



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne et CAERPA

Section : Lettres modernes

Session 2023

Rapport de jury présenté par :
Alain Brunn
Président du jury



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Sommaire

1. Sommaire	p. 2
2. Règlementation	p. 3
3. Présentation du concours	p. 4
4. Bilan de la session 2023	p. 5
5. Rapports des épreuves écrites	p. 6
5.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs	p. 7
5. 2. Composition française sur œuvres au programme	p. 40
6. Rapports des épreuves orales	p. 72
6. 1. Leçon : œuvres littéraires et cinématographique	p. 73
6. 2. L'épreuve orale d'explication de texte	p. 99
6. 3. L'épreuve orale de Grammaire	p. 111
6. 4. L'épreuve orale de Commentaire	p. 120

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



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Règlementation

Épreuves écrites d'admissibilité

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

- Durée de l'épreuve : 7 heures
- Coefficient 8

L'épreuve consiste en une composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs de langue française du programme des lycées.

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

Composition française

- Durée de l'épreuve : 7 heures
- Coefficient 12

L'épreuve consiste en une composition française portant sur un programme d'œuvres d'auteurs de langue française et postérieures à 1500 publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale.

Épreuves orales d'admission

Leçon

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes
- Coefficient 6

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

La leçon est suivie d'un entretien qui est l'occasion pour le candidat de valoriser son expérience professionnelle.

Explication d'un texte postérieur à 1500

- Durée de la préparation : 3 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes
- Coefficient 8

L'épreuve consiste en une explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française et figurant au programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale

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

Commentaire d'un extrait des œuvres au programme

- Durée de la préparation : 2 heures
- Durée de l'épreuve : 30 minutes
- Coefficient 6

L'épreuve consiste en un commentaire d'un extrait des œuvres au programme de littérature générale et comparée publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale. Ce commentaire est suivi d'un entretien avec le jury.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Présentation du concours

Après des épreuves écrites qui ont permis de départager les candidats sur la base du travail qu'ils ont conduit sur un programme d'œuvres comme de leur réflexion pédagogique et de leur culture littéraire et didactique, les oraux de la session 2023 de l'agrégation interne et du CAERPA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés) de Lettres Modernes se sont déroulées conformément aux modalités habituelles du concours, dans de très bonnes conditions, au lycée Henri IV qui a accueilli pour l'ensemble des épreuves orales tous les admissibles, offrant des conditions de travail très heureuses tant aux membres du jury qu'aux candidates et candidats. L'accueil des admissibles, le tirage des sujets, la préparation dans une bibliothèque mettant à disposition les utiles usuels, les interrogations enfin ont eu lieu sans problème aucun, confirmant le retour à la normale engagé déjà pendant la session précédente, après les sessions troublées qui avaient précédé.

On trouvera dans la section suivante les différentes indications utiles sur le bilan de cette session. Si le nombre de candidats inscrits a baissé – effet d'un programme conséquent peut-être, ou d'une certaine fatigue après des années de forte mobilisation pour tous les personnels de l'éducation nationale –, la qualité des travaux évalués à l'écrit comme à l'oral n'a pas diminué, comme en témoignent les notes attribuées par le jury : celui-ci tient à féliciter toutes les candidates et tous les candidats qui s'engagent avec sérieux et parfois même ferveur dans la préparation d'un concours exigeant et ambitieux, qui consolide les connaissances et élève la réflexion de ceux qui s'y confrontent, bien au-delà des seuls lauréats distingués par le jury. La promotion méritée que permet ce concours, pour les enseignants qui le réussissent, s'accompagne d'un bénéfice réel pour les élèves dont les professeurs auront préparé les différentes épreuves de ce concours complexe qui évalue tout ce que mobilise un enseignant chargé d'enseigner la littérature et la langue aux classes dont il a la charge.

Les rapports des différentes épreuves permettront d'avoir des indications plus précises sur les différents points pris en considération par le concours, et donneront ainsi d'utiles indications tant aux candidates et candidats de cette session 2023 qu'aux futurs préparateurs. On ne saurait trop rappeler ici qu'un enseignant de français est quelqu'un qui sait construire sa lecture et sa réflexion sur les textes et la langue et l'adresser aux autres, en la nourrissant de savoirs précis et d'une culture large, et en s'y engageant véritablement, dans une démarche de formation personnelle qui ne s'arrête pas.

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2023 de l'appui des services du SIEC. Le jury présente ses remerciements à Monsieur le Recteur de Paris comme aux personnels de la direction générale des ressources humaines. Le directoire dit sa gratitude à Madame la Proviseure du lycée Henri IV qui a accueilli le jury, comme à l'intendance de l'établissement et aux agents qui ont permis à cette lourde semaine d'interrogations de se dérouler aussi favorablement que possible.

Le Président tient à remercier tout le jury pour une exigence intellectuelle toujours marquée de bienveillance et d'ouverture, et dont le travail conséquent est l'occasion d'une réflexion vivante et stimulante sur la discipline ; il adresse ses remerciements sincères au secrétaire général, Monsieur Vincent Tuleu, dont les qualités professionnelles et humaines permettent la réussite du concours. Il tient tout particulièrement à remercier et saluer la vice-présidente, Madame Françoise Laurent, qui a été, toutes ces dernières années, l'âme même de ce concours.

Alain Brunn

Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Bilan de la session 2023

Le jury du concours

Le jury de l'agrégation interne et du CAERPA de Lettres modernes, pour la session 2023 du concours, est composé de cinquante-quatre membres, qui ont corrigé les écrits et interrogé pendant les huit jours d'oraux les candidats aux concours. Il compte trente femmes et vingt-quatre hommes, sept membres des corps d'inspection (six inspectrices et inspecteurs pédagogiques régionaux, un inspecteur général), vingt-deux enseignants du supérieur (cinq professeures et professeurs des universités, une directrice d'étude, seize maîtres et maîtresses de conférences), vingt-cinq enseignants du secondaire (treize agrégés, douze chaires supérieures).

Les candidats des concours

Pour l'agrégation interne, on comptait 1384 inscrits (dont 1128 femmes), 964 présents aux épreuves (dont 806 femmes), et 234 d'entre eux (dont 201 femmes) ont pu être déclarés admissibles.

Pour le CAERPA, on comptait 248 inscrits (dont 206 femmes), 185 présents aux épreuves (dont 155 femmes), et 31 d'entre eux (dont 27 femmes) ont pu être déclarés admissibles.

Les résultats de l'admissibilité

Pour l'agrégation interne, les notes de l'écrit se sont étagées de 0,5 à 19 (de 5 à 19 pour les admissibles) ; les moyennes des épreuves étaient de 7,54 et 7,56 (de 10,28 et 11,73 pour les admissibles). Cela a conduit à fixer la barre d'admissibilité à 9,2/20.

Pour le CAERPA, les notes de l'écrit se sont étagées de 0 à 16 (de 7 à 16 pour les admissibles) ; les moyennes des épreuves étaient de 7,23 et 6,94 (de 10,73 et 11,81 pour les admissibles). Cela a conduit à fixer la barre d'admissibilité à 9,6/20.

Les résultats de l'admission

Pour l'agrégation interne, les cent-vingt postes mis au concours ont pu être pourvus, proclamant ainsi cent trois lauréates et dix-sept lauréats, avec une barre à 10,27/20 (10,2 avec la liste complémentaire) ; les notes, comprises entre 4 et 19, ont conduit à des moyennes de 10,44, 9,49 et 9,78 aux épreuves (12,19, 10,92 et 11,17 pour les admis). La première du concours a été reçue avec une moyenne de 16,05.

Pour le CAERPA, les dix-huit postes mis au concours ont pu être pourvus, proclamant ainsi quinze lauréates et trois lauréats du concours, avec une barre à 10,52/20 (à 9,77 avec la liste complémentaire) ; les notes, comprises entre 0,5 et 18,5, ont conduit à des moyennes de 10,15, 9,12 et 9,5 aux épreuves (11,53, 11,13 et 10,73 pour les admis). La première du concours a été reçue avec une moyenne de 15,54.



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapports des épreuves écrites



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

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

**Rapport présenté par Monsieur Frédéric Nau,
Professeur de chaire supérieure (académie de Paris)**

Ainsi de l'autre côté du Déluge, entraîné par l'alluvion de ce qui a été, il me reste juste assez de forces et d'espace [...] pour en finir avec moi en concluant que, oui, tout commence avec les pères et leurs fils et tout se termine sur les fils et leurs pères.

Et que [...] tout ouvre et ferme au moyen de la glace des pères, qui fondra dans l'eau des fils, qui à leur tour se solidifieront en glace pour que leurs fils deviennent de l'eau, et cela se poursuivra jusqu'au dernier hiver et le dernier printemps de cette dernière saison qu'est la paternité, une étape où on ne descend que pour remonter dans un bateau commandé par des capitaines immensément petits, aimants et despotiques.

Rodrigo Fresan, *Melvil* (Isabelle Gugnion trad., 2023)

En classe de Seconde, dans le cadre de l'objet d'étude « Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle », vous étudierez l'ensemble des textes suivants, qui constituent un groupement de textes complémentaires d'une œuvre intégrale dont on n'attend pas qu'elle soit évoquée ici.

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

Texte 1. Corneille, *Le Cid*, Acte I, scène 6, 1637.

Texte 2. Molière, *Le Festin de Pierre* [*Don Juan*], Acte IV, scène 4, 1683 [1665].

Texte 3. Racine, *Mithridate*, Acte V, scène 5, 1673.

Texte 4. Diderot, *Le Père de famille*, Acte II, scène 6, 1758.

Pour commencer ce rapport, il peut être utile d'apporter une précision : si, dans les notes de bas de page, ce texte fait apparaître des références critiques, ce n'est évidemment pas en présupposant que les candidats devaient en avoir connaissance pour traiter le sujet, comme le montre, d'ailleurs, le développement proposé. Mais, d'une part, le rapporteur aime à payer ses dettes et, en l'occurrence, à mentionner les études qui l'ont, de près ou de loin, inspiré quand il a pensé ce sujet ; d'autre part, il n'a pas semblé mauvais de suggérer, aux curieux et aux candidats, passés et futurs, de belles lectures qui pourront, éventuellement, enrichir leur culture littéraire. De la même façon, et comme toujours pour un rapport, les propositions faites ici n'ont pas pour objet de représenter ce qu'aurait pu être une copie ; elles ont pour but d'indiquer les différents champs dans lesquels les candidates et candidats pouvaient œuvrer avec profit.

Composé de quatre extraits de pièces de théâtre, créées ou publiées entre 1637 et 1758, le *corpus* proposé lors de la session 2023 s'inscrit manifestement dans le cadre de l'objet d'étude (pour les classes de seconde) « Le théâtre du XVII^e au XXI^e siècle », dont la finalité est ainsi définie dans le Bulletin Officiel : « L'objectif de la classe



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

de seconde est de poursuivre cette formation, de préciser et d'enrichir les éléments de culture théâtrale, et d'approfondir l'analyse et l'interprétation des œuvres en les inscrivant dans le contexte de leur création et de leur réception, ainsi que dans l'histoire du genre ». La méthode préconisée favorise l'étude d'œuvres intégrales, mais le texte officiel recommande aussi l'étude d'un « groupement de textes complémentaires ».

C'est pourquoi le jury a retenu la possibilité de réunir quatre textes issus d'œuvres différentes, mais toutes extrêmement canoniques : il s'agit, en effet, du *Cid* de Corneille, du *Festin de Pierre (Don Juan)*¹ de Molière, de *Mithridate* de Racine et du *Père de famille* de Diderot. Tout au plus est-il possible de remarquer que *Mithridate* n'est sans doute pas la tragédie la plus fameuse de Racine et que *Le Père de famille* est plus souvent connu à travers les pages d'histoire littéraire que lu de première main. Mais la notoriété des deux autres pièces citées auprès de tous les publics, y compris scolaires, est hors de doute et cette modeste anthologie n'était assurément pas de nature à déstabiliser les candidats et les candidates.

L'extrait de Corneille se situe au début de la pièce (I, 6). Don Diègue, le père de Rodrigue, a été choisi par le roi pour être le gouverneur de son héritier. Déçu de n'avoir pas été désigné, Don Gomès, le père de Chimène, soufflète son rival, qui le provoque en duel. Mais, comme Don Diègue est vieux, il entend confier le soin de venger son honneur à son fils. Seulement, Rodrigue est fiancé à Chimène et ce devoir compromet le succès de ses sentiments amoureux. Le dialogue réunit Don Diègue et Rodrigue, quand le premier annonce au second la situation.

L'extrait de Molière, au contraire, se situe au quatrième acte (IV, 6), quand le public connaît déjà bien le personnage de Don Juan et ses débordements. Il n'est pas étonné, dès lors, que survienne son père, Don Luis, pour lui adresser des remontrances. La stratégie adoptée par Don Juan, elle, se révèle plus originale, puisqu'il décide de ne presque pas répondre à son père, lui opposant un lourd silence. C'est cette confrontation qui est proposée à l'étude.

L'extrait de Racine correspond à la dernière scène de la pièce (V, 5). Le roi Mithridate, mourant, reconnaît finalement le mérite et la loyauté de son fils, Xipharès : il consent au mariage de ce dernier avec sa propre fiancée, Monime, et lui enjoint de s'allier au peuple parthe afin d'organiser la résistance à l'impérialisme romain. Il lui revient, de la sorte, de préférer le dénouement, amoureux et politique, de la tragédie à laquelle il donne son nom. C'est surtout Mithridate qui occupe la parole, réduisant les interventions de ses interlocuteurs à un très petit nombre de vers (moins de neuf en tout).

L'extrait de Diderot, enfin, est un dialogue entre le jeune Saint-Albin et son père, à qui il espère faire admettre son mariage avec Sophie, une jeune femme vertueuse mais sans naissance. Ce passage (II, 6) représente donc le nœud de l'intrigue, c'est-à-dire la crise qu'il faudra résoudre afin que la paix et l'ordre reviennent dans la famille bourgeoise.

Les quatre passages présentent une indéniable unité thématique : il s'agit, dans tous les cas sans exception, de dialogues entre un père et son fils. Cette similitude, toutefois, peut être nuancée par une description plus précise des scènes à l'étude. Tandis que la parole est à peu près également répartie entre le père et le fils dans

¹ Voir l'édition de la pièce par Georges Forestier (Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010) pour expliquer l'usage de ce titre.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Le Cid et dans *Le Père de famille*, il n'en va pas de même dans *Le Festin de Pierre*, où Don Juan reste presque muet devant Don Luis. La scène comporte, d'ailleurs, deux autres personnages, mais La Violette ne sert qu'à introduire Don Luis auprès de son fils, et Sganarelle ne parle pas du tout. De même, dans *Mithridate*, la scène montre six personnages (sans compter les « gardes » mentionnés par la didascalie initiale). Trois d'entre eux sont des confidents ou des domestiques ; seuls s'expriment Mithridate, son fils Xipharès et Monime la reine. Encore cette dernière ne prononce-t-elle que cinq vers. Malgré ces différences dont il faudra éclaircir la signification, il n'est donc pas abusif d'affirmer que les textes à l'étude sont tous centrés sur la confrontation entre un père et un fils.

Cette proximité thématique n'est pas corrélée à une uniformité générique, puisque, *stricto sensu*, quatre genres différents sont représentés : *Le Cid* a été présenté dans la version de l'année de sa création, 1637, quand la pièce est encore désignée comme une « tragi-comédie » ; *Le Festin de Pierre* est une comédie ; *Mithridate* est une tragédie ; *Le Père de famille* est désigné, sur le frontispice de l'édition originale, comme une « comédie », mais la pièce a été conçue par Diderot pour illustrer ses thèses sur le renouvellement nécessaire de la dramaturgie, si bien qu'elle peut légitimement être tenue pour un « drame bourgeois », même si un examen plus attentif portera notamment sur sa caractérisation générique. Du reste, avec *Le Cid*, *Le Père de famille* illustre les flottements et les incertitudes qui accompagnent, parfois, la nomenclature des genres théâtraux. Dans une moindre mesure, *Le Festin de Pierre* contribue à ce type d'interrogations, étant donné que le dénouement de la pièce, voyant son héros choir dans les flammes de l'enfer, n'est guère conforme aux modèles comiques traditionnels.

Cette diversité générique explique, en partie, une diversité formelle évidente : deux extraits sont écrits en alexandrins (*Le Cid* et *Mithridate*) ; deux extraits en prose (*Le Festin de Pierre*, *Le Père de famille*). Or, si cette opposition semble recouper la frontière hermétique entre les genres sérieux (tragédie et tragi-comédie) et les genres humbles (la comédie), il faudra, à nouveau, penser à deux fois ce contraste trop simple². À l'époque où il crée *Le Festin de Pierre*, Molière, en effet, promeut la grande comédie, en cinq actes et en vers (*Le Misanthrope*, par exemple). Quant à Diderot, il n'a jamais rédigé de pièce de théâtre qu'en prose, mais il a néanmoins hautement revendiqué le sérieux de ses œuvres dramatiques. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il affirme : « Ce n'est pas une tragédie ; ce n'est pas une comédie ». À quoi, Dorval répond en précisant que *Le Fils naturel* a « des nuances de tragédie » et que « *Le Père de famille* prendra une teinte comique ».

Les critères qui ont été utilisés pour classer ces œuvres théâtrales témoignent, enfin, de **la cohésion historique et chronologique du corpus**. Un peu plus d'un siècle, à peine, sépare le texte le plus ancien (*Le Cid*, 1637) et le texte le plus récent (*Le Père de famille*, 1758). Le corpus retenu se prête ainsi à une traversée du classicisme français au théâtre. La pièce de Corneille, en effet, a été créée peu après l'institution de l'Académie française par le cardinal-ministre de Richelieu (1634-1635). Or, la nouvelle compagnie, dont la mission consistait à veiller, explicitement, au rayonnement des lettres françaises, et, plus implicitement, à fournir un instrument pour une politique culturelle d'État, est intervenue dans la « Querelle du *Cid* », en publiant ses « sentiments » : les critiques énoncées esquissent une doctrine plus rigoureuse et rompent avec les expérimentations dramaturgiques des années précédentes. Molière et Racine, quant à eux, ont souvent été considérés par les histoires littéraires comme

² Voir, du reste, l'article de Brice Denoyer, « L'Héritage de la métrique antique dans l'alexandrin français au XVI^e siècle » (*Anabases* 29 (2019), <https://journals.openedition.org/anabases//8668>) sur les facteurs complexes qui ont conduit à l'association étroite entre l'alexandrin et le dialogue tragique.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

les modèles les plus aboutis du classicisme. Diderot, au contraire, au milieu du XVIII^e siècle, pense le déclin de l'esthétique classique, pourtant encore défendue par des écrivains comme Voltaire, et élabore une dramaturgie renouvelée, afin de mieux servir les ambitions morales du théâtre sérieux.

Cette présentation sommaire du *corpus*, avec ses éléments d'unité et ses contrastes, permet de dégager une problématique à partir de laquelle les textes pourront être étudiés d'un peu plus près. Il s'agit ainsi d'examiner les esthétiques dramaturgiques spécifiques que ces quatre scènes mettent en œuvre pour traiter un motif anthropologique essentiel, le conflit entre les générations, et, plus précisément, la lutte du fils contre le père.

Éléments d'explication sur les textes

Trois aspects majeurs de toute scène théâtrale ont été retenus pour décrire et comparer les extraits du *corpus* :

- la situation dramatique et sa réalisation scénique
- la construction des personnages et la figure du héros
- les enjeux sociologiques, politiques et idéologiques symbolisés par l'intrigue et ses personnages.

La situation dramatique et sa réalisation scénique

- Corneille ou l'exploit

La scène du *Cid* se situe au début de la pièce, dans sa phase d'**exposition**. Le dialogue de Rodrigue avec son père intervient immédiatement après un monologue de ce dernier, réagissant à l'affront qu'il avait essuyé dans la scène encore précédente de la part du Comte, autre nom de Don Gomès, le père de Chimène. Ces trois scènes s'enchaînent donc étroitement et déclenchent l'intrigue et, plus particulièrement, son versant politique, étant donné que l'honneur de don Diègue est, dans un premier temps, exalté par la décision royale de lui confier le gouvernorat de l'Infant, puis gravement compromis par le soufflet du Comte.

Les scènes précédentes, les premières de la pièce, marquent, en revanche, de multiples infractions au principe de liaison, qui veut qu'un personnage au moins reste d'une scène à l'autre, assurant une transition censée être plus naturelle. Le rideau s'ouvre sur un dialogue entre Chimène et son père, qui approuve l'amour de la jeune femme pour Rodrigue. Chimène s'entretient ensuite avec sa confidente, Elvire, puis toutes les deux se retirent pour laisser la place à une autre scène de confiance, entre l'Infante, elle aussi éprise de Rodrigue, et Léonor, sa gouvernante. À leur tour, les deux femmes quittent la scène, qui accueille, sans liaison, Don Diègue et le Comte. L'exigence de ménager une **liaison** entre les scènes n'a pas encore été fixée au moment où Corneille écrit *Le Cid* : il n'y a donc pas de *faute* en regard d'une *règle* ; mais le dramaturge, qui avait ostensiblement respecté ces liaisons dans une pièce précédente, *La Suivante*³, effectue ici un choix inverse⁴.

Les premières scènes, en outre, correspondent plutôt à l'**intrigue amoureuse**. Il apparaît ainsi que le premier acte obéit à une composition symétrique : d'abord, le fil amoureux, puis le fil politique. La scène 6 correspond à

³ La pièce, créée en 1634, a été publiée quelques mois après la création du *Cid*, escortée d'une Épître, qui comporte sur les règles la réflexion suivante : « La liaison même des scènes, qui n'est qu'un embellissement, et non pas un précepte, y est gardée ».

⁴ Voir, sur cette question, l'ouvrage de Marc Douguet, *Composition dramatique et liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2023.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

une montée en puissance du thème politique, qui atteint ici son paroxysme, jusqu'à ce que la dernière scène, la suivante, avec les fameuses stances de Rodrigue, orchestre la réunion et la confrontation de ces deux thèmes.

Cette scène occupe donc une place stratégique dans l'acte et dans la pièce, dans la mesure où **le héros de la pièce, le personnage éponyme, s'y montre pour la première fois**. Or, d'emblée, Corneille se plaît à déjouer l'attente de son public et à illustrer sa virtuosité de dramaturge : Rodrigue, lors de sa première apparition, ne parle quasiment pas. Il ne lui est attribué qu'un seul vers entier et cinq fragments de vers – dont le dernier se réduit à l'article défini « Le... », prononcé avant que son père ne l'interrompe aussitôt d'un impératif « Ne réplique point ». Corneille réserve pour la scène suivante, le grand monologue de Rodrigue, la révélation de ses sentiments face à cette situation déstabilisante.

La scène étudiée montre donc comment les exigences de la vie publique viennent faire obstacle à la consécration des sentiments amoureux du héros. Or, loin de s'efforcer de rendre cette situation acceptable pour son jeune héros, Corneille met tout en œuvre, au contraire, pour la **dramatiser** et faire ressortir ce que son intrigue a d'exceptionnel. Comme l'écrit Georges Forestier, « Dans ces conditions, le choix de ce sujet particulier par Corneille révèle que c'est le caractère insurmontable de l'obstacle qui l'a attiré » (*Essai de génétique théâtrale*, Droz, Genève, 2004, p. 298).

La composition même de la scène, à cet égard, est remarquable. Adressant d'emblée à son fils une question en forme de défi, Don Diègue paraît entrer dans le vif du sujet. Mais, ayant obtenu l'assurance de la détermination vaillante de Rodrigue, il retarde l'annonce qu'il doit lui faire, produisant une longue attente pour le public, qui n'ignore pas, lui, ce qu'il se dispose à réclamer à son fils. Il ne lui faut donc pas moins de quatre répliques pour tout dévoiler à son fils. La première réplique énonce la nécessité d'une vengeance ; la deuxième expose l'affront dont il s'estime la victime ; la troisième exalte la grandeur du personnage qui lui a fait tort mais ne le nomme pas ; la quatrième le désigne enfin par une périphrase, « le père de Chimène », dont la formulation dévoile soudain ce qui ne manquera pas de rendre à Rodrigue cuisante la vengeance qu'il doit exécuter. En un hémistiche, Don Diègue change complètement le point de vue depuis lequel il présente la situation : il n'est plus question d'honneur, mais d'amour. Quant aux réponses de Rodrigue, elles se bornent à réclamer, avec une impatience de plus en plus marquée, un éclaircissement.

Les deux premières répliques de Don Diègue sont aussi les plus longues. Elles sont toutes imprégnées d'un **imaginaire de batailles et d'exploits sanglants**. La première fait rimer le nom « courroux » et l'adjectif « doux » et associe au nom « ressentiment » l'épithète « digne » : les personnages évoluent ainsi dans un monde que domine le code de l'honneur et qui érige la colère en valeur légitime. Le mouvement de cette réplique est illustré par la quadruple répétition de l'impératif « viens », répartie sur un peu plus d'un vers : deux occurrences dans le premier hémistiche, une occurrence pour ouvrir le deuxième hémistiche, puis une dernière en tête du vers suivant. Cette anaphore produit une impression d'amplification puisqu'à chaque fois, le fragment est ouvert par le verbe répété. Don Diègue semble vouloir communiquer son emportement à son fils. La deuxième réplique permet au vieil homme de qualifier le crime commis envers lui, et, dans un acte de langage performatif, fait de son fils un vengeur. Par les deux vers, « Je le remets au tien pour venger et punir » et « Je te donne à combattre un homme à redouter », Don Diègue confie à Rodrigue une mission qu'il ne peut guère refuser, en réalité. Aussi, à partir d'alors, il ne pourrait guère devenir qu'un mauvais vengeur, mais n'a plus la liberté d'être autre chose. Après l'impératif « viens », c'est, cette fois, la forme « va », plus dense et plus énergique encore, qui, à l'attaque d'un vers, élance le fils vers son destin. Ce procédé culmine avec le célèbre enchaînement de monosyllabes qui clôt



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

la scène, l'hémistiche : « va, cours, vole et nous venge ». Dans sa dernière réplique, Don Diègue utilise également la répétition pour mettre en évidence l'indissolubilité de ses intérêts et des intérêts de Rodrigue : « venge-moi, venge-toi » (rimant, au surplus, avec « moi » au vers suivant).

Le style exalté de Don Diègue fait ainsi contraste avec le sacrifice personnel qui est attendu de Rodrigue : il ne doit accomplir rien moins qu'un exploit – et un exploit contraire à ses intérêts amoureux, qui plus est. Cette dramatisation est renforcée par **le portrait du Comte**, esquissé dès la deuxième réplique et prolongé dans la troisième, qui le représente en ennemi farouche. La puissance cruelle de Don Gomès est condensée en une image elle-même audacieuse : « Se faire un beau rempart de mille funérailles ». Georges de Scudéry, du reste, avait trouvé à y redire : « J'aurais bâti ce rempart de corps morts, et d'armes brisées, et non pas de funérailles : cette phrase est extravagante et ne veut rien dire ». L'Académie se prononça dans le même sens et Corneille se soumet à leur avis dès 1660, en trouvant une formulation plus plate : « Porter partout l'effroi dans une armée entière ».

L'alternative à laquelle est confronté Rodrigue est exprimée brutalement par son père : « Meurs, ou tue », avant que la même idée ne soit reprise dans une tournure moins percutante, approchant davantage de la maxime : « Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour ». Dans les deux cas, c'est **une question de vie ou de mort** qui se pose et qui ne laisse apparemment aucune liberté à Rodrigue.

Cette extrême dramatisation caractérise parfaitement à la fois l'esthétique de Corneille et les critères essentiels du genre tragi-comique, dont le choix apparaît ainsi parfaitement adapté à la réflexion théâtrale de l'auteur. Cultivant « **une dramaturgie de la gageure** »⁵, Corneille est conduit à multiplier les événements à un rythme échevelé et, de fait, ce premier acte, tout en exposant l'intrigue, la développe déjà et apporte de nombreux éléments nouveaux. De plus, la tragi-comédie, comme la comédie, était censée se terminer par un mariage : or, en l'occurrence, l'obstacle au mariage est constitutif de l'intrigue et de la nature même des amants. La réalisation du programme inhérent à la tragi-comédie se révèle d'autant plus improbable que l'affrontement entre les pères (puis entre Rodrigue et le comte) semble devoir rester insurmontable. Toutefois, les répliques de Don Diègue dépeignent un univers de sang et de guerre, propice aux exploits et aux renversements de situation. En somme, Corneille se saisit de la liberté offerte par le genre non aristotélicien de la tragi-comédie, de la prédilection qui le caractérise pour les actions riches et éclatantes, voire pour un certain romanesque, et y trouve l'occasion d'illustrer sa propre virtuosité.

- Molière ou la surenchère

L'extrait du *Festin de Pierre* se situe à la fin de la pièce : il ne s'agit pas ici de présenter ni le personnage ni l'intrigue, déjà avancée. Les deux premiers actes ont montré les prouesses vicieuses de Don Juan, avec Elvire et avec les jeunes paysannes. Puis, à partir du troisième acte, les fautes du séducteur se retournent contre lui et il est poursuivi par tous ceux qu'il a offensés ou leurs substituts, les frères d'Elvire notamment et même une mystérieuse statue, figurant sur le monument funéraire d'un Commandeur que Don Juan a tué. L'acte IV se situe dans la continuité du précédent et l'avancée de Don Juan y est littéralement, physiquement, entravée par les

⁵ C'est le titre d'un article de Georges Forestier (*RHLF* 85b [1985], p. 811-819), qui montre que les exploits éventuels des personnages servent surtout aux exploits de leur créateur, qui aime à compliquer les situations dramatiques, afin de mieux montrer sa propre virtuosité.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

multiples fâcheux qui viennent lui faire part de leurs récriminations. Il doit ainsi recevoir successivement M. Dimanche, son créancier, Don Luis, son père, Elvire, sa fiancée et la statue du Commandeur, sa victime. De fait, dans cette comédie écrite à la hâte⁶, Molière a réutilisé une structure répétitive qu'il avait déjà expérimentée et qu'il reprit à nouveau par la suite, celle propre à **la comédie des fâcheux**. Dans l'acte IV, Don Juan commente lui-même, non sans effet comique, ce procédé, en s'impatientant de ne pouvoir dîner. À l'issue de la première scène, il espère pouvoir prendre son repas le plus vite possible : « Allons, qu'on me fasse souper le plus tôt que l'on pourra » (IV, 1, p. 94) ; puis, au départ de son père, il tonne : « Me fera-t-on souper bientôt ? » (IV, 5, p. 104) ; avant l'arrivée du Commandeur, il presse ses valets, craignant peut-être un nouvel importun : « Vite à souper » (IV, 7, p. 110). Don Juan ne cesse de se heurter à des obstacles qu'il cherche à conjurer, soit en les éloignant de lui avec mépris (ou avec fougue), soit en s'éloignant lui-même (notamment par la fuite – et la fuite ultime de l'hypocrisie).

Or, ces obstacles vivants, Monsieur Dimanche, Don Louis, Elvire, le Commandeur, lui sont autant de rappels à son devoir, et, tout particulièrement, à la religion qu'il bafoue : la plupart des fâcheux n'ont que le mot « Ciel » à la bouche. Ce sont donc tous les liens qui rattachent un individu à la société des hommes qui, symboliquement, défilent devant le débauché – qui entend bien s'en affranchir. La scène à l'étude s'inscrit donc dans **une progression ascendante vers un comble du sacrilège**.

Si cet enchaînement est possible, c'est que chaque tentative de circonvenir Don Juan échoue : la scène à l'étude permet de l'observer. Les admonestations de son père ne produisent aucun effet sur lui, comme Don Luis le constate amèrement : « je vois bien que toutes mes paroles ne font rien sur ton âme ». À la tirade paternelle, le débauché répond seulement en lui proposant de s'asseoir. De même, il feint de s'inquiéter pour Elvire en l'invitant à passer la nuit chez lui ; et il recommande à Sganarelle de prendre un flambeau pour se rendre au souper du Commandeur. Constamment, Don Juan rabat les grands discours de ses interlocuteurs sur des questions matérielles : il affiche, de la sorte, son mépris pour les questions spirituelles, et, dans le même temps, tourne en dérision l'indignation qu'ils expriment auprès de lui. La scène étudiée contribue au portrait du héros et justifie de définir la pièce, entre autres, comme **une comédie de mœurs**.

La dénonciation des fautes commises par Don Juan conduit son père à énumérer moult événements qui n'appartiennent pas à l'intrigue de la pièce elle-même. D'une part, il oppose son désir ardent d'avoir un fils à la réalité du fils que le Ciel lui a donné : l'homme serait ainsi inéluctablement aveuglé sur ce qui cause son bien et son malheur. D'autre part, il évoque allusivement « cet amas d'actions indignes » et « cette suite continue de méchantes affaires ». Enfin, en opposant la noblesse de naissance et la noblesse morale, il conteste à son fils le droit de se réclamer de ses illustres aïeux. Ce discours moralisateur illustre donc la riche matière que Molière a reprise pour composer sa pièce. Comme *Le Cid* de Corneille, *Le Festin de Pierre* est la réécriture d'un modèle espagnol, la *comedia* de Tirso de Molina intitulée *El Burlador de Sevilla*. Au XVII^e siècle, l'Espagne est associée à **un imaginaire romanesque** qui apparaît ici encore, et Don Luis pourrait être vu comme un Don Diègue qui aurait été moins chanceux avec sa descendance. Alors que le père de Rodrigue en appelle à son fils pour punir son offenseur, Don Luis espère punir son fils pour ses offenses : « je saurai plus tôt que tu ne penses mettre une borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du ciel, et laver **par ta punition** la honte de t'avoir fait naître ». Corneille et Molière, à une trentaine d'années de distance, puiseraient dans le même fonds romanesque, le premier pour exalter la naissance d'un héros nouveau, le deuxième pour mettre en scène la déchéance d'un

⁶ Voir, à ce sujet, la notice de G. Forestier dans Molière, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 2010.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

idéal aristocratique. S'il y a quelque chose de la tragi-comédie dans *Le Festin de Pierre*, ce n'est pas tant son dénouement, par conséquent, que la densité de la pièce en événements, faisant intervenir l'honneur, les batailles et les duels.

Le dialogue de Don Juan et de Don Luis illustre, enfin, la manière dont Molière s'est efforcé d'assimiler la matière romanesque et de l'intégrer à un projet de comédie française. En particulier, il faut remarquer le contraste entre le style de la noble indignation chez Don Luis et la platitude concertée des deux très brèves répliques attribuées à Don Juan, dont la première comporte même le verbe « enrager », indissolublement lié au genre et à la pratique scénique de la farce. Ce mélange des styles explique-t-il que Molière s'en soit tenu à **une pièce en prose**, alors même qu'il avait entrepris de hisser la comédie au rang des genres nobles, en écrivant une pièce en cinq actes et en vers, *L'École des femmes*, créée en décembre 1662 ? Ce choix contribue, en tout cas, à l'irrégularité de la scène.

La scène de Molière montre, comme le passage du *Cid*, la nécessité de convertir une matière romanesque étrangère à une esthétique dramaturgique française. Don Juan était déjà devenu une figure légendaire dans l'espace littéraire européen quand Molière a décidé de le mettre en scène : il s'agissait, pour lui, de structurer une intrigue surchargée afin de la transformer en une comédie de mœurs. Le dialogue entre Don Juan et son père renvoie à une vie d'aventures multiples et intègre un discours réprobateur à une série ascendante d'obstacles destinés à ramener le héros sur le droit chemin – sans succès, confirmant, par là même, son caractère dépravé.

- Racine ou la simplification

La scène de *Mithridate* est **une scène de dénouement**. Le roi mourant pardonne à son fils et à sa fiancée et leur transmet la mission de lutter contre Rome. Le double conflit dramatique, érotique et politique, est donc résolu, par le changement du tyran : figure du désir impérieux, Mithridate se meut en modèle de réconciliation.

S'il n'est pas inhabituel qu'une tragédie se termine par un dénouement heureux, il est plus étonnant que le personnage asservi à ses passions parvienne à les surmonter pour assurer une issue favorable à l'intrigue, et tout particulièrement dans le monde racinien, caractérisé par une humanité essentiellement corrompue. C'est pourquoi *Mithridate* a souvent été considérée comme **la plus cornélienne des pièces de Racine**, elle dont le protagoniste, soudain magnanime, se surpasse lui-même et rend possible une fin juste et bonne.

Les trois répliques de Mithridate détaillent **l'organisation de la transition politique** : il donne Monime à Xipharès (première réplique) ; il enjoint au nouveau couple de fuir sans tarder (deuxième réplique) ; il leur recommande d'unir les forces du Pont aux forces des Parthes afin de combattre les Romains (troisième réplique). Quand tout a été prévu, il peut mourir : « Je sens que je meurs (...) ; recevez l'âme de Mithridate ». Il reviendra au fils de continuer la vie du père, selon une succession dynastique d'autant mieux réglée que Mithridate n'est plus le père despotique qu'il s'est entêté à rester toute la tragédie durant.

Il est, comme dans les deux scènes déjà considérées, question **de vengeance**. Dans la première de ses répliques, Mithridate dresse un bilan : « J'ai vengé l'univers autant que je l'ai pu ». La vengeance a-t-elle, pour autant, été consommée ? Le public sait qu'il n'en est rien et que la modalisation « autant que je l'ai pu » doit être entendue plus que comme une nuance. Le roi définit une ambition qui reste, en fait, toute à réaliser. Monime, d'ailleurs, cherche à lui en laisser la responsabilité, en imaginant qu'il puisse survivre : « Vivez... Pour venger ». Mais



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Mithridate répond par un passé composé, qui solde son action terrestre : « j'ai vécu ». Sa deuxième réplique esquisse alors une stratégie en indiquant au couple d'héritiers la possibilité d'un repli tactique. Enfin, la troisième réplique comporte une nouvelle occurrence du nom « vengeance », avec l'éventualité attendue « si quelque vengeance à ma mort est promise ». La tragédie de Racine a opéré une purification : alors que, tout au long de la pièce, plusieurs vengeances possibles sont passées en revue (la vengeance du père contre l'un de ses fils, d'un fils contre un autre), il ne subsiste, *in fine*, qu'une vengeance en vue : la vengeance du Pont contre Rome. Il est significatif, à cet égard, que Mithridate corrige les intentions de Xipharès, qui, dans son avant-dernière réplique, mentionne « Pharnace impuni » comme la cible d'une vengeance : « Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse ». Cet alexandrin suffit à régler le sort de ce personnage, pourtant important dans l'intrigue tragique ; rien ne doit désormais plus détourner l'attention : l'intrigue s'est resserrée sur la vengeance contre les Romains, et il n'existe plus de conflit au sein du camp de Mithridate. En bonne logique, la scène et la pièce se terminent par le mot « vengeurs » : « Et par tout l'Univers cherchons-lui des vengeurs ». Xipharès accepte l'héritage paternel.

