton, sur des lambeaux/ De papiers et d'oripeaux./ Il alla coller sa mine/ Aux carreaux de sa voisine [...]* » (« La Cigale et le Poète »). Le poème de Corbière subvertit l'hypotexte lafontainien de l'intérieur, reprenant à la fois les mesures des vers, – des heptasyllabes et un vers de trois syllabes –, et les rimes originelles, enrichies de reprises paronomastiques (« sa mine »/« famine ») et même littérales (« ayant chanté », « sa voisine »). « Bonne fortune et fortune » réécrit sur le mode mineur du « déchant » le moment baudelairien par excellence, l'instant fugitif de la rencontre dans « A une passante » (*Les Fleurs du mal*). La parodie corbiérienne feint d'épouser la forme choisie par Baudelaire, celle du sonnet, dont la brièveté, la densité et la clôture formelle expriment l'intensité, la fugacité d'une illumination révolue et en éternisent l'instant ; mais la dynamique, – celle d'un crescendo suivi d'un decrescendo –, que construit la succession des quatrains et des tercets dans le sonnet des *Fleurs du mal* est brisée par la réorganisation strophique à laquelle se livre Corbière, qui fait alterner, dans une forme qui piétine et se répète, quatrains et distiques. La rupture avec le lyrisme baudelairien passe aussi par le choix d'un langage qui désidéalisait la scène et la plonge dans une banalité quotidienne : « Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle,/ Pour la passante qui [...]/ Voudra bien crocheter [...]/ Un clin de ma prunelle ou la peau de mon cœur... ». L'adresse lyrique qui, dans « A une passante », prolongeait et figeait dans l'éternité du poème l'instant de la rencontre silencieuse (« [...] Fugitive Beauté/ [...] Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?/ Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être ! ») laisse place chez Corbière aux interruptions familières d'un locuteur qui commente en pestant sa situation : « Et je me crois content – pas trop ! – mais il faut vivre [...]/ Un beau jour – quel métier ! [...]/ Métier !... – Enfin, Elle passa/ – Elle qui ? – La Passante ! ». Le contre-chant s'achève sur une méprise typiquement corbiérienne, qui déplace l'idéologie de l'amour, idéaliste et quasi mystique chez Baudelaire, pour la jeter sur le trottoir : « [...] mais Elle/ Me regarda tout bas, souriant en dessous,/ Et... me tendit sa main, et... [m'a donné deux sous. »

Vaste chambre d'échos, à l'image du chant du « Crapaud » (« Un chant ; comme un écho, tout vif/ Enterré, là, sous le massif... »), *Les Amours jaunes* font entrer en dissonance les chants de la tradition poétique, qui se heurtent et se défont dans une immense cacophonie. « Un jeune qui s'en va » met en scène un poète en quête d'inspiration, tentant péniblement de rassembler des fragments de poèmes, des lambeaux d'histoires susceptibles de lui offrir une voix : « J'entends [...]/ Un chant de berceau me monter :/ « *J'entends le renard, le lièvre,/ Le Lièvre, le loup chanter.* » Le refrain de la chanson enfantine se mêle, plus loin, aux accents baudelairiens d'une rêverie, une « Invitation au voyage » jouée en mode mineur : «... Va ! nous aurons une chambrette/ Bien fraîche, à papier bleu rayé ;/ Avec un vrai bon lit honnête/ A nous, à rideaux... et payé ! » (*ibid.*). La « chanson » corbiérienne, ainsi qu'Henri Thomas caractérise la poésie si singulière des *Amours jaunes*, sabote la tradition lyrique par une esthétique du rapiéçage, du collage, qui se plaît à exhiber les

matériaux hétéroclites. Hugo est moqué dans une évocation qui condense, en un seul quatrain, des bribes de son écriture, de *Notre-Dame de Paris* à « Ultima verba » : « – Hugo : l’Homme apocalyptique,/ L’Homme-Ceci-tûra-cela,/ Meurt, gardenational épique ;/ Il n’en reste qu’un – celui-là ! – » (« Un jeune qui s’en va »). Dans « Le Poète contumace », des fragments de la comptine populaire « Au clair de la lune » côtoient immédiatement une réplique d’Orsini dans *La Tour de Nesle* d’Alexandre Dumas et une référence par antonomase à un drame de Shakespeare : « [...] J’ai le clair de la lune,/ Et des amis pierrots amoureux sans fortune. »/ – « Et nos nuits !... *Belles nuits pour l’orgie à la tour !...* / Nuits à la Roméo ! [...] ». Les poèmes des *Amours jaunes* cultivent les tons désaccordés qui mettent à mal la fluidité harmonieuse du beau chant de la tradition poétique. L’anti-art poétique « Ça ? » étend la dissonance au recueil entier, présenté comme « trop broché pour être relié » et « trop décousu » pour former une unité ; l’ouvrage rejette les canons de l’Art officiel, faussement sacralisé par une majuscule ironique (« L’Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l’Art » « Ça ? ») et, au regard des normes de la poésie admise, chante « faux » pour chanter plus vrai : « Ce fut un vrai poète : Il n’avait pas de chant. » (« Décourageux »).