Ce dénouement est-il tragique ? L'issue heureuse, nous l'avons vu, n'est pas un argument suffisant, et le fait qu'elle s'accompagne ici tout de même d'une mort ne change rien. Mais Barthes considère que le dénouement de *Mithridate* n'est pas tragique en ce sens qu'il fait disparaître les éléments constitutifs du conflit tragique : il relève, en particulier, que, lorsque Mithridate renonce à exercer son pouvoir tyrannique, il est déjà, *de facto*, dépossédé de son pouvoir et que la dernière scène ne présente donc aucun enjeu véritable : « ... ce sacrifice n'a plus rien de tragique, en ce sens qu'il est insignifiant : Mithridate est condamné quand il absout ; son oblation est postiche (...). Privée de tout sens oblatif, sa mort devient véritablement un *tableau*, l'exposition décorative d'une fausse réconciliation ; conformément au goût naissant mais violent de l'époque, la tragédie s'esquive en opéra : *Mithridate* est une tragédie *rectifiée* »⁷.

Il est possible de faire une hypothèse moins radicale et d'analyser le processus tragique à l'œuvre dans cette dernière scène comme **un travail de simplification**. Si les répliques des interlocuteurs restant à Mithridate sont caractérisées par une extrême brièveté, c'est parce que tout l'enjeu de la pièce a été intériorisé : il consiste en un retournement propre à Mithridate, qui change de rôle. Il était le tyran oppresseur et devient le roi généreux⁸. L'action se réduisait à la mort de Mithridate face aux Romains et Racine l'a transformée en une intrigue tragique en multipliant les diversions qui se sont toutes évanouies, et laissent place à la nudité de son protagoniste, seul face à la mort, puisque les autres personnages ne font qu'exécuter ses volontés. Ce qui a changé, c'est que, désormais, ces volontés sont bonnes au lieu d'être mauvaises.

Cette composition originale de la tragédie racinienne explique, en outre, pourquoi la présence de nombreux personnages sur la scène ne produit pas une impression de surcharge. **La scène, en effet, est strictement hiérarchisée** : en son centre, Mithridate ; autour de lui, deux autres protagonistes dont les répliques mettent en valeur le projet déterminé du roi ; et enfin pas moins de trois personnages muets.

La scène de dénouement, dans *Mithridate*, montre la persistance d'un puissant imaginaire de la vengeance dans le théâtre du XVII^e siècle français. Dans les trois pièces dont nous avons jusqu'ici examiné un extrait, il s'est donc agi, pour le dramaturge, de convertir une matière plus ou moins romanesque, ou, en tout cas, potentiellement

⁷ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Club Français du Livre, 1960 (repris dans la collection « Points Seuil », p. 108).

⁸ Voir Georges Forestier, *La Tragédie française, Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010 [2003], p. 196-199.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

riche en actions éclatantes, en une intrigue dramatique, vouée à se conformer à l'exigence de naturel qui s'affirme dans la période classique en France, et qui impose notamment de présenter des histoires dont les dimensions n'outrepassent pas trop les capacités de l'expérience sensible du spectateur au moment de la représentation (en termes de lieux et de durée, notamment, mais aussi de complexité). Quand le Corneille du *Cid* ne renonce pas à la grandeur des sentiments, des situations et des actes, propres à la tragi-comédie, Molière dépeint leur déchéance à travers son protagoniste débauché et l'impuissance de son père ; Racine, quant à lui, remet l'héroïsme à un hors-scène hypothétique – dont le public sait bien, d'ailleurs, qu'il n'advient pas, puisque Rome, évidemment, l'emportera sur le Pont. Ce qui s'est joué sur la scène, c'est plutôt le pourrissement d'un héroïsme ancien, dégénéré en despotisme capricieux, et la difficile gestation d'un nouvel héroïsme.

- Diderot ou la profusion et l'effusion

Le passage de Diderot qui a été retenu pour l'étude se distingue nettement des trois précédents. Tout d'abord, il est beaucoup plus long que les autres alors même qu'il ne représente pas la scène entière. De plus, la parole y est bien mieux répartie entre les deux personnages (même si le Père de famille l'emporte sur son fils en nombre de mots prononcés). Enfin, il n'est plus question de vengeance et nous avons cette fois bel et bien quitté le monde de l'aristocratie chevaleresque et ses rêves de grandeur.

La scène se situe au deuxième acte et participe à **l'éclosion de la crise dramatique**. Les aspirations sentimentales du fils rencontrent l'opposition ferme du père, et c'est cette opposition qui déclenche l'action. Dans l'extrait, les deux hommes échangent des arguments, à la fois rationnels et émotionnels, afin de faire prévaloir leur point de vue, en sachant que l'autorité revient évidemment au père. Dans un premier temps, Saint-Albin exprime ses sentiments, pleins de ferveur amoureuse, mais apprend la ferme opposition de son père, qui énonce sa décision, contraire aux vœux du jeune homme : « je ne permettrai jamais que vous soyez à celle à laquelle vous vous êtes follement attaché ». Dans un deuxième temps, Saint-Albin ressasse sa déception : « Que je suis malheureux ! », comme il s'exclame à deux reprises. Il espère communiquer son émotion au Père de famille, afin de le faire revenir sur sa décision, mais n'y parvient pas, et cette deuxième phase se termine par l'injonction ferme lancée par le père : « Cessez de me la demander ». Enfin, la discussion est relancée parce que Saint-Albin s'efforce de convaincre son père de privilégier l'authenticité des sentiments aux dépens des conventions sociales, mais le père de famille plaide pour un conformisme pragmatique : sans mettre en doute la sincérité de la jeune Sophie, il ne croit pas le bonheur accessible hors de la norme sociale.

Comme il ressort de cet aperçu de l'extrait, l'enjeu dramatique de la pièce n'a plus trait à la vengeance, ni même à l'honneur ou à la réputation : **l'intrigue n'est pas politique ni publique, mais amoureuse, sentimentale et privée**. Malgré le ton sérieux des personnages et le registre de langage courant, voire soutenu, la scène ne correspond donc pas aux critères de la tragédie, qui doit nécessairement avoir une portée politique. S'il a parfois été reproché aux dramaturges du XVII^e siècle, Corneille et surtout Racine notamment, de laisser trop de place à l'amour dans leurs pièces, sa présence devait, du moins, rester toujours inférieure à la place occupée par la politique : dans le *corpus* étudié, Rodrigue est ainsi confronté à une injonction contraire à sa passion pour Chimène, mais n'a pas le choix de s'y soustraire ; Mithridate meurt en roi magnanime et la pièce qui porte son nom se conclut sur l'espoir de vaincre les Romains. Au contraire, Saint-Albin n'a aucune responsabilité publique, et ses amours n'engagent que lui.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

L'alliance d'une intrigue concentrée sur des questions domestiques et d'un langage élevé caractérise le nouveau genre théâtral que Diderot entend promouvoir avec *Le Père de famille*, le drame bourgeois. Dans la scène à l'étude, les deux personnages divergent sur le meilleur moyen d'accéder au bonheur, mais, en revanche, ils s'accordent à penser que le bonheur constitue la fin de l'existence. Ni Rodrigue ni Xipharès n'accordent au bonheur une telle priorité. Quant à Don Juan, si tel est le cas (mais ce n'est pas si évident), il fait ainsi preuve de son insoumission et confirme son caractère vicieux.

Le dialogue entre Saint-Albin et son père met donc en évidence que la dynamique de l'intrigue tient **au conflit entre les sentiments individuels et les normes sociales**. C'est exactement ce que Robert Mauzi décrivait comme l'apport du XVIII^e siècle à la réflexion sur le bonheur : « L'innovation du XVIII^e siècle est d'enrichir ou d'aggraver la confusion traditionnelle depuis l'Antiquité, entre la morale et la théorie du bonheur, d'un troisième terme : l'ordre social. Bonheur, morale et société désormais ne font qu'un »⁹. Il en découle une modification significative du genre dramatique sérieux. La tragédie classique, en effet, semblera à certains périmée dans la mesure où elle bannit toute référence directe à la vie contemporaine. Ce faisant, elle se prive structurellement du moyen de penser les principales questions de la vie humaine. Au contraire, dans le passage du *Père de famille*, la condition sociale de la femme se trouve au cœur de la discussion : tandis que le père de famille considère qu'une bonne condition est indispensable au bonheur de son fils, ce dernier le supplie, vainement, de le seconder dans sa révolte contre les conventions.

À la grandeur sociale, Saint-Albin oppose la grandeur morale. Il est notable que la même distinction apparaisse dans la tirade de Don Luis à son fils dans *Le Festin de Pierre* ; mais, dans le texte de Molière, elle n'est faite que pour lancer un reproche à Don Juan, et elle n'intervient, en somme, que négativement, pour prouver qu'un noble peut être ignoble. Pour autant, les paysannes du deuxième acte ou Sganarelle ne sont jamais pensés à l'égal de Don Juan. Dans *Le Père de famille*, au contraire, Saint-Albin professe **une exigence morale qui défie tout l'ordre social**. Une telle mise en cause des conventions serait impensable dans le système classique, qui repose sur l'adéquation entre les hiérarchies sociales et les hiérarchies littéraires, dans la mesure où ces hiérarchies renvoient à une essence des êtres. Seul un nouveau genre pouvait permettre de représenter le conflit qui déchire la famille d'Orbesson.

La portée morale constitutive du nouveau genre dramatique se traduit aussi par **un langage nouveau, qui fait nécessairement la part belle à l'émotion**. La ponctuation des répliques dans *Le Père de famille*, où les points d'exclamation et même d'interrogation sont abondamment représentés, rend compte de cette prédominance des sentiments. Il est significatif que l'effusion ne soit, d'ailleurs, pas réservée au fils, mais que le père, quoiqu'il s'oppose au projet de son fils, ne soit pas montré comme un homme sans cœur. Il rappelle, au contraire, ses larmes à la naissance de son fils : « Mon fils, il y aura bientôt vingt ans que je vous arrosai des premières larmes que vous m'avez fait répandre. Mon cœur s'épanouit en voyant en vous un ami que la nature me donnait. Je vous reçus entre mes bras du sein de votre mère ; et vous élevant vers le ciel, et mêlant ma voix à vos cris, je dis à Dieu : Ô Dieu ! qui m'avez accordé cet enfant, si je manque aux soins que vous m'imposez en ce jour, ou s'il ne doit pas y répondre, ne regardez point à la joie de sa mère, reprenez-le. » Comme Don Luis dans *Le Festin de Pierre*, c'est un père qui a voulu ardemment avoir un enfant ; comme Don Luis, il n'en est que plus ému de tout ce qui lui arrive. Mais, à la différence de ce qui se passe dans la pièce de Molière, tous les personnages de Diderot

⁹ Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1979 chez Armand Colin), p. 13-14.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

sont *sensibles*, aucun n'est aussi inaccessible aux sentiments et à la morale que l'infâme Don Juan. Tous deux veulent la même chose, le bonheur du fils, mais s'opposent sur la meilleure voie pour l'atteindre : cela a été dit, mais il faut encore préciser qu'ils ne s'opposent pas comme la voix de la raison et des sentiments, car c'est en vertu de ses sentiments profonds pour son fils que le père de famille espère qu'il se conformera à la raison, en sachant qu'il n'y a pas de bonheur déraisonnable¹⁰.

La prose de Diderot, enfin, vise un naturel renouvelé par rapport au canon classique. Si Voltaire défendait l'usage du vers dans le théâtre tragique, Diderot a opté pour un langage, qui, sans perdre en dignité, s'approchait davantage d'une authentique conversation. De même, le dialogue de la scène 6 de l'acte II fait intervenir des détails matériels, la fortune de l'oncle de Saint-Albin ou la décision que le père de famille avait prise de ne pas confier son fils à une nourrice. Ces considérations sont concrètes sans être basses, comme si **le prosaïque n'était plus synonyme du vulgaire**. C'est bien une écriture dramatique moyenne qui s'invente ainsi.

- Bilan provisoire

Les quatre extraits étudiés invitent à penser les procédés par lesquels un dramaturge transforme une matière souvent foisonnante en une intrigue proprement théâtrale. L'imaginaire espagnol, présent dans deux textes, est associé à un romanesque fondé sur les valeurs chevaleresques et leur lot de duels et de vengeances. Pour Corneille comme pour Molière, il s'agit de donner à ces motifs une forme cohérente et aussi unifiée que possible. Mais, tandis que *Le Cid* repose sur l'action de son héros, capable, grâce à ses exploits, de surmonter un conflit insurmontable (entre l'honneur et l'amour) et de produire ainsi un éblouissement, *Le Festin de Pierre* ne laisse à Don Juan rien à conquérir et propose alors une structure comique essentiellement répétitive. Quant à Racine, le dénouement de *Mithridate*, éradiquant la rivalité amoureuse entre le père et ses fils qui était pourtant au cœur de la pièce, ne laisse plus de place qu'au mot d'ordre de la vengeance : de la sorte, c'est aussi le genre de la tragédie qui triomphe dans la mesure où l'action se conforme *in extremis* à la règle qui veut que l'intérêt politique y doive l'emporter sur l'intérêt amoureux. À l'inverse, Diderot invente un genre sérieux, duquel s'est absentée toute considération politique : le resserrement sur la sphère privée, notamment, distingue nettement le drame de la tragédie.

La construction des personnages et la figure du héros

Les structures parfois complexes qui ont été décrites font apparaître des figures héroïques, dont la caractérisation détermine aussi la tonalité des scènes étudiées et le genre des pièces dont ces scènes sont extraites.

- Corneille ou le héros caché

Le personnage principal de la scène comprise dans le *corpus* n'est pas le héros de la pièce : c'est Don Diègue, en effet, qui monopolise la plus grande partie de la parole, en exposant à son fils la crise qui déclenche l'action dramatique. Corneille réserve à la scène suivante les réactions authentiques de Rodrigue qui seront exprimées sous la forme célèbre des stances. Il est possible de juger que la naissance du héros a lieu alors et seulement alors, car Rodrigue est ici limité à **un rôle relativement passif**.

¹⁰ L'intrigue de la pièce, d'ailleurs, esquive le dilemme, puisque Sophie se révèle de bonne famille : le conflit entre le bonheur et la norme sociale est désamorcé.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Dans le discours de Don Diègue, Rodrigue n'apparaît que comme le double de son père. D'emblée, la question que lui adresse son père est interprétée par le jeune homme comme un défi, que seule sa filiation lui interdit de relever : « Tout autre que mon père / L'éprouverait sur l'heure » : comme en un court-circuit, la parole paternelle, renvoyant à une identité profonde du héros, en neutralise la vertu guerrière¹¹. Il est logique, dès lors, que Don Diègue conclue : « Je reconnais mon sang à ce noble courroux ». Si son fils, malgré son indignation manifeste, renonce à l'exprimer, c'est qu'il est bien son fils, ou plutôt qu'il est *son propre sang*, un autre lui-même. C'est ainsi une véritable reviviscence qui s'opère : « Ma jeunesse revit... ». La présence insistante du possessif de la première personne constitue, en creux, une négation de la deuxième personne, ou, du moins, de son autonomie : c'est la jeunesse de Don Diègue, plutôt que la jeunesse propre de Rodrigue, qui (re)vit dans l'ardeur bouillonnante soucieuse de préserver l'honneur familial. Dès lors, la triple formulation de l'injonction vengeresse, « Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte », sonne comme une série de rectifications, visant à serrer toujours plus étroitement le lien entre Rodrigue et son père : il est d'abord le fils, puis le sang du vieillard, et finalement il doit intervenir pour réparer *ma* honte. Don Diègue ne semble pas avoir l'usage de la première personne du *pluriel*, qui, du moins, eût inséré l'action exigée de son fils dans une logique de clan. Rodrigue, en tout cas, se définit ici essentiellement comme le fils de son père, au point que Philippe Sellier y voit la preuve d'une croyance du dramaturge : « Aux yeux de Corneille, il existe des races mystérieusement élues, qui se transmettent par le sang, une vie, une force, une grandeur éminentes ». Il en ressort **une « occultation du héros »**, qui « mène une vie cachée »¹². L'enjeu ultérieur de la pièce consistera à arracher Rodrigue à cette obscurité et, à partir d'alors, il ne mènera plus de vie qu'en pleine lumière.

La réplique suivante de Don Diègue effectue **un rite social de passation**, qui illustre la puissance performative de la parole théâtrale. Ce n'est plus seulement la situation qui commande à Rodrigue d'agir, mais son père qui se représente lui-même en ordonnateur du duel : « Je te donne à combattre... ». Or, ce don est évidemment impossible à refuser, tout comme le don du nom et de l'appartenance familiale. Il est comme le destin fatal qui s'attache au personnage. La transmission du nom et des devoirs afférents se concrétise par la remise de l'épée : « Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir, / Je le remets au tien pour venger et punir »¹³. Accomplissant ce qu'elle déclare, la parole du père métamorphose le fils en un autre lui-même.

Il est significatif, par conséquent, que Don Diègue interdise à son fils de lui répondre : « Ne réplique rien ». Il n'y a pas de dialogue possible de soi à soi : **puisque Rodrigue n'est qu'un Don Diègue rajeuni, il n'a littéralement rien à dire**. Il faut donc que son père quitte la scène, pour qu'il puisse retrouver la parole et, dans un grand monologue délibératif, formuler le conflit qui le déchire et inventer lui-même une solution, qui détermine en même temps l'intrigue de la pièce. Pour l'heure, Don Diègue conserve le privilège de l'interprétation des événements : « Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense ». Le lien de Rodrigue avec Chimène n'est pas un obstacle au duel, mais une raison supplémentaire de le réclamer. Le « moi » et le « toi » se confondent : « venge-moi, venge-toi ». C'est seulement quand il se retire que Don Diègue emploie la première personne du pluriel : « *nous* venge ». Il entrouvre ainsi tardivement un espace de liberté pour son fils, qui ne manque pas de s'en saisir dès la

¹¹ En écho à cette réplique, Rodrigue répond au Comte, qui, avant leur duel, lui demande : « Sais-tu bien qui je suis ? », « Oui, **tout autre que moi**, / Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi » (II, 3, v. 413-414). La tournure « tout autre que... », désormais, permet dans l'affrontement de révéler l'être propre du héros.

¹² Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 37.

¹³ Voir Marc Vuillermoz, « *Percé jusques au fond du cœur...* Une analyse de la rhétorique de l'épée dans *Le Cid* », *Poétique* 22 (1991), p. 327-334 : « L'insignifiance de l'objet sur le plan de l'action est contrebalancée par la richesse de son fonctionnement *symbolique* ».



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

scène suivante, en donnant son interprétation propre de la situation dans laquelle il est jeté, et, *a fortiori*, dans la suite de la pièce, en faisant de l'obstacle à son amour le moyen d'un dépassement sublime de soi¹⁴.

L'extrait du *Cid* suggère très fugitivement la possibilité d'un conflit entre le père et le fils, à la manière des types comiques traditionnels, mais désamorce aussitôt cette hypothèse : Rodrigue se montrera bel et bien **le digne fils de sa lignée**. Il illustre ainsi un principe fondamental de la dramaturgie classique : le héros n'y possède ni d'individualité *stricto sensu*, ni d'intimité psychologique. Il se rapporte à un modèle qui, au sein de la fiction (ou de l'histoire fictionnalisée), est un modèle familial aristocratique, et, du point de vue poétique, est un modèle littéraire et mythologique.

Dans cet extrait, Rodrigue prend peu la parole, car il n'est encore qu'**un héros en devenir**. Il adopte la posture héroïque à partir des stances qui closent le premier acte, puis réinvente lui-même la signification de l'héroïsme par la suite. Dans la scène 6 de l'acte I, il est excité par son père qui met à l'épreuve son *cœur*, c'est-à-dire sa bravoure, critère essentiel de sa valeur. Les questions de Don Diègue à son fils ont pu être analysées comme une habile stratégie, destinée à piquer son orgueil, et, *in fine*, à le contraindre à l'action : « Comment Don Diègue s'y prend-il pour lancer son fils dans un combat à mort contre le père de Chimène ? En jouant sur son orgueil et son impatience juvénile, il l'amène adroitement à promettre l'action punitive avant de lui révéler le nom de l'homme à punir »¹⁵. Répondant au défi lancé par son père, Rodrigue s'efforcera d'obéir à un personnage, c'est-à-dire à un modèle mythologique, le Généreux, noble à la hauteur de sa lignée chevaleresque. Le silence de Rodrigue dans cette scène est le temps de l'attente, avant que le héros ne devienne un héros.

- Molière ou le héros dissimulé

Dans la pièce de Molière aussi, le héros se signale par **un assourdissant silence**. À la différence de Rodrigue, Don Juan n'en est pourtant pas à ses premières armes, et il a montré par ailleurs quel habile orateur il pouvait être pour séduire les femmes et les conduire à leur perte. Ce mutisme, enfin, est d'autant plus déroutant que la comédie est centrée sur le personnage célèbre et sur la peinture de ses mœurs corrompues : la composition répétitive du *Festin de Pierre* exclut toute affiliation à la comédie d'intrigue.

En revanche, la présence de la statue mouvante et les nombreux changements de décors permettent d'affilier, au moins en partie, l'œuvre de Molière au genre des pièces à machine, qui impose une « plus grande simplicité de structure »¹⁶. En outre, l'intrigue du *Festin de Pierre* est fortement polarisée par la rencontre entre Don Juan et la statue du Commandeur. Or, au risque de galvauder l'effet spectaculaire produit par les apparitions de la statue, Molière ne pouvait guère les multiplier, alors qu'il lui fallait tout de même remplir les cinq actes de sa nouvelle

¹⁴ Voir les analyses célèbres de Doubrovsky : « Cet "autre", qui est à la fois "soi-même", ce n'est plus l'alter ego équivoque d'Alidor, l'alibi de la mauvaise foi, le recours à autrui pour donner au Moi l'être qui lui manque. Il y a, au vrai sens, reprise en charge consciente d'une vie par une autre [...]. Mais si l'hérédité assure ainsi l'identité [...], donc la continuité et le temps vaincu, ce n'est nullement à la manière d'un héritage. Le "sang" ne se transmet pas comme une possession, comme l'argent ; la filiation authentique doit nécessairement passer par la médiation d'une *épreuve*, spontanément acceptée ou plutôt proposée par Rodrigue [...]. Cette épreuve du "cœur" ne peut être que celle du "sang", dans la seconde acception du terme... » (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, repris dans la coll. « Tel », p. 91-92). Voir aussi Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle* (Paris, Les Belles Lettres, 1994) sur l'émulation héroïque.

¹⁵ Milorad Margitic, « La Signification de l'homme cornélien : une proposition à partir de la mythologie du *Cid* », *Romanic Review*, 70 (1979), p. 50.

¹⁶ Voir Christian Delmas, « *Dom Juan* et le théâtre à machines », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 6 (1984), p. 136.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

création¹⁷. Le silence de Don Juan peut d'abord être interprété comme **une technique pour bloquer l'action**. En l'absence de toute résistance verbale du protagoniste, il n'existe aucun conflit ouvert et aucune progression dramatique non plus. Le défilé des fâcheux dans le quatrième acte démultiplie le procédé en un temps réduit : aucune des visites subies par Don Juan ne modifie l'action en quoi que ce soit.

Si le silence de Don Juan vide la scène de tout enjeu dramatique, il n'annihile pas la portée morale de la pièce. Le réquisitoire que prononce son père contre lui rappelle allusivement les torts dont il est coupable. Il n'énumère pas « cet amas d'actions indignes », ni « cette suite continue de méchantes affaires », mais il y a là de quoi qualifier la vie de son fils d'infâme et de mauvaise. La comparaison avec la scène du *Cid* fait apparaître un contraste saisissant : quand Don Diègue n'a qu'à lancer un défi à Rodrigue pour que ce dernier s'élève à la hauteur de sa glorieuse ascendance (voire, par la suite, la dépasse), Don Luis se désole de voir son fils « dégénérer », c'est-à-dire déchoir de la race¹⁸ dont il est issu. À l'espoir que Rodrigue peut inspirer, s'oppose la déception qu'a déjà malheureusement justifiée Don Juan. Le personnage de Molière illustre une rupture dans la transmission aristocratique des valeurs héroïques. Toute la deuxième moitié de la tirade prononcée par Don Luis est donc consacrée à une récrimination sur la trahison de Don Juan envers ses aïeux : « Ainsi, vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né, **ils vous désavouent pour leur sang**, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions ». Le motif du sang réapparaît, mais, contrairement à Don Diègue, Don Luis ne peut s'écrier : « Je reconnais mon sang... ». Tout au contraire, il se réclame de ses ancêtres pour nier que le sang de Don Juan soit le leur.

Par ce portrait interne de Don Juan, Molière s'écarte de son modèle espagnol. Le Don Juan de Tirso de Molina, en effet, apparaît comme un jeune homme écervelé, enclin à l'immoralité et remettant à plus tard de se soucier du Ciel par légèreté ; c'est une figure de comédie morale qui ne possède guère de noirceur métaphysique¹⁹. Dans la pièce française, il est **un libertin radical**, qui assume crânement de transgresser tous les interdits, y compris religieux. Voilà une autre raison qui explique son mutisme. Or, le centre d'une comédie de mœurs est la caractérisation du personnage, qui peut être faite directement (le personnage professe lui-même les principes de son caractère, comme Arnolphe ou Alceste) ou indirectement (le personnage *trahit* son caractère mais ne le professe pas). Comme il était exclu de donner à Don Juan l'occasion de faire étalage de son athéisme, Molière ne pouvait avoir recours à la première technique. La trouvaille de Molière consiste à avoir constamment opposé à son athée un interlocuteur défendant les principes moraux et religieux. Face à eux, la plupart du temps comme ici face à son père, Don Juan... ne dit rien ; c'est de ce silence qu'il faut inférer son athéisme et la peinture de son caractère²⁰.

C'est pourquoi il est tentant, après avoir identifié en le Rodrigue de la scène 6 du premier acte du *Cid*, un héros (encore) occulté, ou bien caché, de faire de Don Juan **un héros dissimulé**, dans l'acception réfléchie de ce terme et désignant un héros qui se dissimule. Molière aura ainsi fait de nécessité vertu : s'il lui était difficile de confier à son protagoniste un plaidoyer libertin pleinement assumé, la parcimonie de ses réponses, réduites à quelques précautions matérielles, prend une signification franchement ironique. Anne Ubersfeld, par exemple, jugeait que

¹⁷ Il revient à Claude Bourqui et à Georges Forestier d'avoir rapporté la composition de l'œuvre à « l'art et la maîtrise du remplissage » (Molière, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 2010, p. 1628).

¹⁸ Il s'agit évidemment de sa famille au sens large du terme.

¹⁹ Voir Patrick Dandrey, *Don Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Champion, 2011, p. 183.

²⁰ Voir Jean de Guardia « Pour une poétique classique de Don Juan », *Dix-septième siècle* 232 (2006.3), p. 487-497.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

ses silences étaient plus redoutables que toute réplique : « Que dirait Don Luis si Dom Juan lui répondait que les circonstances ont changé, que les antiques vertus ne sont plus de mise dans la situation nouvelle de l'aristocratie courtisane, que son couplet moralisateur n'est qu'un pieux et vertueux mensonge, une tirade oratoire aussi vaine et aussi froide que ses modèles antiques. Mais Dom Juan ne répond rien, Dom Juan se tait. Les silences de Dom Juan dans toute la pièce sont plus destructeurs que ses rares paroles »²¹.

A quoi il faut ajouter que Don Luis n'est peut-être pas un défenseur très convaincant de sa propre cause. Don Diègue, lui, excellait à piquer l'orgueil de son fils, obtenant de lui un engagement pour un prochain duel, avant de lui révéler l'identité de son adversaire : Rodrigue se trouve ainsi pris au piège de sa promesse, même si la suite de la pièce montre comment il s'approprie son devoir. Don Luis, au contraire, se présente, d'emblée, en position de faiblesse face à son fils. Loin de tirer profit de l'embarras manifeste qu'il lui inspire, il avoue n'être pas plus à l'aise que lui : « Je vois bien que je vous embarrasse, et que vous vous passeriez fort aisément de ma venue : à dire vrai, nous nous incommodons étrangement l'un l'autre ; et si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements ». Comme Don Diègue, il insiste sur sa faiblesse, mais, au lieu de la transformer en une exigence irrécusable s'imposant à son fils, il en fait un sujet de lamentation. Il enchaîne avec une exclamation, « hélas », significative de sa posture déjà vaincue. En fait, Don Juan a déjà agi et, par là, montré ce qu'il était : **Don Luis intervient a posteriori et même trop tard**. Il n'est pas à l'orée de sa carrière terrestre, tel Rodrigue, si bien que son père ne peut que constater une déchéance bien avancée. Quelle nuance reconnaître, dès lors, dans les interrogations que le vieillard lance à son fils ? Elles expriment, à coup sûr, son indignation, mais, résolument rhétoriques, elles n'attendent pas de réponse, contrairement à celles que Don Diègue adresse à Rodrigue pour recevoir la confirmation de son courage. Quand il proteste en ces termes : « ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance... ? », il n'est que trop évident que Don Juan ne rougit nullement de ses agissements. Don Luis, par conséquent, ne peut être tenu pour un habile avocat de la vertu, dans la mesure où il estime lui-même que Don Juan ne changera pas. Même si le personnage a plus de dignité que Sganarelle, il lui ressemble par le discrédit que, par sa maladresse, il jette sur sa propre argumentation. Il n'échappe pas complètement au type comique du père (inutilement) sévère avec son fils.

Don Juan apparaît ainsi comme le **héros déchu d'une comédie aux accents très sombres**, puisqu'elle mêle l'infraction sociale au défi métaphysique. Le conflit entre le père et le fils s'inscrit dans une série de remises en cause de l'ordre sous toutes ses formes, et le silence du héros ne laisse attendre aucune transformation intérieure : au contraire, il n'a d'autre fonction que de différer la scène majeure de la pièce, le dîner avec la statue. Le père sort donc encore plus affaibli de cette scène humiliante : il est terrassé par son fils, mais en raison de sa complaisance infâme plutôt que de sa vaillance exceptionnelle.

- Racine ou le héros réconcilié ?

Les relations entre le père et le fils sont configurées encore différemment dans le dénouement racinien. Dans *Mithridate*, en effet, comme dans *Don Juan*, il existe un conflit ouvert entre le père et le fils. Tous deux ont rivalisé pour obtenir la même femme, Monime, présente sur la scène à la fin de la pièce. Mais Racine n'a pas voulu faire de Xipharès un fils coupable envers son père, qui devrait son accession au pouvoir à une trahison. C'est pourquoi il dédouble le personnage du fils, et, tandis que **Xipharès**, quoiqu'il convoite la même femme que son père, **reste innocent**, Pharnace, lui, animé des mêmes désirs, les exprime violemment et se rend coupable de divers méfaits.

²¹ Voir Anne Ubersfeld, « Dom Juan et le noble vieillard », *Europe*, 441 (1966), p. 59-67.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Quand, *in fine*, la perfidie de Pharnace est révélée au grand jour, aucune faute ne souille le personnage de Xipharès, préservé dans toute son innocence. Dans la mesure où, de son côté, le roi est désaveuglé sur ses fils et quitte le personnage du despote, il (re-)devient, lui aussi, pur, si bien que la tragédie s'achève sur un étonnant chant d'innocence. Concert harmonieux de voix à la pureté désormais indubitablement restaurée, le dénouement désamorce le conflit tragique entre le père et le fils. Pharnace fait l'office du bouc-émissaire : une fois qu'il est chassé de la scène, la paix revient au sein de la tribu bourgeoise que constitue la famille²². Le procédé sera réemployé par Racine dans sa tragédie suivante, *Iphigénie*, mais il est alors exhibé encore plus nettement : pour sauver son héroïne, le dramaturge lui substitue une autre jeune femme, extérieure à la famille : « Comment ne pas voir que, dans ce bloc solide, tout occupé d'un grand intérêt matériel, Ériphile (c'est-à-dire le héros tragique) est vraiment l'*intruse*, que tous sacrifieront (et le public louis-quatorzien avec eux) au succès du clan ? »²³

Cette solution dramaturgique présente, toutefois, une difficulté essentielle : le héros tragique reste-t-il héroïque ? et reste-t-il tragique ?²⁴ De fait, si Pharnace portait seul la culpabilité complexe de la révolte contre le père et que Xipharès n'en a jamais endossé le costume que par accident, qu'y a-t-il qui soit encore tragique dans une scène de dénouement d'où le mauvais fils a été évacué ? Il est clair, par conséquent, que **Xipharès est bien trop parfait pour occuper le rôle du héros tragique.**

Au contraire, comme le titre de la tragédie l'indique nettement et comme la répartition de la parole le confirme dans cette scène finale, **le héros tragique par excellence, c'est Mithridate**. Or, les trois répliques qu'il prononce sont saturées d'un lexique épique qui célèbre sa propre gloire et décrit la mission qui incombe désormais à son fils. Les cinq premiers vers de sa première réplique, en particulier, illustrent une tendance ancienne de la poétique classique, qui consiste à substituer l'admiration (ou encore la merveille ou le sublime) à la terreur et à la pitié comme passions essentielles du théâtre tragique : « Cessez, et **retenez vos larmes** l'un et l'autre : / Mon sort de sa tendresse et de votre amitié / Veut **d'autres sentiments que ceux de la pitié** ; / Et ma gloire, plutôt **digne d'être admirée**, / Ne doit point **par des pleurs être déshonorée** ». Le roi formule, de la sorte, un cinglant désaveu du pathétique et revendique un tout autre ressort tragique (qui a pu être qualifié de cornélien). Quoique vaincu et empoisonné (par lui-même, il est vrai), Mithridate se procure à lui-même une mort triomphale : il fut l'ennemi le plus difficile des Romains, il a la satisfaction de voir la mort de certains de ses ennemis, il se promet qu'une alliance avec les Parthes conduira à une défaite des Romains. Cette dernière prophétie est cruciale, car les Romains ont effectivement essuyé une très cuisante défaite face aux Parthes en 53 avant l'ère chrétienne. En attribuant à son héros un tel programme politique et stratégique, Racine lui ménage donc une victoire symbolique alors même qu'il meurt défait. Général vieilli et mourant, Mithridate n'en revendique pas moins légitimement la gloire éclatante du héros guerrier qu'il reste. Le héros tragique renoue avec la puissance épique²⁵.

²² Voir R. Barthes, *Sur Racine, op. cit.*, p. 106 : « ... Racine va s'employer à extraire un Bien et un Mal distincts ; il va séparer Xipharès de Pharnace. [...] Pharnace n'est pas à proprement parler le contraire de Xipharès, il en est plutôt le double émancipé ; sa sécession loin du père est accomplie... ».

²³ *Ibid.*, p. 114.

²⁴ Barthes conclut malicieusement son chapitre sur *Iphigénie* en ces termes : « sans Ériphile, *Iphigénie* serait une très bonne comédie » (*ibid.*, p. 115). Faudrait-il affirmer que, sans Pharnace, *Mithridate* serait une très bonne comédie ? Ce serait sans doute un peu vite oublier... Mithridate lui-même, comme nous l'allons voir.

²⁵ Voir Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, P.U.F., 2014 : « Relayée au dénouement par le récit d'Arbate, la légende s'interrompt pour laisser place à la *performance* du monarque qui entre en scène le sein percé de son épée, au milieu des larmes de ses proches. Inventée de toutes pièces par Racine, cette ultime apparition relève à bien plus d'un égard de la performance : la scène se tient dans l'antichambre de la mort, dans l'urgence d'un temps précaire d'avant la disparition [...]. [S]urtout, cette performance assure l'immortalité de la gloire du souverain au point de rendre inutile l'érection d'un sépulcre à



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Dans ces conditions, il est naturel que Mithridate fasse preuve de magnanimité envers son fils préféré et fidèle, Xipharès, et consente à lui offrir sa fiancée. Les derniers vers de sa première réplique opèrent une habile annexion de l'intrigue sentimentale à l'intrigue politique : « Que ne puis-je payer ce service important / De tout ce que mon trône eut de plus éclatant ! / Mais vous me tenez lieu d'Empire, de Couronne ; / Vous seule me restez. Souffrez que je vous donne, / Madame, et tous ces vœux que j'exigeais de vous, / Mon cœur pour Xipharès vous les demande tous ». Naguère objet d'un affrontement entre le père et le fils et favorisant l'aveuglement de Mithridate, se croyant, un moment, trahi par son fils préféré, Monime devient, au contraire, l'instrument de la réconciliation. Elle est offerte en récompense à Xipharès pour ses bons et loyaux services. Victime d'un aveuglement typique de la tragédie, Mithridate retrouve *in articulo mortis* sa lucidité²⁶, et **Monime symbolise cette réconciliation entre le père et le fils**.

La gloire épique de Mithridate s'affirme néanmoins en arrêtant les pleurs de Monime. La présence de ce personnage féminin met ainsi en évidence les tensions inhérentes à la scène finale de la tragédie. **L'agonie spectaculaire du héros provoque aussi les larmes**, que le roi du Pont le veuille ou non, et il importe qu'il ait deux spectateurs internes plutôt qu'un. À son fils reviennent les commentaires prolongeant la volonté épique du père, et garantissant la pérennité de l'héroïsme guerrier. Au personnage féminin reviennent les commentaires entièrement dévolus au sentiment pathétique. Elle prononce trois répliques. La première se lamente sur la blessure visible du roi : « Ah ! que vois-je, seigneur ? Et quel sort est le vôtre ! ». La deuxième nie farouchement l'évidence de sa mort prochaine : « Vivez, seigneur, vivez... ». La troisième accompagne d'une exclamation émue le même constat : « Il expire ! » En somme, Monime aura passé la scène entière à observer la mort de Mithridate : il n'en fallait peut-être pas tant ? C'est qu'elle intervient ici comme un chœur de tragédie antique, afin d'indiquer aux spectateurs les émotions qu'ils doivent ressentir face à la scène qui est en train de se dérouler.

Le dénouement de *Mithridate* révèle ainsi **l'ambiguïté du tragique racinien**, surtout dans ses pièces plus tardives. Il est possible, tout d'abord, de trouver dans le propos majestueux et énergique du personnage éponyme la réaffirmation épique et glorieuse du héros, débarrassé de l'erreur qui compromettrait sa dignité en le rabaisant au rôle dérisoire (comique ?) de vieillard jaloux, peu compatible avec la bienséance érigée en règle dramaturgique. Se réconciliant avec son fils, c'est avant tout avec lui-même et sa grandeur que se réconcilierait Mithridate. Mais cette même réconciliation, en désamorçant l'opposition violente entre le père et le fils, menace la pérennité du tragique : l'arrangement du père et du fils, prêts à se céder mutuellement la femme qu'ils désirent, ne tient-il pas davantage du contrat bourgeois que du sublime héroïque ? Monime, enfin, faisant discrètement entendre une musique pathétique, ne confirme-t-elle pas que ce théâtre fait la part belle aux émotions privées plus qu'à la grandeur des passions politiques ?

sa mémoire (v. 1687-1688). Certes le corps est ici placé sous le signe de la perte (la finitude de la chair, les limites de l'action humaine). Mais il n'en est pas moins ce qui garantit l'adhésion pérenne du public » (p. 201-202).

²⁶ Voir la notice de Georges Forestier à *Mithridate* dans le volume Racine, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1999, p. 1538 : « Par là, il faut se garder de considérer que le coup de théâtre du dénouement représente la "conversion du monstre" ; il s'agit bien d'un coup de théâtre, on l'a vu, mais il repose sur l'éclaircissement de l'erreur qui avait jusqu'alors aveuglé le héros et nullement sur sa conversion. Il n'est pas de conversion parce que Mithridate n'est pas un monstre ».



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

- Diderot ou les héros émus

Dans les trois scènes étudiées jusqu'ici, le fils est toujours très silencieux : en attente de liberté pour parler (Rodrigue), dissimulant ironiquement son être, indicible au théâtre au XVII^e siècle (Don Juan), ou soumis au règlement dramatique ordonné par son père (Xipharès), il se tait. **Seul fils à l'oser dans le *corpus* réuni, Saint-Albin parle.** Et il parle beaucoup.

Pourtant, son père lui répond en des discours non moins développés et non moins bien intentionnés : en d'autres termes, il paraît difficile, dans cet extrait, de distinguer un héros ; la parole y est assez également distribuée et Diderot ne privilégie la tirade pour faire connaître ses personnages au public. C'est que **le conflit des générations ne se transmue pas en une rivalité amoureuse**, comme c'est le cas dans *Mithridate*. Comme dans *Le Cid* et *Le Festin de Pierre*, le père se veut le garant vertueux d'un ordre (social ou moral), mais tout se passe comme si, sorti de l'âge des passions, il était lui-même devenu inaccessible aux enjeux existentiels. Contrairement à Don Diègue, toutefois, il ne se propose pas en modèle à imiter ; contrairement à Don Luis, il ne réprimande pas son fils pour ses mauvaises actions. En somme, s'il existe indubitablement une opposition entre le père et le fils dans le passage du *Père de famille*, elle ne tient ni à une rivalité, qui cristalliserait un conflit de générations pour le pouvoir (politique et/ou érotique), ni exactement à une dissension relative aux valeurs reconnues par l'un et l'autre personnage.

Cette étrange configuration, qui donne à voir **un conflit sans haine**, tient à l'univers dans lequel le drame de Diderot s'inscrit et par lequel il se définit, la famille. Les personnages, en effet, ne sont pas prioritairement caractérisés par leur place dans le monde, comme chez Corneille et chez Racine, évidemment, mais aussi chez Molière (puisque Don Juan se voit reprocher de dégrader l'honneur de son clan aux yeux de la société). Tous leurs discours sont tendus vers le bonheur privé qu'ils escomptent²⁷.

L'attention pourra se porter plus particulièrement sur la cinquième réplique du père (« Je ne vous en propose aucune... »). Dans un premier temps, il prie son fils de l'écouter, en une sorte de *captatio benevolentiae* : il ne cherche pas à user de son autorité, mais à faire prévaloir son point de vue comme le choix le plus raisonnable. Il se fonde sur l'éducation qu'il a donnée à son fils pour justifier sa bienveillance présente. Ce rappel est aussi le point de départ d'**un roman à la première personne**, qui fait intervenir quantité de bons sentiments et mérite d'inspirer la pitié du jeune homme²⁸. La première scène de ce *roman* est la naissance de l'enfant, lors de laquelle s'expriment de vifs sentiments de tendresse paternelle : voilà qui correspond à un phénomène tout à fait nouveau au XVIII^e siècle avec l'affirmation de la famille nucléaire de type bourgeois ; le XVII^e siècle ignorait ce type de proximité entre père et enfants. Recevant son enfant nouveau-né, le père de famille prononce un serment, dont il prend à témoin Dieu : le garçon devra mourir si son père ne s'en occupe guère ou s'il n'obéit pas aux soins qu'il reçoit. Le geste symbolique accompli par le père, qui lève son enfant au ciel, transforme ce moment en un baptême déiste. Aucun prêtre n'est mentionné et Dieu et la nature semblent plus ou moins se confondre, puisque la nature est également évoquée comme celle qui lui a donné un ami. Ce dernier terme, du reste, renforce la prédominance des affects sur la hiérarchie entre père et fils. Le dernier temps de cette réplique épouse une belle courbe

²⁷ Voir le résumé qu'en propose Jennifer Tamas dans son récent ouvrage *Au non des femmes* (Paris, Le Seuil, 2023) : « *Le Fils naturel* (1757) et *La Mère coupable* (1792) sont autant de pièces où les valeurs familiales nourrissent l'intérêt du drame » (p. 150).

²⁸ Diderot, dans son *Éloge de Richardson*, publié quelques années plus tard en 1762, célèbre le romancier anglais notamment en raison des larmes qu'il lui a fait verser.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

rhétorique. Le père accumule toutes les dispositions qu'il a prises afin de procurer à son fils bonheur et prospérité. Puis deux propositions conjonctives juxtaposées le décrivent comme près à atteindre son but (lorsque... lorsque...), et enfin arrive l'apodose, avec un futur antérieur dont la valeur perfective exprime une fatalité contre laquelle se révolte le père : « une passion insensée, la fantaisie d'un instant aura tout détruit ». Le contraste entre la brièveté du caprice (« un instant ») et les effets qu'il cause (« tout détruit ») produit un puissant effet pathétique, prolongé *in fine* par une double interrogation oratoire, mêlant l'indignation et le désespoir. Le fils est censé être ému par cette longue et vibrante explication, certes, mais aussi le spectateur.

Tel est le principe fondateur de cette dramaturgie, en effet : **une circulation de l'émotion, entre les personnages, mais aussi entre la scène et le public.** Dans cette optique, le langage théâtral n'est pas borné au langage verbal, mais implique aussi les corps. On peut commenter, à cet égard, le fait que, sans en comporter une très grande quantité, l'extrait de Diderot soit le seul dans le *corpus* à présenter des didascalies. Concentrées au début, elles règlent les déplacements sur la scène, l'arrivée de Saint-Albin, l'arrêt de son père et surtout ses promenades sur la scène. L'emploi du verbe « se promener » marque une conception originale du personnage, qui n'est plus la réalisation d'un type, que l'acteur représente à la manière d'un tableau figé. Il est désormais entièrement *l'incarnation* d'un être, et son occupation de l'espace n'obéit plus exclusivement (ni même principalement) à une géométrie faisant du théâtre un monde fini et clos sur lui-même ; les mouvements de l'acteur sur la scène épousent les mouvements qui traversent l'âme de son personnage. Imaginer un personnage qui se promène apparaît en soi comme une révolution dramaturgique, puisque ce déplacement erratique montre un personnage sans but précis. Ce sont, par ailleurs, les accents empruntés par les personnages quand ils profèrent leurs répliques qui sont relayées par les didascalies : « d'un ton suppliant », « d'une voix basse et tremblante », « se contenant ». Cette dernière indication met en évidence le glissement entre une écriture dramatique et une écriture romanesque, car il n'est pas évident que l'acteur parvienne à *montrer* qu'il *ne montre pas* puisqu'il est censé « se contenir ». Progressivement, Diderot introduit des notations psychologiques qui contribuent à individualiser le personnage de théâtre et à le soustraire aux modèles rhétoriques et mythologiques qui dominent dans l'imaginaire classique du siècle précédent (et encore largement du XVIII^e siècle).

Cette évolution se dessine aussi à travers la revendication de Saint-Albin, qui proclame son mépris pour les valeurs sociales qu'il renvoie à leur superficialité : « Si je la quitte pour un rang, des dignités, des espérances, des préjugés, je ne mériterai pas de la connaître ». L'énumération, ici, est significative, car, sous couvert de présenter des éléments plus ou moins équivalents, elle avance, par glissements successifs, un jugement de plus en plus net, selon lequel **le rang ne correspond qu'à un préjugé**. Au contraire, le père de famille affirme une maxime qu'il veut raisonnable : « Vous ne changerez pas ses idées. Conformez-vous-y donc ».

Saint-Albin est-il alors un Don Juan inversé, renversant l'ordre social comme le héros moliéresque, mais au profit de la vertu ? Rien n'est moins sûr, en réalité, car Don Juan, comme son silence le montre, ne prétend pas que sa conduite se règle sur un meilleur ordre de valeurs, tandis que Saint-Albin n'agit pas crânement en fonction de choix arbitraires et assumés comme tels. Il se réclame, au contraire, de valeurs supérieures, morales, par lesquelles il espère en imposer à son père²⁹. En ce sens, le héros dramatique de Diderot illustre un conflit entre la morale sociale et la morale intérieure qui a été placé au cœur de la réflexion romanesque au siècle

²⁹ Il est significatif que, dans la suite de la scène, il se réclame même de l'exemple de son propre père, dont il prétend imiter le passé : Don Juan n'imité nullement Don Luis.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

suivant : Julien Sorel, Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré, l'Octave de la *Confession d'un enfant du siècle*, pour ne citer qu'eux, affronteront à leur tour la trahison morale du monde.

Le double nom de Saint-Albin, qui s'est jusqu'alors travesti en l'humble Sergi auprès de sa bien-aimée, renvoie à **cette dualité entre le bien moral et la norme sociale** : il a cherché à se dépouiller de son rôle social pour pouvoir vivre pleinement sa relation morale avec Sophie. C'est ici à Marivaux qu'il faut songer : dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, il avait imaginé, lui aussi, des maîtres se déguisant en serviteurs. Mais leur intention, en vérité, était tout autre : il s'agissait, pour eux, de s'assurer de leur intérêt pour leur promis(e) et de mettre à l'épreuve l'autre. Rien qui s'apparente à une épreuve dans la démarche de Saint-Albin, mais une méthode pour faire coïncider l'être moral et l'être social.

L'extrait de Diderot montre comment le drame bourgeois présuppose **une intériorité du personnage**, qu'il suggère à défaut de l'exhiber. Le dialogue avec le père n'est pas l'occasion d'une crise axiologique, mais d'une circulation affective : plutôt qu'un Don Juan projeté au Siècle des Lumières, Saint-Albin apparaît ainsi comme un Xipharès un peu moins docile face à un Mithridate qui serait complètement revenu de son rêve épique.

- Bilan provisoire

Les extraits étudiés illustrent différentes genèses du personnage théâtral, même si toutes sont marquées par le modèle héroïque. Dans la tragi-comédie cornélienne, tout le dialogue est tendu vers l'apparition spectaculaire du héros, auquel l'action doit fournir le lieu pour se révéler à lui-même aussi bien qu'aux spectateurs, internes et externes. Mais les trois autres scènes du *corpus* semblent vouées à solder diversement cet héritage héroïque : Don Juan exprime la longue déchéance de cet idéal, qui n'est plus soutenu que par un père affaibli, vieillard peu éloquent ; Mithridate voudrait renaître en gloire, mais cette ultime résurrection du héros est frappée d'ambiguïté car elle intervient en même temps que son agonie et s'inscrit ainsi dans un tableau dont il ne parvient pas à bannir le pathétique ; dans la famille d'Orbesson enfin, l'idéal héroïque a cédé le pas à un autre rêve, le bonheur domestique. Ces deux dernières scènes, chez Racine puis chez Diderot, manifestent ainsi l'immixtion progressive de la psychologie individuelle dans l'élaboration du personnage, auparavant rapporté, sinon réduit, à une typologie stricte : l'émotion se fraie un chemin sur la scène théâtrale, naguère dominée par des rôles universellement définis, sur le plan social comme sur le plan esthétique.

Les enjeux sociologiques, politiques et idéologiques

La comparaison entre les différentes techniques utilisées par les dramaturges afin de caractériser leurs personnages vient rappeler que l'évolution de l'esthétique théâtrale engage également des questions sociales, politiques et idéologiques. Les scènes étudiées font intervenir des représentations socio-culturelles, qu'elles mettent en dialogue et en crise en les impliquant dans l'action dramatique. La sélection de scènes dans lesquelles se confrontent un père et un fils conduit, plus particulièrement, à interroger l'image du jeune homme qui se constitue sur la scène, ainsi que la place qu'une telle personne pouvait et/ou devait occuper dans la société, sachant que ce positionnement est également déterminé par la définition de la famille.

Ces remarques renvoient notamment à la figure de l'adolescent. Tous les jeunes personnages qui apparaissent dans les scènes étudiées, en effet, se situent entre deux âges : ils ne sont, certes, plus des enfants, mais ils ne sont pas encore considérés non plus comme des hommes à part entière, dans la mesure où ils n'assument pas



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

le gouvernement d'une famille, ni même un rôle social marqué. C'est pourquoi, du reste, ils sont encore caractérisés comme des *filis*. Rodrigue ne devient un être autonome que par sa victoire contre les Maures, qui lui vaut le titre de Cid, mais il est encore soumis ici à l'autorité de Don Diègue. Don Juan se complaît dans cet espace symbolique intermédiaire, en fuyant la responsabilité du mariage, et il s'expose ainsi aux réprimandes d'un père bafoué. Xipharès est sur le point de succéder à son père, mais la tragédie a surtout insisté sur sa difficulté à revendiquer ce rang, politique et érotique à la fois. Saint-Albin, enfin, regimbe contre les décisions de son père, mais semble manquer de la détermination nécessaire pour s'y soustraire énergiquement et solitairement. Ni enfants, ni hommes, ce sont des fils. Or, si cet âge intermédiaire est aujourd'hui pleinement identifié et pensé comme tel, sous le nom d'adolescence, il n'en allait pas de même sous l'Ancien Régime, qui ne reconnaissait guère de statut propre à ces jeunes gens³⁰.

Qu'en est-il du point de vue dramaturgique ? Si l'adolescent n'existe pas, en tant que tel, dans la société d'Ancien Régime, existe-t-il, en revanche, sur la scène classique ? Parmi les rôles identifiés, conjoignant un type d'acteurs et un type de personnages, il y a le « jeune premier », célibataire et soumis à l'autorité parentale. Le plus souvent, il se heurte à cette dernière en cherchant à réaliser ses désirs amoureux. En somme, s'il est possible de repérer une incarnation dramatique de l'adolescent, elle passe par un conflit qui fait intervenir une aspiration érotique, contrariée par les règles collectives. Cette description convient parfaitement à la scène du *Cid* et du *Père de famille* présentes dans le *corpus* : l'amour de Rodrigue pour Chimène est manifestement contrarié par la nécessité où est placé le jeune homme de se battre en duel contre le Comte, de même que Saint-Albin est empêché de réaliser ses projets amoureux parce que son père est effarouché par la pauvreté de sa bien-aimée. Telle était aussi la situation éprouvée par Xipharès dans *Mithridate* avant le dénouement, mais, dans son cas, le conflit érotique et le conflit politique se confondaient, car il visait à succéder à son père sur le trône comme auprès de Monime. De plus, soucieux d'obéir aux commandements de Mithridate, il ne s'engageait pas réellement dans un conflit avec lui, et ses vœux ne sont finalement exaucés que parce que le roi, mourant, lui en reconnaît le droit. Don Juan, quant à lui, dévoie la signification sentimentale du conflit qui l'oppose à la génération antérieure : loin qu'il veuille atteindre, malgré son père, un unique objet érotique, il veut, contre l'ordre social dont Don Luis professe les principes, obtenir la liberté de conserver la jouissance de mille objets érotiques, sans limite *a priori*³¹. L'intrigue comique traditionnelle s'en trouve, en quelque sorte, dynamitée, puisque, dans une telle configuration, le mariage apparaîtrait paradoxalement (?) comme une issue malheureuse pour le protagoniste.

Même si la configuration dramatique propre au *Festin de pierre* fait exception, il n'en reste pas moins que, dans les quatre extraits étudiés, la jeunesse d'un personnage et l'ambivalence sociale qui en résulte favorisent l'éclosion d'un conflit qui, au cœur de l'intrigue, comporte une puissante dimension idéologique et politique.

- Corneille ou le suppléant exceptionnel

La scène de Corneille crée les possibilités d'un conflit qui ne s'extériorise jamais entre le père et le fils : dans l'extrait étudié, Don Diègue ne laisse guère à Rodrigue le moyen de protester, et, dans la scène suivante, consacrée aux fameuses stances, Rodrigue se retrouve seul. Le jeune homme est déchiré intérieurement, mais

³⁰ Si, malgré son anachronisme, le terme d'*adolescent* a été repris ici, c'est en référence à l'ouvrage de Patrick Dandrey (*Trois adolescents d'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 2021) qui développe une réflexion sur la signification dramaturgique et idéologique d'une telle figure dans le théâtre du Grand Siècle. Patrick Dandrey fonde son étude sur trois cas : Rodrigue, Agnès et Hippolyte. L'introduction, notamment, fournit de riches indications dans une perspective anthropologique.

³¹ Voir le portrait qu'en fait Sganarelle à la scène 7 de l'acte II comme « l'épouseur du genre humain ».



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

c'est ainsi avec lui-même qu'il doit régler son dilemme, et il ne manifeste pas à son père une réelle opposition. Le discours de Don Diègue, quant à lui, s'inscrit dans une pensée aristocratique du lignage, d'après laquelle la gloire d'un père rejaillit sur sa descendance, en lui conférant dès sa naissance de la noblesse, mais en lui imposant aussi l'obligation de ne pas démeriter par rapport à ce modèle. Don Diègue formule ce lien en un vers formant une maxime impliquée : « Montre-toi digne fils d'un père tel que moi ».

En vertu de ce bon principe, un fils ne pourrait atteindre la grandeur, qui est attendue de lui, qu'à condition d'égaliser son père, c'est-à-dire aussi de lui ressembler. Et c'est à cette exigence que tient la difficulté rencontrée par le héros pour se révéler, à lui-même et aux autres. Don Diègue, en réalité, souhaite un double de lui-même, un fils qui n'existe que pour le *suppléer*. La situation même, telle qu'elle a été imaginée par Corneille, met en évidence ce désir : Don Diègue, vieilli, ne parvient pas à affronter le Comte quand ce dernier l'humilie, si bien qu'il n'a d'autre choix que de faire appel à Rodrigue, afin qu'il combatte à *sa place* : « Mais mon âge a trompé ma généreuse envie ». L'envie, c'est-à-dire le désir de faire valoir sa générosité, ou encore sa noblesse et son courage, caractéristiques de sa supériorité aristocratique et justifiant l'honneur qu'il a obtenu du roi, l'envie, donc, ne lui manque, certes, pas, mais il n'a pas les moyens de son envie, si bien qu'il incombe à Rodrigue de les lui fournir en épousant sa cause et en mettant sa propre personne au service de l'honneur paternel et, par extension, familial³².

L'injonction finale de Don Diègue, « Ne réplique point », même si elle est suivie d'une assurance (« je connais ton amour »), prend ainsi une signification ample et générale : le père prétend interdire au fils la parole et installe, de la sorte, un conflit œdipien. De fait, la scène des stances confirme ensuite que Rodrigue ne peut parler sans tenir compte de ce commandement et l'originalité de l'héroïsme cornélien consiste à accepter la contrainte, à se l'approprier et à la transcender en dernière instance, mais pas à la renverser. Il en ressort que le conflit est entièrement rabattu sur le personnage de Rodrigue, partagé entre une irrévocable contrainte familiale et un amour qui le définit en propre.

Ces remarques permettent de mieux caractériser l'enjeu idéologique de cette scène. La norme aristocratique, d'un côté, est censée garantir la pérennité de l'honneur familial et justifier la prétention des grandes familles à un rang durablement supérieur dans l'ordre social. Mais, d'un autre côté, l'héroïsme, revendiqué comme la source vive de la gloire aristocratique, n'existe pas sans une puissante affirmation de soi. Dès lors, il s'agit de comprendre à quelles conditions un héros peut naître dans cette culture aristocratique, comment il peut faire exception tout en se conformant au modèle de ses aïeux³³.

Cette problématique explique l'importance de la scène étudiée dans le dispositif dramatique du *Cid*. Au premier abord, elle pourrait sembler ne remplir qu'une fonction de transition entre deux scènes cruciales, l'affront du Comte et les stances de Rodrigue. Mais, en réalité, sans ce dialogue (déséquilibré, certes !) entre Don Diègue et son fils, la force de la contrainte qui s'exerce sur ce dernier, extérieure mais intériorisée, resterait plus ou moins incompréhensible. En conséquence, l'unique syllabe prononcée par Rodrigue après que son père lui a annoncé le nom de son adversaire, « Le... », revêt un rôle très symbolique. Cette réplique exprime le début d'une révolte contre l'autorité paternelle, qui passe par la prise de conscience de l'exigence exorbitante qu'il subit, mais son

³² L'étymologie latine de « générosité » insiste, d'ailleurs, sur l'importance du lien familial dans le devoir de Rodrigue.

³³ Cette difficulté peut, d'ailleurs, être mise en parallèle avec la propre situation de Corneille face aux doctes : il ne s'agit pas, pour lui, de dénier en bloc toute valeur aux règles, mais de les subvertir afin de les transformer assez pour se les approprier et les mettre au service de sa propre écriture dramatique.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

interruption immédiate, dans le même temps, signifie l'impossibilité absolue de cette révolte. Que voulait dire Rodrigue ? « Le... père de Chimène », répétant ce que Don Diègue vient de dire, ou bien « Le ... Comte », en usant de ses propres termes ? Le public ne le saura jamais, mais ne pourra ignorer que le jeune homme a été empêché de continuer et réduit à se contenter de la parole paternelle. Rodrigue pourra-t-il parler un jour ?

Ces difficultés ont, en outre, une résonance forte lorsque Corneille travaille à sa pièce. Le règne de Louis XIII, en effet, a considérablement contribué à la centralisation du pouvoir et l'influence du cardinal de Richelieu s'est exercée largement aux dépens de la noblesse traditionnelle. Le personnage de Rodrigue incarne ainsi l'espoir d'une aristocratie affaiblie (comme Don Diègue)³⁴.

- Molière ou l'aristocratie sans qualités

Comme Don Diègue, Don Luis se présente comme le porte-parole de l'ordre aristocratique ; en revanche, face à lui, Don Juan incarne la rébellion juvénile, jusqu'aux excès les plus ravageurs. Tel est, du moins, le portrait du héros qui se dégage de la tirade figurant dans le *corpus*. Mais le silence qu'il oppose à cette tirade, sans pouvoir être qualifié de respectueux, conserve tout de même une certaine ambiguïté et ne livre pas au public ses pensées. Molière, de plus, a plutôt atténué la noirceur de son protagoniste par rapport aux autres adaptations françaises de la pièce espagnole signée par Tirso de Molina : Dorimond, en 1659, avait donné son propre *Festin de Pierre*, avec le sous-titre *Le Fils criminel* ; de fait, le père de Don Juan y meurt de chagrin pour avoir engendré un fils aussi dévoyé.

Mais si la signification idéologique de la scène est plus compliquée qu'il n'y paraît de prime abord, c'est surtout parce que les propos de Don Luis eux-mêmes sont entachés d'une réelle ambiguïté. D'un côté, il invoque la « naissance » de son fils, la « gloire de nos ancêtres », leur « sang » : tout ce vocabulaire appartient pleinement à la pensée des familles aristocratiques. Mais, d'un autre côté, Don Juan oppose un vivant démenti à cet imaginaire, et Don Luis lui-même admet donc que la naissance n'est rien si elle n'est pas accompagnée de la vertu. À cet égard, son discours ne se distingue pas très nettement des principes qui ont conduit Louis XIV à dénouer progressivement certains liens qui attachaient les aristocrates français au pouvoir, afin de privilégier le mérite aux dépens du sang – au grand dam des tenants de la tradition indignés de se trouver, par là même, dépossédés (et ce, notamment, en faveur de la bourgeoisie !) La tirade de Don Luis met ainsi en évidence les contradictions profondes de l'idéologie aristocratique, que ne vient plus transcender, en geste plein de fougue et de panache, l'héroïsme d'un Rodrigue. La transmutation de Rodrigue en Don Juan laisse ainsi les vieux nobles seuls et nus face à leur impuissance : le discours de Don Diègue ne valait peut-être guère mieux que le discours de Don Luis, mais l'énergie généreuse de Rodrigue camouflait ses faiblesses. Don Juan abandonne son père à sa misère morale et politique.

Or, cette misère apparaît avec d'autant plus d'éclat que Don Luis n'est pas exempt des vices caractéristiques des nouvelles mœurs qui se sont imposées à la Cour de Louis XIV : il évoque, en effet, sa conduite en des termes qui décrivent bien plutôt la monarchie nouvelle que l'aristocratie traditionnelle : « ... cette suite continue de méchantes affaires, qui nous réduisent à toute heure à lasser la bonté du Souverain et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis ». Voilà qui illustre bien la situation servile du noble dans la société de Cour ; Don Luis ne songe pas à d'autres moyens que l'intrigue auprès du monarque pour sauver son honneur. Il

³⁴ Voir le célèbre essai de Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle* (Paris, Gallimard, 1948).



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

se trouve, de toute façon, pris dans une éthique de l'apparence, là où les héros de la vieille aristocratie n'avaient en tête que l'éclat de leurs actions³⁵. Il serait hasardeux d'admettre que les faiblesses du père suffisent à excuser les turpitudes du fils, mais il est douteux également qu'il faille précipitamment reconnaître dans Don Luis l'incarnation de la justice.

Le silence de Don Juan face aux admonestations pathétiques de son père se prête alors à une relecture plus nuancée. Le jeune homme bloque l'intrigue, qui se borne à la répétition de ses défis sans qu'aucune évolution ne soit possible, étant donné son entêtement. Les théologiens du XVII^e siècle parlent de l'« endurcissement » pour désigner la conduite des pécheurs qui persistent ainsi dans le mal, malgré les avertissements qu'ils reçoivent, et qui sont donc d'autant plus coupables. Mais cette résistance fait aussi ressortir les faiblesses de la société dans laquelle Don Juan évolue. Le père a sollicité du Ciel un fils, et ce serait à ce dernier, une fois né, de remercier, par les mérites attendus, la puissance divine ; mais Don Juan refuse de payer pour une naissance qui n'est un cadeau que pour son père : « ... que nous savons peu ce que nous faisons, quand nous ne laissons pas au Ciel le soin des choses qu'il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l'importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées ! ». De sa vie, Don Juan n'entend pas faire une dette qui l'impliquerait dans un système de contraintes. Il ne rétribue donc pas la divinité et ne rend à son père que des mots, vides de sens, en affectant de se préoccuper de son confort, si bien que Don Luis a raison de ne pas se laisser abuser par cette fausse délicatesse.

En comparaison avec la scène du *Cid*, le dialogue de Don Luis et de Don Juan exprime une vision désenchantée de l'idéal aristocratique, réduit à n'être que la marotte vainement agitée par un vieillard impuissant qui ne parvient plus à en imposer à son fils. Cette déliquescence du modèle chevaleresque traditionnel ne suffit pas à justifier les exactions de Don Juan et à produire un nouveau pôle axiologique, et Molière, de ce fait, produit un spectacle radicalement sombre, qui semble avoir déserté tout idéal. Si *Le Festin de Pierre* n'en reste pas moins une comédie, c'est une comédie désespérée.

- Racine ou la générosité en souffrance

Le dénouement de *Mithridate* offre un tableau apparemment moins terrible. Mais, avant de considérer plus précisément les enjeux idéologiques de la scène, il faut rappeler qu'elle ne concerne plus seulement des personnages nobles, mais la figure du souverain lui-même et les membres de sa famille. C'est là une différence essentielle, qui décale la réflexion politique : plutôt que de se demander si l'aristocratie se montre à la hauteur de son propre idéal, l'analyse devra étudier le rôle du roi afin de déterminer s'il apparaît comme le juste garant de l'ordre politique et social.

Or, la réponse à cette question n'est pas évidente. Tout est orchestré pour que Mithridate meure en pleine gloire : il se vante d'avoir résisté aux Romains, il se réconcilie avec son fils favori, il est désabusé sur les artifices de son autre fils, il consent à l'union de sa propre fiancée avec Xipharès ; en tout point, il est donc magnanime. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la pièce soit souvent qualifiée de cornélienne. Pourtant, s'il a résisté aux Romains et préconise une alliance avec les Parthes, il reconnaît lui-même que « [b]ientôt tous les Romains de leur honte

³⁵ Voir Anne Ubersfeld, « Dom Juan et le noble vieillard » (*art. cit.*) : « il défend avec éloquence la justice, l'équité et toutes les vertus de l'honnête homme, mais regardez-le faire sa cour pour défendre son fils, demander et obtenir l'indulgence pour ses pires fredaines ! »



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

irrités, / Viendront ici sur vous fondre de tous côtés ». S'il retrouve son discernement sur la morale de ses deux fils, c'est trop tard pour s'appuyer sur Xipharès face aux Romains. Enfin, il n'assure sa propre succession et le mariage de son fils que trop tard pour pouvoir bénéficier de la stabilité politique qui devrait découler d'une telle perspective.

En somme, si Mithridate redevient *in articulo mortis* un roi à la hauteur de son rôle (politique et dramatique à la fois), rien n'indique que cette évolution garantisse une pleine et entière restauration de l'ordre que la tragédie a ébranlé. Au contraire, les larmes de Monime en disent long et ne déplorent pas seulement l'agonie de Mithridate : ce dernier est devenu un personnage aussi pathétique qu'héroïque. Or, ces deux caractéristiques produisent des effets contrastés : quand il voudrait inspirer l'admiration, le roi du Pont mourant semble surtout s'attirer la pitié. En ce sens, la tragédie de Racine, y compris dans son dénouement, fait surtout ressortir les effets néfastes d'un pouvoir exercé malencontreusement. Plus mise en garde contre la violence despotique que célébration d'un ordre revenu aussi tardivement que fragilement, *Mithridate* se dénoue en projetant dans un avenir bien incertain les promesses de grandeur généreuse.

- Diderot ou la bourgeoisie en quête d'honneur et de bonheur

Dans la dernière scène étudiée, enfin, le théâtre s'est résolument éloigné de l'aristocratie en tant que centre du pouvoir : les personnages mènent une vie bourgeoise sans que leurs actes n'influent plus, en aucune façon, sur la vie publique. Il n'est donc plus question de gloire ni de sang, si bien que le jeune homme n'est pas confronté à l'exigence d'égaliser la grandeur de ses ancêtres. Le vieux code chevaleresque s'est bel et bien effondré.

Le jeune homme a-t-il donc acquis une entière liberté, tant et si bien que son bonheur ne repose plus que sur lui-même ? Il est vrai que l'individu triomphe et que la logique familiale, pour ne pas écrire clanique, de l'Ancien Régime s'efface. Saint-Albin ne revendique rien d'autre que son bonheur. Comme Don Juan, il proteste contre les règles sociales, mais tandis que le héros de Molière semble récuser le principe de toute règle, Saint-Albin se montre moins ambitieux dans sa critique – qu'il borne aux règles qui font obstacle à son bonheur.

Pourtant, le père de famille fait intervenir, pour s'opposer au mariage de son fils avec Sophie, plusieurs arguments relatifs à une stratégie familiale. Il préconise ainsi que Saint-Albin prenne une femme « qui, par son éducation, sa naissance, son état et sa fortune, peut assurer votre bonheur et satisfaire à mes espérances ». Le bonheur ne se conçoit pas en rupture avec l'ordre social et s'articule nécessairement à la satisfaction des aspirations paternelles. À l'inverse, l'hypothèse qui verrait le père consentir au mariage avec Sophie est énergiquement repoussée comme une injure à l'ordre : « Moi, j'autoriserais, par une faiblesse honteuse, le désordre de la société, la confusion du sang et des rangs, la dégradation des familles ? » Le discours du père de famille mentionne, à nouveau, le sang. Il ne s'agit, certes, plus du sang qui oblige le héros à accomplir des prouesses héroïques comme dans *Le Cid*, mais d'une simple référence à la hiérarchie sociale. Il n'en reste pas moins que l'appartenance familiale détermine (ou devrait déterminer) la conduite du jeune homme.

La famille ne s'entend plus comme ce qui justifie une exigence héroïque faite au jeune homme, mais elle s'intègre à une hiérarchie sociale, au sein de laquelle il n'est pas autorisé à déchoir. La contrainte exercée sur le personnage de l'adolescent engage moins son être profond que son éthique sociale. Les derniers mots de l'extrait, du reste, sont constitués par une injonction à se conformer à un ordre de convenances, malgré son éventuelle illégitimité, volontiers reconnue par le père. Jamais aucun des trois autres personnages de père dans les scènes étudiées



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

n'eussent ainsi convenu que les prescriptions qu'ils adressaient à leurs fils n'étaient pas très morales. Nous sommes loin des farouches maximes de Don Diègue : « Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour. / Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense ». Dans le monde de Corneille, il n'y a pas de distinction possible entre la nature du héros et son apparence sociale : les deux se correspondent parfaitement ; le bien social et le bien moral coïncident. Dans le monde de Diderot, c'est l'inverse : une coupure radicale sépare désormais la vertu domestique et intérieure et le mérite aux yeux de la société. Le père de famille se garde bien de contester la valeur de Sophie, mais il sait qu'en revanche, elle est socialement déconsidérée. Elle est même d'autant plus vertueuse qu'elle ne prétend pas, contrairement à son soupirant, déroger aux bonnes règles de la société : « Elle ne s'est point avilie en cédant à votre passion : imitez-la ».

Dans ces conditions, le spectacle dramatique revêt une autre signification. Il ne forme plus un miroir, plus ou moins flatteur ou inquiétant, tendu aux rois et aux princes, mais il dévoile, pour un public vaste et anonyme, les déchirements intérieurs des protagonistes. Si l'œuvre théâtrale de Diderot a pu être désignée par l'expression de « tragédie domestique », il faut entendre, dans cet adjectif, une double coordonnée, spatiale et morale : le décor scénique entre désormais dans les maisons privées, et, ce faisant, le drame donne à voir l'intériorité des personnages. Loin que la *catharsis* tragique vienne purger les spectateurs de leurs passions, le drame de Saint-Albin doit, au contraire, leur inspirer les émotions les plus vives afin qu'ils éprouvent, puis pensent, les conflits qui déchirent la conscience individuelle entre la juste aspiration au bonheur personnel et les contraintes de l'ordre social. C'est donc un théâtre bourgeois qui s'institue ainsi, reposant tout entier sur la distinction entre le public et le privé et sur la légitimité nouvelle de ce dernier, érigé en instance de jugement valable. Saint-Albin, pourtant, ne manque pas de bonne volonté et aimerait satisfaire aux doubles injonctions de la vie privée et de la vie publique ; mais la solution qu'il appelle de ses vœux est évidemment dérisoire, tant le mariage engage la valeur sociale d'une famille : « Dans les choses indifférentes, je prendrai le monde comme il est ; mais quand il s'agira du bonheur ou du malheur de ma vie, du choix d'une compagne... »

Problématisation

L'étude comparée de ces quatre scènes permet de ne pas s'en tenir à une approche strictement thématique, même si cette dernière peut constituer un légitime point d'accroche. Ces affrontements entre pères et fils décrivent la difficile émergence d'une personnalité autonome, dans un contexte aristocratique, qui fétichise la transmission du caractère par le sang, aussi bien que dans un milieu bourgeois, soucieux de préserver une bonne apparence sociale. Ce moment critique qui voit passer un homme d'une identité sociale à une autre ne se traduit pas seulement en termes anthropologiques, mais aussi en termes dramatiques : c'est la question du héros théâtral qui est ainsi posée par le *corpus*. À quelles conditions une telle figure peut-elle apparaître et qu'est-ce qui favorise ou compromet la pérennité des valeurs héroïques qu'elle incarne ?

Les instructions officielles insistent également sur une approche conduisant les élèves à réfléchir sur les genres théâtraux. Or, la présence dans ce groupement de textes de plusieurs personnages ambigus mettra en évidence que les pièces concrètes brouillent parfois les repères abstraits et généraux de la théorie, si bien qu'il faut considérer les genres non comme un système de prescriptions immuables et infrangibles, mais comme des ensembles vivants et mouvants, en perpétuelle redéfinition. Les critères utilisés pour caractériser un héros tragique, en particulier, ne devront être que plus rigoureux : Rodrigue, dans une pièce d'abord désignée comme une tragi-comédie, n'illustre-t-il pas mieux l'héroïsme que Mithridate, souverain à la dignité affaiblie s'efforçant péniblement de la reconquérir *in articulo mortis* ou que son fils, à la passivité travestie en obéissance loyale ? Que



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

dire encore de Saint-Albin, s'opposant bel et bien, lui, à son père, mais sans rien revendiquer que son bonheur individuel ? Don Juan, enfin, est le protagoniste d'une comédie, mais, par son inconduite, il oblige, tel un miroir, son père à révéler ses propres travers et la scène comique devient alors le lieu où se défait la dignité, associée par ailleurs aux princes – comme une anti-tragédie.