L’esthétique nouvelle des *Amours jaunes* est celle de la « chanson », qui veut renouer avec les origines musicales de la poésie en donnant à entendre le chant présent dans le vers. Le poème, dont l’écriture s’affranchit des règles de création traditionnelles, prend l’allure d’une composition lâche et improvisée : « C’est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard... » avoue le poète dans « Ça ? », signalant la part de hasard heureux qui préside à la création poétique ; les textes, à l’allure dés-écrite, au style d’ébauche, exposent le travail de composition en cours, dans lequel persistent encore les fausses notes et les accords ratés. Dans « *Veder Napoli poi mori* », l’impression d’inachevé et de spontanéité de l’écriture est produite par un travail de déconstruction syntaxique, auquel contribuent les brusques et fréquentes interruptions du propos : « Voir *Naples et...* – Fort bien, merci, j’en viens. [...]/ – Ô Corinne !... ils sont là déclamant sur ma malle... » ; l’écriture saisit sur l’instant des bribes de discours allogènes et transcrit par saccades le tumulte des voix : « *Dolce Farniente ! ...* – Non ! c’est mon sac !... il nage/ Parmi ces asticots, comme un chien crevé ;/ Et ma malle est hantée aussi... comme un fromage !/ Inerte, ô Galilée ! et... *è pur si muove...* » (« *Veder Napoli poi mori* »). Les mots se heurtent dans un vaste brassage lexical, les voix s’entremêlent sans cohérence énonciative, faisant du poème une conversation décousue. Dans son étude sur Tristan Corbière, Jules Laforgue avait mis en évidence le travail d’une poésie qui va dans le sens de l’oralité, qui restitue au poème le souffle et la présence du récitant : « La moitié de son vers est dans l’intonation, les gestes et les grimaces du diseur »⁹. L’esprit des chansons de marins de la section *Gens de mer* est rendu par l’abondance des tétramètres et la régularité rythmique d’une ritournelle : « – Hisse hoé !... *C’est pas tant le gendarm’ qué jé r’grette !/* – Hisse hoà !... *C’est pas ça ! Naviguons, ma brunette !* » (« *Aurora* ») ; par l’insertion de fréquents points de suspension au sein des vers, l’écriture poétique achève la construction d’une scène vivante et animée qui résonne du

⁹ Jules Laforgue, « Tristan Corbière », 1885, *Œuvres complètes*, t. III, éd. J.-L. Debauxe et al., Lausanne, L’Âge d’homme, 2000, p. 188

chant saccadé des marins travaillant dans les haubans, contraints de reprendre leur souffle avant d'entonner leur refrain. Le caractère non ponctué des vers de « Cris d'aveugle » donne à cette complainte un rythme singulier, une respiration inhabituelle qui porte, d'un bout à l'autre, le cri d'un supplicé immobile : « L'œil tué n'est pas mort/ Un coin le fend encor/ Encloué je suis sans cercueil/ On m'a planté le clou dans l'œil/ L'œil cloué n'est pas mort/ Et le coin entre encor » ; les anaphores, qui évoluent ailleurs en refrains, et la récurrence tout au long du poème de la même rime en [or] font entendre le bourdonnement obsessionnel des lamentations.

Les Amours jaunes se veulent des partitions complètes, dont on perçoit le « déphrasé-chanté » en même temps que l'orchestration. Corbière accompagne plusieurs de ses poèmes d'une indication musicale, qui imprime à l'écriture un certain univers sonore : « Sur l'air bas-breton : *Ann hini goz* » (« Cris d'aveugle »), « *Berceuse en Nord-Ouest mineur* » (« Au vieux Roscoff »), « Vendu sur l'air de : *Adieu, mon beau Navire !...* » (« A mon cône *Le Négrier* »). Le chant corbiérien offre des mises en abyme de genres musicaux variés auxquels s'essaie le poète et qu'il dépoétise en proposant de nouvelles instrumentations : la section *Sérénade des sérénades*, qui parodie par son génitif hébraïque le *Cantique des cantiques*, prête au poète séducteur une guitare désaccordée (« Si ma guitare/ Que je répare,/ Trois fois barbare :/ *Kriss* indien,/ Cric de supplice [...]» « Rescousse ») ou un « bon tambour » utilisé pour crever le tympan de sa dame (« Toit »). Le chanteur de « Grand opéra », titre antiphastique pour un poème qui relève plutôt de l'opéra bouffe, a abandonné « l'orgue sacré » pour un « orgue infernal, *orgue de Barbarie* » devenu ici, par calembour, l'instrument d'une musique « barbare » et profane, en plus d'être nasillarde et mélancolique. L'esthétique de la « chanson » ouvre la poésie aux formes musicales populaires, comptines enfantines, rhapsodies, chansons de marins ou romances comme la « Chanson en *si* », parodie d'une chanson de Mistral et du genre troubadour. La musique du vers est renouvelée dans *Les Amours jaunes* par des jeux de rythme qui brisent les articulations oratoires du lyrisme traditionnel ; rejetant le long vers musical, le « déphrasé » corbiérien use des ruptures rythmiques et des effets de *staccato* pour faire sonner chaque note, chaque mot, d'un bruit sec et bref. Dans « Epitaphe », la longue liste d'appositions fragmente la tentative de portrait en isolant chaque trait du personnage ; le rythme des vers, dont la cassure est soulignée par un signe typographique, finit de disloquer un énoncé déjà mis à mal par le recours systématique à l'antithèse : « Artiste sans art, – à l'envers,/ Philosophe, – à tort à travers./ Un drôle sérieux, – pas drôle./ [...] Oiseau rare – et de pacotille ;/ Très mâle... et quelquefois très *fille* ;/ Capable de tout, – bon à rien. » Le poème s'efforce de varier les combinaisons rythmiques (5/3 ; 3/5 ; 6/2 ; 3/5 ; 2/6 ; 5/3) pour donner plus de relief à cette mélodie brisée. La lyre du poète grince et crisse dans des vers aux arêtes tranchantes, scandés par des monosyllabes qui claquent : « Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse [...] » (« A une demoiselle »).