Le programme de 2019, enfin, rappelle l'intérêt qu'il y a à prendre en compte la dimension proprement scénique d'une œuvre théâtrale : « Le théâtre est un art du spectacle : le professeur peut, par exemple, proposer l'étude d'éléments constitutifs d'une mise en scène (direction d'acteurs, costumes, accessoires, décors, lumière, son, incrustations numériques, etc.). Il favorise la rencontre avec les artistes et les structures culturelles de spectacles environnantes : lecture publique, concert, spectacles de danse, de cirque, opéra, performances, etc. Il tire profit de l'offre de captations de mises en scène mise à la disposition des classes ». Il est impossible, dans le cadre d'une proposition didactique, de préjuger des outils pédagogiques précis qui seraient à la disposition du professeur dans tel ou tel établissement. Mais il n'est pas très hasardeux de présumer qu'il pourra, sans trop de peine, trouver des captations de mises en scène du *Cid* et du *Festin de Pierre* (plus souvent sous son titre et son orthographe habituels, *Dom Juan*). Il lui sera ainsi aisé de faire remarquer, par exemple, une tradition significative : tandis que Rodrigue est souvent interprété par de jeunes comédiens (Gérard Philippe a 28 ans lorsqu'il prend le rôle en Avignon et Francis Huster 30 ans quand il le joue pour la première fois), Don Juan est souvent confié à des comédiens nettement plus âgés que le rôle (Jouvet et Mesgusch l'ont interprété à ... 60 ans !). Cette différence notable reflète la perception des deux rôles : à Rodrigue, la fougue de la jeunesse en pleine conquête, à Don Juan le désenchantement (éventuellement métaphysique) – qui serait donc mieux représenté par la vieillesse. Les âges des rôles paraissent souvent mieux respectés dans les mises en scène de *Mithridate*, comme sous la direction d'Éric Vigner en 2021 au Théâtre National de Strasbourg : *Mithridate* était interprété par Stanislas Nordey (55 ans) et Xipharès par Thomas Jolly (39 ans).

Il va de soi qu'il sera plus compliqué de montrer des mises en scène du théâtre de Diderot. Ce pourra être l'occasion de rappeler l'évolution des goûts et les aléas de la réception : en son temps, *Le Père de famille* a été nettement mieux reçu que *Le Fils naturel* et a été joué à plusieurs reprises jusque sous l'Empire, mais aujourd'hui c'est une pièce pratiquement oubliée, si ce n'est par les historiens et les professionnels de la littérature. Nul ne pourrait en dire autant de *Mithridate*, mais il reste que cette tragédie n'est pas la mieux aimée des œuvres de Racine : c'est, selon Georges Forestier, « l'une des moins représentées »³⁶, alors qu'elle remporta un vif succès lors de sa création. Quant aux conditions dans lesquelles *Le Festin de Pierre* a été créé puis les représentations interrompues, elles restent l'objet de controverses d'autant plus vives que la pièce n'a pas été publiée du vivant de Molière et qu'elle fut reprise par sa troupe dans une version mise en vers par Thomas Corneille : la pièce en prose n'a ensuite été donnée à nouveau qu'en 1841 !

Les problématiques scénographiques actuelles pourront aussi contribuer à une réflexion sur la dramaturgie classique : tandis que le décor, les accessoires et les gestes ne sont que peu décrits chez Corneille et chez Racine, ils ont une place bien plus conséquente chez Diderot – et notamment la gestuelle des acteurs dans la scène étudiée. Les metteurs en scène se sont souvent montrés particulièrement intéressés par la radicale nudité d'une tragédie racinienne rapportée au modèle d'une cérémonie ritualisée. Ainsi de deux interprétations récentes de *Mithridate*. En 2021, pour pallier les mesures de confinement prises face à l'épidémie de Covid-19, la Comédie Française a lancé une Intégrale Racine : *Mithridate* a été récité par des acteurs, filmés debout devant leurs micros

³⁶ Georges Forestier, « Notice » à *Mithridate* dans le volume Racine, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1999, p. 1526.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

et distribués dans l'espace comme sur une scène. Ce dispositif, dicté par les circonstances, est tout de même salué par Éric Ruf, l'Administrateur de la Comédie Française, comme conforme à l'esthétique racinienne : « Copeau disait de Racine qu'il était un auteur radiophonique, on sait du moins que ce théâtre, à son origine, devait avoir maille à partir avec l'oratorio. Nous y sommes ». La mise en scène d'Éric Vigner déjà mentionnée, quant à elle, a été rapprochée du théâtre traditionnel japonais, nô ou kabuki : l'illusion référentielle n'a pas cours ici. Au contraire, s'il existe une postérité de Diderot, elle doit plutôt être recherchée dans la tentative de restituer le déroulement de la vie comme s'il n'y avait pas de public, en abolissant les artifices nécessaires à la constitution d'une intrigue autour d'un nœud de l'action : cet usage de la scène comme espace parcouru par un flux vital indépendant de tout public déterminé a été considéré comme une théorisation avant l'heure du cinéma, et Eisenstein, par exemple, dans ses écrits théoriques, se réfère abondamment à Diderot, dont il prétend avoir réalisé les aspirations profondes³⁷.

Ces deux exemples entendent montrer que la réflexion dramaturgique ne doit pas forcément se limiter à énumérer les différents partis pris de mise en scène comme autant d'adaptations politiques, culturelles, intellectuelles, à des siècles et à des lieux variés et qu'elle peut plutôt montrer comment les auteurs se sont approprié l'espace scénique et ont conçu un texte selon leur rapport (plus ou moins délibéré et original) au théâtre. Ces considérations ont donc toute leur place et leur nécessité dans le travail d'explication de texte.

Plan d'une séquence pour la classe de seconde

L'étude de ce groupe de textes s'inscrit aisément dans la continuité des travaux menés au collège, dans la mesure où, comme le rappelle le programme officiel : « Au collège les élèves ont lu des œuvres théâtrales, en particulier du XVII^e siècle, et ils ont appris à reconnaître les spécificités du genre ». Il est donc raisonnable de postuler une relative familiarité des élèves avec les auteurs abordés, et notamment, avec Molière.

Puisque le *corpus* comprend deux textes écrits en vers, le professeur pourra choisir de développer cette séquence après l'étude de la poésie, qui fait également partie des objets d'étude définis dans les instructions officielles. Les connaissances acquises sur la versification française pourront, de la sorte, être réinvesties et reliées à la problématique classique du théâtre en prose et en vers. L'extrait de Diderot, en particulier, sera alors confronté à la préface que Voltaire a rédigée pour la réédition de sa tragédie *Œdipe*, dans laquelle il défend la valeur du vers comme la source de l'harmonie linguistique, musicale et intellectuelle : ce texte peut être proposé à la lecture ou résumé par le professeur. Cette référence montre, en tout cas, que l'usage du vers a été l'objet de controverses littéraires sous l'Ancien Régime et que, s'il ne semble plus très naturel à un public d'aujourd'hui, la question a été soulevée dès les siècles classiques.

La séquence est intitulée soit d'après le thème dominant des textes réunis soit d'après la problématique qu'elle cible en priorité : « Père et fils dans le théâtre français du XVII^e et du XVIII^e siècles » ou « Figures du héros dans le théâtre français du XVII^e et du XVIII^e siècles ». Une nuance plus psychanalytique pourrait se faire entendre avec la formulation « Le conflit œdipien au théâtre en France au XVII^e et du XVIII^e siècles ». Dans ce dernier cas, toutefois, il incomberait au professeur de fournir à la classe une brève explication sur la lecture freudienne de la tragédie grecque. Ce serait éventuellement l'occasion d'une brève présentation de ce qu'est le discours critique,

³⁷ Voir, sur ce sujet, Marc Escola, *Le Cinéma des Lumières*, Paris, Mimèsis, 2022.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

à partir de l'approche choisie par Barthes dans son *Sur Racine* et des débats auxquels cet essai a donné lieu. Un passage judicieusement choisi de l'ouvrage pourrait ainsi donner lieu à un travail collectif sur l'exercice du résumé.

L'organisation des explications, enfin, pourrait partir d'un constat : le passage de Diderot est isolé du reste du corpus et pas seulement parce qu'il est éloigné chronologiquement des autres textes, appartenant à un siècle différent : dans *Le Père de famille*, les grandes hantises chevaleresques de l'aristocratie paraissent déjà périmées ; le père ne veut plus qu'un honorable bonheur pour son fils, et il ne tient plus de discours empreint de gloire et de vengeance. S'il est question de sang, ce n'est plus le sang de l'ennemi versé, ni même le sang d'une antique noblesse, mais seulement le sang d'une bonne famille redoutant un mariage rabaissant. La forme du drame rompt également avec les conventions de la tragédie classique, proposant un dialogue plus vif entre les personnages. Plutôt que de décrire les propriétés de l'esthétique théâtrale classique, pour mieux montrer leur remise en cause avec Diderot, la séquence pourrait commencer avec une première approche du texte extrait du *Père de famille*, avant de revenir aux textes du XVII^e siècle et de terminer par une nouvelle approche de la scène empruntée à la pièce de Diderot.

La première séance portera ainsi sur un passage de Diderot, délimité du début de la scène à « Vous l'êtes-vous promis ». Le professeur suivra une démarche linéaire, précisant le contexte de ce dialogue. La problématique consistera à déterminer comment la matière narrative est transformée en un sujet d'intrigue et de dialogue théâtraux. Dans un premier temps, correspondant aux trois premières répliques, l'explication insistera sur l'utilisation de l'espace scénique et sur l'expressivité corporelle des acteurs. Il est possible de rappeler la fascination que la pantomime a exercée sur Diderot, qui lui consacre un chapitre dans son traité *De la poésie dramatique* (1758). Il y écrit : « Au reste, quand j'écris la pantomime, c'est comme si je m'adressais en ces mots au comédien : C'est ainsi que je déclame, voilà les choses comme elles se passaient dans mon imagination, lorsque je composais. Mais je ne suis ni assez vain pour croire qu'on ne puisse pas mieux déclamer que moi, ni assez imbécile pour réduire un homme de génie à l'état machinal. [...] Acteurs, jouissez donc de vos droits ; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront. Si vous êtes de chair, si vous avez des entrailles, tout ira bien, sans que je m'en mêle ; et j'aurai beau m'en mêler, tout ira mal, si vous êtes de marbre ou de bois ». Le jeu de l'acteur prend ainsi une importance nouvelle, dont les didascalies, en ce début de scène, donnent les indices. Le dialogue prend alors une tournure plus rationnelle, dans les quatre répliques suivantes, dans lesquelles l'affrontement entre le père et le fils s'exprime dans un échange d'arguments. Mais ce deuxième moment, avec ses personnages orateurs, laisse rapidement place à une longue réplique du père (finale dans la délimitation adoptée), qui recourt essentiellement aux ressorts du pathétique et réinvestit abondamment des procédés romanesques. Il sera possible de conclure sur la représentation d'un conflit sans violence, épousant les questionnements de la bourgeoisie et cherchant effectivement à montrer les aléas de la vie domestique. Ce théâtre implique une relative proximité (sociale autant qu'émotionnelle) entre le public et les acteurs.

La deuxième séance présentera la scène du *Cid* en complète opposition avec la précédente scène étudiée. Une approche préparant au commentaire composé pourra être retenue : la constitution d'un nœud dramatique centré sur un dilemme et propice au défi, la remotivation de motifs épiques et le rêve aristocratique à l'origine de cette définition du héros seront successivement abordés.

Dans le prolongement de cette séance, il pourra être demandé aux élèves de se renseigner sur le premier acte du *Cid* et d'en rédiger une transposition narrative, puis de se livrer au même exercice avec le dénouement de *Mithridate* (distribué à la classe au préalable). C'est, en effet, une méthode pertinente ici parmi les écrits



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

d'appropriation. La comparaison permettra de faire apparaître l'opposition entre une structure dramatique, dans *Le Cid*, fondée sur la confrontation entre le héros et une situation dramatique impossible mais qu'il dépasse, et un dénouement, dans *Mithridate*, qui repose sur un désaveuglement du héros, qui intervient, toutefois, trop tard et n'aboutit pas à une véritable résolution de la crise politique au cœur de la pièce (l'affrontement avec les Romains). **La troisième séance**, dans une étude linéaire de la scène finale de *Mithridate*, fera ainsi apparaître la tension entre la tentative de restaurer la dignité épique du héros et l'envahissement du pathétique, dont la présence compromet la poésie tragique traditionnelle.

La quatrième séance pourra être consacrée à l'étude de la langue en rapport avec les spécificités de l'écriture théâtrale à l'époque classique. Le professeur proposera aux élèves d'étudier les marques de l'interlocution dans les trois passages étudiés jusque-là : il en observera la relativement faible présence dans le passage de Racine, par opposition aux extraits de Corneille et de Racine. Ce moment de la séquence, plus spécialement centré sur l'expression, sera également l'occasion d'observer le travail de versification, dans *Le Cid* et dans *Mithridate*. Pour articuler l'étude formelle et la signification littéraire, les élèves peuvent être invités à versifier un passage du *Père de famille* et, par la suite, à livrer leurs impressions sur l'effet produit par ce changement.

Cet exercice assure aussi la transition avec l'étude du texte suivant, la scène tirée du *Festin de Pierre*. **La cinquième séance** pourra, dès lors, se fonder sur l'utilisation de ressources en ligne et, notamment, sur l'exploration du site de la Comédie Française et de la Base Lagrange, qui répertorie 699 mises en scène de la pièce et réunit un nombre impressionnant de documents (maquettes de décor, costumes... etc.). La notion de répertoire et la riche tradition de la Comédie Française seront ainsi présentées. L'explication du texte, quant à elle, insistera surtout sur l'ambivalence générique telle qu'elle est illustrée par les silences de Don Juan et les faiblesses de son père. Au bout du compte, les élèves pourront reconnaître une scène très pessimiste sur les valeurs aristocratiques qui avaient été aperçues auparavant avec l'extrait du *Cid*.

L'étude de la deuxième moitié de l'extrait emprunté au *Père de famille*, sous la forme d'un commentaire composé, peut faire l'objet d'une évaluation finale ou d'**une sixième séance** : dans les deux cas, il s'agira de mettre en évidence que Diderot reprend une trame classique du théâtre, le conflit générationnel autour d'un enjeu amoureux, mais en propose un traitement novateur, influencé particulièrement par les débats de son temps (sur le bonheur et la vie sociale) et par sa propre doctrine du drame, au point que le spectacle prend une signification morale originale, loin de la *catharsis*, fondée sur la circulation des émotions entre le plateau et le public. Si ce travail n'a pas servi à l'évaluation finale de la séquence, il sera intéressant de proposer une dissertation sur l'héroïsme dans le théâtre classique.

La séquence, enfin, pourra être suivie de l'étude d'une œuvre complète : pour poursuivre l'examen du renversement qui voit les fils prendre le pouvoir contre les pères, tout en abordant une toute autre époque de l'histoire théâtrale, à rebours de toute représentation naturaliste, le professeur pourrait proposer la lecture de la pièce de Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*. Mais il serait aussi légitime de passer à l'étude d'un autre genre et d'aborder ainsi une autre figuration du jeune héros, en travaillant sur un grand roman de l'ambition au XIX^e siècle (*Le Père Goriot*, *Le Rouge et le Noir*, *Bel-ami*, etc.). Une autre possibilité serait de s'attacher à l'étude d'une figure héroïque féminine, en faisant ainsi intervenir un nouveau critère (l'identité sexuelle) dans la caractérisation, littéraire et idéologique, de l'héroïsme (par exemple dans *Corinne ou l'Italie*, *Mauprat* ou *Eugénie Grandet*). Si la consigne donnée cette année ne l'exigeait pas, une telle proposition pourrait tout à fait se légitimer.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

dans une autre session au regard de la structure des programmes ; nous invitons donc les futurs candidats à lire avec attention la consigne donnée pour cet exercice, afin de répondre au mieux aux attendus de l'épreuve.

Conclusion

L'étude de ces textes aura satisfait à un objectif fondamental de l'apprentissage des lettres au collège et au lycée, l'éveil de l'esprit d'analyse et de la pensée critique chez les élèves. En l'occurrence, les différences observées d'une scène à l'autre doivent favoriser une prise de conscience des variations anthropologiques entre différentes cultures, qui ne relèvent pas principalement de distinctions psychologiques et individuelles : être père ou fils ne signifie pas la même chose dans un univers aristocratique et dans une maison bourgeoise.

En ce qui concerne plus spécifiquement le théâtre, les élèves auront été confrontés à de nombreuses interrogations sur le genre des pièces abordées et auront ainsi pu comprendre qu'un genre ne définit pas seulement des règles mais a également une vie à part entière, au gré des pratiques et des polémiques qui en font l'histoire.

La poétique générique doit aussi être articulée aux enjeux proprement dramaturgiques. En l'occurrence, entre les deux siècles classiques, se joue une évolution dans la « place du spectateur », pour reprendre le titre français de l'essai de Michael Fried sur la théâtralité dans l'œuvre de Diderot. L'idéal classique refoule les circonstances particulières de la représentation et vise à produire un spectacle éloigné, quand le drame concrétise et incarne l'action qu'il met en scène : le travail des didascalies en constitue l'indice le plus évident.

Enfin, ces scènes tirées principalement du répertoire classique montrent combien le théâtre français de l'Ancien Régime a été hanté par les idéaux chevaleresques, au point de faire de la vengeance l'un de ses motifs récurrents : il échoit au jeune homme de devenir un héros, en prolongeant la glorieuse lignée de ses aïeux et en exerçant sa vengeance sur tous les ennemis potentiels de cette famille, dont il est le rejeton – définition et résumé de son identité. Pourtant, cet idéal apparaît vite comme un rêve, voire un souvenir entretenu avec nostalgie par une noblesse rabaissée par la société de Cour instituée par le monarque absolu. Dès lors, ce sont la tristesse et l'émotion qui supplantent le sang et la vengeance comme les leitmotivs d'un nouveau théâtre. Les fils sentimentaux auront alors imposé leur étrange et doux triomphe aux pères despotiques : Xipharès, plutôt qu'un Rodrigue, incarne cette nouvelle sensibilité, ouvrant la voie à Saint-Albin. Le sacrilège Don Juan était-il l'intermédiaire nécessaire, quoique sombre, pour cette renaissance du héros ?

Bilan de lecture

La lecture des copies a confirmé que les candidats n'avaient pas été déstabilisés par le *corpus* proposé. Il y a tout lieu de se réjouir de constater la solide culture générale de professeurs en exercice, qui connaissent bien, et même souvent très bien et précisément, *Le Cid* et *Le Festin de Pierre*, certes, mais aussi *Mithridate*. L'œuvre dramatique de Diderot semblait également plus ou moins familière à certains. Sans être absolument nécessaire, ce souvenir des pièces mentionnées ne pouvait qu'aider à la réflexion.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Le thème des relations entre père et fils a souvent fait l'objet de suggestions pertinentes. Plus généralement, les enjeux éthiques et, parfois, psychanalytiques sont ceux qui ont été le mieux traités. Le jury a regretté que les aspects politiques et idéologiques des scènes étudiées, en revanche, aient été souvent éludés. C'est encore plus vrai pour la dimension proprement dramaturgique du *corpus*, qui a été largement occultée. Répétons qu'il ne s'agit nullement d'imaginer sa propre mise en scène, ni de fournir un programme de sorties théâtrales, mais bien de penser l'occupation de l'espace et l'investissement physique de la parole théâtrale, ainsi que son adresse double, aux autres personnages et au public.

Enfin, il va sans dire que la correction de l'expression écrite constitue un critère déterminant de l'évaluation. Elle favorise la clarté, indispensable à l'exposé d'un projet didactique. Or, la problématique est trop souvent formulée dans une débauche de questions enchevêtrées les unes dans les autres, au détriment de l'intelligibilité du propos. Dans le même ordre d'idées, les correcteurs sont satisfaits d'observer que les candidats connaissent bien l'épreuve, son format et son déroulement typique ; mais il ne faudrait pas que cette assez bonne maîtrise de la méthode attendue donne lieu à des exposés abstraits, qui se substituent à une honnête étude des textes : les introductions parfois très longues peuvent ainsi donner l'impression d'annoncer sans fin un contenu qui n'arrive jamais ; c'est aussi le cas dans certains développements.

Ces remarques succinctes n'ont d'autre ambition que de rendre compte de la lecture que nous avons faite des copies et de compléter nos conseils pour les candidats de cette session qui n'auront pas eu la chance d'être reçus et pour les candidats des sessions à suivre.

Ce rapport nous donne, en outre, l'occasion de remercier très chaleureusement Géraldine Camy, qui a relu diligemment le texte initial. Nous adressons, pour terminer, nos très vifs encouragements à tous les candidats qui se soumettent avec humilité et détermination à des épreuves très exigeantes, alors que beaucoup exercent, pendant leur année de préparation, leur métier d'enseignant et ont aussi des contraintes personnelles : qu'ils soient sûrs que le jury n'ignore pas leurs grands mérites.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Composition française

Rapport présenté par Madame Sophie Abt-Gustaw,
Professeure agrégée (académie de Poitiers)

Évoquant l'expérience que fait le lecteur du *Temps retrouvé*, Bernard de Fallois écrit :

« Le lecteur de Proust est brusquement exposé à une double déconvenue ; il découvre à la fois que le temps retrouvé ne l'a pas été, puisque la révélation triomphale qui clôt le livre consiste moins à retrouver le temps qu'à le supprimer, à le dépasser, à le dissoudre, et que la joie qu'il nous propose est aussi irréelle, aussi sublime et peu attirante qu'une vie éternelle où nous n'aurions plus ni cœur, ni visage, ni personnalité. Et il découvre en même temps que le salut cherché par Proust n'était valable que pour lui, qu'il a accompagné en vain l'auteur jusqu'à une vocation dont il est le seul à entendre l'appel. La dernière porte, qui s'était enfin ouverte après tant de tentatives infructueuses, s'est aussitôt refermée sur Proust. Il y a quelque chose de funèbre, et qui ne tient pas seulement à ce que la vieillesse et la mort en sont le décor extérieur, dans la magnifique musique du *Temps retrouvé*. »

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture du *Temps retrouvé* ?

[Sept conférences sur Marcel Proust, « Lecteurs de Proust », p. 271]

Du bon usage de ce rapport

Il serait vain de répéter d'année en année ce qui a déjà été parfaitement énoncé dans les rapports précédents. Celui-ci s'y superpose donc sans les remplacer ; il y renvoie au contraire, et borne son ambition à montrer comment les conseils méthodologiques et rhétoriques prodigués les années antérieures pouvaient être mis en œuvre dans le cadre du sujet de la session 2023, afin de guider les futurs candidats au concours dans leur préparation.

Quelques conseils liminaires, inspirés par les succès ou les écueils rencontrés dans les copies, précéderont donc un corrigé qui malgré son nom n'a pas pour vocation de servir de modélisation des attendus du jury, mais de fournir ce que l'on pourrait appeler une **cartographie des possibles ouverts par le sujet**, dont certains, richesse du texte proustien oblige, resteront sans doute encore insuffisamment explorés.¹

De la bonne manière d'aborder le sujet...

Comme beaucoup de candidats semblent s'y être attendus en commençant leur préparation au concours sous l'égide d'une « année Proust » particulièrement généreuse en publications et en événements culturels, le sujet de composition française invitait cette année à discuter une citation portant sur le *Temps retrouvé*.

¹ Nous remercions les membres du jury pour les remarques que ceux-ci ont bien voulu nous faire parvenir à l'issue de la correction des copies, en particulier Alice de Georges et Jean Cléder.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

L'entrée problématique posait **la question, devenue classique, de la réception**, grâce à une citation extraite d'une conférence de Bernard de Fallois intitulée « Lecteurs de Proust ». En incarnant cette question dans la figure d'un lecteur qu'on pourrait appeler du beau nom d'amateur, pris en son plein sens étymologique, elle n'avait rien qui pût déstabiliser les candidats, puisqu'elle n'imposait pas de faire un bilan critique de la réception à l'heure du centenaire de la mort de l'auteur, mais plutôt de **s'interroger de manière personnelle sur ce qui fait la singularité de ce qu'on pourrait appeler une véritable « expérience » de lecture du *Temps retrouvé***. C'est d'ailleurs ce qui fait tout le prix de l'exercice de la composition littéraire : **octroyer aux candidats un temps privilégié, si l'on ose dire, où ils puissent prendre la mesure d'un texte et de sa résonance en eux, à l'aune d'un sujet chaque fois singulier**. Quels chemins indiquait ce dernier ? et, surtout, comment ne pas faire fausse route à partir d'une citation dont la longueur a pu sembler une difficulté qui s'additionnait à celle, déjà considérable, de la densité de l'œuvre ? Nous voudrions, pour répondre à ces questions, indiquer quelques points d'appui pouvant guider l'analyse du sujet, et signaler certaines maladresses rencontrées dans les copies.

Quelques mots sur Bernard de Fallois, d'abord. Il n'était certes nullement nécessaire de le savoir, mais il peut néanmoins être éclairant de préciser qu'il est le découvreur des manuscrits de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve*. L'édition qu'il proposera de ces œuvres de jeunesse permettra ainsi de mettre un terme à la fiction d'un Proust venant tardivement à l'écriture, après les frivolités de la vie mondaine. Par ailleurs, comme le souligne Luc Fraisse dans sa préface à l'édition des *Sept conférences sur Marcel Proust*, Bernard de Fallois est un passeur, un pédagogue. Ses conférences et ses articles de presse à destination du grand public ont pour vocation de « familiaris[er] par anticipation le prochain lecteur en lui traçant de grandes avenues », mais s'adressent aussi bien à « ceux qui vont lire la *Recherche* » qu'à « ceux qui viennent de la lire. »² Il cherche donc aussi bien à prévenir un malentendu qu'à nourrir la méditation des relecteurs – que sont du reste forcément tous les candidats sérieux au concours.

Sans être en possession de ces éléments contextuels, un candidat habile pouvait toutefois s'appuyer sur le titre de l'article de Bernard de Fallois, « Lecteurs de Proust », dont le pluriel constituait un détail utile qui aurait pu prémunir contre une lecture frontale et naïve de la citation. Ainsi, imaginer un lecteur attendant docilement depuis 3 000 pages une révélation qui interviendrait dans les quelques 300 dernières de l'ensemble revient à construire une fiction théorique absurde dans laquelle le lecteur serait un ingénu très assidu qui n'existe sans doute pas, et qui de toute façon n'aide pas du tout à penser les mécanismes à l'œuvre dans *Le Temps retrouvé*, le lecteur de Proust n'étant pas assimilable au patient spectateur d'une série dont le secret bien gardé de la fin constitue souvent le principal intérêt... La bévue est analogue dans les copies qui mettent en scène un lecteur qui, continuant d'attendre un « roman réaliste » de type zolien en attaquant le dernier volume, serait grandement déçu à la fin du *Temps retrouvé*.

Cette erreur revenait du reste à convoquer un mode de représentation du réel que l'œuvre avait puissamment récusé au fil du *Temps retrouvé*, ce qui tend à prouver qu'une bonne lecture du sujet est aussi une lecture appuyée sur une bonne connaissance de l'œuvre.

Il était ainsi particulièrement profitable de s'interroger sur les figures de lecteur *dans* l'œuvre : la bibliophilie fétichiste du narrateur, sensible plus que savante, offrait un modèle de lecteur qui conduisait à de véritables retrouvailles avec soi-même, là où le fétichisme d'un Swann, maintenu dans l'intimidation idolâtre et stérile de l'œuvre, en offrait le contre-modèle : où situer les modalités de lecture du *Temps retrouvé* dans le spectre ainsi ouvert ? Voilà qui ouvrait des pistes plus productives que celle d'une simple lecture naïve et platement chronologique de la *Recherche*.

² Bernard de Fallois, *Sept conférences sur Marcel Proust*, éditions Pocket, préface de Luc Fraisse, p. 9.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Ainsi, étayés par le hasard d'une familiarité avec Bernard de Fallois, par l'indice du pluriel, et surtout par l'essentielle sagacité de la lecture croisée du sujet et de l'œuvre, qui sera toujours leur meilleure alliée, les candidats pouvaient conclure que la citation proposée mettait à l'écart un certain *topos* de la réception : celui d'un lecteur qui vivrait l'assomption proustienne au diapason de son auteur, offrant au fond un roman d'apprentissage en abîme : le corrigé y reviendra.

De trois compétences cardinales : problématiser, argumenter, rédiger

Ce triptyque n'est jamais qu'une traduction des piliers de la rhétorique classique, sur lesquels les rapports précédents ont fait des remarques définitives. À quelles difficultés spécifiques ont-ils confronté les candidats cette année ?

Problématiser :

Dans le cadre de notre sujet, la difficulté de la problématisation tenait en partie à la longueur de la citation. Certaines copies, ne voulant rien sacrifier mais peinant surtout à hiérarchiser les enjeux, se bornaient ainsi à transformer le sujet dans un équivalent condensé à la forme interrogative indirecte, ce qui a pu donner : « on se demandera donc si *Le Temps retrouvé* est uniquement un roman funèbre, qui détruit le temps et qui offre un salut unique à l'écrivain » (copie notée 07/20). Les copies présentant ce défaut donnaient en définitive le sentiment, souvent confirmé par la suite, de ne pas dominer le sujet, mais d'être vainement ballotées par la citation. Que cette dernière doive être un point d'appui constant pour la réflexion ne dispense pas, au moment-clé de la formulation de la problématique, d'un travail conceptuel d'*abstraction* de l'enjeu qui y gît : aussi une bonne formulation problématique doit-elle savoir s'émanciper du moule lexical et syntaxique de la citation. Cela ne suffit évidemment pas à garantir la réussite de cet exercice délicat, et des propositions aussi diverses et aussi malheureuses que « qu'est-ce que le réel ? » (copie notée 5) ou « comment dépoussiérer notre regard sur l'œuvre proustienne » (notée 6) ont abouti à des hors-sujets. Au contraire, une problématique telle que « comment, dans ce roman déceptif, Proust invente-t-il une nouvelle manière de lire une œuvre littéraire ? » a semblé certes plus audacieuse mais surtout plus efficace qu'une problématique frileusement adossée à la citation, et, grâce aussi à d'autres qualités, a pu mener la copie à 15/20.

Argumenter :

Loin de se limiter à la trouvaille plus ou moins pertinente de la problématique, c'est bien sûr dans le cœur vivant de l'argumentation qui en éprouve la pertinence au fil du développement que se joue la réussite de la copie. Or il a semblé cette année au jury, et c'est peut-être là un effet paradoxalement regrettable de l'attente forte créée autour de *La Recherche* en cette session 2023, que bon nombre de copies étaient traversées par une certaine *vulgate*, les candidats semblant plus volontiers sacrifier à des passages supposés obligés du texte ou de la critique proustiens, que s'engager dans les sentiers d'une réflexion plus authentique et surtout mieux ancrée dans le sujet. L'« œuvre cathédrale », la distinction entre le narrateur et Proust, que Bernard de Fallois, pourtant peu susceptible de confondre, enveloppait ici dans un même mouvement, ont ainsi été souvent convoquées, mais restaient impuissantes à éclairer les enjeux propres du sujet. Un biais assez spécieux et faussement habile consistait alors



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

parfois à prétexter de la radicalité de la formulation de Bernard de Fallois pour ne pas traiter le sujet, ou plutôt le traiter comme un « sujet libre » autour de *La Recherche*, voire pour la raconter. Ainsi, trop souvent, les dissertations narrent la vocation du narrateur par le menu, diluant inutilement leur propos de réminiscence en réminiscence ; or il ne s'agit pas de faire *vérifier* par la dissertation que le narrateur arrive à sa vocation, mais de montrer ce que celle-ci a d'excluant pour le lecteur – ou de le contester. Rappelons aussi qu'argumenter, ce n'est pas thématiser. Le jury a pu regretter, cette année encore, qu'un nombre non négligeable de copies se pressent d'insérer des développements préfabriqués (sur la guerre, l'art, le temps, etc.) dans une structure passe-partout qui est rattachée au sujet par des transitions truquées, incorporant quelques mots de la citation pour faire bonne mesure, mais sans faire illusion. Le jury a enfin déploré de trouver régulièrement des raisonnements artificiels fondés sur des préjugés douteux concernant la lecture : ainsi « le lecteur [devrait-il] se laisser porter par le style de l'écrivain » – dont on nous explique par ailleurs qu'il est vraiment très compliqué : alors comment fait-on ? Autre poncif peu stimulant : « le lecteur doit être attentif » – suivant l'idée qu'il sera récompensé, comme un élève méritant, par l'« épiphanie » de la révélation finale à laquelle l'œuvre est bien trop souvent réduite, au détriment des développements certes ardu mais tellement précieux, pour le sujet, de l'« Adoration perpétuelle », malheureusement trop souvent mise sous le tapis du « Bal de têtes ». Si le jury ne peut exiger la connaissance de tout l'édifice qui précède la *Recherche*, il ne peut tout à fait pardonner qu'une section qui en constitue l'aboutissement, et qui est sise au cœur du *Temps retrouvé*, fasse l'objet d'un traitement aussi déséquilibré. Pour bien argumenter, il faut en effet savoir s'orienter avec aisance dans l'œuvre, et ne pas se limiter à des formules tronquées. Pour en persuader les futurs candidats, prenons comme seul exemple le sort réservé à la célébrissime formule de l'« Adoration perpétuelle », selon laquelle « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. » Que peut bien signifier, hors contexte, une affirmation aussi puissamment contre-intuitive ? Seule la suite de l'énoncé, qui explicite la métaphore de l'éclaircissement, nous le dira : « Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas “développés” ». Au lieu de se cantonner à réciter la formule tel un mantra enfermé dans son opacité, ne pouvait-on pas trouver dans son explicitation matière à rejoindre le propos de Bernard de Fallois, et cette idée que la révélation finale est si dure au lecteur, ou, si le terme ne nous paraissait pas anachronique, aussi peu « inclusive » pour qui n'est pas artiste ?

Rédiger :

Il va de soi qu'une langue claire et maîtrisée est bien la moindre chose qu'on puisse attendre d'un professeur agrégé. À titre d'exemple, le jury ne peut que pénaliser les copies qui, au moment d'énoncer leur problématique, confondent encore la syntaxe de l'interrogative directe et celle de l'interrogative indirecte. Si la pratique orale prétend s'affranchir de leur contrainte syntaxique respective jusque dans le débat public, celle d'un exercice académique tel que la dissertation prétend encore en maintenir les règles.

Quant aux maladresses stylistiques qui semblent avoir été induites par le sujet, mettons fermement en garde les candidats : la « magnifique musique » du *Temps retrouvé* n'appartient qu'à Proust (ce serait d'ailleurs une manière possible de comprendre le sujet que de souligner l'exclusivité de son talent, et de décourager ses épigones) ; la phrase proustienne doit donc le rester, et le lyrisme porté dans le sujet par des expressions telles que « révélation triomphale », « joie sublime », « vie éternelle » et « magnifique musique » ne doit pas encourager à quitter les rivages d'une argumentation claire et intelligible renvoyant à des phénomènes stylistiques et textuels concrets et avérés, pour s'aventurer dans les méandres de phrases-fleuves aux contours souvent peu nets ou aux nébulosités suspectes, dont l'expression grandiloquente cache souvent mal une certaine vanité.



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Nous avons certes insisté sur les défauts relevés au fil des copies – c'est la loi du genre. Mais au-delà de ces réserves, dont le seul enjeu est d'informer les futurs candidats, le jury a aussi eu lieu de se réjouir de belles réussites, apportant la preuve que la dissertation reste un exercice vivant où peut se déployer, à travers une langue élégante, une approche intègre du sujet qui rend compte d'un dialogue authentique avec l'œuvre. Il encourage donc tous les futurs candidats à appréhender la composition sur auteur, dont il a bien conscience que la préparation est particulièrement exigeante pour des collègues en exercice depuis plusieurs années, avec la conviction qu'elle est de nature à enrichir considérablement leur pratique, et à joindre à son exigence intellectuelle le supplément d'âme apporté par le plaisir des textes, où se retrouvent aussi bien membres du jury que candidats, heureux ou malheureux, chacun arrachant à la quotidienneté parfois harassante de sa vie de précieuses heures pour les restituer à l'amour des textes et à tout ce qui s'y joue.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Pour faciliter son appréhension et permettre d'adapter la modalité de lecture aux intentions de chacun, la proposition de corrigé qui suit fait apparaître titres et intertitres. Rappelons que les copies de concours doivent quant à elles n'en faire figurer aucun ; redisons également qu'il ne s'agit pas d'un exemple de dissertation attendue, mais de la présentation, sous forme de dissertation, des différents possibles dissertatifs ouverts par le sujet.

Dans son *Introduction à la Recherche du temps perdu*, Bernard de Fallois s'amuse de ce que la plupart des éloges qu'on décerne à Proust sont dissuasifs¹. Sans doute ne saurait-on mieux dire du sien, lorsqu'il déclare qu'« il y a quelque chose de funèbre, et qui ne tient pas seulement à ce que la vieillesse et la mort en sont le décor extérieur, dans la magnifique musique du *Temps retrouvé*. » D'où peut venir un tel constat ? On connaît l'apport capital de Bernard de Fallois dans l'exégèse de l'œuvre proustienne : c'est lui, au début des années 50, qui a mis au jour et édité *Jean Santeuil* (1952) et *Contre Sainte-Beuve* (1954), deux écrits jusqu'alors insoupçonnés qui ont permis de battre en brèche le mythe reflété par l'œuvre de Proust : celui d'un dandy velléitaire se consacrant aussi tardivement que subitement à l'écriture. Il a ainsi profondément renouvelé la critique proustienne. Mais il a aussi joué un rôle important de passeur de l'œuvre de Proust, soucieux d'en élargir le lectorat au-delà du cercle des initiés, et d'y inclure un public parfois effarouché par l'ampleur et l'exigence de cette somme, mais tenté malgré tout de s'y aventurer comme on se lance un défi. C'est à ces lecteurs plus qu'aux premiers que pense sans doute Bernard de Fallois lorsqu'il les imagine, ayant été pris au charme des deux premiers tomes, poursuivre leur exploration de façon parfois plus circonspecte, avant d'attendre la récompense de leur zèle une fois parvenus au dernier livre. Évoquant de manière presque provocatrice l'expérience que ferait ce lecteur tenace, il se met à sa place : « Le lecteur de Proust est brusquement exposé à une double déconvenue ; il découvre à la fois que le temps retrouvé ne l'a pas été, puisque la révélation triomphale qui clôt le livre consiste moins à retrouver le temps qu'à le supprimer, à le dépasser, à le dissoudre, et que la joie qu'il nous propose est aussi irréaliste, aussi sublime et peu attirante qu'une vie éternelle où nous n'aurions plus ni cœur, ni visage, ni personnalité. Et il découvre en même temps que le salut cherché par Proust n'était valable que pour lui, qu'il a accompagné en vain l'auteur jusqu'à une vocation dont il est le seul à entendre l'appel. La dernière porte, qui s'était enfin ouverte après tant de tentatives infructueuses, s'est aussitôt refermée sur Proust ».

À la vulgate qui célèbre l'apothéose de la vocation enfin révélée à laquelle assisterait un lecteur ébloui et récompensé, Bernard de Fallois oppose le possible sentiment de déroute du lecteur. Le titre du dernier tome, avec son participe passé à valeur d'accompli, semble bien conclure la quête exprimée par le titre dynamique de la somme, mais le lecteur embarqué avec le narrateur « à la recherche du temps perdu » serait brutalement débarqué au moment où il croyait toucher au rivage du « temps retrouvé », dans une atmosphère crépusculaire. Toute la chair de la vie semble en effet laissée là en dépouille : entre fantômes des absents et anciens amis méconnaissables, le « bal de têtes » se fait danse macabre, sans compter que la résolution du narrateur qui clôt le livre semble annoncer un renoncement au monde ; s'engager dans l'œuvre d'art, c'est renoncer à ses amis, à ses lectures, pour entrer en dialogue avec le monde des essences. Le lecteur n'assiste donc pas à une reviviscence du monde traversé par le narrateur, mais à la spiritualisation du temps incorporé au verbe, qui fait accéder à une vie éthérée : celle de l'ascèse de l'écrivain fraîchement devenu, qui exclut le lecteur de cette épiphanie.

¹ Bernard de Fallois, *Introduction à la Recherche du temps perdu*, Paris, Pocket, 2022, p. 187. « On a tout dit de la *Recherche*, en effet – et surtout ce qui pouvait en détourner les lecteurs », ajoute-t-il.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

La réserve en forme de provocation formulée par Bernard de Fallois n'est pas à proprement parler un jugement sur l'œuvre : elle postule un lecteur néophyte, un disciple converti à une religion où seuls les prêtres auraient accès au salut... En effet, le lecteur est en somme initié sans être intronisé : il reste à la porte de l'Art. La Terre Promise du *Temps retrouvé* ne tient ses promesses que pour le narrateur dont le temps passé à aimer, à souffrir, et même à fréquenter les salons n'a été que faussement perdu, puisque c'est l'aliment de l'œuvre à venir. Osons donc la question : parti à la *Recherche du Temps perdu*, le lecteur aurait-il, quant à lui, perdu le sien ? Orphelin d'un monde dont il a puissamment éprouvé le charme et qui n'est plus que hanté par la vieillesse et la mort, le lecteur en sort gratifié d'une révélation aussi sublime que décourageante pour lui : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature », comme le dit ce qui est peut-être la plus célèbre phrase du livre. S'il fallait entendre par là que l'amour de la littérature sauve, le lecteur fermerait le livre pourvu d'un viatique, la joie de l'initié au cœur. Mais Proust n'entend pas par là qu'il suffit d'aimer la littérature pour accéder à l'essence de la vie : il faut soi-même faire œuvre. Voici donc le lecteur confronté à l'absolue et dévorante exigence de la littérature à faire : il n'était peut-être pas prêt à cela – premier deuil. Mais en voici un autre dont s'élève l'ombre menaçante : comment comprendre la curieuse mention d'une atmosphère funèbre irréductible au crépuscule de la fin d'un monde ? Qu'est-ce donc qui est funèbre, outre le thème et le décor du *Temps retrouvé*, puisque la joie pure et égoïste du narrateur en est exclue ? Serait-ce le geste du narrateur qui envisage et peut-être accomplit parallèlement le parachèvement et la liquidation d'une entreprise littéraire ultime ? En d'autres termes : de quels mondes le *Temps retrouvé* signe-t-il la fin ? Celui du seul livre qui s'achève, ou, avec lui, celui de la littérature à venir ? Peut-on toutefois poursuivre sérieusement l'idée provocatrice d'une œuvre qui ne tient pas sa promesse, alors même que sa fin est toujours célébrée comme une apothéose ? Cela semble inouï : on apprend beaucoup en lisant Proust, et, d'un strict point de vue romanesque, si on lit le *Temps retrouvé* comme l'aboutissement d'un roman d'apprentissage, là encore on est bien payé de sa persévérance. Mais force est de constater qu'à cause de la forme autotélique du roman qui fait du héros un narrateur en quête de lui-même (et réciproquement), l'œuvre échappe au schéma initiatique traditionnel du roman, et ce quoi qu'on apprenne au long des pages lumineuses du *Temps retrouvé* : ici le lecteur resterait hors du cercle initiatique. Certes, le *Temps retrouvé* parvient à l'élucidation du sens général de l'œuvre, qui est celui de la découverte d'une vocation. Mais cet appel que *dans le récit* il est seul à entendre, nous en avons suivi le cours, nous en avons appris les écueils à travers l'exemple de Swann, nous en avons même suivi la *démonstration*. Cela nous amènera à nous demander en quel sens on peut dire que ce roman de formation, au terme duquel l'écrivain trouve sa vocation, est aussi une formation du lecteur. À quoi initie au juste *Le Temps retrouvé* ? Ne fournit-il qu'un pur plaisir esthétique, celui d'une « magnifique musique » doublée d'une admiration nostalgique pour le talent qu'on n'aura jamais ? Il semble au contraire que ce soit justement là ce dont le narrateur nous a appris à nous méfier, ou au moins à faire bon usage. Quel serait ce bon usage du *Temps retrouvé* ? Sommes-nous voués, face à l'œuvre si remarquablement aboutie, à n'être au mieux que des Swann aussi admiratifs qu'impuissants ? Quel feu aurons-nous volé de cette lecture ?

Nous admettons dans un premier temps qu'il y a bien un spleen du lecteur du *Temps retrouvé*, entretenu aussi bien par l'atmosphère crépusculaire du roman, que par ce sentiment d'être exclu du monde éthéré auquel accède le narrateur au terme d'une initiation toute personnelle. Il faudra alors nous demander selon quelles modalités l'œuvre, entre discours sur elle-même et discours sur le monde, continue malgré tout d'accueillir son lecteur, pour pouvoir déterminer vers quoi *Le Temps retrouvé* nous met finalement en chemin.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

I. Du crépuscule d'un monde à l'assomption du narrateur, le spleen d'un lecteur éconduit

1) Les promesses d'un titre

La composition initiale du roman imaginé par Marcel Proust en 1909, *Les Intermittences du cœur*, s'organisait en un diptyque où le « Temps perdu » répondait au « Temps retrouvé ». Début et fin, rédigés dans un même mouvement d'écriture, en assuraient d'emblée la parfaite cohésion, tout entière tendue vers « la plus objective et croyante des conclusions »². La genèse de l'œuvre, les aléas de la vie de Proust et ceux de l'Histoire ont bouleversé ce diptyque initial, en faisant proliférer le roman de l'intérieur. Au terme du cycle, *Le Temps retrouvé* intègre la césure historique de la guerre qui fait basculer la société française dans le XX^e siècle et conduit le narrateur aux rivages de sa vocation, après deux courts séjours à Paris en 1914 et en 1916. C'est aussi le volume à la fin duquel le narrateur retrouve la société de l'après-guerre en réintégrant, le temps d'une matinée, le cercle mondain qu'il avait investi de ses désirs et auquel il avait consacré beaucoup de son temps, quelques années plus tôt. Ces éléments une fois posés, quel horizon d'attente, pour reprendre le concept théorisé par Jauss, projetterait vraisemblablement le lecteur imaginé par Bernard de Fallois ?

a- Temps retrouvé, paradis perdu

Par le jeu des titres et la connaissance qu'il a des six livres précédents, le lecteur rompu aux romans du XIX^e siècle pourrait s'attendre à voir le héros renouer avec une société qui ferait refleurir les désirs inassouvis de son passé, réalisant peut-être par quelque prestige littéraire une sorte de remède définitif à la nostalgie romantique. Mais au lieu de revivre dans le « vert paradis des amours enfantines »³ de Combray, il apprend que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus »⁴. Plus encore, le monde décrit dans toute la partie antérieure du cycle est comme liquidé sous les yeux du narrateur : le passé ne renaît pas, et ses vestiges s'effritent tout au long du *Temps retrouvé*. Il sera impossible de retrouver tel quel le monde d'avant-guerre, l'époque de l'affaire Dreyfus étant même qualifiée par Brichot de « temps préhistoriques »⁵, car l'Histoire, justement, a rebattu les cartes de la société française, et pour le lecteur qui suit le narrateur à la matinée donnée par le prince de Guermantes, le Temps apparaît d'abord, sous sa forme socio-historique et physiologique, comme le grand liquidateur, ce qui contribue à nimer la fin du roman de l'atmosphère funèbre évoquée par Bernard de Fallois. *Le Temps retrouvé* peut ainsi être lu comme la fresque de la fin d'un monde : le Faubourg Saint-Germain n'est plus, au fond, puisque l'hôtel de Guermantes est désormais sis avenue du Bois⁶, et que la princesse de céans n'est autre que Madame Verdurin, symbole hyperbolique d'une dénaturation complète de ce que fut le milieu qui fit tant rêver le narrateur.

² Lettre de Marcel Proust à Jacques Rivière du 7 février 1914, dans *Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance 1914-1922*, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon 1955.

³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « *Moesta et errabunda* ». Au sujet de l'influence de Baudelaire sur Proust, voir la thèse de Matthieu Vernet intitulée « Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust », sous la direction d'Antoine Compagnon, Université Paris IV-Sorbonne, 2013.

⁴ *Le Temps retrouvé*, édition de Pierre-Edmond Robert, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, édition annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, « Folio classique », n°2203, 1990, p. 177. Toutes les références au *Temps retrouvé* renvoient à cette édition qui est celle du programme.

⁵ Cf. aussi : « c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique » (*ibid.*, p. 34). La note de l'édition au programme rappelle que Proust a tenu lui-même ce propos dans sa correspondance.

⁶ [...] « mais un charme ne se transvase pas, les souvenirs ne peuvent se diviser, et du prince de Guermantes, maintenant qu'il avait percé lui-même à jour les illusions de ma croyance en étant allé habiter avenue du Bois, il ne restait plus grand chose. » *Ibid.*, p. 164.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

b- Une danse macabre

Le retour du narrateur dans le monde de sa jeunesse est ainsi marqué par le spectacle de la vieillesse et par l'omniprésence de la mort. Le prélude de cette mélodie funèbre est entonné par Charlus, qui scande le nom de ses parents ou amis disparus dans une litanie à l'étrange pouvoir rythmique, dont l'énumération soutenue par l'épiphore de « mort » tient autant du registre funéraire que du triomphe du survivant : « Hannibal de Bréauté, mort ! Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Boson de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort ! »⁷. À la litanie succède la danse macabre du bal de têtes auquel assiste le narrateur à l'occasion de la matinée donnée par le prince de Guermantes : le lecteur y découvre le non moins expressif tableau de ceux qui sont à moitié engagés dans la tombe : « certains hommes boitaient dont on sentait bien que ce n'était pas par suite d'un accident de voiture, mais à cause d'une première attaque et parce qu'ils avaient déjà, comme on dit, un pied dans la tombe. » L'expression lexicalisée « avoir un pied dans la tombe » semble à première vue triviale et, pour cette raison, peu suggestive. Mais voici que le pronom possessif permet à la fois l'enchaînement de la phrase suivante et poursuit la dynamique métaphorique jusqu'à la rendre visible par le surgissement d'une image concrète, étrange, fantastique, en somme poétique, de ces femmes déjà à moitié minéralisées, telle la femme de Loth fuyant Sodome : « Dans l'entrebâillement de la leur, à demi paralysées, certaines femmes semblaient ne pas pouvoir retirer complètement leur robe restée accrochée à la pierre du caveau, et elles ne pouvaient se redresser, infléchies qu'elles étaient, la tête basse, en une courbe qui était comme celle qu'elles occupaient actuellement entre la vie et la mort, avant la chute dernière. »⁸ L'image est frappante pour le lecteur, tandis que les personnages, eux, n'ont de la mort qu'une conscience biaisée : lorsqu'elle frappe, elle satisfait plus qu'elle n'affole ces survivants provisoires, dans un orgueil un peu odieux. Que ce soit dans la bouche de Charlus ou dans celle d'une mère et de sa fille lors de la matinée chez les Guermantes, il y a d'ailleurs souvent de ses petites victoires du vivant en sursis sur son prochain disparu avant lui, qui se font « l'effet d'avoir remporté un concours sur des concurrents de marque »⁹, car c'est à la disparition de toute une génération qu'assiste le lecteur. À la musicalité du thrène proféré par Charlus et à la peinture des vanités s'ajoute le propos moral, qui glace aussi, à travers des maximes qui montrent l'indifférence des vivants pour leurs morts « car toute mort est pour les autres une simplification d'existence, ôte le scrupule de se montrer reconnaissant, l'obligation de faire des visites. »¹⁰ Ainsi, dans le cadre social de la matinée de Guermantes, la mort est d'abord ravalée au rang de qualité mondaine parmi d'autres, pourrait-on dire : elle impose notamment des rectifications dans le Gotha (« On disait : « Mais vous oubliez, un tel est mort », comme on eût dit « Il est décoré », « il est de l'Académie », ou – et cela revenait au même puisque cela empêchait aussi d'assister aux fêtes – « il est allé passer l'hiver dans le midi »¹¹) Le narrateur n'est pas exempt de cette indifférence cruelle : des êtres qu'il a connus, il tire le bilan que « tous n'avaient pas "reçu", été décorés, pour quelques-uns l'adjectif était autre quoique pas plus important, ils étaient récemment morts ».¹² D'ailleurs on meurt plusieurs fois, dans le *Temps Retrouvé* : de cette loi physiologique universelle, d'abord, de l'oubli, ensuite, et particulièrement de celui des enfants, qui ne sont pas les moins prompts à consommer la disparition de leurs aînés, voire à hâter leur perte. Ainsi Gilberte évite-t-elle de

⁷ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 169.

⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁰ *Ibid.*, p. 285.

¹¹ *Ibid.*, p. 283.

¹² *Ibid.*, p. 282.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

prononcer le nom de son père, qui la déclasse, et la fille de la Berma, en brûlant d'aller applaudir Rachel chez les Guermantes, donne lieu à une scène particulièrement pathétique, où le goûter déserté par les invités de la grande tragédienne permet de concentrer à la fois les motifs de la solitude, de la défaite, de la maladie, et de l'art qui consume les dernières forces vitales, « laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires. »¹³

c- Du sinistre goûter funéraire à la gaité d'un *Déjeuner sur l'herbe*

Pourtant les tonalités tragique, ni même pathétique, ne sont dominantes dans *Le Temps retrouvé*. Peu de personnages y sont tristes, les veuves font de beaux remariages et les filles se hâtent d'oublier leur père, le narrateur lui-même n'est pas travaillé par la crainte de sa disparition, car ses amours défuntes lui en ont appris le caractère indolore : « je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais mort bien des fois »¹⁴. Ce qui lui confère cette tranquille assurance, ce n'est pas une forme d'entraînement philosophique à la mort, mais la conscience d'une œuvre en train de se faire, et donc de construire dans un dialogue avec la mort. À cet égard, la réponse de Proust à Hugo est révélatrice d'une posture qui dessine une voie de salut plutôt qu'une déploration lyrique : « Victor Hugo dit : *Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*. Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe" »¹⁵. La double image de renouvellement du cycle naturel et artistique où perce une majestueuse affirmation d'un génie littéraire propre fait jaillir la vie de la souffrance et de la mort. Ce que Manet a fait à Giorgione, Proust est de taille à le faire à Hugo et à tous ses prédécesseurs, parce qu'il est en quête d'un salut propre, mais d'un art universel.

Ainsi « le Vieux Paris n'est plus »¹⁶, les disparus peuplent en fantômes un salon hétéroclite maintenu dans son lustre illusoire par des gloires fanées et des jeunesses ignorantes, mais le narrateur n'y puise l'aliment d'aucune nostalgie. Il a d'ailleurs prévenu dès le début du *Temps retrouvé*, en découvrant le Paris de la Guerre et en prenant pour exemple le Chateaubriand des *Mémoires d'Outre-Tombe*, au moins aussi inspiré par un chant d'oiseau que par les mutations profondes de son siècle : « ceux qui se sont fait une vie intérieure ambiante ont peu égard à l'importance des événements. Ce qui modifie profondément pour eux l'ordre des pensées c'est bien plutôt quelque chose qui semble en soi n'avoir aucune importance et qui renverse pour eux l'ordre du temps en les faisant contemporains d'un autre temps de leur vie. »¹⁷ Or c'est précisément là l'expérience qu'a vécue par trois fois le narrateur avant d'entrer dans le salon des Guermantes, et qui nourrit toute la séquence de « L'Adoration perpétuelle »¹⁸ : certes, le roman finit baigné d'une lumière crépusculaire, mais le narrateur vit quant à lui une expérience du temps à rebours de celle qui grime les têtes des invités du bal. Le temps tel qu'il est retrouvé dans l'œuvre n'est donc pas ce que nous aurions pu anticiper qu'il fût. Quelle est donc sa nature ?

¹³ *Ibid.*, p. 304.

¹⁴ *Ibid.*, p. 343.

¹⁵ *Ibid.*, p. 343.

¹⁶ Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du Mal*, XXXX.

¹⁷ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 161-223.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

2) L'assomption du narrateur vers le monde des essences

a- Une élévation qui abstrait du monde

« Arbres, [...] vous n'avez plus rien à me dire »¹⁹, s'exclame le narrateur dans un adieu pathétique à la vocation littéraire, alors qu'il revient de son deuxième séjour en maison de santé. Renonçant à une carrière pour laquelle « [il] avai[t] maintenant la preuve qu'[il] n'étais[t] plus bon à rien »²⁰, il se rend à la matinée des Guermantes. C'est alors le trajet, mélancolique, vers les mondanités anciennes à travers les rues du passé, qui déjà, l'isolent d'une certaine manière des autres. « Je ne traversais pas les mêmes rues que les promeneurs qui étaient dehors ce jour-là, mais un passé glissant, triste et doux. Il était d'ailleurs fait de tant de passés différents qu'il m'était difficile de reconnaître la cause de ma mélancolie »²¹ : sentiment commun, certes, mais construit sur la texture singulière d'un passé qui n'appartient qu'à lui. Toujours miné par le sentiment de l'échec, il semble toutefois déjà happé, en chemin, vers la révélation qui l'attend dans la cour du prince : « comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir »²². Cette élévation, au sens baudelairien du terme, prélude à la réminiscence offerte par les pavés mal équarris de la cour où, insoucieux des rires de « la foule innombrable des wattmen »²³, en nouvel albatros, il n'hésite pas à prolonger sa pose grotesque, s'abstrayant là encore des autres. L'heure des révélations a sonné, et dans la bibliothèque du prince où, isolé encore par son arrivée sciemment tardive, il attend la fin du concert pour accéder au salon, il entend l'appel de sa vocation, au sens étymologique du terme, puisque le souvenir s'adresse directement à lui, et provoque son intelligence : « Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose »²⁴. Quel est le fin mot de cette énigme ? Comment conduit-elle à un temps « supprimé, dépassé, dissolu », pour reprendre les termes de Bernard de Fallois ?

b- Un temps « neutralisé et suspendu »

Le mystère de la grâce de la réminiscence est complet, c'est une forme d'élection, un « expédient merveilleux de la nature »²⁵ qui restitue, grâce à une sensation, un pan oublié du passé. Mais le bonheur qu'il suscite exige maintenant son élucidation : « au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps »²⁶. Il s'agit donc d'un temps dépassé, sublimé, d'un temps qui aurait surmonté la contradiction du passé et du présent pour accomplir leur synthèse dans une essence supérieure : « rien qu'un moment du passé ? Beaucoup plus, peut-être ; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux », développe le narrateur. Mais le mouvement dans lequel s'accomplit cet affranchissement du temps est aussi un mouvement de suppression des contingences du présent, qui se trouve « neutralisé et suspendu »²⁷. C'est en effet un être affranchi du temps qui

¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

²⁰ *Ibid.*, p. 172.

²¹ *Ibid.*, p. 165.

²² *Ibid.*, p. 165.

²³ *Ibid.*, p. 174.

²⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁷ *Ibid.*, p. 178.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

seul accède à la joie. Cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, et il ressemble en effet à une sorte d'ombre flottante et un peu fantomatique tapie en nous-mêmes, à l'affût d'une nourriture spirituelle : « qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. »²⁸ Mais de quel temps ? La nuance grecque entre le *chronos* et le *kairos* pourrait nous aider à faire le départ entre le temps effectivement aboli, dissolu, à savoir celui de l'inexorable succession des instants, à savoir le *chronos* qui sépare le présent du passé et de l'avenir, et le *kairos* heureux qui les réunit, et qui ouvre à la joie, à une joie qu'il nous faut désormais tenter de définir elle aussi.

d- Qui ouvre à une joie substantielle

Car pour être assimilé à une essence au sens philosophique du terme, ce n'est pas pour autant un temps austère et abstrait dont le narrateur dessine les contours idéaux dans le *Temps retrouvé* : « une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats »²⁹, dont la réalité est la synthèse toujours mouvante. Retrouver ce temps donne un véritable « appétit de vivre »³⁰ au narrateur. Aussi certains lecteurs voient dans cette allégresse du temps retrouvé une joie moins irréaliste et éthérée que Bernard de Fallois. Dans son essai intitulé *Marcel Proust, la vie, le temps*, Michel Erman confie même que « [sa] subjectivité de lecteur a toujours entendu dans le passage concernant les réminiscences de la matinée chez la princesse de Guermantes, en particulier dans l'ébranlement suivi d'un sentiment de joie résultant de l'impression de vivre dans un présent *substantiel*, permettant d'entrevoir l'avenir, résonner ces deux vers illustres du « Cimetière marin » :

« Le vent se lève ! ... Il faut tenter de vivre !

L'air immense ouvre et referme mon livre. »³¹

Pour ce lecteur attentif, les épiphanies font entrer dans le roman une bouffée de vie, notamment parce qu'elles interviennent après le découragement, « l'emportent sur le spleen »³², et font apparaître d'abord la « révélation comme le contraire de la résignation »³³. La fulgurance des réminiscences serait un pur élan vital, permettant au narrateur de ne plus « différer de vivre », pour parler en langage pascalien. Loin « vivre la vie d'un pur esprit », l'entreprise finale du narrateur consisterait, « en méditant les émotions, les sensations et les sentiments vécus, [à] rendre le monde infiniment présent »³⁴. Mais alors pourquoi la voie de salut dessinée sous nos yeux semble-t-elle individuelle ?

²⁸ *Ibid.*, p. 179.

²⁹ *Ibid.*, p. 196.

³⁰ *Ibid.*, p. 178.

³¹ Michel Erman, *Marcel Proust, la vie, le temps*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 38.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 40.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

3) « Le roman d'une existence à la recherche de son essence »

a- L'aboutissement inespéré au salut

La joie de la vocation enfin trouvée répond au tourment intime du narrateur : elle apparaît donc d'abord comme la réponse aux développements sur son impuissance artistique, telle qu'on la trouve formulée dès *Du côté de chez Swann*, lorsque le narrateur s'imagine intimé par la duchesse de Guermantes de lui parler des sujets des poèmes qu'il projette d'écrire, et qu'il constate, navré, qu'il serait bien en peine de lui répondre : « ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître »³⁵. Il est donc face à un désir sans objet, à un projet sans contenu, à une vocation sans aliment. Ce contenu vient de lui être miraculeusement révélé, en l'exhortant à déchiffrer le « grimoire compliqué et fleuri »³⁶ de ses sensations. « Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée »³⁷, conclut le narrateur. Le roman entier est donc celui d'une vocation, et celle-ci le sauve du sentiment décourageant qu'il éprouvait jusqu'alors, celui d'« exist[er] de la même façon que les autres hommes »³⁸. Comme toute vocation, elle ne pourra donc être que personnelle, et comme parfois la grâce, elle s'obtient quand on ne la demande plus, ce que le narrateur exprime par la métaphore que reprend Bernard de Fallois, et tant d'autres critiques à sa suite, celle de la porte : « mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre. »³⁹ Il y a bien, chez Proust, la quête d'un salut, ressaisi dans la lumineuse formule de Georges Poulet selon laquelle *À la Recherche du Temps perdu* est le « roman d'une existence à la recherche de son essence »⁴⁰ : le déterminant indéfini fait bien entendre le caractère singulier de cet itinéraire, et le possessif l'aspect individuel de la quête. Dans un parallèle entre la mémoire involontaire et la grâce, le critique analyse bel et bien l'itinéraire de Proust en termes religieux : « [la mémoire] est ce phénomène inexplicable qui vient s'appliquer à une nature déçue, irrémédiablement séparée de ses origines, non pour lui rendre d'un coup intégralement sa condition première, mais pour lui donner l'efficace qui lui permettra de trouver les voies de son salut. »⁴¹. De la même manière, Roland Barthes envisage *Le Temps retrouvé* comme l'aboutissement d'un cheminement qu'il n'hésite pas à qualifier de « mystagogie »⁴², c'est-à-dire d'initiation aux mystères sacrés, tandis que Jean Rousset, dans *Forme et signification*, parle quant à lui de « pèlerinage ontologique »⁴³. Il y a donc bien une réception qui assimile *Le Temps retrouvé* à l'aboutissement d'une quête mystique et individuelle, dont il faut toutefois prendre garde à ne pas envisager la métaphore religieuse de manière trop littérale.

³⁵ *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, 1987, p. 171.

³⁶ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 185.

³⁷ *Ibid.*, p. 206.

³⁸ *À la Recherche du temps perdu*, op. cit., p. 171.

³⁹ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 173.

⁴⁰ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Pocket, 2017, p. 408, [1949].

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Point Seuil, 1972, p. 122.

⁴³ Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 144.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

b- La jouissance de la création

C'est, une fois encore, Michel Erman qui nous garantit de ce risque : « considérer cela comme une conversion de la vie mondaine à une vie méditative correspondrait à une visée morale ou nihiliste, pour parler comme Nietzsche, chez quelqu'un qui ferait le bilan de son existence et chercherait le salut dans l'écriture. Dans ce dernier cas, au lieu d'un roman en forme d'antidestin qui affronte la force destructrice du temps mais aussi l'érosion du moi que causent les chagrins, et cherche à donner l'illusion de braver la mort, la *Recherche* consisterait en des confessions qui se voudraient rédemptrices au sens religieux du terme »⁴⁴. Tout le mérite de cette perspective est que, sans remettre en cause la métaphore du salut, elle met en garde contre son extension à ce que l'isotopie religieuse pourrait suggérer d'austère sacrifice. La souffrance n'est jamais pour le narrateur que celle de la stérilité, la fécondité est au contraire toujours synonyme de joie, comme le signale ce bref épisode où le narrateur prévoit le compagnonnage de Françoise dans l'élaboration de son œuvre : « je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, [...] je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] » : si Françoise est une digne compagne de ces travaux littéraires, c'est non seulement, comme le souligne la comparaison, parce qu'il y a un artisanat essentiel et heureux commun à leurs travaux, mais aussi parce « qu'elle s'était fait du travail littéraire une compréhension instinctive, plus juste que celle de bien des gens intelligents, à plus forte raison que celle des gens bêtes [...], comme [ceux] qui vous disent [...] : "Quel casse-tête ça doit être", Françoise au contraire devinait mon bonheur et respectait mon travail. »⁴⁵ Il n'y a donc pas d'ascèse douloureuse qui sacrifie la vie temporelle à la quête de l'éternité ; partant, il n'est pas certain que la joie du narrateur soit aussi fade et inconsistante que semble le regretter le lecteur putatif de Bernard de Fallois : ce serait en tout cas un lecteur qui aurait manqué le fait qu'À *la Recherche du temps perdu* est aussi un « chant sur la jouissance de la création »⁴⁶.

c- Un lecteur éconduit

Ce qui est certain en revanche, c'est que la « jouissance de la création » est intransitive : elle est essentiellement jouissance du créateur – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de bonheur intense à lire *Le Temps retrouvé*, mais que l'initiation qui y a lieu n'est pas transposable pour le commun des lecteurs. En ce sens, si À *la Recherche du Temps perdu* est un roman d'initiation, c'est bien celui du narrateur, du moins en ce qui concerne la révélation triomphale du *Temps retrouvé*, dans la mesure où celle-ci ne répond pas à cet usage qui veut que tout roman de formation soit en même temps roman de formation du lecteur. Si tout lecteur peut se réjouir d'avoir, comme le narrateur, connu la grâce de souvenirs involontaires, lequel pourra suivre le chemin tracé par *Le Temps retrouvé* ? Pour qui cette grâce, à part pour le narrateur (ou quelques-uns de ses illustres prédécesseurs, comme Chateaubriand ou Baudelaire), ouvrit-elle la voie triomphale d'une œuvre ? Si le narrateur frappe notre imaginaire et crée une communauté de goût avec tout être un tant soit peu sensible aux variations des choses et des êtres, il lui inflige presque une blessure narcissique en le quittant ensuite pour gravir seul les marches de son œuvre. Nous avons tout bu, tandis qu'il lui reste à extraire le nectar. Car les trois coups qui annoncent l'apothéose au début de « L'Adoration perpétuelle » préparent au fond un triomphe en trois actes : l'élucidation de leur mystère, la révélation que l'œuvre d'art est le seul moyen de retrouver le temps perdu, et l'idée que le matériau de l'œuvre, c'est sa vie. Le premier acte est une expérience partagée avec le lecteur, elle fait partie de ces joies de reconnaissance qu'offre la lecture quand notre intime pensée ou notre expérience informulée sont lumineusement

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 339.

⁴⁶ Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2009, p. 702.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

traduites par une œuvre d'art. En même temps que nous comprenons la nature de notre plaisir littéraire en lisant *Le Temps retrouvé*, nous percevons donc aussi que nous n'avons fait que le début du chemin, et qu'il ne suffit pas de goûter avec délicatesse le parfum fugacement retrouvé de notre passé, en cultivant chacun notre « madeleine de Proust », car « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent digne d'être vécue, c'est la littérature. Cette vie, qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". »⁴⁷ *Le Temps retrouvé* conduit à ce constat un peu cruel selon lequel seul l'artiste, qui a le génie des métaphores, est capable de déchiffrer le « grimoire compliqué et fleuri » tapi au fond de lui pour accéder à une vérité ensuite rendue à l'universel, à partir du moment où il « prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ». ⁴⁸ Si l'ultime révélation de « L'Adoration perpétuelle » ouvre bien une porte pour le lecteur, celle-ci débouche sur une sorte de labyrinthe concentrique, au fond assez proche de l'illustration proposée par l'édition au programme, où le centre est enclos, à l'image d'un narrateur qui se prend pour objet, et d'un livre qui se referme sur lui-même.

À quelques nuances près, la justesse du jugement de Bernard de Fallois paraît peu contestable : le lecteur ne retrouve pas le temps heureux de l'enfance et de Combray. Combray est même « deux fois perdue », pour reprendre l'expression de Colette Camelin⁴⁹ : une fois parce que l'enfance est vouée à disparaître, une deuxième fois parce que le jeune narrateur s'est détourné des valeurs qu'elle incarnait pour suivre les plaisirs de la mondanité. *Le Temps retrouvé*, s'il fait pendant à *Du Côté de chez Swann*, ne revisite donc pas Combray pour autant. Le narrateur entraperçoit la sombre silhouette de son clocher à la première page du *Temps retrouvé*, mais ne prend pas la peine de retourner sur ses pas pour le revoir. Combray ne sera donc retrouvée que par les seules pages du roman déjà parcouru, tandis que *Le Temps retrouvé* n'en constate que les ruines laissées par la guerre au détour d'une lettre de Gilberte⁵⁰. Toute l'ambivalence du temps retrouvé est là : rien n'est redonné à revivre tel quel, mais tout est incorporé à l'œuvre faite. Le lecteur ébloui n'en est pas moins exclu du triomphe et de l'initiation proustienne puisque la formule trouvée pour ressusciter le temps n'appartient qu'à lui seul. La joie qui habite le narrateur et qui prélude à l'entrée dans le salon Guermantes ne compense donc qu'en partie l'atmosphère funèbre de cette fin aussi triste et belle qu'un crépuscule : fin de la jeunesse, fin d'un monde, fin du roman, baignent bel et bien le lecteur dans une atmosphère funèbre dont le critique, dans une formulation mystérieuse et elliptique, estime pourtant qu'elle est irréductible au thème du roman : d'où vient-elle alors ?

⁴⁷ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 202.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁹ <https://uptyv.univ-poitiers.fr/program/universite-inter-ages-2014-2015/video/4452/la-grande-guerre-dans-etquot-a-la-recherche-du-temps-perduetquot-de-marcel-proust/index.html>

⁵⁰ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 63.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

II. Le *Temps retrouvé* comme confrontation à l'Absolu littéraire

1) Entre discours sur l'œuvre...

a- Crépuscule de la littérature ?

« Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée »⁵¹, révèle finalement le narrateur à la fin de « L'Adoration perpétuelle ». Dans quelle mesure cette lumière pour le narrateur peut-elle être envisagée comme une forme de crépuscule pour le lecteur ? *Le Temps retrouvé* fait assister son lecteur à un auto-engendrement de la littérature auquel nous sommes désormais rompus, précisément grâce à *La Recherche du temps perdu*, mais qui a pu paraître encore inouï au lecteur du début du siècle. Parmi toute la glose que la fascination du procédé a suscitée, retenons celle de Georges Piroué, dont les métaphores soulignent avec force l'intransitivité de la geste proustienne : « Proust est un homme qui écrit. Peu importe quoi, serait-on tenté d'ajouter si ce quoi n'était pas l'unique source de ce que nous pouvons apprendre au sujet et à la faveur de cet acte d'écrire. Il ne cesse de se portraiturer écrivant, de nous donner les raisons, de nous évoquer les ravissements, les angoisses de cette tentative de salut personnel. Et ce faisant – ou plutôt défaisant pour nous montrer le mécanisme intérieur – il éveille l'énergie et distille la puissance, il engendre la chose écrite qui n'est pas un complément, un commentaire à sa vie, mais l'essence de son être. En d'autres termes, la littérature n'est pas à ses yeux l'occasion de parler d'autre chose que de littérature ; pas le moyen de locomotion qui lui aurait permis de se déplacer au sein du réel et de nous rendre compte de ce voyage, ou de se promener dans son cerveau, créant à mesure l'imaginaire et en nous, qui sommes ses lecteurs, le mirage de sa réalité, mais beaucoup plus simplement la marche qui prouve le mouvement. »⁵² Nous ferons l'hypothèse que c'est la teneur de ce geste autotélique qui enveloppe *Le Temps retrouvé* d'une atmosphère funèbre.

b- Du simulacre de l'œuvre à venir...

En effet il consiste en un sens, comme l'analyse Michel Foucault dans *La Grande Étrangère*, à faire d'À *La Recherche du temps perdu* une œuvre pour ainsi dire introuvable, et emblématique du simulacre en quoi consisterait, selon lui, la littérature. Introuvable, explique-t-il, l'œuvre l'est dans la mesure où il n'y a aucun moment, dans À *la Recherche du temps perdu*, qui serait réellement l'œuvre puisqu'« au moment où le langage réel, qui raconte cette venue de la littérature, va se taire, pour que, enfin, l'œuvre puisse apparaître, dans sa parole souveraine, inévitable, à ce moment-là, l'œuvre réelle s'achève. »⁵³ L'analyse du philosophe tend à montrer que la littérature telle qu'elle se constitue à partir de la fin du XVIII^e siècle n'est pas un discours sur le réel mais un discours sur la littérature, et l'œuvre de Proust lui semble exemplaire de cette mue. « La littérature n'est pas le fait pour un langage de se transformer en œuvre, ce n'est pas non plus le fait pour une œuvre d'être fabriquée avec du langage, la littérature, c'est un troisième point, différent du langage et différent de l'œuvre, un troisième point qui est extérieur à leur ligne droite et qui par là même dessine un espace vide, une blancheur essentielle où naît la question "Qu'est-ce que la littérature ?", une blancheur essentielle qui est cette question même. Celle-ci par

⁵¹ *Ibid.*, p. 206.

⁵² Georges Piroué, *Comment lire Proust ?*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1971, p. 7-8.