« Rossignol de la boue » (« le Crapaud »), le crapaud corbiérien chante bel et bien un chant qui renouvelle en profondeur la source et la nature de la parole poétique ; dans ce chant que n'habitent plus ni l'inspiration ni la faveur divines, Henri Thomas identifie une voix purement humaine, une « parole vivante » qui « seule peut dire la vie ». Anti-lyrique, heurté

et dissonant au regard de la belle poésie, le chant des *Amours jaunes* est plus poétique en ce qu'il est l'expression d'une parole authentique, d'une émotion vraie.

*

2- La chanson du crapaud, « parole vivante » et chant authentique de l'homme

Les attaques portées par *Les Amours jaunes* contre l'insincérité du lyrisme harmonieux visent en premier lieu la sentimentalité romantique, condamnée pour la complaisance et l'excès de ses effusions, et dont Corbière fait de Lamartine le prototype : « Doux bedeau, pleureuse en lévite,/ Harmonieux tronc des moissonnés/ Inventeur de la larme écrite,/ Lacrymatoire d'abonnés !... » (« Un jeune qui s'en va »). Pleurer fait vendre et il serait facile au poète novice du cycle de sonnets intitulé « Paris », de singer le « rôle » (« Ça ? ») romantique : « Ravalant ta rate rentrée,/ Va, comme le pélican blanc,/ En écorchant le chant du cygne,/ Bec-jaune, te percer le flanc !.../ Devant un pêcheur à la ligne. » (« Paris », 7^e sonnet) ; « Tu ris. – Bien ! – Fais de l'amertume,/ Prends le pli, Méphisto blagueur./ De l'absinthe ! et ta lèvre écume.../ Dis que cela vient de ton cœur. » (« Paris », 8^e sonnet). Mais Corbière refuse d'être un « marchand de lyre » (« Idylle coupée »), qui monnaie des sentiments fabriqués sur mesure et mis en forme par tous les artifices de la création artistique, car la poésie s'enracine pour lui dans la violence même de la vie, elle est affaire de vie ou de mort : « Mais non, la poésie est : vivre,/ Paresser encore, et souffrir/ Pour toi, maîtresse ! et pour mon livre ;/ Il est là qui dort [– Non : mourir ! » (« Un jeune qui s'en va »). Tout art poétique est une tricherie qui vide le langage de son poids et le coupe du réel ; il ne peut y avoir de poème que « vivant » (« Matelots »), et de chant que celui de la vie même.

Aussi la langue poétique de Corbière met-elle à mal les règles canoniques du discours écrit pour faire entendre une langue parlée, « parce que là seulement le langage jaillit sous les pulsions de la vie comme le sang lancé par le cœur. » (Henri Thomas, *Tristan le Dépossédé*, op. cit., p. 66). Sensible à la nature profondément existentielle de cette poésie, Henri Thomas perçoit une « chanson seulement murmurée », mais sans doute serait-il plus approprié de parler de cri pour rendre compte des modulations douloureuses d'une voix humaine qui traversent *Les Amours jaunes*. Marque d'une forte affectivité à l'œuvre dans le langage, la multiplication des interjections et des exclamations vient renforcer une syntaxe émotive qui bouscule l'ordre des mots. Corbière déconstruit la progression logique de la pensée pour accorder la primauté aux soubresauts de la vie intérieure, aux impulsions primaires de l'être : « Mon passé : c'est ce que j'oublie./ [...] Mon souvenir – Rien – C'est ma trace./ Mon présent, c'est tout ce qui passe/ Mon avenir – Demain... demain » (« Paria ») ; les procédés emphatiques de dislocation de la phrase – le détachement du thème en tête d'énoncé et la mise en valeur du prédicat par le tour présentatif –, révèlent un ordre subjectif ; la phrase se plie aux fluctuations des affects. Dans le poème « Laisser-courre », la parole se resserre progressivement jusqu'à l'ellipse verbale, signe d'un jaillissement d'ordre pulsionnel : « Sous le temps, sans égides/ M'a mal mené fort bien/ La vie à grandes guides.../ Au bout des guides – rien – ». Les phrases à anticipation ou à rappel traduisent le bouleversement affectif qui saisit la pensée et soulignent, par le redoublement, la charge émotive particulière qu'une mention unique n'aurait pas épuisée : « Lui – cet être faussé,