⁵³ Michel Foucault, *La Grande Étrangère, à propos de la littérature*, Paris, éditions EHESS, 2013, p. 93.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

conséquent, cette question, ne se superpose pas à la littérature, elle ne s'ajoute pas par une conscience critique supplémentaire à la littérature, elle est l'être même de la littérature, originairement écartelé et fracturé. »⁵⁴ En effet, *La Recherche* semble bien pouvoir être lue tout entière comme ce mouvement puissant qui conduit à « L'Adoration perpétuelle » et culmine dans le discours métalittéraire comme si tout le cheminement du narrateur n'avait de sens que tendu vers cette révélation et que la courte replongée dans le monde des Guermantes n'était qu'un auguste au revoir chargé de faire prendre conscience de l'urgence de la tâche d'une œuvre à jamais dérobée⁵⁵. À *la Recherche du temps perdu* semble donc bien emblématique de ce mouvement de repli de la littérature sur elle-même qui ferait l'essence de la littérature. Foucault insiste ainsi sur le fait que la phrase inaugurale du cycle romanesque, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », n'appartient pas à la littérature par ses propriétés stylistiques, mais parce qu'elle est « l'irruption du langage [...] au seuil même de quelque chose que l'on ne verra jamais en chair, ces mots qui nous conduisent jusqu'au seuil d'une perpétuelle absence, qui sera la littérature ».⁵⁶ À *la Recherche du temps perdu*, que ce soit à travers l'itinéraire du héros ou dans sa manière d'inclure son propre discours sur soi, incarnerait cette essence de la littérature qui consiste à faire signe vers elle-même. Foucault en veut pour preuve que « cette œuvre n'est jamais donnée [...] puisque Proust raconte comment, précisément, il va arriver à cette œuvre, à cette œuvre qui devait commencer à la dernière ligne du livre, mais qui n'est, en réalité, jamais donnée dans son corps propre », si bien que l'œuvre réelle de Proust, n'est selon lui rien d'autre « que le projet de faire une œuvre »⁵⁷. Ce projet, aussi ambitieux que fragile, le narrateur lui-même en souligne la virtualité, lorsqu'il en compare le plan à celui d'un vaste édifice menacé d'inachèvement : « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. »⁵⁸ Le roman que projette le narrateur à la fin du *Temps retrouvé* ne serait en somme qu'un espace virtuel, qui laisse le lecteur face au « livre supérieur qu'[il] nous perm[et] d'imaginer »⁵⁹, pour reprendre la formule de Maurice Blanchot, qui serait une autre manière de formuler la déconvenue du lecteur imaginé par Bernard de Fallois.

c-...aux matériaux de l'œuvre faite

En effet, ces conclusions pourraient faire de Proust celui qui parachève l'absolutisation romantique initiée par les idéalistes allemands, composant quelque chose de l'ordre du « poème du poème »⁶⁰ dont rêve Friedrich Schlegel, pour qui la poésie romantique se caractérise par un état où le poète se voit percevoir le monde. Certains écrits critiques de Proust semblent en effet permettre l'annexion de son œuvre à ce vaste projet, quelque part entre l'idéalisme romantique d'un Novalis et l'absolutisation symboliste d'un Mallarmé. Le *Contre Sainte-Beuve* rappelle ainsi avec force : « ne pas oublier : les livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence*. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une opinion, c'est-à-dire d'une idée obscure. / Ne pas oublier : la matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases, elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵ Voir à ce sujet comment Roland Barthes résume l'itinéraire du narrateur dans « Proust et les noms » dans *Nouveaux essais critiques*, Points Seuil, 1953, p. 66-77, en particulier les p. 66 et 67.

⁵⁶ M. Foucault, *La Grande Étrangère, à propos de la littérature, op. cit.*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

⁵⁸ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 338.

⁵⁹ « Les livres ne valent que par le livre supérieur qu'ils nous permettent d'imaginer », écrit Maurice Blanchot dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 220.

⁶⁰ Expression utilisée par Jacques Rancière dans *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière qu'est fait le style et la fable d'un livre »⁶¹. L'idéal poétique proustien n'est pas resté enclos dans le projet inabouti du *Contre Sainte-Beuve* et la théorie de la métaphore développée par « L'Adoration perpétuelle »⁶² s'inscrit dans cette démarche : toute l'œuvre instille ces gouttes de lumière, traduites par Bernard de Fallois dans une autre métaphore, celle de la « magnifique musique », qui consiste à saisir l'allitération des choses⁶³, en révélant grâce à l'art de la métaphore leur harmonie intime, cachée dans les plis du réel. Mais *À la Recherche du temps perdu* ni *Le Temps retrouvé* ne sont des poèmes en prose, et aucun roman ne peut se déployer dans le goutte-à-goutte d'une pluie, fût-elle de lumière. D'ailleurs, si l'on consulte la nouvelle édition des *Essais* de Proust par la Pléiade, l'élucidation des manuscrits restitue un terme très éclairant sur lequel ne se risquait pas l'édition de Pierre Clarac. Celle d'Antoine Compagnon déchiffre et valide quant à elle un adjectif riche de sens : « c'est de ces gouttes de lumières cimentées⁶⁴ qu'est fait le style et la fable d'un livre », y est-il établi. L'oxymore, qui allie à la fois liquide et solide, matériel et immatériel mais aussi préciosité et trivialité, sublime et utile, rapatrie l'œuvre au sein du romanesque et de ses contingences. Car ce ciment, c'est bien sûr celui de la composition du récit, et de son alibi initiatique, qui nous sauve en quelque sorte de l'abîme romantique et du mythe du livre à venir éternellement et exclusivement préoccupé de lui-même, si bien que, passant du « poème du poème » aux théories encloses dans l'œuvre, nous pouvons maintenant envisager la lecture du *Temps Retrouvé* comme une initiation non plus à l'aporie littéraire et aux brumes funèbres qui l'environnent, mais au génie romanesque qui restitue à son lecteur une somme du savoir humain.

2) ... et un discours sur le monde

a- De l'aporie romantique à l'entreprise de déchiffrement du monde

Au fond, indépendamment de la question du mouvement autotélique de l'œuvre et de son statut finalement indécidable (est-elle, ou non, celle du narrateur ?), il y a bien une théorie romantique à l'œuvre dans le roman, mais elle est à trouver du côté de Swann – et du narrateur lorsqu'il était encore sous son influence. *Le Temps retrouvé* est au contraire celui de la maturité intellectuelle et des leçons comprises. Dans « L'Adoration perpétuelle », le narrateur analyse l'échec de Swann, ce « mystique qu'aucune extase n'aurait récompensé »⁶⁵ parce qu'il n'a pas su trouver le bonheur dans la création artistique. Swann échoue là où le narrateur réussit car il a la force « d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce qu'[il] avait senti, de le convertir en un équivalent spirituel »⁶⁶, autrement dit en une œuvre d'art. « Même dans les joies artistiques, qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet d'en éprouver le plaisir sans le connaître jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs. [...] Aussi combien s'en tiennent là qui n'extraient rien de

⁶¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Pierre Clarac, 1971, p. 309.

⁶² *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 196.

⁶³ L'expression, souvent mobilisée par Jacques Rancière dans *La Parole muette*, est inspirée par un passage de *Du côté de chez Swann* dans lequel le narrateur parle de « cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir ». Voir *Du côté de chez Swann*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, éd. sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1988, p. 166.

⁶⁴ Nous soulignons. Marcel Proust, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. sous la direction d'Antoine Compagnon, 2022, p. 1104.

⁶⁵ G. Piroué, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 185.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l'art ! »⁶⁷ s'exclame le narrateur. *Le Temps retrouvé* tourne résolument le dos à toute théologie négative de l'Art, à toute quête de l'impossible, à toute résignation à l'aphasie : elle est du côté des essences certes, mais des essences exprimées, traduites, élucidées, si bien que *Le Temps retrouvé* parvient à surmonter l'indicible d'une nature fusionnelle éprouvée « du côté de chez Swann », et la déception des expériences de l'amour, de l'art et des voyages « du côté de Guermantes ». Il serait en quelque sorte le lieu d'un romantisme surmonté, qui retrouverait la transitivité du langage pour traduire les hiéroglyphes intérieurs, mais aussi pour dire le monde. Ainsi *Le Temps retrouvé* conserve toute sa force didactique et ne se mure dans aucune impuissance : la nuit de la pensée n'est pas son affaire.

b- L'aboutissement d'une démonstration

Il développe même une sagesse, une morale, une philosophie. Bernard de Fallois, décidément inlassable passeur, capable d'inventer de multiples manières de lire Proust, propose ainsi de parcourir les maximes qu'il a isolées et recueillies dans ce qu'il appelle un « bréviaire de sagesse proustienne »⁶⁸ qu'il regroupe selon qu'elles traitent de l'Homme, de l'Amour ou de l'Art, pour reconnaître en Proust le dernier des grands moralistes, doublé d'un immense essayiste⁶⁹. Car c'est à une théorie complète qu'achemine la lecture du *Temps retrouvé*, parachèvement d'un tout organique tendu vers ce que Proust lui-même nomme une « démonstration ». Dans ce passage très émouvant où il rend hommage aux Larivière, les cousins millionnaires de Françoise, et, à travers eux, à tous ceux « par qui la France a survécu », il donne son œuvre pour un livre où, exceptée l'identité de ces braves, « tout a été inventé par [lui] selon les besoins de sa « démonstration »⁷⁰. Le mot est d'ailleurs donné presque immédiatement avant que ne se déploie cette démonstration sous la forme spéculative de « L'Adoration perpétuelle ». Le statut de ce texte a été âprement disputé : théorie ? essai fictionnel⁷¹ ? Quelle que soit la manière de trancher la question, le texte concentre pour le lecteur cette révélation si longtemps différée : c'est l'aboutissement de cette fameuse « démonstration » à laquelle le narrateur prétend se consacrer. La correspondance de Proust avec Jacques Rivière, lecteur perspicace d'un premier volume dont il pressent qu'il n'est que la préparation d'une révélation à venir, tend à le prouver. « Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! » s'exclame-t-il soulagé, inquiet par ailleurs par le malentendu généré par le premier livre, dont Bernard de Fallois craint que même le dernier volume ne suffise pas à dissiper le brouillard⁷². Tout lecteur qui croit que le narrateur tend à retrouver les « jours vécus » risque en effet de se sentir floué. Proust en est conscient et prévient : « Si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par mes souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. »⁷³ *Le Temps retrouvé* doit dissiper ce malentendu engendré par l'étalement de la publication, il ne baignera donc pas de la lumière crépusculaire de la fin d'un monde, celle-ci ne sera que l'écran percé par la lumière éclatante de l'assomption d'une vérité préparée. « L'Adoration perpétuelle » est donc un aboutissement : dans son introduction à *Proust entre deux siècles*, Antoine Compagnon s'appuie ainsi sur la genèse d'*À la Recherche du temps perdu* pour montrer que *Le Temps retrouvé*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 197-198.

⁶⁸ B. de Fallois, *Introduction à La Recherche du temps perdu*, Paris, Pocket, 2021, p. 186.

⁶⁹ <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/proust-essayiste/le-roman-de-proust-se-termine-il-par-un-essai-theorique>

⁷⁰ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 152.

⁷¹ Hypothèse défendue par Vincent Ferré, « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 201-213.

⁷² Lettre de Marcel Proust à Jacques Rivière du 7 février 1914, *op. cit.*, p. 1.

⁷³ *Ibid.*, p. 3.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

est le volume qui « réunit vers la fin les explications instillées jusque-là au fil des pages »⁷⁴ : « *Le Temps retrouvé* renvoie donc la doctrine au dénouement du roman, ce qui transforme les impressions et réminiscences en échecs, ou du moins en demi-succès, et en énigmes pour le lecteur, jusqu'à l'apothéose finale. »⁷⁵ L'aboutissement est donc d'autant plus précieux d'avoir été si longtemps attendu et si soigneusement préparé. « L'Adoration perpétuelle » serait donc ce moment philosophique du ressaisissement de l'unité éparse des intuitions.

c- Une « tentative d'annexion de la culture occidentale »

Certaines lectures vont d'ailleurs jusqu'à faire d'*À la Recherche du temps perdu* non pas seulement un roman qui intègre un essai, mais un essai dissimulé dans un roman. Selon Anne Henry⁷⁶, la somme proustienne est ainsi une philosophie de l'art distillée dans un mythe romanesque : celui d'une conscience individuelle dont l'aventure spirituelle permet d'intégrer toute la philosophie à sa matière romanesque. Nous n'en prendrons qu'un exemple, particulièrement opératoire au sein du *Temps retrouvé* : celui de l'intégration de la sociologie de Gabriel Tarde dans le texte proustien, qui semble en éclairer singulièrement la fin. Comment s'opère-t-elle dans le champ du *Temps retrouvé*, et quelles conclusions peut-on en tirer ? « À la longue, le contact des pairs donne aux inférieurs le vif désir d'être admis dans le cercle magique, de forcer leur intimité fraternelle à s'élargir. Ce n'est pas sans peine, sans révolutions, que ce désir se réalise par degrés. Comment y parvient-il ? par le simple jeu de l'imitation longtemps continuée... il vient toujours un moment où à force de copier en tout le supérieur, de penser, de parler, de prier, de s'habiller, de vivre comme lui, l'inférieur suggère au premier le sentiment irréversible qu'ils appartiennent de droit, l'un et l'autre, à la même société »⁷⁷. La thèse de Tarde, citée par Anne Henry, éclaire d'un jour bien familier les révélations du « Bal de têtes » et le rôle que peuvent être amenés à y jouer Bloch ou la nouvelle – et inattendue – princesse de Guermantes. Selon Anne Henry, le sociologue apporte ici au romancier un système qui explique à la fois, par son concept d'imitation, le conformisme des milieux sociaux, que ce soit à l'échelle des nations ou du « clan », tout en conservant au créateur un pouvoir exceptionnel : celui d'inventer. Si « L'Adoration perpétuelle » narrativise ainsi l'idée selon laquelle « Le génie éclot à son heure »⁷⁸, c'est sans doute dans le « Bal de têtes » que la théorie de l'imitation s'instille le plus nettement. Dans sa mise au jour des « lois de l'imitation », le sociologue montre que l'imitation est le fondement du lien social, et laisse au fond peu de place à l'autonomie, si bien que la rébellion face au clan qui peut prendre l'apparence de la « contre-imitation » n'est souvent que la preuve d'un conformisme parfaitement enraciné, comme le confirme l'évolution de la duchesse de Guermantes, qui, par ses accointances avec les actrices rejetées par son milieu, finit par se déclasser de la même manière que la Marquise de Villeparisis quelques années avant elle, et obéit finalement plus à des modèles qu'elle ne s'affranchit du sien. Prenons-en un exemple. Au terme d'un portrait plein de mauvaise foi, la duchesse de Guermantes conclut, s'agissant de Gilberte : « Non, voyez-vous, c'est une cochonne ». Cela appelle le commentaire suivant du narrateur : « une telle expression était rendue possible à Mme de Guermantes par la pente qu'elle descendait du milieu des Guermantes agréables à la société des comédiennes, et aussi parce qu'elle greffait cela sur un genre XVIII^e siècle qu'elle jugeait plein de verdure, enfin parce qu'elle se croyait tout permis »⁷⁹. On voit bien ici que Proust s'inscrit fidèlement dans la théorie de Tarde selon laquelle « il n'y a rien de plus imitatif

⁷⁴ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 2013, p. 10.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

⁷⁷ Voir Anne Henry, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁸ Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993, [1890]. Cité par A. Henry, *op. cit.*, p. 347.

⁷⁹ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 333.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

que de lutter contre son propre penchant à suivre ce courant et d'affecter de le remonter »⁸⁰. Ainsi donc toute la sociologie tardienne se trouve-t-elle illustrée par les itinéraires croisés de madame Verdurin et de la duchesse de Guermantes, respectivement ascendant et descendant. Si le sociologue, rival malheureux de Durkheim, apporte sur *Le Temps retrouvé* les lumières d'un prestige un peu éteint, il n'en demeure pas moins éclairant pour comprendre comment Proust intègre la philosophie – nous dirions aujourd'hui plutôt les « sciences humaines » – de son temps. Anne Henry mobilise bien d'autres références cardinales pour s'orienter dans cet essai sous-jacent qui innoverait les lignes du récit : Schelling, Schopenhauer, Pascal et d'autres y tiennent une place de choix, faisant conclure à la critique que « plus le roman avance, plus il se charge d'absorber toute la culture occidentale, comme si par ces annexions, Proust espérait élargir définitivement l'aventure individuelle à la dimension cosmique »⁸¹.

La dimension essayistique du *Temps retrouvé*, qu'elle se donne pour telle dans le cœur de « L'Adoration perpétuelle » ou qu'elle infuse à travers le récit, fait vivre un texte qui, par son ambition doctrinale, ne referme pas la porte de son propos sur le narrateur mais l'ouvre au contraire sur l'universel, tout en continuant à lui offrir un authentique roman. Il n'en demeure pas moins que la « révélation triomphale » prend corps dans un texte aux allures d'essai, qui pourrait sembler à première vue désincarner le texte. Le fait que *Le Temps retrouvé* s'organise autour du pivot d'un essai fait-il trébucher le lecteur, confronté à un texte théorique que ne laissait pas présager le genre romanesque d'*À la Recherche du temps perdu* ? Serait-ce une autre déconvenue pour le lecteur du *Temps retrouvé* ?

3) La souplesse de l'espace romanesque

Loin de se perdre dans l'abîme de l'autoréflexivité ou dans l'aridité d'un discours théorique sur le monde, *Le Temps retrouvé* continue bien de s'adresser à un lecteur de roman auquel, pour reprendre la métaphore de Bernard de Fallois, il ne cesse de tenir obligeamment la porte ouverte. Il nous appartient donc de montrer à quel point l'essai de « L'Adoration perpétuelle » est narrativisé, d'abord parce que tel a été le projet initial de Proust, au terme d'une hésitation réelle mais tranchée, ensuite parce que l'illusion romanesque continue d'y fonctionner et enfin parce que l'argument narratif du roman d'apprentissage est essentiel à la construction de la *Recherche*.

a- Faire vivre une pensée

Ainsi, la grande leçon d'idéalisme qui se déploie dans « L'Adoration perpétuelle » et peut sembler une forme de territoire hostile pour le simple lecteur de roman conserve les marques d'un romanesque toujours capable d'accueillir le lecteur, car la concurrence des deux modes de déroulement de la pensée a été tranché par Proust en faveur du roman. « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? » s'interrogeait Proust à l'automne 1908⁸², avant de réussir son coup de maître en renonçant à l'essai pour incorporer le *Contre Saint-Beuve* au *Temps retrouvé*. C'est à nouveau dans sa correspondance avec Jacques Rivière, après la publication *Du côté de chez Swann*, mal compris par la majorité des lecteurs mais anticipé par son correspondant comme l'étape liminaire d'un développement dont les révélations étaient à venir, que Proust lève le voile sur son projet : « j'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les

⁸⁰ Référence citée par A. Henry, *op. cit.*, p. 351.

⁸¹ A. Henry, *op. cit.*, p. 361.

⁸² Lettre de Marcel Proust à Jacques Rivière du 7 février 1914, in *Marcel Proust et Jacques Rivière, Correspondance, 1914-1922, op. cit.*, 1955, p. 2.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. » Le poids du refus de Proust est significatif : le récit ne compensera pas la défaite de la pensée mais doit couronner sa réussite ; aussi est-elle au cœur du dispositif romanesque : « cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera. »⁸³ Il faut donc lire l'œuvre complète à la lumière du *Temps retrouvé*, et comme une recherche de la Vérité, où c'est la vérité qui est affectée d'une majuscule, non la recherche. Mais il s'agit d'une vérité qui s'offre à travers la construction du roman, comme « une énigme à déchiffrer, et non au titre d'une vérité toute faite, prête à être consommée en l'état »⁸⁴. Cette vérité se construit et se prépare par le roman, qui convoque à ce titre la sagacité du lecteur. Mais ce qui est vrai à l'échelle d'*À la Recherche du temps perdu* et qu'avait d'emblée compris Jacques Rivière est vrai aussi à l'échelle du *Temps retrouvé*. Prenons-en un exemple : celui de la conception de la littérature qui est au cœur de « L'Adoration perpétuelle », et qui est préparée par l'effet ambivalent de la lecture du *Journal* des Goncourt, lors du séjour à Tansonville, au tout début du *Temps retrouvé*. Les pages du *Journal* provoquent d'abord la résignation du narrateur, conscient de « [son] incapacité de regarder et d'écouter », qui, précise-t-il aussitôt, « n'était pourtant pas totale »⁸⁵, ce qui ménage l'ouverture finale. Confrontant par ailleurs ses propres souvenirs des Cottard, Brichtot et Verdurin à la société décrite par le *Journal*, le narrateur remet en question le prestige, à entendre au double sens d'illusion et d'attrait, d'une littérature qui exalte une société en réalité médiocre, et révèle du même coup que seule la littérature peut donner du prix aux choses. Cette étape importante de son initiation n'a pas pour seul enjeu de préparer par le sentiment de l'impuissance la joie d'autant plus triomphale de l'écrivain enfin assuré de sa vocation : elle joue certes un rôle dans le roman de formation du narrateur, mais elle donne aussi au lecteur les clés pour comprendre la condamnation de la « littérature de notations »⁸⁶, qui interviendra au cœur de « L'Adoration perpétuelle », peu compréhensible sans cela. Enfin, elle donne à l'exégète le frisson du vertige devant le brio d'une page de pastiche d'un auteur réel, intégrant les personnages imaginaires mais devenus les familiers d'un lecteur qui les accompagne depuis quelques trois mille pages, pastiche rédigé, la question reste ouverte, ou par un romancier de génie, ou par un narrateur en devenir, mais qui prétend pour l'heure n'avoir aucun talent. La théorie se construit donc à travers la fiction et avec le lecteur, si bien qu'en dépit d'un passage comme « L'Adoration perpétuelle », *Le Temps retrouvé* ne peut pas être assimilé à ces œuvres « où il y a des théories », qui sont comme « un objet sur lequel on laisse la marque du prix »⁸⁷, et dont le modèle est honni : le roman n'accueille pas de théories exogènes, il construit une vaste vision, et tisse la réflexion théorique dans la trame romanesque.

b- La théorie d'un roman qui n'est pas un « roman dans lequel où il y aurait des théories »

C'est ainsi d'une manière elle-même puissamment romanesque que l'essai est comme secrété dans et par l'œuvre : d'abord parce que la révélation de « l'esthétique dans le buffet » est amenée avec un art de la

⁸³ *Ibid*, p. 3.

⁸⁴ Pierre Macherey, « littérature et/ou philosophie », https://philolarge.hypotheses.org/1175#identifiant_9_1175

⁸⁵ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 24.

⁸⁶ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 201.

⁸⁷ *Ibid*, p. 189. On peut se reporter, pour éclairer ce passage – mais aussi en approfondir la complexité ! -, aux pages de *La Prisonnière* sur l'incomplétude des grandes œuvres romanesques du XIX^e siècle. Voir le tome III de la Bibliothèque de la Pléiade, éd. publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2022, p. 666-667. Voir aussi l'article de Laurent Jenny « L'effet Albertine », *Poétique* 2005/2 (n° 142), p. 205-218.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

dramatisation consommé, ensuite parce qu'elle est conçue dans une forme d'urgence, le concert de la matinée pouvant à tout instant s'interrompre pour ramener le narrateur illuminé par ses révélations dans le flux des mondanités, enfin parce qu'au cœur même de l'exposé de son système le narrateur convoque toujours ces compagnons de route du lecteur que sont les personnages et cet imaginaire des lieux qui habitent désormais l'univers mental du lecteur. La théorie que les idées sont des « succédanés des chagrins » ressuscite l'image d'Albertine et de la grand-mère, la présence de *François le Champi* dans la bibliothèque du prince de Guermantes fait renaître les soirées de Combray autant qu'elles suscitent de grandes pages sur la bibliophilie, enfin « la leçon d'idéalisme » à laquelle parvient le narrateur, à savoir « que la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée », préparée comme on l'a vu par la lecture de la page du *Journal* des pseudo-Goncourt, est illustrée par le goût de Charlus pour le contrôleur du train qui menait à la Raspelière : voici le lecteur étayé par *Du côté de chez Swann*, par *La Prisonnière* et par *Sodome et Gomorrhe*, qui de leurs personnages et de leur univers donnent chair à cette révélation triomphale moins abstraite que ne semble le suggérer Bernard de Fallois. Lui-même rappelle par ailleurs l'importance des personnages dans l'économie de la *Recherche* : « Les personnages tiennent dans ce livre une place considérable. Sans eux, il n'existerait pas. C'est grâce à eux, c'est à cause d'eux que ce livre est ce qu'il est, c'est-à-dire un roman, sinon ce serait un livre poétique ou didactique. Mais comme nous ne cessons de les rencontrer, de passer un moment avec eux, de les perdre de vue pour les retrouver un peu plus tard, d'en connaître parfois de nouveaux, l'ensemble constitue l'énorme trame romanesque, dans laquelle se déroule une histoire, qui, en elle-même, ne l'est pas »⁸⁸. Aussi le romanesque ne se retire pas de cette grande section essayistique qui le couronne⁸⁹.

c- Une réception qui ne fonctionne que dans le va-et-vient perpétuel du discours sur l'œuvre et du discours sur le monde, que permet et rassemble le roman d'apprentissage.

Au terme de ce second temps, nous affrontons donc une contradiction majeure qui continue de mettre en débat les réceptions offertes par *Le Temps retrouvé* : la quête initiatique du narrateur le conduit à un discours sur l'œuvre qui semble accomplir le programme de l'absolutisation romantique : elle voue la littérature au champ potentiellement aride du méta-poétique et consacre comme seul initié le créateur en devenir. Mais d'un autre côté, le même schéma initiatique met en œuvre une intrigue classique, articulée à la question de savoir ce qui mène le narrateur, cet être de papier qui dit *je* et auquel le lecteur de roman s'identifie, à traverser le monde et les passions, et à accéder à des vérités d'intelligence sur des sujets aussi divers que la guerre, l'amitié, la mondanité, le deuil, la sexualité, le travail, l'intelligence, etc., dont le lecteur est le dépositaire enrichi. Savoir de quelle réception relève *in fine* *Le Temps retrouvé*, c'est donc parvenir à penser l'opposition entre deux conceptions concurrentes et complémentaires de la *Recherche*, d'une part celle qui consacre l'autonomie de l'œuvre d'art, déjà chère à l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, d'autre part celle d'une littérature qui dit le monde. Pour Jacques Rancière, cette contradiction est assumée, et jamais dialectiquement surmontée par l'œuvre : d'un côté, son architecture, fondée sur la « téléologie obstinée d'un roman engendré par un essai et commencé par les deux bouts »⁹⁰ impose la

⁸⁸ B. de Fallois, *Sept conférences sur Marcel Proust*, « Les personnages de Proust ont-ils vieilli ? », Paris, Pocket, 2021, p. 88.

⁸⁹ Peut-être même continue-t-il d'être pleinement roman, sous la forme d'une « mimésis » d'essai : c'est la piste suivie par Vincent Ferré dans son article « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-201.htm>. Il y note qu'« en toute logique, si la *Recherche* est fictionnelle, le *je* n'est pas Proust mais bien un *je* fictionnel, le narrateur partage avec la diégèse ce caractère non référentiel et propose des théories contenues dans une œuvre fictionnelle. » Contre l'idée que « *Le Temps retrouvé* semble consacrer la disparition de toute fiction », idée défendue par Jean-Yves Tadié dans *Proust et le roman* (Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, NRF, 1971), V. Ferré propose de considérer que la fiction est toujours là, mais « dans cet *essai fictionnel* qui se présente comme une *translation* de l'essai dans la fiction ».

⁹⁰ J. Rancière, *op. cit.*, p. 163.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

forme initiatique qui serait au fond l'artifice de la diégèse et la main par laquelle on guide le lecteur ; de l'autre, l'impression engendre la révélation et n'avait donc pas besoin de propédeutique (la vérité ne s'impose pas au narrateur au terme d'une démonstration). La littérature aurait alors son lieu dans « l'espace de la parole décevante qui unit et sépare le roman et le discours sur le roman »⁹¹. Une métaphore illustrerait cette tension sans cesse maintenue : c'est celle de la cathédrale⁹². Selon Rancière, en effet, « la cathédrale [...] est la machine fictionnelle qui disperse l'ordre et ordonne le chaos en faisant passer l'un dans l'autre le récit linéaire et la grande roue des métaphores, en mettant à l'œuvre le conflit des principes de la littérature. »⁹³

En somme, comme l'analyse également Antoine Compagnon dans son cours pour le Collège de France intitulé « lieu de mémoire »⁹⁴, il y a une duplicité essentielle de l'œuvre de Proust « qui rend simultanément possibles deux lectures contradictoires. *La Recherche* est à la fois un roman du monde et un roman du roman, ou encore un roman du XIX^e siècle et un roman du XX^e siècle, un livre-encyclopédie et un méta-livre, un livre total aux deux sens de l'extension et de la compréhension. Proust est notre livre des livres parce qu'il se lit à la fois comme Balzac et comme Blanchot, parce qu'il donne au lecteur l'impression d'être en même temps bête et intelligent, et il est unique en cela. » Et c'est non plus cette double postulation, mais l'effet de cette double postulation sur le lecteur qu'il nous appartient d'interroger dans le dernier temps de notre réflexion. Car au fond, sans être aussi radical dans son propos, c'est bien d'un sentiment d'être, sinon bête, du moins exclu de l'odyssée spirituelle du narrateur, que parle Bernard de Fallois dans son livre. Pourtant, presque aucune œuvre n'a autant généré de critique et d'écrits. Aussi nous envisagerons dans ce dernier temps la façon dont l'œuvre est moins funèbre et décevante que proprement vivifiante, c'est-à-dire les modalités qui font de la lecture du *Temps retrouvé* une triple intimité à écrire, à lire, enfin à être soi.

III. Une œuvre qui travaille son lecteur

1) Proust, une machine à écrire

a- La maladie de Swann

Au fond, comme nous l'avons déjà évoqué, ce que le narrateur regrette pour Swann, c'est qu'il n'ait jamais su, ou plus vraisemblablement pu, transformer ses aspirations esthétiques en œuvre : nous le voyons, dans *Le Temps retrouvé*, jugé par le narrateur sur cette incapacité, et oublié par tous les autres. Lorsque la duchesse de Guermantes s'exclame « tout ça c'est fini, ce sont des gens dont le nom même n'existe plus et qui d'ailleurs ne méritaient pas de survivre »⁹⁵, elle parle certes en première intention de ces noblesses anciennes qui fascinent Bloch et qui créent entre elle et le narrateur l'intimité du souvenir, mais elle enveloppe aussi Swann dans la vague d'un passé indifférent. Quel contraste avec la célèbre page de *La Prisonnière* suggérant que « l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance »⁹⁶ ! Si donc la *Recherche* est un roman d'apprentissage, Swann est celui qui n'a rien appris, rien légué, or il y a fort à parier qu'il finisse par constituer, pour une majorité de lecteurs, le plus stable ancrage identificatoire de l'œuvre. Car il faut tout de même être comme lui un peu esthète pour suivre l'odyssée proustienne, et cette lecture ne laisse pas indemne : elle génère même une

⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

⁹² *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 338.

⁹³ J. Rancière, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁴ https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf

⁹⁵ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 314.

⁹⁶ *La Prisonnière*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, 1988, p. 693.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

communauté de « proustolâtres » dont la religion reproduit en quelque sorte le culte identifié précisément par le narrateur comme une forme d'hérésie, cette « fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition »⁹⁷. Mais comment y échapper ? Tout imprégnés des trois mille pages d'*À la Recherche du temps perdu*, nous finissons nous aussi par lire le monde à travers le prisme proustien, sans nécessairement engager d'œuvre propre. Et là où Swann voyait en Odette un Botticelli, nous nous surprenons à lire le réel par le prisme du narrateur, lorsque nous voyons en chaque fat un Bloch, en chaque prêtresse de l'art contemporain, une Verdurin. L'antonomase allant au bout de sa logique, nous sommes donc devenus des Swann, et commettons le péché des « célibataires de l'art », avec cette circonstance accablante que, désormais initiés à la révélation du *Temps retrouvé*, nous le savons, et nous saurions même comment l'éviter.

b- La graphomanie

Aussi la « proustolâtrie » a-t-elle tôt fait de se muer en graphomanie. En bonne logique, la richesse intrinsèque de l'œuvre et l'exhortation finale à la création ont engendré une production critique et littéraire hors-norme. De ce point de vue, *Le Temps retrouvé* peut être envisagé comme une « machine à écrire ». Les chiffres avancés à ce sujet par Antoine Compagnon⁹⁸ sont éloquentes : quelque dix-sept mille publications seraient recensées par *La Société des Amis de Marcel Proust et de Combray*. Roland Barthes d'ailleurs l'avait prédit, qui définissait déjà le texte proustien comme une « substance superbe pour le désir critique »⁹⁹. Il permet en effet un dialogue infini entre les critiques eux-mêmes, crée des chapelles, permet de cristalliser une passion, autorisant par exemple, par la pratique du pastiche ou par celle des « journées de lecture », à sublimer dans un nouveau texte la fascination d'un autre, « ce qui déporte le travail critique loin de toute illusion de "résultat" vers la simple production d'une écriture supplémentaire, dont le texte tuteur (le roman proustien), si nous écrivions notre recherche, ne serait que le pré-texte »¹⁰⁰. Ainsi l'identification au narrateur n'est-elle pas moins probable que celle qui conduit à Swann, si l'on en croit un autre article des *Essais critiques IV*, sobrement intitulé « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », mais qui commence par revenir sur la tentation d'un autre titre bien moins sobre : « Proust et moi », qui engage Barthes, pour s'excuser de l'outrecuidance d'une telle coordination, à expliquer le mécanisme par lequel le lecteur pourrait être tenté de s'identifier au narrateur plutôt qu'à Swann : « en disposant sur une même ligne, Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que je m'identifie à lui : confusion de pratique, non de valeur. Je m'explique : dans la littérature figurative, dans le roman, par exemple, il me semble qu'on s'identifie plus ou moins (je veux dire par moments) à l'un des personnages représentés ; cette projection, je le crois, est le ressort même de la littérature ; mais, dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi ; or, Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où la *Recherche* est le récit d'un désir d'écrire : je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux qu'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu »¹⁰¹. Il y aurait donc avant tout la passion d'un faire tapie dans le texte proustien et exaltée dans les pages du *Temps retrouvé*, qu'on retrouve à

⁹⁷ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 198.

⁹⁸ https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf

⁹⁹ R. Barthes, *Études proustiennes*, II, Paris, Gallimard, 1975, p. 88.

¹⁰⁰ Roland Barthes, « Une idée de recherche », dans *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 308.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 313-314.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

travers l'identification de l'œuvre au bœuf mode de Françoise, ou à ses travaux de couture¹⁰². L'œuvre serait donc particulièrement propice à déclencher un désir critique, ou peut-être même, plus universellement, un désir d'écriture, dont le charme exercerait aussi bien sur les critiques professionnels que les lecteurs de bonne foi.

c- Une thématique qui rencontre le désir d'écrire propre à chacun

C'est en tout cas la thèse d'Antoine Compagnon, qui, remarquant la notoriété toujours plus grande de l'œuvre, malgré le monde évanoui qu'elle dépeint et les modes intellectuelles désuètes avec lesquelles elle dialogue, formule l'hypothèse que c'est parce que le sujet de l'œuvre « rencontre le désir secret de tout Français : écrire, devenir écrivain » qu'elle continue de subjuguier et s'érige en mythe. « Parce que tout Français, jusqu'au président de la République, note-t-il avec malice, rêve de devenir écrivain, c'est sa propre histoire que chacun lit dans la *Recherche*, qui a des chances de rester cette étoile polaire qui nous guide, ou ce miroir aux alouettes qui nous égare, tant qu'il y aura des hommes et qui voudront écrire. »¹⁰³ Nous pouvons donc conclure que même si la lecture du *Temps retrouvé* n'engage pas de travail littéraire, elle travaille le désir de littérature comme aventure personnelle, comme fantasme d'embrasser l'*ethos* de l'écrivain. Tantôt resté à l'état de fantasme, sur le modèle de Swann, tantôt réalisé dans l'arborescence du discours critique, ce désir dont on peut sans trop de risque prévoir le probable inassouvissement semble confirmer le présage de Bernard de Fallois : le lecteur est subjugué par la lecture du *Le Temps retrouvé*, qui l'oblige à se considérer soit comme un artiste, soit comme un simple lecteur. Mais comment le simple lecteur peut-il soigner la déconvenue de n'être par un artiste ?

2) Qu'apporte la lecture du *Temps retrouvé* ?

a- Une ouverture sur toute la littérature du XX^e siècle et les plis critiques contemporains

La lecture du *Temps retrouvé*, qui parachève toute la réflexion critique de Proust telle qu'elle a été entamée dès le *Contre Sainte-Beuve*, loin de nous fermer une quelconque porte, nous ouvre la porte de toute la littérature du XX^e siècle, et d'abord dans la mesure où elle comprend, ceinte dans l'enclos sacré de « L'Adoration perpétuelle », ces véritables mantras de la critique littéraire du siècle dernier, à savoir que « la seule vie pleinement vécue, c'est la littérature »¹⁰⁴, ou encore que « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais du l'obscurité et du silence »¹⁰⁵, « que la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée »¹⁰⁶ : la connaissance de cette clôture de *La Recherche* ouvre l'accès à la littérature du XX^e siècle, et à ses thèses aussi novatrices pour l'époque que récurrentes aujourd'hui, quoiqu'à nouveau débattues. Pour ne prendre qu'un exemple et le plus célèbre, c'est Proust encore qui nous apprend à faire le départ entre l'homme et l'œuvre, à travers une scène très concrète de la matinée chez les Guermantes, où le narrateur tente d'échapper à l'invitation de Gilberte qui voudrait lui faire rencontrer des gens de lettres. Cherchant plutôt une réclusion féconde propice à l'écriture, le narrateur formule pourtant cette demande *a priori* incongrue à Gilberte : « je lui dis qu'elle me ferait toujours plaisir en m'invitant avec de très jeunes filles, pauvres s'il était possible, pour qu'avec de petits cadeaux je puisse leur faire plaisir, sans leur rien demander d'ailleurs de plus que de faire renaître en moi les rêveries, les

¹⁰² *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 339.

¹⁰³ https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf

¹⁰⁴ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 202.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 217.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

tristesses d'autrefois, peut-être, un jour improbable, un chaste baiser. »¹⁰⁷ Il y a beaucoup de dérision sans doute dans ce passage, puisque le narrateur s'amuse même de voir Gilberte qui a l'air « de chercher sérieusement dans sa tête » par qui satisfaire la demande du narrateur – ce qu'elle fera du reste en lui présentant sa propre fille quelques pages plus loin : au fond Gilberte est bien plus inquiétante que le narrateur ! Mais ce qu'apprend incidemment ce passage au lecteur, c'est l'immense distance entre les signes que renvoie la vie (le spectacle potentiellement grotesque ou choquant d'un vieux monsieur qui essaie d'attirer des jeunes filles pauvres avec des cadeaux) et l'infinie subtilité des motivations et des réflexions de l'artiste qui enveloppent ce projet trivial : s'il se justifie d'abord faiblement par le désir ou le besoin de provoquer le souvenir de Balbec et de ses jeunes filles en fleurs pour nourrir son imagination, il parvient au constat « que ce qui semble unique dans une personne qu'on désire ne lui appartient pas [...] puisque, après vingt ans, spontanément [il] voulai[t] chercher, au lieu des filles qu'[il] avai[t] connues, celles qui possédaient maintenant cette jeunesse que les autres avaient alors »¹⁰⁸ ; mais finalement il invalide ce projet où il finit par démasquer l'imposture d'une excuse esthétique, l'impasse d'une idolâtrie qui fait obstacle au vrai travail de l'écrivain : « plutôt que de demander à Gilberte de me faire connaître des jeunes filles, j'aurais mieux fait d'aller dans ces lieux où rien ne nous rattache à elles, où entre elles et soi on sent quelque chose d'infranchissable, où à deux pas, sur la plage, allant au bain, on se sent séparé d'elles par l'impossible. » Quel écart entre le signe social renvoyé par le mondain de la matinée et l'écrivain qu'il abrite ! *Le Temps retrouvé* donne ainsi bien des clés à son lecteur : des thèmes aussi féconds que la perversité, la sublimation, et l'irréductibilité de l'artiste à l'homme y sont déployées dans chaque pli de la fiction. Comme le note Antoine Compagnon, « Proust a durablement imposé sa vision du monde. Il a fallu un peu de temps, mais pas beaucoup, moins de cinquante ans ; il a fallu que la littérature n'ait plus pour vocation de représenter des classes, que le snobisme et la sexualité n'offensent plus. L'univers créé par Proust reste le nôtre. Non qu'aucun écrivain original ne soit venu depuis mais nous continuons tous à porter les lunettes que la *Recherche* nous a procurées, nous voyons le monde avec Proust, nous jugeons toute la littérature à son aune. »¹⁰⁹

b- Qui éveille aux signes

On pourrait même peut-être avancer que l'aboutissement de *La Recherche* nous ouvre à la lecture de certaines critiques au moins autant que l'inverse. Nous voudrions ainsi montrer que le mécanisme mis au jour par Deleuze dans *Marcel Proust et les signes* est identique à celui que peut enclencher la lecture du *Temps retrouvé* sur son lecteur. Dans son essai, le philosophe montre en effet que Proust met en permanence le narrateur face au travail nécessaire de la pensée, mais que c'est paradoxalement un roman d'apprentissage où les hommes supérieurs, tels Bergotte ou Elstir, ne nous apprennent rien – ce que le narrateur semble du reste avoir bien compris dans le *Temps retrouvé*, puisqu'il décline la proposition de Gilberte en identifiant précisément l'erreur qu'a failli provoquer en lui l'imitation erronée du peintre : « comme Elstir aimait à voir incarnée devant lui, dans sa femme, la beauté vénitienne, qu'il avait souvent peinte dans ses œuvres, je me donnais l'excuse d'être attiré par un certain égoïsme esthétique vers les belles femmes qui pouvaient me donner de la souffrance, et j'avais un sentiment d'idolâtrie pour les futures Gilberte. »¹¹⁰ Ici, suivre le peintre serait s'enfoncer dans l'erreur. C'est parfois vrai parce que les erreurs de l'homme font écran au génie de l'artiste, parfois parce que ce qui est vrai pour un artiste n'est pas salutaire pour l'autre. Ni leurs épiphanies respectives, ni leurs erreurs ne pourront donc éviter au narrateur de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 294.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 294.

¹⁰⁹ Antoine Compagnon, « Un lieu de mémoire », *art. cit.* Notons par ailleurs que le narrateur ne dit pas autre chose de la manière dont la peinture de Renoir a modifié la perception de ses contemporains, voir *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 28.

¹¹⁰ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 294.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

« faire son apprentissage personnel [nous soulignons] et de passer par les signes et par les déceptions auxquels il est voué. »¹¹¹ Deleuze y insiste : « la déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage : dans chaque domaine de signes, nous sommes déçus quand l'objet ne nous donne pas le secret que nous attendions. »¹¹² Mais pourquoi en irait-il autrement pour le lecteur du *Temps retrouvé*, qui est lui-même un gigantesque édifice sémiologique ? Ainsi la déception à laquelle fait allusion Bernard de Fallois est sans doute, plus qu'un échec et qu'une frustration, le moment indispensable de toute lecture vraiment féconde : celui de la conscience de devoir entreprendre par soi-même le chemin de la pensée. De même que le narrateur est d'abord déçu par la Berma, d'abord déçu par la sonate de Vinteuil, peut-être sommes-nous d'abord déçus par le *Temps retrouvé*, parce qu'il a beau révéler une vérité au narrateur, il ne délivre pas pour autant de vérité toute faite. Il n'est que ce qui nous force à penser. Il y a en ce sens, qui travaille au sein d'*À la Recherche du temps perdu* et qui culmine au sein du *Temps retrouvé*, une ascension puissante qui n'exclut pas le lecteur mais s'adresse à lui de manière indirecte : « le chercheur de vérité, c'est le jaloux qui surprend un signe mensonger sur le visage de l'aimé. C'est l'homme sensible, en tant qu'il rencontre la violence d'une impression. C'est le lecteur, c'est l'auditeur, en tant que l'œuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies. »¹¹³ Mais, ajouterions-nous volontiers pour tempérer ce que cette clause a d'intimidant, peut-être que le chercheur de vérité, c'est aussi simplement celui qui cherche à faire œuvre modeste, certes, mais pleine et entière, de lecteur.

c- Et invite à assumer sa place de lecteur

Peut-être suffirait-il de suivre le trajet du narrateur, mais en restant à notre place de lecteur, pour véritablement faire notre miel de la lecture du *Temps retrouvé*. Le narrateur s'y achemine vers son devenir d'écrivain. Un livre (re)commence, une fois la dernière page du *Temps retrouvé* achevée. Mais n'est-ce pas vrai aussi de la lecture ? Toute lecture achevée n'incite-t-elle pas à une autre, qui ne serait pas continuation mais approfondissement ? Les propos de Proust à l'égard de la lecture sont ambigus. Il est toutefois symptomatique que la révélation de « L'Adoration perpétuelle » ait lieu au sein de la bibliothèque du prince de Guermantes, où la présence du livre de l'enfance, *François le Champi*, résonne pour le narrateur comme une nouvelle épiphanie. Il n'a pas d'indulgence critique pour ce livre, on pourrait même dire pour aller vite que ce livre n'était pas son genre, mais il nourrit pour lui une infinie tendresse car il y retrouve Combray et la rituelle lecture vespérale. *François le Champi* l'incite donc à lire un tout autre livre : son livre intérieur. La bibliophilie du narrateur est sensible ; elle ne se met pas en quête de l'édition originale, mais originelle : celle qui ramène vers soi. La valeur de la lecture pour Proust est avant tout incitative et non conclusive. Comme la fin du *Temps retrouvé*, elle fait toujours signe vers un au-delà, ce que montraient déjà avec beaucoup d'humour les pages consacrées aux « Journées de lecture » de *Pastiches et mélanges*, à travers les tribulations imaginaires d'un érudit prêt à subir les affres d'un voyage à Utrecht, les tractations avec un archevêque et mille complications pour accéder à un livre qu'il s'imagine receler la vérité. Encore, tempère Proust pour dédouaner partiellement ce lecteur entreprenant au regard du lettré qui « lit pour lire, pour retenir ce qu'il a lu » celui-ci cherche moins dans sa lecture « la vérité elle-même que son indice et sa preuve, laissant place à une autre vérité qu'elle annonce ou qu'elle vérifie et qui, elle, est du moins une création individuelle de [son] esprit ». Proust le dit dans des termes qui répondent par avance à l'objection formulée par Bernard de Fallois : pour le lecteur authentique, le livre doit être non une idole immobile, mais « l'ange qui s'envole

¹¹¹ Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964, p. 27.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ *Ibid.*, p. 87.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste »¹¹⁴. Comme la fin du *Temps retrouvé*, le mouvement d'une lecture authentique fait signe vers le fameux « livre à venir » – non pas celui qui resterait informulé par un narrateur ou un auteur toujours en-deçà de son rêve, mais celui qui consiste à lire en soi-même une intime et toujours singulière vérité, seul gage pour que le livre devienne « un élément assimilable, un principe de vie » et non pas « un corps étranger, un principe de mort »¹¹⁵. Au fond, quand l'auteur a fini, c'est l'aventure du lecteur qui commence : « et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler "conclusions", et pour le lecteur "incitations". Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre. Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir de vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit. »¹¹⁶ Voilà le raidillon que tout lecteur peut et doit entreprendre pour échapper à la sécheresse et à l'échec accablant d'une vérité trop grande pour lui : la révélation qui s'impose au narrateur dans la bibliothèque du prince de Guermantes, et lui fait franchir le « seuil de la vie spirituelle », repose sur une opération de déchiffrement du livre intérieur essentiellement solitaire : aussi tout lecteur doit-il avant tout être le « lecteur de soi-même », pour espérer devenir l'auteur de sa propre épopée spirituelle.

3) La lecture comme infidélité créatrice : une voie pour creuser son sillon

a- Être « lecteur de soi-même »

Il y a donc bien un appel au lecteur dans les pages ultimes du roman, qui ne sont pas qu'un adieu au narrateur. Cet appel est le beau projet de devenir le « lecteur de soi-même » tout en évitant de devenir la pensée d'un autre, en écoutant pour cela religieusement son instinct.

C'est ce qu'illustre l'exemple de Charlus qui projette dans *La Nuit d'octobre* ou dans *Le Souvenir* de Musset le visage de Morel, seul moyen, pour lui d'accéder aux vérités de l'amour : la lecture autorise ainsi tous les pas de côtés, car il n'y a pas de religion de l'œuvre qui surmonterait la quête de vérité. Le narrateur du *Temps retrouvé* n'envisage pas même – ce qui se révèle assez ironique eu égard au sort que la postérité lui a réservé – les lecteurs comme les *siens*, dans le rapport d'appartenance réciproque du maître et de ses disciples. Ou plutôt, comme tout bon maître, il n'est pas celui qui délivre une vérité intangible mais celui qui incite à la chercher : « L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces "mon lecteur". En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » ; l'agilité intellectuelle du lecteur ou d'autres particularités, comme son « inversion », « peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : "regardez vous-même si vous voyez

¹¹⁴ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, « Journées de lecture », dans *Essais*, éd. sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2022, p. 583.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 577



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre.” »¹¹⁷ Et ce qui vaut pour l'exemple de Charlus lisant Musset vaut grâce à la même métaphore optique pour le livre qu'annonce le narrateur à la toute fin du *Temps retrouvé*, celui « grâce auquel [il] leur fournirai[t] le moyen de lire eux eux-mêmes. De sorte qu'[il] ne leur demanderai[t] pas de [le] louer ou de [le] dénigrer, mais seulement de [lui] dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes dont bien ceux qu'[il a] écrits »¹¹⁸. Les critiques plus authentiquement proustiens que proustolâtres ne s'y sont pas trompés : Vincent Descombes par exemple prend « à la lettre ce que dit Proust à la fin de son récit, que son livre est moins un texte communiquant une pensée qu'une sorte d'instrument pour penser, pour y voir clair »¹¹⁹. Cela lui donne la méthodologie de son essai : montrer comment la théorie sur laquelle s'appuie Proust reçoit un éclaircissement romanesque ; Proust fournirait lui-même à ses commentateurs leurs outils. Mais c'est là peut-être aussi l'écueil dont il faut se garantir, et qu'identifie bien Antoine Compagnon : « La lecture est d'après Proust un acte des plus subjectifs et l'auteur ne doit pas s'imposer mais [...] les choses ne se sont pas passées ainsi et, paradoxalement, la réussite de Proust a fait que nous ne pouvons plus nous passer de lui et que nous rejetons les autres verres. [...] Nous ne sortons pas de Proust, dont l'instrument d'optique nous est devenu un organe mental. »¹²⁰ Tout se passe ainsi comme si la liberté que conférait le narrateur au lecteur, qui ne doit pas devenir le « sien », ce lecteur était de moins en moins prompt à s'en emparer. Est-on toutefois parfaitement libre de sa lecture ? Comment faire pour que la pensée qu'on développe à partir d'elle ne soit pas la pensée d'un autre ?

b- Pour ne pas se réduire à n'être que la conscience d'un autre mais se dire avec ses propres mots

Nous l'avons rappelé : le regard que porte Proust sur la lecture est ambivalent. L'appui des grandes œuvres à l'expérience de chacun est une consolation peut-être, assurément une source d'émotion, parfois de joie, mais reste un inachèvement : tel éconduit qui trouve dans La Bruyère la formule de sa douloureuse expérience en amour reste muet dans sa douleur ; la littérature le console mais ne le sauve pas : « Si tel homme a tout fait pour être aimé d'une femme qui n'eût pu que le rendre malheureux, mais n'a même pas réussi, malgré ses efforts redoublés pendant des années, à obtenir un rendez-vous de cette femme, au lieu de chercher à exprimer ses souffrances et le péril auquel il a échappé, il relit sans cesse, en mettant sous elle “un million de mots” et les souvenirs les plus émouvants de sa propre vie, cette pensée de La Bruyère : “Les hommes souvent veulent aimer et ne sauraient y réussir, ils cherchent leur défaite sans pouvoir la rencontrer, et, si j'ose ainsi parler, ils sont contraints de demeurer libres.” Que ce soit ce sens ou non qu'ait eu cette pensée pour celui qui l'écrivit (pour qu'elle l'eût, et ce serait plus beau, il faudrait “être aimés” au lieu d’“aimer”), il est certain qu'en lui ce lettré sensible la vivifie, la gonfle de signification jusqu'à la faire éclater, il ne peut la redire qu'en débordant de joie, tant il la trouve vraie et belle, mais il n'y a malgré tout rien ajouté, et il reste seulement la pensée de La Bruyère. »¹²¹ Cet exemple donne à la fois le mauvais et le bon usage de la lecture, ou plutôt son usage incomplet, stérile, et son usage fécond. Le premier, c'est celui de cet amant malheureux, « réduit [...] à n'être que la pleine conscience d'un autre ». Le second, c'est celui qu'exerce le narrateur sous nos yeux en passant de l'actif au passif, en récrivant la Bruyère à l'aune de son expérience des malheurs de l'amour pour en extraire sa vérité propre. L'invention de soi peut ainsi se jouer dans la capacité qu'on a à ne pas se comprendre par les mots des autres, mais en se mettant

¹¹⁷ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 217-218

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 338

¹¹⁹ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 292.

¹²⁰ https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf

¹²¹ *Le Temps retrouvé*, éd. citée, p. 201.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

en chemin grâce à eux. L'incitation qu'est la lecture à plonger en soi peut donc se réaliser de plusieurs manières, la première et la plus intuitive étant probablement celle de Charlus, qui met Morel à la place de la belle infidèle de la *Nuit d'octobre*. La seconde, c'est alors celle du narrateur, qui récrit sans cesse ses classiques et fait évoluer son livre intérieur au gré de son vécu, par l'art du pastiche qui conduit à trouver sa propre voix, sa propre voie, en inventant son propre langage et son propre chemin.

c- Et creuser son propre sillon

Aussi appartient-il au lecteur, rompu au style du narrateur, et édifié par son exemple, de creuser désormais son propre sillon, pour devenir en quelque sorte non pas seulement le lecteur, mais l'auteur de soi-même. Le style même de Proust, cette célèbre phrase dont la souplesse syntaxique autorise tous les prolongements, et qui semble mimer la recherche dynamique du sens intime et caché des choses, poursuivi jusqu'à l'extrême limite de la phrase, est ainsi sans doute moins l'obstacle, pour un lecteur un peu aguerri – et, au stade du *Temps retrouvé*, il doit l'être –, que la condition de possibilité pour assouvir librement sa passion, déchiffrer les hiéroglyphes intérieurs, comme la course est la condition de l'envol pour le perchiste qui s'élance dans les airs. Car le style de Proust, c'est bien sûr l'image et la métaphore, mais c'est aussi « le sentiment que la signification se trouve toujours au-delà d'une dernière addition »¹²², et qu'il nous appartient aussi de le construire, voire de le modifier, fût-ce, comme Proust en donne l'exemple lui-même à partir de La Bruyère, par d'infimes variations. Ainsi, « par la grâce de cette infidélité créatrice, nous nous sommes mis à découper et à monter notre roman dans l'étoffe du roman proustien, à nous découvrir héritiers de notre propre « temps retrouvé »¹²³, estime Georges Piroué. Que ce soit par la rêverie où nous plonge la longueur d'une phrase que nous nous surprenons à poursuivre encore ou par la reconfiguration de notre monde à la lumière du sien, nous finissons ainsi le roman à nous demander, comme Michel Erman, si nous comptons au nombre de ces lecteurs qui « lisent en eux-mêmes ». Partagés entre l'illumination de la révélation finale et la déconvenue formulée par Bernard de Fallois, qu'Erman cite et interprète comme une « sidération qui menacerait l'être alors que l'on pouvait croire à son assomption »¹²⁴, nous nous demandons, comme lui, si nous sommes de ces « célibataires de l'art qui se laissent fasciner par la création sans en affronter les affres ». Mais peut-être pouvons-nous aussi, comme lui, tout en reconnaissant que Proust cherche bien à faire œuvre de connaissance, faire nôtre sa maxime, pour accéder paradoxalement à une lecture absolument personnelle et créatrice à la fois : « pour moi le roman proustien est moins une révélation qu'une invitation à trouver sa place dans l'existence. C'est ainsi qu'À *la Recherche du temps perdu* constitue avant tout une grande aventure. Une aventure d'être. »¹²⁵ Car c'est bien au narrateur, et non pas à Swann que s'identifie *in fine* le lecteur, et de même que le narrateur a commencé par se nourrir, puis s'émanciper de son modèle, nous sommes peut-être comme lui à la fois aiguillés par un désir et pourvus d'une boussole qui nous pousse à tracer notre propre chemin. Moins orphelin qu'héritier du *Temps retrouvé*, le lecteur se retrouve ainsi dépositaire non seulement d'un trésor mais d'une mission : coudre, dans l'étoffe du roman, un costume à la mesure de ses ambitions et de ses rêves propres.

¹²² J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op.cit., p. 418.

¹²³ G. Piroué, op. cit., p. 13.

¹²⁴ M. Erman, op.cit., p. 114.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 121.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

« Avec la parution du *Temps retrouvé* en 1927, *À la Recherche du temps perdu* est dénouée. Le dira-t-on comme d'un roman dont le lecteur attendait avec impatience la solution de l'intrigue ? », demandait la préface de notre édition. La question identifie au fond la même source possible de malentendu que fait apparaître Bernard de Fallois, sensible par ailleurs aux adieux nostalgiques du lecteur à l'univers d'un roman crépusculaire dont il avait amoureusement habité le monde et apprivoisé le style, avant d'être éconduit par le narrateur happé par sa vocation. En menant à son terme le parcours du héros, le roman dénoue et incite à la fois, mais qui saura répondre à cette incitation ? La révélation à laquelle il aboutit pousse *in fine* à considérer le *Temps retrouvé* comme une invitation à écrire, plus qu'à lire. Si l'on en juge (ne serait-ce que) par l'inflation éditoriale et critique qu'a suscitée l'œuvre, cet appel a sans doute été trop bien compris, sans qu'on puisse raisonnablement voir – et encore moins souhaiter – en chaque lecteur un écrivain en puissance. Nous nous sommes engagés dans cette réflexion en nous demandant quel feu nous aurions volé du *Temps retrouvé* : rester sur le constat d'un lecteur à la fois initié à la création et exclu de toute transformation de soi serait souscrire de manière trop univoque au jugement de Bernard de Fallois. On peut certes lire *Le Temps retrouvé* comme du Blanchot et s'y confronter à l'énigme de l'œuvre à venir – c'est une manière de signer un adieu à la littérature comme discours sur le monde ; pourtant, on peut aussi lire *Le Temps retrouvé* comme du Balzac, pour comprendre les grandes mutations à l'œuvre au tournant du siècle ; ou encore comme du La Bruyère puisqu'il s'agit pour le narrateur d'y « décrire les hommes » ; et même comme du Montaigne, pour comprendre ainsi que nous détenons en nous les réponses aux questions que nous nous posons. La déconvenue qu'anticipe Bernard de Fallois pour le lecteur ne menace que celui qui resterait piégé par une identification à la fois naïve et mégalomane au narrateur : éthique autant qu'esthétique, la leçon du *Temps retrouvé* nous rappelle qu'être pleinement fidèle à la proposition proustienne, c'est d'abord être pleinement fidèle à ce que l'on peut devenir, et à ce que l'on doit travailler à être.



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapports des épreuves orales



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Leçon

**Rapport présenté par Monsieur Jean Cléder,
Maître de conférences HDR en littérature générale et comparée (Université de Rennes)**

Comparable à la dissertation écrite par son format, la leçon est l'épreuve la plus commode à maîtriser dans sa composante temporelle : six heures de préparation pour un exposé de quarante minutes laissent le temps de s'organiser, de préparer un plan équilibré, de relire des passages des œuvres, de préparer des séries d'occurrences, mais aussi des analyses précises, et d'articuler la formulation des hypothèses à la présentation des arguments, des exemples, et des bilans. Bien évidemment, dans le cadre d'un concours, ce relatif confort matériel ne fait que déplacer les exigences et les difficultés (au regard des épreuves d'explication de texte ou de commentaire).

[Le sujet de leçon]

Le sujet de leçon se présente généralement sous une forme resserrée en quelques mots : une notion (« la mesure dans *Les Pleurs* »), une technique ou un « lieu » (« le portrait dans *Le Temps retrouvé* »), une catégorie d'analyse (un personnage dans l'œuvre ou un ensemble de personnages dans l'œuvre — « Les figures féminines dans l'*Anthologie* »), un processus (« la métamorphose dans *Le Temps retrouvé* », ou bien « la greffe dans *Tout sur ma mère* »), une brève citation, un couple de notions (« Ordre et désordre » dans l'*Anthologie* d'Eustache Deschamps). Ces quelques exemples font apparaître que le sujet n'est pas livré au candidat « prêt à construire », et moins encore « prêt à dire ». Une analyse méthodique de l'intitulé du sujet est donc attendue, en particulier des articulations logiques qu'il contient : une bonne prestation sur « Charlus et Saint-Loup » s'est appuyée sur les différentes significations possibles de la coordination, alors qu'un exposé sur « Odette et Gilberte » a consacré une partie à chacun des personnages sans jamais analyser leur relation. Le rapport de superposition ou de différenciation des notions mises en balance dans les sujets mobilisant plusieurs termes est déterminant pour l'élaboration de la leçon : « les femmes et le féminin chez Tristan L'Hermitte », « le tort et l'injure chez Tristan L'Hermitte ». De même, il faut interroger la différence de formulation (verbale / nominale) des sujets donnés : « être une femme dans *La Nouvelle Héloïse* », ce n'est pas « les femmes dans *La Nouvelle Héloïse* » ; « voyager dans *La Nouvelle Héloïse* », ce n'est pas « le voyage dans *La Nouvelle Héloïse* ».

Il s'agit donc dans tous les cas de « déplier » l'expression pour en examiner les significations — d'abord absolument, puis en contexte pour en faire apparaître l'applicabilité à l'œuvre concernée. Le recours aux usuels mis à disposition en salle de préparation peut être utile : par exemple, la simple consultation des dictionnaires aurait permis de problématiser plus efficacement certains sujets, comme « L'Autre dans *Les Pleurs* » qui a donné lieu à un exposé n'abordant jamais la notion d'*altérité*, ou bien encore « Le sacré dans *Les Pleurs* » — suscitant une leçon où il ne fut question que de Dieu.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Nous ne détaillons pas ici ces éléments de méthodologie, analysés avec beaucoup de rigueur et de précision dans les deux précédents rapports de jury¹. Le rapport choisit en revanche cette année de développer un peu davantage l'étude filmique, afin d'apporter un éclairage supplémentaire sur ce type de leçon auquel les candidats et candidates sont parfois moins familiarisés.

[L'introduction]

Le travail spécifique de l'introduction consiste à *élaborer le sujet* — en faisant apparaître sa pertinence, son intérêt, sa difficulté, les questions qu'il pose à l'œuvre. Le sujet de leçon donne l'opportunité d'une lecture sélective de l'œuvre, dont il revient au candidat de définir le processus de sélection. Un sujet de leçon ne *va pas sans dire* parce qu'il n'a pas de *naturalité* : sa pertinence et son intérêt doivent être explicités au seuil de l'exposé. Il ne faut donc pas hésiter à construire une introduction patiente et méthodique — où s'exposent les différentes manières de comprendre le sujet, et de les hiérarchiser en se justifiant. Soulignons-le : c'est à ce stade que le propos organise l'écoute des quatre membres de la commission. Annoncer un plan au bout de deux minutes sans avoir examiné l'expression proposée et sans avoir soulevé les questions qu'elle pose appliquée à l'œuvre du programme, ou sans avoir même annoncé un projet (problématique) est périlleux en termes de méthode intellectuelle, mais aussi en termes de tactique argumentative (on va « parler de » l'œuvre et du sujet sans l'avoir formulé), et enfin en termes de communication : il est difficile d'écouter (et simplement de comprendre) un exposé sans fondation et sans projet explicite.

[Le plan]

Du fait des propriétés qu'on vient de décrire, le plan de la leçon n'obéit pas à des usages formalisés *a priori*. Il est possible cependant d'isoler quelques principes. On peut recommander de décrire l'organisation du matériau au début de l'exposé (autrement dit dans la partie I) pour des raisons de logique et de fonctionnalité rhétorique encore. Il ne faut pas pour autant transformer la première partie en un catalogue déconnecté des questions posées en introduction — une liste, un catalogue, ou un classement sans interprétation ne sont pas écoutables. Le plan en trois parties est le plus volontiers préconisé, pour des raisons culturelles d'organisation du langage : il permet une dynamique interne — que le plan en deux parties réduit à une bipolarité facilement ressentie comme moins propice à la nuance, et que le plan en quatre parties, ou davantage, détruit par effet d'émiettement de la réflexion.

[La session 2023]

Pour commencer, même si ce n'est pas la vocation principale de ce rapport, il faut insister sur le bon niveau général des candidats sur cette épreuve orale : qu'il s'agisse de l'organisation du temps de préparation, de la gestion du temps de l'exposé, de la manière d'agencer une réflexion, ou encore de la présenter oralement, le jury a eu continuellement le sentiment d'avoir affaire à des professionnels de la parole qui connaissent bien leur métier. De la même façon, la capacité de se prêter à l'entretien avec le jury à la fin de l'exposé doit être signalée, parce qu'elle dénote une bonne préparation et de bonnes dispositions dans une situation délicate : il n'est pas évident, au terme d'un monologue de quarante minutes, de changer brusquement de régime énonciatif pour basculer dans un dialogue avec le jury, qui a son importance puisqu'il permet souvent de compléter des oublis — et donc de corriger l'effet produit par certaines lacunes. On a pu apprécier alors la qualité des entretiens, dans

¹ https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_interne/38/1/rj-2021-agregation-interne-lettres-modernes_1418381.pdf et https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agreg_interne/62/7/rj-2022-agregation-interne-lettres-modernes_1427627.pdf



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

lesquels le rapport entre candidate ou candidat et membres du jury se superposait parfois, dans le respect des positions de chacun, à celui d'un échange intellectuel entre des lecteurs exigeants.

Sur cette session 2023, revenons à présent sur quelques lacunes ou maladresses de méthode remarquées dans toutes les commissions. D'une part, le défaut de problématisation a porté préjudice à de nombreux candidates et candidats : cette étape ne doit pas être traitée comme une simple formalité cosmétique. L'absence de problématique a engendré des exposés purement descriptifs (quand on attend une enquête) et sans résultat (quand on attend la réponse à des hypothèses). En général les sujets non problématisés laissent dans l'ombre certaines surfaces du champ de réflexion attendu : peut-on réfléchir à « la littérature dans *Le Temps retrouvé* » sans considérer du tout comment les autres arts sont traités ? Peut-on parler de « la mesure dans *Les Fleurs* » sans aborder les questions de métrique ? Peut-on se prononcer sur les « liaisons » dans *Tout sur ma mère* sans examiner les raccords ?

D'autre part, on a pu déplorer l'insuffisance de lectures « directes » des œuvres : candidates et candidats ont eu tendance à interposer entre les textes et eux l'écran des lectures critiques — qui peuvent être très utiles, et ne doivent évidemment pas être négligées, mais pour servir de point de départ ou de point d'appui, auxquels se référer chemin faisant, et non pour tenir lieu de *terminus ad quem* de la lecture et de l'interprétation. Cette tactique (bien compréhensible, on peut l'interpréter comme une forme de prudence) a eu régulièrement pour effet une mise à distance des sujets proposés, substituant à la relecture des œuvres des suites d'idées générales sans instruction particulière — c'est-à-dire mal ancrées dans les textes. Candidates et candidats doivent se prêter plus simplement à la sollicitation concrète des sujets proposés, pour se replonger personnellement dans les textes à la faveur de cette sollicitation — plutôt que d'utiliser les textes comme un réservoir de citations propres à illustrer des idées préfabriquées. Il ne s'agit pas de minimiser la difficulté : la lecture de certains auteurs demande d'avoir acquis des connaissances solides (Eustache Deschamps, Tristan L'Hermitte), et la lecture d'autres auteurs est tributaire de traditions critiques (Jean-Jacques Rousseau, Marceline Desbordes-Valmore, Marcel Proust) qui circulent parfois sous des formes simplifiées (elles peuvent induire des confusions et des erreurs) ou tronquées (elles produisent alors des contresens fâcheux).

Ainsi la lecture du *Temps retrouvé* a-t-elle fait l'objet régulièrement de dissociations étranges, cherchant à rattacher à toute force n'importe quel sujet à la question de la « révélation finale » et de la mise en œuvre des réminiscences, sans égard pour l'ensemble d'un projet qui est très tôt (printemps 1908) poly-thématique², et pour l'ensemble d'une œuvre elle-même très complexe d'un point de vue thématique. Certaines maximes sont générées par une structure narrative dans laquelle on a intérêt à se replonger si on veut les faire signifier. La réduction du *Temps retrouvé*, voire d'*À la recherche du temps perdu*, à quelques formules est particulièrement risquée — la proposition la plus souvent citée, mais aussi défigurée est la suivante : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. »³ Par ailleurs, la portée de certains exposés a été fortement limitée par la méconnaissance des six volumes précédant *Le Temps retrouvé* : ils n'étaient pas au programme, mais les notes de notre édition y renvoyant régulièrement, d'abord alertaient sur la récurrence de certains processus, le retour et l'évolution de certains personnages (et donc permettaient d'en tenir compte), et invitaient de surcroît les candidats à s'y reporter ponctuellement, afin d'examiner comment le réseau de références est tramé, et de quoi le roman au programme est constitué.

² Voir par exemple la lettre adressée à Louis d'Albuféra le 05 ou 06 mai 1908 : « Car j'ai en train : une étude sur la noblesse / un roman parisien / un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert / un essai sur les Femmes / un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier) / une étude sur les vitraux / une étude sur les pierres tombales / une étude sur le roman » (*Correspondance* de Marcel Proust, 1908, tome VIII, Paris, Plon, 1981, p. 112-113).

³ Page 202 de notre édition. Autre maxime régulièrement maltraitée : « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » (p. 177).



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Les leçons sur l'œuvre d'Eustache Deschamps ont mis en évidence des qualités et suscité des maladroites d'une nature un peu différente. Dans l'ordre des points positifs, outre le fait que les leçons sur Deschamps n'ont pas entraîné de notes plus basses que d'autres, on notera aussi que, pour les candidates et candidats qui ont préparé le texte avec la même attention que les autres œuvres du programme, de nombreuses lectures judicieuses ont été proposées. On remarque par exemple une attention particulière à certains traits de l'écriture de Deschamps (le format des inventaires, souvent cité dans les leçons touchant à « la vie quotidienne » ou à des sujets similaires, ou encore le thème de la musique, qu'on a souvent commenté intelligemment en dehors de l'*Art de Dictier*, etc.).

Dans certains cas cette écriture, difficile en tant que telle, et délicate à appréhender dans le cadre d'une anthologie, a provoqué des manœuvres d'évitement pernicieuses : les prestations ont alors donné lieu à une succession d'idées générales sur le texte, assorties d'exemples à valeur simplement illustrative, parfois à peine lus et rarement commentés pour eux-mêmes. Examineurs et examinatrices ont pu avoir le sentiment parfois que les candidats ont travaillé un cours plus que l'œuvre elle-même — réflexe de prudence compréhensible mais à traiter différemment. Cette attitude concernant le texte médiéval a conduit les examinateurs à valoriser les quelques candidates et candidats qui ont pris le temps — et le risque, rentable par conséquent — de faire des remarques sur l'écriture des passages cités. Certains lisent le texte dans la traduction, sans plus se préoccuper du texte original : c'est le moment de rappeler que le texte au programme est bien le texte en langue médiévale et que, si l'on n'attend pas une maîtrise parfaite de cet état de langue, l'absence de regard sur le moyen français a souvent privé les candidates et candidats de la possibilité de faire des remarques formelles (rythme, sonorités etc.), ce qui est très dommageable pour un texte poétique. Ces aspects formels sont mal maîtrisés parfois : certes, les rapports entre la théorisation des formes fixes dans *L'Art de dictier* et la pratique de Deschamps sont extrêmement complexes, mais même les éléments de versification les plus simples (comme la description d'un poème hétérométrique), les notions de refrain, d'envoi ou les schémas des rimes ont pu poser problème. En conséquence de trop nombreuses leçons mettent de côté les analyses formelles (analyse des formes fixes : ballade, rondeau, virelai ; étude prosodique, métrique, rimique ; procédés stylistiques ; distinction entre récit et discours). Inversement, dans une leçon réussie sur « Compter et mesurer », le sujet a été envisagé et articulé de façon convaincante dans ses enjeux thématiques et poétiques : représentation d'un univers concret pris dans sa dimension socio-économique, dimension morale du travail et du gain, et de la nécessité de la tempérance et de la mesure, dimension intellectuelle des arts libéraux du *quadrivium* qui sont des arts du nombre sur lesquels est fondée une poésie conçue, comme le formalise l'*Art de Dictier*, comme une pratique *metrifiée* combinant art du verbe et art du nombre.

Un jury d'agrégation interne n'attend pas une connaissance approfondie des formes lyriques médiévales, une écoute du texte et une description de ses effets — dans le cadre de leçons intitulées « Poésie et Musique » ou encore « Poésie et Narration », par exemple. Notons que l'interprétation de certaines pièces a donné lieu à des contresens, comme le Dit des « nouvelles bourdes » (pièce 189), dont le caractère ouvertement parodique (il s'agit d'un pastiche) n'a pas été perçu. Face à ce type de texte, candidates et candidats exercent peut-être une sorte d'auto-censure devant des phénomènes qui leur paraîtraient évidents dans un texte du XIXe siècle, mais qu'ils ne s'autorisent pas à comprendre dans un texte ancien.

Certaines de ces remarques valent aussi pour Marceline Desbordes-Valmore : les quelques connaissances concernant l'histoire des formes poétiques et la versification en tant que telle sont trop déconnectées de la lecture et de l'interprétation, de sorte que les poèmes étaient souvent cités et étudiés comme une prose accidentellement costumée de poésie. Quels que soient les auteurs et les siècles visés, toutes les commissions soulignent la nécessité — mais c'est aussi plus intéressant à préparer et à écouter — de prendre la



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

responsabilité de lire soi-même les œuvres du programme — et surtout de construire la réflexion à partir du matériau textuel plutôt que de le traiter comme un matériau résiduel de la préparation du concours, et de s'en servir pour illustrer des titres de chapitres de cours.

Ce point de méthode est abordé préférentiellement à propos de l'explication de texte et du commentaire : pourtant la préparation de la leçon exige aussi que l'on multiplie les angles d'approche d'une question — cela suppose que le sujet ait été analysé et déplié auparavant. Sur un sujet comme « Devenir écrivain dans *Le Temps retrouvé* », on ne peut pas se contenter de résumer le récit en « chapitrant » les étapes de ce devenir. Il faut véritablement déconstruire le processus, en essayant de comprendre comment il s'élabore — par exemple à travers la convocation de modèles, de contre-modèles, de figures tutélaires (authentiques ou fictionnelles), d'un outillage spécifique et d'artefacts théoriques, etc. Une leçon portant sur le « portrait » dans le même roman exige de s'interroger sur les rapports entre espace et temps, la fréquence, la durée, l'organisation de l'image, ses bords, la technique engagée, la portée esthétique, critique, etc, son rôle dans le dernier élément de la *Recherche*, le système de renvois aux autres volumes, et les séries qui se composent.

Notons enfin que la méconnaissance du contexte a posé problème principalement pour Tristan L'Hermite⁴ : les candidates et candidats étaient peu familiers des enjeux politiques des pièces au programme (types de tyrannie, machiavélisme, rapport entre noblesse et roi dans une monarchie etc.), ce qui a constitué un défaut assez systématique. Comme pour Eustache Deschamps, le conseil le plus pertinent que l'on pourrait adresser aux candidats confrontés à des œuvres comme celles de Tristan serait sans doute de les lire sans préjugés, mais sur la base d'une certaine connaissance de la littérature contemporaine. Nombre de leçons auraient été plus éclairées si leurs auteurs avaient lu *l'Antigone* de Rotrou ou *Nicomède* de Corneille. Il était utile de savoir qu'une conception alternative de la *catharsis* avait cours alors, fondée sur l'admiration plutôt que sur la crainte et la pitié. Les héroïnes de Tristan (Epicaris, Marianne) auraient également pris leur juste dimension si elles avaient été rapprochées de la nièce de Créon, telle que Rotrou la représente. Une véritable intimité avec les textes littéraires ouvre davantage de perspectives qu'une connaissance approximative de la critique. S'agissant du théâtre du XVII^e siècle, les candidats gagneraient aussi à l'envisager du point de vue de ses contemporains, qui le désignaient comme « poésie dramatique ». Ce statut suppose une attention à la prosodie qui a manqué à nombre d'exposés. La dimension spectaculaire des pièces de Tristan, pour réelle qu'elle soit, n'implique pas enfin que toute image puisse être analysée comme une hypotypose.

[Leçon portant sur l'œuvre cinématographique.]