mal aimé, mal souffert,/ Mal hai – mauvais livre... et pire : il m'intéresse. – » (« Femme ») ; pointé du doigt par la reprise pronominale, l'homme est exposé ici à la risée féminine, il nourrit la voracité dédaigneuse d'une abominable « *Bête féroce* » (« Je ne l'aime pas – et j'en veux ! – »). Le rôle de la ponctuation, et même d'une hyper-ponctuation chez Corbière, est déterminant pour reproduire le sentiment dans sa spontanéité première, pour mettre en relief les écarts imprévus et les embardées du parler de vive voix : « Rossignol de la boue... – Horreur ! –/... Il chante. – Horreur !! – Horreur pourquoi ? » (« Le Crapaud »). Langage « à cors et à cris », qui épouse le cours naturel, le flux discontinu des mouvements de l'être, la poésie corbiérienne est également travaillée par le silence, biffée par de fréquents points de suspension, des lignes parfois entières de silence enchâssées dans le poème, et des tirets d'arrêt ; ces signes de brisures du discours témoignent de l'authenticité de la voix poétique, guettée par l'extinction, saisie dans « ses trébuchements, ses repos, ses élans brisés et repris » que théâtralistent des monologues intérieurs : « Quel instrument rétif à jouer, qu'un poète !.../ J'en ai joué. Vraiment – moi – cela m'amusait./ Est-il mort ?... Ah – c'était, du reste, un garçon drôle./ Aurait-il donc trop pris au sérieux son rôle,/ Sans me le dire... au moins. – Car il est mort, de quoi ?... » (« Pauvre garçon »). Les achoppements du discours transcrivent les tâtonnements et revirements de la conscience, brisent la virtuosité rhétorique par l'art du coq-à-l'âne.

L'écriture de Tristan Corbière déconstruit le poème comme objet d'art, objet de « l'Art », produit d'une création harmonieuse et rationnelle, donc artificielle. Dans le « poème vivant », le langage est, selon Henri Thomas, « celui des images et des rythmes qui s'appellent l'un l'autre », parce qu'il livre le matériau brut de la pensée, saisie à l'état naissant. Les poèmes des *Amours jaunes* sont marqués par une fantaisie verbale attentive à la substance sonore des mots ; le prolongement sonore d'un mot éveille d'autres mots, des enchaînements se forment par aimantation sonore, jeux de paronymie et d'homophonie : « *Paul et Virginie*, et virginaux », (« Le Poète contumace »), « [...] Curé cafard/ Qui n'ait tricorne cornard ! » (« Soneto a Napoli »), « Ils sont trop verts – tes vers./ C'est le *vers solitaire*. – On le purge. [...] » (« A un Juvénal de lait »). Portée par le pouvoir de suggestion des sons, l'écriture accorde au hasard une place de premier ordre dans la composition poétique. Le décousu du poème prend source dans la libre association des images, véhicule principal de l'humour du poète : dans « Le Poète contumace », la scène nocturne et la présence de la lune appellent la chanson populaire (« J'ai le clair de la lune »), d'où surgissent alors « Pierrot » (« Et des amis pierrots amoureux sans fortune ») et quelques strophes plus loin, au moment où s'achève justement l'écriture par le poète d'une lettre qui forme la matière même du poème, sa « chandelle morte » (« ... Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon cœur feu./ Viens ! Ma chandelle est morte et je n'ai plus de feu... ») ; la situation du poète exilé, mort à l'amour, a ravivé l'écho de la comptine en se combinant avec l'hypallage de la « chandelle morte ». « A la mémoire de Zulma » est composé par l'entrelacement des mêmes images, reprises et déformées tout au long du poème ; liés par une proximité sonore, les syntagmes « Vingt ans ! vingt francs ! [...] » sont en outre associés dans chaque strophe au mot « lune », à la rime avec « fortune », à partir d'un jeu de mots filé sur l'expression argotique « faire un trou à la lune » (« ne pas payer ses dettes »). Les amants infortunés connaissent quelques revers de fortune et, vivant « Toujours de trous en

trous de lune » se retrouvent, après vingt ans, à « la fosse commune,/ Nuit gratuite sans trou de lune. ». Les jeux sur l'étymologie, comme dans « A mon chien Pope » où le mot « chien » appelle la figure du « Maître-philosophe cynique » (du grec *kunikos*, « chien »), les zeugmes, parfois associés à des jeux de dérivation lexicale (« [...] passer/ En fiacre, en correctionnelle ;/ Repasser à la ritournelle,/ Se dépasser, et trépasser !... » (« Paris » 2^e sonnet) exploitent les multiples possibilités de bifurcation du flux poétique.

Figure reine des *Amours jaunes*, le calembour joue des interférences entre plusieurs significations qui, sous couvert d'une même sonorité, se croisent et se contaminent ; ainsi « Vénerie » entremêle l'imaginaire de la chasse à courre et de la chasse amoureuse en superposant les termes « vénerie », « Vénus » et « vénérien » : l'acte de chasse « faire le pied » engendre l'idée du « pied de biche », dont le sens dérive aussitôt vers l'univers amoureux, « biche » désignant en argot une femme entretenue, devant la porte de laquelle l'homme apporte ses « bois de cerf », autrement dit ses cornes de cocu, pour faire le « pied-de-grue », – expression certes figée pour qualifier ici l'attente masculine, mais aussi défigurée puisque la « grue » désigne, en langage populaire, une femme de petite vertu. Corbière renouvelle la puissance évocatrice du langage grâce à l'entrée en poésie des « mots du ruisseau », dont l'équivocité sert d'appui à une prolifération métaphorique : la resémantisation de la catachrèse « siffler un verre », devenue « rossignoler pas mal d'absinthes », fait surgir, par association d'idées, l'image des « perruches » (le terme désigne l'absinthe en argot), aussitôt réanimée dans sa valeur métaphorique de femmes frivoles et bavardes (« Idylle coupée »). Détournées de leur statut de figures pour retrouver une charge concrète ambiguë, les métaphores corbiériennes participent d'une reconnexion du langage au réel.

La « chanson » des *Amours jaunes* raconte la vie au ras du réel, fait place en poésie à ce que Corbière nomme « le Sublime Bête » (« Décourageux ») : l'envers de l'art, ce que chante le « vitrier [...] en râclant sa palette », ce que l'« aveugle a peint avec sa clarinette ! » (*ibid.*) ; le chant le plus poétique n'appartient pas au poète mais à celui qui n'entend rien à l'art et qui, par son chant brut et sauvage, parvient à transmettre une émotion vraie. La poésie n'est pas pour Corbière affaire de consonnances harmonieuses, elle doit traduire l'âpreté de l'existence en se frottant au monde ; c'est le sens du reproche adressé au novice par le poète expérimenté : « [...] ta Muse est trop superbe,/ Petit cochon de lait, qui n'as goûté qu'en herbe,/ L'âcre saveur du fruit encore défendu. » (« A un Juvénal de lait »). La poésie est la vraie vie, que seuls détiennent les hors-la-loi, les « *corsairiens* » (« Aurora ») : « – Allez : à bord, chez eux, ils ont leur poésie !/ Ces brutes ont des chants ivres d'âme saisie/ Improvisés aux quarts sur le gaillard-d'avant .../ – Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant. » (« Matelots »).

Pour approcher au plus près la réalité concrète, la poésie de Corbière restitue les voix du monde, l'authenticité de la parole humaine en intégrant les éléments les plus triviaux du langage, l'argot des marins ou du milieu parisien, la langue verte des prostituées et des proxénètes. Si l'originalité des *Amours jaunes* n'est pas à chercher dans l'ouverture de la poésie au langage populaire, – l'assemblage verbal composite de Corbière doit sans doute beaucoup au langage cru de Villon, à la langue de tous les jours, parlée et vivante, du poète gouaillieur du *Testament*, et les romantiques déjà, dès la première moitié du siècle, avaient

appelé de leurs vœux un ressourcement de la langue littéraire dans la langue du peuple, les patois et l'argot, – elle est à lire dans l'usage nouveau de cette langue dépolie : la rêverie primitiviste romantique d'une langue poétique se ressourçant à l'origine n'a plus cours chez Corbière, qui fait de la langue parlée un instrument de dépoétisation. Dans *Les Amours jaunes*, les termes grossiers, la parole syncopée et les incorrections syntaxiques font « vrai », reproduisent, dans leur grande variété, les parlures véritables, comme le feront un peu plus tard les romans naturalistes : on entend ainsi partout dans *Les Amours jaunes* les mots du faubourg, l'argot des filles – « Et puis *payer le mannezingue*,/ Au *Polyte* qui sert d'Arthur,/ Bon jeune homme né *brandezingue*,/ *Dos-bleu* sous la blouse d'azur. » (« Idylle coupée ») –, et les tournures familières et populaires, dont l'âpreté exprime une vision lucide, dépoétisée, de la réalité : « Le temps était si beau, la mer était si belle.../ Qu'on dirait qu'y en avait pas./ Je promenais, un coup encore, ma Donzelle,/ A terre, tous deux, sous mon bras. » (« Le Novice en partance et sentimental ») ; l'envolée lyrique est d'abord stoppée par le parallélisme syntaxique, qui signale la platitude du propos, avant d'être rabattue par le langage familier, – l'omission de l'adverbe « ne » dans la négation, du pronom « il » dans le tour impersonnel et l'emploi ici familier du terme « donzelle », précédé de l'expression familière « un coup encore ». Le réalisme trivial des poèmes de la section *Gens de mer* nous plonge dans le vrai milieu de la marine en bois, avec son langage de métier, rude et cru par nécessité, et ses chansons de marins : « Vos marins de quinquets à l'Opéra... comique,/ Sous un frac en bleu-ciel jurent « Mille sabords ! »/ [...] – Ce n'est pas matelot ! » (« Matelots ») ; en opposition avec ce langage factice et mensonger utilisé, à l'Opéra ou dans la poésie, par des rôles de composition, Corbière émaille ses poèmes d'expressions pittoresques, mises en valeur comme emprunts authentiques par l'usage de l'italique : « – On ne les connaît pas, ces gens à rudes nœuds./ Ils ont le mal de mer sur vos *planchers à bœufs* ;/ A terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veûles./ Ils sont mal culottés comme leurs brûle-gueules./ Quand le roulis leur manque... ils se sentent rouler :/ – A terre, on a beau boire, on ne peut *désoûler* ! » (« Matelots »). « Voyageur(s) ailé(s) [...] gauche(s) et veule(s) » comme l'albatros baudelairien, les marins corbiériens sont de la trempe des poètes véritables. La langue populaire et familière évoque l'homme dans sa réalité et cherche à retranscrire fidèlement son expérience du monde.

La poésie de Corbière s'efforce, par un renouvellement complet des moyens poétiques mis en œuvre, de raccorder le chant à la sensation humaine ; la chanson des *Amours jaunes* est une « parole vivante », qui porte tous les stigmates d'une émotion authentique. Mais ce cri humain, fait de « raccrocs » et même de « racolages », qui incorpore les voix diverses du monde, émane-t-il encore d'une instance poétique stable, unifiée et identifiable ? Il convient d'explorer les zones d'ombre ouvertes par une telle dénaturation du chant poétique.

*

3- Une voix plurielle ou la mise en question de l'énonciation lyrique

Si le poème corbiérien est bien un « poème parlé », comme le note Henri Thomas, l'énonciation poétique est, à l'échelle du recueil, diffractée en une pluralité de locuteurs

fictifs qui sont autant de voix disparates : c'est dans « Steam-boat » un « pilotin » qui « déchantait sa fortune », c'est une femme perverse qui se joue du poète dans « Pauvre garçon » (« J'ai fait des ricochets sur son cœur en tempête./ [...] Quel instrument rétif à jouer, qu'un poète !... »), c'est un « mobilisé du Morbihan » qui entame, au nom d'un « nous » sacrifié, un chant de révolte désespéré dans « La Pastorale de Conlie ». Le poème « Epitaphe » est même le lieu d'une énonciation paradoxale, où le poète met en scène son propre contre-éloge funèbre : « Poète, en dépit de ses vers [...] / Ci-gît, – cœur sans cœur, mal planté, / Trop réussi – comme raté. ». *Les Amours jaunes* déconstruisent le modèle romantique d'une œuvre centrée sur le parcours existentiel de l'instance lyrique. On serait certes tenté de lire, dans la composition du recueil, les figurations successives d'une expérience, qui s'étendrait de l'arrivée à Paris d'un poète en herbe « Bâtard de Créole et Breton » (« Paris » 1^{er} sonnet) jusqu'aux oraisons funèbres d'un poète mort, célébrées par une voix venue d'ailleurs et anonyme, dans les *Rondels pour après*. Mais, outre que le poème « Epitaphe » qui, dès l'ouverture du recueil, met en scène la mort du poète, constitue un frein sérieux à toute idée de cheminement, la démultiplication des voix et des rôles endossés comme au théâtre par le sujet parlant ruine toute prétention à un lyrisme intime et personnel. Réduisant l'instance lyrique à n'être qu'un locuteur-personnage parmi d'autres, *Les Amours jaunes* maximalisent l'écart entre le sujet empirique et ses représentants masqués. Un tournant se produit dans l'énonciation lyrique à partir de la section *Raccrocs*, selon Hugues Laroche : le locuteur, figure du Juif errant abandonnée de tous dans « Laisser-courre », coupé de toute communication dans la « Rapsodie du sourd », se dissout dans une collectivité de voix qui interpellent tour à tour le sommeil au cours de la « Litanie du sommeil » (les forcenés, les captifs, le « jeune homme rêveur », « la femme rêvant »...). Refermant la section, le poème « Paria » atteste de la rupture énonciative : « Et ma parole est l'écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout. ». « Cette définition par l'écho implique le passage d'une poétique de la personne à une poétique de la collectivité : il s'agira de laisser résonner d'autres paroles que celles du poète-locuteur omniprésent, de changer de voix. »¹⁰. Les sections suivantes, *Armor* et *Gens de mer*, présentent un locuteur fondu dans un vaste chant qui n'est plus que collectif.

Hymne à la discordance, la poésie de Corbière est un long chant polyphonique où se mélangent tous les langages, des locutions venues de partout, des vocables étrangers, des fragments de discours hétérogènes amalgamés qui forment une composition rapiécée ; le poème « *Veder Napoli poi mori* » est ainsi tressé de voix multiples qui entrecoupent et lézardent le discours d'un « je » sans cesse dépossédé de la parole : « Ils demandent *la main*... et moi je la leur serre ! / Le portrait de ma Belle, avec *morbidezza* / Passe de mains en mains : l'inspecteur sanitaire / L'ausculte, et me sourit... trouvant *que c'est bien ça* ! / Je venais pour chanter leur illustre guenille, / Et leur chantage a fait de moi-même un haillon ! ». Soulignant la présence d'autres voix à l'intérieur du chant poétique, les italiques le fissurent et marquent ainsi l'affaiblissement du statut du locuteur-auteur ; absorbés par le « chantage » de l'Autre, son chant, et son « moi », ne sont plus désignés que comme « haillon(s) ». Il faut alors se rappeler que le chant du crapaud sonnait « comme un écho [...] /

¹⁰ Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1997, p. 99

Enterré, là, sous le massif [...] / dans l'ombre... » (« Le Crapaud ») et que le poète « fut un vrai poète » car « Il n'avait pas de chant. » (« Décourageux »). Par l'éclatement en de multiples figures de l'instance énonciatrice et par l'évidement de son chant, traversé de voix et d'échos hétéroclites, *Les Amours jaunes* signent une mise à mort du lyrisme personnel.

D'autant que le poète corbiérien a une identité vacillante et pour le moins paradoxale. Empêtré dans ses contradictions, il est, dès le début du recueil, présenté à travers l'émiettement de ses qualités hétéroclites. Les vers d'« Epitaphe » livrent une suite sans lien de contraires qui s'opposent de façon disparate et asymétrique : « Trop *Soi* pour se pouvoir souffrir, / L'esprit à sec et la tête ivre, / Fini, mais ne sachant finir, / Il mourut en s'attendant vivre / Et vécut, s'attendant mourir. ». Aussi bien ce « moi » qui tente de se définir n'a pas de centre, il est dispersé entre des déterminations oxymoriques simultanées. A travers l'ensemble des poèmes des *Amours jaunes* s'égrènent ses métaphores identitaires, – bâtard (« Paris », 1^{er} sonnet), épave (« Epitaphe »), lépreux et hérétique (« Le Poète contumace »), artiste à-peu-près (« Le Poète contumace »), eunuque (« Paria »), esclave ou flibustier (« Le Renégat ») –, dans une inflation qui ruine toute possibilité d'unification. Dans « Paria », les antithèses (« – L'idéal à moi : c'est un songe/Creux [...] », « Et ma parole est l'écho vide ») se combinent avec les adynata (« Et ma moitié : c'est une femme... / Une femme que je n'ai pas. », « Et le mal du pays me ronge... / Du pays que je n'ai pas vu. ») pour annuler peu à peu tout ce qui pourrait constituer la moindre positivité du sujet. Noyé sous une surcharge d'identités, dépourvu de qualités intrinsèques, le « je » lyrique est une forme creuse et vide, comme le martèle son « Epitaphe » : « Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose » (« Epitaphe »).

Les Amours jaunes résonnent partout du cri d'un poète qui clame paradoxalement son absence. De la « Rapsodie du sourd » qui prévient « Je suis là, mais absent... », au « Poète contumace » condamné en son absence, « invisible », « viveur vécu, revenant égaré » qui se dit bien « là – mais comme une rature », et donc biffé par son propre texte, jusqu'au poète mort d'« Epitaphe », qui « gît » au seuil de son recueil, la figure lyrique est présentée dans son incapacité à faire œuvre poétique : « Mineur de la pensée : il touchait son front blême, / Pour gratter un bouton ou gratter le problème / Qui travaillait là – Faire rien. – » (« Décourageux »). Déjà inscrits au cœur de la poésie romantique, le dessaisissement du sujet écrivain, l'impossibilité éprouvée de parler au plus près de soi pour livrer le drame vécu, avaient été le plus souvent compensés par la revendication d'une maîtrise de l'écriture : le poète nervalien d'« *El Desdichado* » se présente comme un dépossédé, dont le luth portant « le soleil noir de la Mélancolie » est voué à la célébration d'une perte, d'un deuil, d'une puissance abolie. Mais ce « déshérité », à l'identité dédoublée (« Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? »), voit son manque réparé à la fin du poème par un rassemblement de son être dans la figure d'Orphée, dont il possède « la lyre » ; la désaffirmation et l'éclatement du sujet poétique s'inversent dans une projection mythique qui donne encore une assise à l'énonciation lyrique. Dans *Les Amours jaunes*, où se rejouent sans cesse, non sans l'ironie d'une pose littéraire et codée, l'instabilité et l'effacement du « je » poétique, il n'est cependant plus question de compensation. L'ultime poème des *Amours jaunes* renverse l'ouverture des *Fables* de La Fontaine, qui théâtralisait la mise en route de la parole poétique : « Chantez maintenant » disait la Fourmi dans « La Cigale et la

Fourmi » ; « *Si vous chantiez, maintenant !* » (« La Cigale et le Poète ») répond la Muse de Corbière, mais cette invitation, une fois le recueil achevé, sonne bien ironique. Le poète n'aurait-il donc pas chanté au cours des cent poèmes précédents ? Enfermé dans le silence, le poète sourd est coupé, dépossédé du langage : « Je vois voler des mots que je ne puis happer » (« Rapsodie du sourd »). Quelques années avant la descente au Styx mallarméenne, Corbière met en scène la « disparition élocutoire du poète » (« Crise de vers ») et décèle la présence, à l'intérieur du chant poétique, d'une voix sans origine, sans auteur. L'emblématique « ÇA » du poème d'ouverture des *Amours jaunes*, qui rend compte du caractère foncièrement indéfinissable de l'œuvre, sert également à désigner la nature mystérieuse de la voix poétique : « – Ça chante comme ça respire [...] / Ça peut parler aussi, sans doute. / Ça peut penser comme ça voit. » (« La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne »). L'interrogation ouverte par les poètes romantiques sur l'origine et le statut de la voix poétique, mise en scène par Musset dans le dialogue du poète avec la Muse de *La Nuit de Mai*, pouvait encore s'appuyer sur la stabilité d'une instance lyrique, un « je » plein identifié comme le centre élocutoire du poème ; Tristan Corbière pousse plus loin le questionnement en menant à son terme l'évidement du moi créateur.

Le moi lyrique centralisateur aboli, le poème se met à fonctionner de lui-même, se produit à partir du jeu croisé des images, des rythmes et des signifiants. Dans « Duel aux camélias », l'observateur à partir duquel semble saisie la vision du duel (« j'ai vu ») est d'emblée présenté comme ébloui par l'éclat des images qui l'assaillent, débordé par leur surimpression : « J'ai vu le soleil dur contre les touffes / Ferrailer. – J'ai vu deux fers soleiller, / Deux fers qui faisaient des parades bouffes » ; sous l'effet d'un chiasme sémantique et sonore (« soleil, ferrailer/fers, soleiller »), le renversement dans l'attribution des verbes initie un mouvement d'engendrement spontané des images, que vient relayer l'anadiplose : objets de la vision dans la proposition infinitive qui mentionne leur éclat, les « deux fers » glissent par la répétition vers le statut d'acteurs du duel. La scène est dominée par une écriture de la métonymie qui témoigne bien de l'absence de toute conscience organisatrice ; la vision décentrée ne cadre plus que des détails métonymiques et métaphoriques qui s'autonomisent et qui, détournés de leur statut de figures, retrouvent une charge concrète : « Des merles en noir regardaient briller. / Un monsieur en linge arrangeait sa manche ; / Blanc, il me semblait un gros camélia ; / Une autre fleur rose était sur la branche, / Rose comme... Et puis un fleuret plia. » (*ibid.*) ; absorbé par son signifiant dans les métaphores florales, le « fleuret » surgit au sein d'une trame narrative qui se défait au profit d'une divagation d'images en images.

La poésie de Corbière cache en ses replis l'intuition d'une autonomie du langage, dont les *Rondels pour après* pourraient porter la trace ; une fois mort, le poète salué comme « beau décrocheur d'étoiles », « chevauteur de rayons » (« Sonnet posthume ») et « voleur d'étincelles » (« Rondel »), irait rejoindre la cohorte des lanceurs de « fusées » et des poètes-artificiers qui, de Baudelaire aux surréalistes, célèbrent la fulgurance des images : « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue [...] » écrit André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Les surréalistes feront d'ailleurs de Corbière un précurseur de l'automatisme verbal, dont ils voient une déclaration par anticipation dans les paroles du sourd : « [...] Je parle sous moi... Des mots qu'à l'air je jette / *De chic*, et sans savoir si je parle

en indou... » (« Rhapsodie du sourd »). Tristan Corbière est pour André Breton « le premier en date à s'être laissé porter par la vague des mots qui, en dehors de toute direction consciente, expire chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat. »¹¹. Sans se risquer à parler d'écriture automatique, là où se fait encore sentir une discipline poétique, la critique moderne reconnaît cependant dans la « Litanie du sommeil » une ivresse verbale digne d'un poète « qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés » (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers »). L'appel renouvelé au sommeil est une prière pour que s'ouvrent les portes du rêve (« Pays où le muet se réveille prophète ! ») et que se décharge alors une accumulation chaotique d'images : « Réveil des échos morts et des choses profondes. ». Le rythme saccadé d'une voix qui scande des incantations, allié à la structure syntaxique répétitive de la litanie, cherche à retranscrire les élans discontinus de cette montée d'images : « SOMMEIL ! – Râtelier du Pégase fringant !/ SOMMEIL ! – Petite pluie abattant l'ouragan !/ SOMMEIL ! – Dédale vague où vient le revenant !/ SOMMEIL ! – Long corridor où plangore le vent ! ». A l'échelle du poème entier, des visions hallucinées affluent et s'entrechoquent dans un pêle-mêle délirant qui n'est pas sans évoquer « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 1) : les vierges côtoient des proxénètes, les loups-garous des dévotes et des « *Trainées* » en « *carrosse à Cendrillon* », l'« Amant honteux du jour » le pochard, autant de fantasmagories qui dégagent une impression générale de communion obscure avec le surréel. A l'échelle de la strophe, les images s'auto-engendrent en un processus déterminé par le langage lui-même, jouant une partition en toute autonomie : « Toi qui, le rideau bas, viens lâcher la ficelle/ Du Chat, du Commissaire, et de Polichinelle,/ Du violoncelliste et de son violoncelle,/ Et la lyre de ceux dont la Muse est pucelle ! » ; la « ficelle » fait surgir le « chat », qui appelle, à partir de la chanson populaire, le « Commissaire » et « Polichinelle », « Polichinelle » appelle à la rime « violoncelle » qui lui-même fait surgir « lyre », et ainsi de suite, à l'infini. Le jaillissement des images forme la matière insondable du rêve, où s'amalgament, en toute liberté, associations tonales et verbales et résonances lointaines : « Conte de Fée où *le Roi* se laisse assoupir !/ Forêt-vierge où *Peau-d'Âne* en pleurs va s'accroupir !/ Garde-manger où *l'Ogre* encor va s'assouvir !/ Tourelle où *ma sœur Anne* allait voir rien venir ! Tour où *dame Malbrouck* voyait page courir.../Où *Femme Barbe-Bleue* oyait l'heure mourir !.../ Où *Belle-au-Bois-Dormant* dormait dans un soupir ! ».

* * *

Dans son essai *Tristan le Dépossédé*, Henri Thomas met en lumière la force de la poésie de Corbière ; rejetant la fonction prophétique et sacrée de la poésie, le poète fait entendre un chant nouveau, un contre-chant qui fait « déchanter » de l'intérieur, par le fait de sonner

¹¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de poche, 2002, p. 202-203

faux, le *bel canto* des poètes précédents : « Pas de rôle, ni d'ailes ! » annonce le poète dans « Ça ? », mais une esthétique nouvelle qui promeut la « chanson », c'est-à-dire la présence du souffle vivant dans le poème, les brisures d'une voix abîmée par les cris et les suffocations, cernée par le silence. Sur les ruines de l'ancien lyrisme s'élève un chant profondément humain, heurté et dissonant comme l'est la parole vive, et qui parvient à restituer toute l'intensité de la sensation. Mais la dénaturation de la voix poétique a aussi creusé son instabilité ; traversée d'échos multiples et de voix disparates, elle n'est plus unifiée que par l'affirmation sans cesse réitérée de son éclatement, une dislocation qui devient l'enjeu poétique essentiel et que confirme la destitution de la figure du poète créateur. Ratifiant la mise à mort du lyrisme personnel, *Les Amours jaunes* ouvrent la voie à la poésie moderne, frappée du sceau de l'impersonnalité : « ça chante » écrit Corbière, le « ça » ou l'intuition d'un « laisser-courre » du langage débridé, qui révèle alors toute sa puissance créatrice.