Concernant le film au programme, l'épreuve de leçon (ou étude filmique) présente les mêmes exigences qu'en littérature, exposant les candidats à des difficultés de même nature⁵. Le sujet a trop souvent été traité de manière descriptive et peu problématisée, générant une sorte de catalogue raisonné d'occurrences, comme s'il n'était pas l'occasion de s'interroger sur l'œuvre mais plutôt de produire un inventaire. Par exemple lorsque deux termes sont coordonnés, comme c'était le cas pour « Hasards et destin » ou « Kitsch et trivialité », l'angle choisi fut respectivement « plutôt hasards ou plutôt destin ? » et « Kitsch et trivialité des personnages ; kitsch et trivialité des situations ; kitsch et trivialité de tel dialogue ». Ainsi, le lien entre les deux termes, la position respective des notions coordonnées et la façon dont elles peuvent éventuellement se compléter n'ont jamais été examinés. Même le fait que l'idée (abstraite) de destin pourrait unifier ce que les hasards, au pluriel donc très concrets quant à eux,

⁴ Exemples de sujets portant sur l'œuvre de Tristan L'Hermite : « Le tort et l'injure » ; « Le bonheur » ; « Le sang » ; « Les femmes et le féminin » ; « Le lyrisme » ; « Le temps » ; « Les passions des rois » ; « Le secret » ; « Le songe ».

⁵ Quelques sujets : « Relier / transmettre dans *Tout sur ma mère* » ; « Le corps et les corps » ; « Costumes, décors et décoration. » « La parole dans *Tout sur ma mère* » ; « Le rouge » ; « Les pères » ; « La greffe » ; « Esteban » ; « Tout ce qui est vrai chez moi, c'est les sentiments et les litres de silicone » ; « Une musique pour caméléons ? »



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

montrent comme un éclatement d'événements peut-être dénués de sens, n'a été ni signalé ni même perçu avant l'entretien.

D'une façon générale dans les prestations portant sur le film, le partage est plus sensible encore entre les exposés qui cherchent à esquiver la réflexion sur le sujet en y substituant des généralités, et ceux qui utilisent véritablement le matériau cinématographique pour élaborer leur réflexion. Partage très net encore entre les exposés qui prennent appui exclusivement sur la structure du récit et le contenu des dialogues pour alimenter leur réflexion — ce qui revient à supprimer le cinéma du film en essayant de le rattacher au théâtre et à la littérature — et les candidates et candidats qui mobilisent toutes les composantes de la représentation cinématographique : découpage, mise en scène, mouvements d'appareil, raccords, échelle des plans, jeu sur les couleurs, les décors, la profondeur de champ, etc., et la combinaison entre elles de toutes ces composantes.

On rappellera que, sur une discipline qui ne fait pas partie de la formation initiale des admissibles, la même technicité n'est pas exigée qu'en littérature — mais on attend tout de même que puisse être mobilisés les notions et le vocabulaire de base de l'analyse cinématographique. Les usuels mis à disposition en salle de préparation (*200 mots-clés de la théorie du cinéma*, d'André Gardies et Jean Bessalel, ainsi qu'un *Dictionnaire du cinéma*), pouvaient être d'une aide précieuse pour étayer une introduction, ou préciser une analyse : dans le premier cité, toutes les notions sont définies, historicisées, problématisées, exemplifiées.

Parmi les compétences à perfectionner, on continue de noter sur cette session des maladroresses dans les citations filmiques et l'analyse de ces citations : on ne peut dissocier la description des images du raisonnement tenu, sous peine que les citations, simplement assorties d'une paraphrase, ne servent à rien. On assiste aussi à des citations d'attestation — qui sont également inutiles — : dire qu'il se passe ceci à tel moment — puis projeter les quelques plans correspondants sans faire la moindre observation sur ces plans — ne sert à rien. Enfin, certaines candidates et certains candidats hésitent au moment de présenter leurs extraits, ne sachant pas s'ils doivent lancer la suite de plans sans avertissement, se taire ou parler pendant le déroulement, comment décrire les images montrées. Il s'ensuit que les extraits ont souvent été traités comme des ornements furtifs et superflus du discours — montrés mais aucunement « utilisés ». C'est pour partie une question de méthode, mais cela peut aussi traduire un manque de confiance lorsqu'il convient d'aborder concrètement le film : décrivant une image de la manière la plus neutre possible, ils hésitent ou renoncent à interpréter les choix de construction de cette image, à proposer une hypothèse personnelle sur l'effet recherché ou produit.

Du point de vue de la méthode, il faut au contraire que la présentation des extraits soit soigneusement préparée — il y a plusieurs façons de le faire, et on peut les faire varier, mais globalement il faut penser à :

1. organiser l'attention du jury sur les plans cités, en annonçant ce qui intéresse la réflexion dans le passage — qui fera l'objet de remarques ;
2. faire des arrêts sur images pour alerter sur tel ou tel processus que l'on examine ensuite (par exemple un changement de système dans le découpage d'un dialogue basculant brusquement en champ / contre-champ après avoir cadré les deux parleuses ensemble).
3. analyser ce que l'on a vu et rattacher l'analyse à la démonstration en cours.

Ce *modus operandi* n'est pas difficile à suivre, mais il est difficile à improviser en cours d'exposé — ne serait-ce que parce que les images sont moins « maniables » que les mots rangés dans un livre : il faut donc bien préparer matériellement la présentation et le commentaire de ces extraits. **Pour ne pas prolonger excessivement la liste des défauts et qualités des prestations écoutées par les commissions, on trouvera ci-dessous l'armature possible d'une leçon (« Relier / transmettre dans *Tout sur ma mère* ») et un plan possible pour une étude filmique, afin de montrer comment construire une réflexion à partir du matériau cinématographique.**



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Exemple de canevas pour un sujet de leçon : « Relier / transmettre dans *Tout sur ma mère.* »

[éléments pour l'introduction :]

[**méthode** : sujet à bâtir selon deux directions qu'il faut articuler :

- (1). la formulation du sujet : que signifient relier et transmettre ?
- (2). les caractéristiques du film : en quoi les propriétés du film donnent-elles de l'intérêt à la question ? comment peut-on caractériser cet intérêt : la question est-elle surprenante, etc. ?]

Ici les deux termes qui organisent le sujet semblent à première vue assez voisins sémantiquement : porteurs l'un et l'autre du processus de rapprochement ; mais porteurs également de nuances ou significations complémentaires : deux termes construits de la même façon : (un préfixe + un radical) ? On retient évidemment l'acception éditoriale du terme, d'autant que lier (*ligare*) et lire (*legere*) font en fait racine commune.

[**méthode** : on choisit de ne pas opposer les deux mots pour construire la réflexion, car c'est peu fonctionnel : les acceptions se recoupent en partie et on ne pourra pas construire une réflexion dynamique en les opposant.]

On peut donc utiliser les deux mots comme un couple en tenant compte des nuances apparues dans les définitions trouvées dans les dictionnaires⁶ : **1.** d'un côté assembler des éléments entre eux comme le font le lien, la ligature et la lecture : il n'y a pas forcément besoin de se déplacer pour cela. **2.** de l'autre côté faire passer quelque chose à quelqu'un : le « trans » (préfixe important pour Almodovar) implique un déplacement et la volonté — mais pas toujours... — de donner.

[Application du sujet :]

Le sujet qui est proposé laisse entendre que des éléments sont séparés, distincts, voire éloignés les uns des autres : il s'agirait alors peut-être de les rapprocher pour les transmettre ou les communiquer. Mais de quoi s'agit-il ? L'histoire n'est pas présentée comme un récit de reconnaissance. Envisagé à travers ce double prisme, le sujet prend une évidence intéressante : il semble en effet que dans ce film, un grand nombre d'éléments se séparent, se dispersent, se fractionnent de sorte que la totalité appelée par le titre du film semble difficile à saisir... Prenons quelques exemples :

1. « Ma mère » cesse d'être mère dès le début du récit : la première personne devient difficile à identifier — est-ce Esteban ? est-ce Pedro Almodovar ? — tandis que se démultiplient les figures maternelles autour de Manuella ; il se pourrait qu'elle profite elle-même de cette démultiplication pour redevenir mère à la fin de l'histoire. On peut penser également que cette mère-là cesse d'*appartenir*.

⁶ « RELIER v. tr. (1185) n'est plus employé au sens de « lier une seconde fois » (1564) qui s'opposait à *déliar*. ◇ Il partage avec *liar* son sens général, réalisé en technique à propos des douves d'un tonneau (1347), ainsi que les sens abstraits de « mettre en rapport avec » (1834), particulièrement dans le domaine de la communication (1842). ◇ Sa spécialisation pour « assembler les feuilles d'un livre », d'abord à propos d'un manuscrit, puis (XVI^es) d'un livre imprimé est ancienne (fin XII^es) et est devenue un emploi autonome du verbe, détaché de *liar*. » Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Le Robert, 1992/1998)

« TRANSMETTRE v. tr. est la réfection (XII^e s.), d'après le latin, de *trametre* (X^e s.), issu de latin classique *transmittere* « envoyer de l'autre côté, faire passer au-delà, remettre », de *trans* (—> trans-), et *mittere* (—> mettre). Le mot latin s'est conservé de l'Italie centrale aux Alpes et à la Catalogne. ◇ Le verbe est passé en français avec le sens d'« envoyer », qui était celui du latin *mittere* et qui a disparu après l'ancien français. L'idée dominante du verbe est devenue celle d'un déplacement provoqué vers qqn et il a dès le XI^e s. le sens de « faire parvenir (qch à qqn) » (1553) Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Le Robert, 1992/1998)



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

2. La totalité visée par le titre s'émiette aussi en une multitude de fragments : ce sont les pièces et les films des autres qui brisent le cours de la narration et par moments la font bégayer : *Un tramway nommé désir* ; *All about Eve* ; *Opening Night*...

[**Transition**] : à tous les étages de cette fiction il semble que ce qu'il serait intéressant de considérer comme un tout se défait, se dédouble, se répète sans pour autant que cette impression d'unité disparaisse tout à fait...

[**Problématisation** :]

En articulant la question posée au film qui est au programme, on peut désormais se demander de quelle façon Pedro Almodovar organise cette tension ou cette dynamique qui s'exerce entre la dispersion qui semble être le propre de la vie racontée ou des vies racontées par le cinéaste et les processus de rassemblement, liaison et transmission qui garantissent la « configuration » (Paul Ricoeur) du récit fictionnel mais aussi une esthétique très reconnaissable, parce qu'elle se fait conception du monde — autant dire création du monde.

Pour répondre à cette question, on adoptera la démarche suivante :

- I. Déliaison et fractionnement : critique de la séparation.
 1. De la vie aux récits : entrelacer des lignes brisées.
 2. Le kaléidoscope des représentations.
 3. Le miroir brisé des personnages.
- II. Relier et transmettre pour donner un ordre au chaos ?
 1. Manuela : une utilité narrative aux multiples fonctions.
 2. Relier et transmettre pour sauver/raconter des vies.
 3. De la citation à la greffe : extensions du récit.
- III. Pour un nouveau régime esthétique : renouveler le mélange des couleurs.
 1. Relier le commun et le propre : écritures et inscriptions.
 2. De la série au récit.
 3. Esthétique du montage.

I. Déliaison et fractionnement : critique de la séparation.

Il s'agit de montrer comment, au regard d'une idéale unité linéaire du récit, le film se fractionne de toutes les façons.

1. De la vie à la narration : un système de lignes brisées.

[**méthode** : il est opportun de commencer par les éléments structurants du récit — et d'inventorier et stabiliser le matériau sur lequel on va travailler : en l'occurrence des actions et des personnages]

a. Le personnage qui organise la narration est très rapidement décentré dans le récit :

- la mort du fils désamorce tous les mobiles : à cet égard le début du film est une sorte de cérémonial funèbre :
 - aller à La Corogne pour accompagner (le cœur de) son fils
 - aller à Barcelone pour annoncer le décès de leur fils à Lola : il faut que se casse quelque chose pour que se passe quelque chose

conclusion : ce commencement est deux fois un commencement : c'est parce que tout est fini, que tout peut commencer.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- c'est également un personnage centrifuge : privé de mobile (alibi ; objectif ; cible), ce personnage devient très mobile. On la voit partir ; on la voit revenir : de Madrid à La Corogne ; de Barcelone à Madrid (fuir la grand-mère) ; puis de Madrid à Barcelone (congrès).

Les lignes ferroviaires sont des lignes d'écriture servant à relier et séparer (suivant une technique d'inscription très ancienne appelée le boustrophédon).

b. L'impression de fragmentation du récit tient également

- à la sobriété des raccords et raccordements (un peu déroutants parfois — Almodovar s'en explique et on y revient)
- à la dispersion des éléments biographiques : de nombreux personnages sont d'abord simplement des silhouettes, des effigies corporelles et se construisent progressivement par bribes (voir Manuela ; voir Lola ; voir Agrado).

Bilan de ces dispositions : ce n'est pas forcément la ligne de vie qui compte mais peut-être plutôt la ligne d'action : dans le cinéma d'Almodovar ce qui importe est peut-être ce que l'on fait dans le plan. D'où le caractère émouvant des « superpositions » : le récit qui se superpose au corps d'Agrado ; le récit qui émane du corps d'Agrado tout en lui donnant une histoire.

Transition : la segmentation et le fractionnement, qui sont relatifs et valent à l'échelle de l'intrigue (le cerveau humain cherche à produire des continuités à partir du discontinu)⁷ opèrent au niveau du médium lui-même, qui n'est pas unitaire mais incorpore différents supports.

2. Le kaléidoscope des représentations.

Pour partir d'une observation générale, on pourrait proposer l'idée que l'image, et plus largement le flux audio-visuel se fragmentent dans *Tout sur ma mère* en différentes sortes de représentation dont l'hétérogénéité est marquée formellement, à travers le fractionnement d'une part, le changement de matière d'autre part.

a. On pourrait prendre appui sur les photographies :

- la première photographie qui nous est montrée : une photo de Manuela



- c'est une image dans l'image, une trace du passé : dans la réalité que nous vivons, on peut conserver des images de ce que nous avons vécu et qui donc n'existe plus.

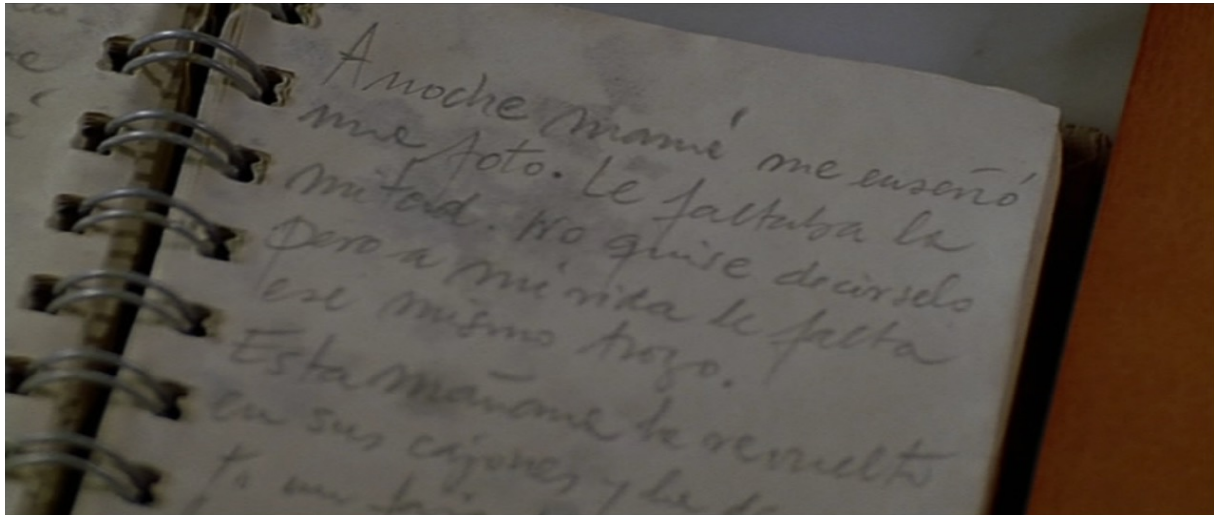
⁷ Cf. les travaux de Thomas Pavel sur la notion de concordance.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- En plus cette photographie est coupée en deux, disant deux fois la séparation et le lien avec un effet d'insistance : l'index touche et suit la coupure pour la faire ressentir corporellement ; on verra à la fin du film la page du carnet où Esteban raconte cette scène.



b. d'autres photographies incrustent et jalonnent le récit, disant la permanence de ce qui a disparu, mais aussi l'hétérogénéité, la séparation (cf. les cadres) de cette permanence : c'est ce que montre la circulation de la photo d'Esteban dans le film.

On s'appuiera ici sur la deuxième photo (qui parviendra à Huma) ; sur les photos de groupe (Manuela / Lola / Agrado) ; sur les photos de stars fictionnelles ou « réelles » (Huma ; Bette Davies etc.)

- La vidéo participe de ce fractionnement et de ces incrustations : Almodovar joue avec énormément de maîtrise de l'alternance, matérialisée par les cadres et l'aspect de l'image, entre représentation « directe » et « indirecte ».

On s'appuiera ici sur deux confrontations entre la représentation donnée comme directe et celle donnée comme vidéo :





MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Enfin, le théâtre y contribue également : le changement de régime de représentation est rendu sensible par l'intensité du jeu et des réactions sensori-motrices (à développer éventuellement) ; de même pour la télévision (clip publicitaire) et le cinéma (diffusé à la télévision).

Transition :

Le mixage de ces différentes modalités de représentation fait l'objet d'un travail véritablement kaléidoscopique, opérant une dispersion dans le temps et dans l'espace mais aussi une problématisation du rapport entre l'original et la copie : voir le travail sur le corps (Agrado) ou bien le travail sur la reproduction de tableaux



atelier de la mère de Rosa

On voit donc que Pedro Almodóvar utilise très habilement l'intermédialité pour imposer formellement — sans que cela se verbalise nécessairement — des effets d'hétérogénéité propres à dire l'imperfection, ou l'impropriété d'un rapport au monde. On pourrait dès lors proposer l'idée que la décomposition de l'image a pour conséquence de questionner les catégories de la représentation : la figure humaine ; la notion de personnage ; les rapports entre les personnages.

3. Le miroir brisé des personnages.

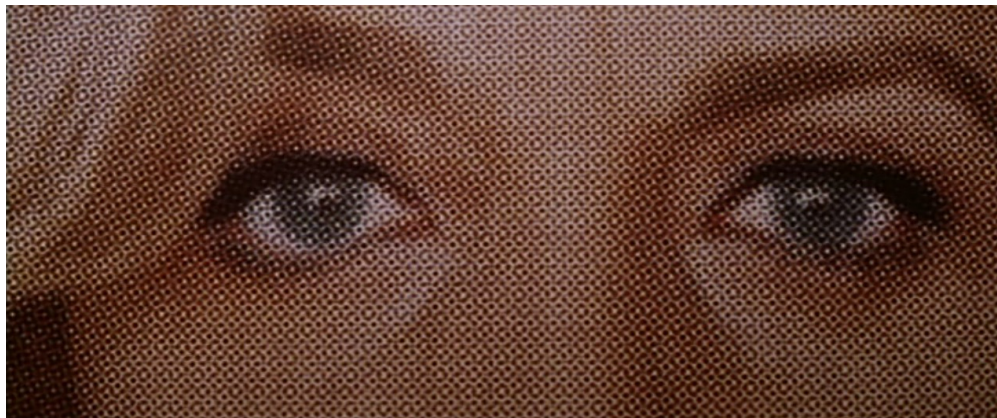
Ainsi, la relation entre Huma et Manuela se construit en quelques plans.





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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

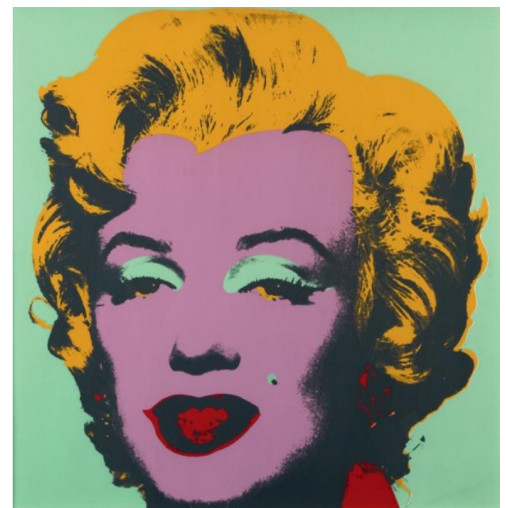


À partir d'une photographie, la technique de reproduction publicitaire permet de zoomer énormément et de donner à Huma Rojas / Blanche Dubois à la fois une présence et une stature considérables ; mais à partir de cette même photographie, la technique de reproduction publicitaire finit par dématérialiser et abstraire le visage humain. On pourrait alors rapprocher ce véritable travail d'anamorphose du pop art, comme du travail sur les photos de Marilyn Monroe par Warhol ou Douglas Gordon :



Gene Korma,
Photographie promotionnelle
Niagara
(Henry Hataway, 1953)

Andy Warhol
Marilyn Monroe (1967)
Sérigraphie 91,5 x 91,5 cm





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

*Liberté
Égalité
Fraternité*



Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, Sérigraphie
91,5 x 91,5 (chaque image), (1967)



Douglas Gordon, *Self Portrait of You+ Me (Marilyn in 4 parts)*, 2008



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

ou travail plus tardif d'Alain Jacquet :



Alain Jacquet (1939 - 2008), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1964 , Peinture acrylique et sérigraphie sur toile, 172,5 x 196 cm ; 172,5 x 98 cm chaque panneau, Tableau en 2 panneau.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Transition :

On peut noter que cette fragmentation s'accompagne d'une mise en rapport des différentes images entre elles, autrement dit des tesselles de la mosaïque. On peut prendre d'autres exemples dans le récit, avec la démultiplication des miroirs et des reflets.



Manuela dans la loge



l'hôpital de Barcelone

Il est facile de montrer, à plusieurs niveaux dans *Tout sur ma mère*, qu'au regard des structures monolithiques et univoques du roman-photo, que Pedro Almodovar a pratiqué au début de sa carrière (caractérisé par un certain type de narration, de personnages et d'images tendant vers le pictogramme), le matériau de composition du récit se fragmente et se fractionne en une multitude d'unités polychromes et polysémiques : la fragmentation dit ou actionne une complexité qui est partie prenante du récit. Or il se trouve que cette fragmentation n'est pas forcément perçue comme telle : Almodovar lui impose un ordre, une direction.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

II. Relier et transmettre pour donner un ordre au chaos ?

Puisque les mères nous rattachent à l'origine du monde, on peut se replacer dans la perspective initiale de Pedro Almodovar : non pas abolir le récit, non pas montrer frontalement la réalité, mais donner un ordre au chaos qu'il a mis en scène : il le précise très nettement quand il évoque les origines de sa pratique... On peut également se souvenir de la remarque de Manuel Vasquez Montalban : « Almodovar est un excessif harmonieux, un démesuré précis, guidé par la syntaxe résiduelle de toute l'histoire du cinéma. C'est-à-dire, de toute l'histoire d'un langage. »

1. Manuela : une utilité narrative aux fonctions multiples.

Dans l'ordre du récit, le personnage de Manuela, dont l'équipement est brisé au bout de 5 minutes, exerce alors des fonctions multiples et décisives, de régulation d'abord, de réorientation ensuite, de liaison et transmission enfin.

D'abord on pourrait proposer l'idée que la serviabilité de Manuela, modelée formellement sur celle d'Eve Harrington dans le film de Mankiewicz, n'a pas de rapport éthique ou moral avec son modèle. Comme le suggère Almodovar, Manuela privée d'histoire se prête à celles des autres — suivant des préférences paramétrées dès le début : son goût pour le théâtre est expliqué dans les dix premières minutes ; le consentement au don d'organe est expliqué dans les dix premières minutes ; son acceptation des différences sexuelles, corporelles, et de genre pareillement.

a. On pourrait montrer comment ses décisions...

- programment les bifurcations du récit
- organisent le récit lui-même. Il pourrait être utile ici de dessiner l'arborescence narrative ou du moins de décrire certains embranchements.

b. Comme Marisa Parédès, Cecilia Roth participe à la composition d'une famille Almodovar : elle y est active dans huit films depuis *Pepi, Luci, Bom...* jusqu'à *Douleur et gloire* (2019).

Pedro Almodovar utilise d'ailleurs certaines de ses données biographiques : ses origines argentines (en fait juive ukrainienne), puisqu'elle revient d'Argentine et qu'on croit qu'elle part en Argentine.

Elle intervient en outre à plusieurs niveaux de représentation : directement dans la « vraie vie » de la fiction ; dans un moniteur de télévision (lors de la simulation d'entretien) ; dans les loges (« répétition » / théâtre) et sur le théâtre (simulation) où, après avoir perdu son propre fils elle redevient mère (en incarnant Stella dans la pièce de Tennessee Williams) ; en photographie (pose) et en mots (dans le carnet d'Esteban) ; dans différents rôles et costumes : elle est infirmière ; « prostituée » (chez la mère de Rosa) ; assistante de Huma ; auxiliaire de vie (pour Rosa).

Mais la description des costumes ne suffit pas : il faut regarder comment se développe son action...

2. Relier et transmettre pour sauver/raconter des vies.

a. Manuela est présentée initialement sous le signe du lien et de la transmission. On s'appuiera pour le montrer sur plusieurs moments empruntés au générique :

- plan n° 1 : 56" [1' 06"] le liquide > fondu enchaîné
- plan n° 2 : 26" [1' 32"] les appareils > coupe franche
- plan n° 3 : 28" [2'00] : les boutons

Dans les 3 premiers plans du film : la caméra suit, selon un circuit complexe (trajet coudé à plusieurs reprises), et sur un rythme sûr et régulier d'abord, la circulation d'un liquide dans des tuyaux.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Le parcours complexe est composé d'intersections ; d'étranglements ; d'accélération et de ralentissement ; selon la même économie, la circulation se poursuit plus énigmatique dans des machines (on commentera les inscriptions ; les graphes, etc.)

À ce stade l'action principale du récit, consiste à relier des contenants entre eux, à transmettre des informations, dont le cheminement s'interrompt sur un visage (le premier rencontré).

Ce double mouvement s'achève en effet sur un visage en plan serré : c'est le vrai point d'aboutissement de tout le mouvement. Pas une syllabe n'est encore prononcée : c'est par des moyens proprement cinématographiques que la situation se construit pour nous, et le personnage de Manuela. Si on considère que dans les premières secondes d'un récit — ces trois premiers plans font cellules souches — s'opèrent tous les réglages pour le spectateur, cet ordre des événements est évidemment décisif. Se prépare dès ce moment-là la mise en rapport entre différents éléments : le liquide du goutte-à-goutte (le tuyau renvoie au tunnel-train qu'on voit deux fois et évoque le sida qui se transmet par voie sanguine) ; l'encre de l'électro-encéphalogramme ; l'encre du stylo d'Esteban ; le sang d'Esteban répandu sur le sol ; les larmes et le sang ; le sang du fils léché par la mère dans le texte de Garcia Lorca⁸.

b. Il s'agit également de communiquer des informations pour permettre la transmission d'organes entre un donneur et un receveur : ce mécanisme est montré (plus qu'il n'est expliqué) ; et on peut noter que Manuela suit le trajet du cœur transplanté de son fils décédé. On comprend alors que la mort d'Esteban à Madrid sauve la vie d'un homme à La Corogne ; l'envers de cette transmission salvatrice se trouve dans une autre transmission, mortelle, celle du sida.

c. Enfin le scénario dispose de ce personnage disponible pour relier entre eux des personnages séparés et continuer des histoires interrompues : la chauffeuse de Huma lui permet de retrouver Nina ; la rencontre d'Agrado vient modifier son parcours ; la rencontre de Rosa lui permettra de redevenir mère ; la rencontre de Lola lui permet à lui de re-devenir père. On remarquera au passage que toutes les péripéties découlent de l'impulsion initiale, qui consiste à aller annoncer à Lola le décès d'Esteban.

Transition :

La fonction narrative de Manuela est bien déterminante : elle intervient aux bifurcations et favorise le dépliement des histoires secondaires — le lien concilie et réconcilie.

3. De la citation à la greffe : extensions du récit.

L'étoilement du parcours de Manuela donne une dimension centrifuge au personnage, qui est ici et ailleurs, et dont l'action écarte les perspectives — de sorte qu'on peut lancer ce développement en évoquant René Char : « *Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière.* »⁹ Ces mots de René Char permettent d'orienter la réflexion sur le film vers l'idée que le jeu des références n'est pas ici une sorte de jeu post-moderne visant la dégradation des savoirs et disant l'inanité des récits.

Les références opérées par Pedro Almodovar en effet participent de la circulation des objets, des signes et des personnes, alimentent autrement dit le réseau évoqué plus haut ; en outre, elles donnent de la puissance aux histoires qui se racontent : les histoires incluses enrichissent véritablement le récit principal. C'est en ce sens qu'on peut parler de greffe : et si le corps étranger manifeste son « étrangeté », il est néanmoins incorporé à la

⁸ Huma : « Une source qui ne coule qu'en une minute et qui nous a coûté des années. Quand j'ai découvert mon fils, il était étendu au milieu de la rue. J'ai mouillé mes mains de son sang et je les ai léchées avec ma langue. Car c'était mon sang. Les animaux ne se lèchent-ils pas ? »

⁹ René Char : « Argument » de *Seuls demeurent / L'Avant-Monde*, texte de 1938, repris dans *Fureur et mystère*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1983, p. 129.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

syntaxe narrative, et en quelque sorte « naturalisé », c'est-à-dire rendu naturel. C'est le cas par exemple de *All about Eve* :



On analysera ici l'intégration du film cité dans l'espace domestique.

C'est le cas aussi d'*Un tramway nommé désir* :



On développera l'analyse de la superposition et de l'autonomisation
de la mise en scène cinématographique par rapport à la mise en scène théâtrale

On s'appuiera alors sur un quatrième extrait (raccord à 48'30"), pour montrer combien Manuela s'incorpore physiquement le texte qu'elle « ventriloque » : en ce sens la greffe a pris. Le mixage des deux œuvres se fait quand, à la manière de Eve Harrington, Manuela reprend le rôle de Stella dans *Un tramway nommé désir*.

Il faut reprendre l'interprétation : les citations-greffes indiquent des possibilités dont certaines sont non retenues par le récit : c'est le cas de la mère de famille « aliénée » (au sens existentiel et politique) ; de la femme sans enfant « aliénée » (au sens clinique) ; de Manuela qui est à la fois les deux en une, et ni l'une ni l'autre.

Mais les citations-greffes indiquent aussi des possibilités retenues et modifiées par le récit : Manuela reprend certains segments de *All about Eve* ; et par contrecoup Agrado pareillement, mais ses mobiles sont différents. Autrement dit on relie et on transmet, non pas pour reproduire à l'identique, mais pour expérimenter autre chose (en bénéficiant d'une instruction).



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Transition :

À ce stade on peut donc constater que ce qui pouvait sembler participer du désordre et de la fragmentation est plus ou moins discrètement ou intimement intégré au système du récit, à un régime narratif et à l'extension de ses pouvoirs. On pourrait montrer à présent comment cette logique de la transmission incorpore le vocabulaire et la syntaxe cinématographique de Pedro Almodovar dans *Tout sur ma mère*.

III. Pour un nouveau régime esthétique : renouveler le mélange des couleurs :

[**méthode** : il s'agirait ici de se placer à l'étage de la mise en scène sans plus se préoccuper apparemment de la structure narrative en tant que telle — que cette mise en scène pourtant *informe* ; on se concentre ici davantage sur les micro-structures]

On pourrait partir d'une proposition audio-visuelle plus tardive mais complètement emblématique de l'écriture cinématographique de Pedro Almodovar, et de sa façon de lier et relier des éléments hétérogènes qui d'une part s'impose avec un naturel déconcertant (et très calculé)¹⁰, et qui d'autre part prend une force créative très surprenante. On pourrait ainsi évoquer (à défaut de pouvoir le montrer) le générique de *Douleur et gloire* : d'une part, des couleurs fortement contrastées se mêlent les unes aux autres selon des mouvements simultanés (tout bouge dans l'image), assez fluides (sur un rythme doux et mélancolique fixé par la musique), et sans disparaître les unes dans les autres elles composent des figures qui sont toutes reliées les unes aux autres (quand l'une bouge, toutes les autres bougent), qui se répètent dans l'espace et se renouvellent dans le temps. D'autre part, elles ne sont pas assujetties à la représentation d'une réalité reconnaissable ; mais certainement ces combinaisons formelles et chromatiques provoquent des impressions, sollicitent des réminiscences. Le spectateur est ainsi happé par des formes nouvelles qui font allusion à son monde sans se réduire à lui.

Le film est balisé par des motifs et des signaux qui procèdent de la même manière : constituant un réseau de signes, d'inférences et d'interférences, ils déterminent un régime esthétique très singulier — et un véritable idiolecte.

1. Reliant le commun et le propre : écritures et inscriptions.

a. La question des manières et des façons est posée par le motif de l'écriture dans ce film : comme souvent chez Pedro Almodovar quelqu'un écrit au sens littéraire du terme ; et cette écriture est reliée au corps : il n'y a pas de machine : les choses passent par le manuscrit, ou par la lecture à voix haute (on peut remarquer qu'au cinéma, la présence de l'écrivain constitue souvent une figure de l'inquiétude, de la vigilance, et par là de la mise en forme du monde.

Ainsi d'abord, Esteban écrit et l'écriture nous est montrée suivant des modalités plus ou moins subjectivantes. On voit en premier lieu son carnet de l'extérieur ; on voit ensuite ce qu'il écrit. Or ce qu'il écrit est le début du titre de notre film.

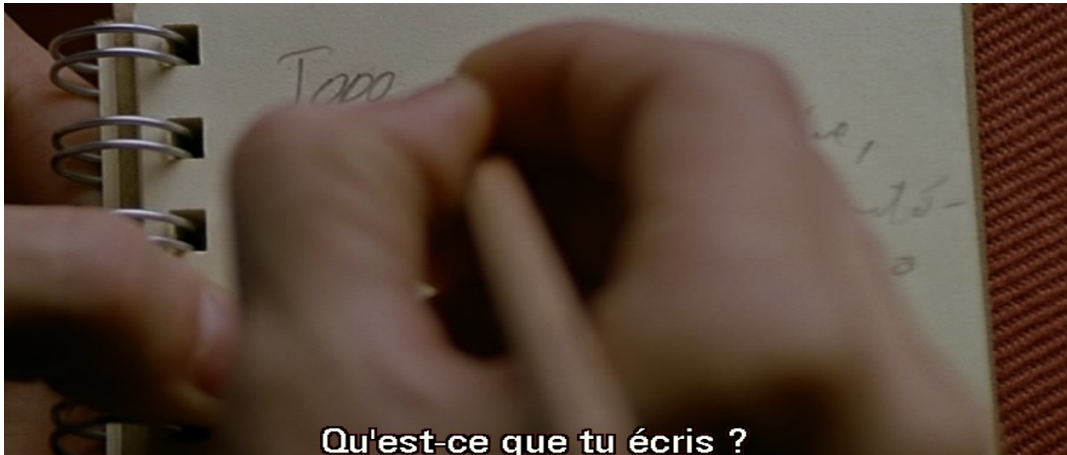


¹⁰ Voir la manière dont il parle du trio formé par Manuela, Lola et Esteban n° 2 : « Je voulais, même si c'est un peu forcé, que le spectateur voie ce trio non pas de façon tolérante mais que cela lui apparaisse comme quelque chose de naturel. »



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*



On reconnaît le motif baroque du retournement, comme si le film que nous voyons contenait le texte qui le génère... En outre, l'écriture manuscrite selon Giorgio Agamben est ce qui fait lien avec la communauté, selon une double participation, à l'universel et au personnel (il prend appui sur la forme *commune* des lettres et la présence *singulière* du tracé) : « *Le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faite du quelconque.* »¹¹



La caméra peut même faire face au crayon : la *caméra-stylo* a remplacé le texte, ou bien elle convertit automatiquement le texte en image ; on soulignera que la mise au point est faite sur la surface de contact entre le monde de l'écriture et le monde de l'image.

C'est aussi ce que montre l'extrait sur lequel on peut s'appuyer ensuite (à partir du visage défait de Manuela, la voix off d'Esteban racontant le moment où sa mère lui a montré une photo de sa jeunesse et dont manquait la moitié – la moitié, dit Esteban, qui manque à sa vie).

L'écriture reste d'un bout à l'autre rattachée à la personne : on est proprement dans l'auto-graphie : l'auto-graphe re-combine le commun et le propre ; or ce motif de l'autographe traverse l'ensemble du récit :

- c'est l'objet d'une discussion au début de *All about Eve* — reproduite au début de notre film (il s'agit de pré-figurer la vampirisation) ;

¹¹ Giorgio Agamben : *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, collection "La Librairie du XXI^e siècle", 1990 pour la traduction de l'italien par Marilène Raiola, p. 26.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- Esteban demande un autographe qui lui est refusé d'abord par Huma (comme attestation de présence ;
- Manuela écrit à la main son accord pour le transfert d'organe ;
- la lettre de Huma est assortie d'une signature autographe
- la lettre de Manuela à la fin.

À chaque fois nous visualisons l'écriture même.

Conclusion : la lettre manuscrite et autographe interrompt le cours du récit, le réoriente ou le ré-interprète — en exprimant une forme de liberté.

b. Inversement, les inscriptions graphiques imprimées participent de la syntaxe de l'action :

D'abord, au changement de monde, elles apparaissent assez malléables, voire indéchiffrables (lettrages au générique, et inscriptions à l'envers de la poche de liquide médical.

Ensuite, à travers le balisage des trajets, elles favorisent dans le récit l'accélération des enchaînements : ce sont des inscriptions sur des portes qui nous font comprendre l'action en dehors de toute syntaxe ; ces inscriptions articulent les actions les unes aux autres, en reliant les plans les uns aux autres, tout en exigeant l'engagement du spectateur (voir le trajet des organes : le spectateur, en dette d'informations, achève l'assemblage des signaux).

Transition : on peut conclure sur la fonction transitive de l'écriture (lier ; lire ; relier). Une autre sorte d'agencement participe de cette transitivité : des motifs qui n'ont pas toujours une dignité esthétique ou décorative s'organisent en série dans le récit.

2. De la série au récit.

On se souvient que Pedro Almodovar définit sa vocation cinématographique en privilégiant la narration. Or il est également très évident que dans ce film, quel que soit le niveau mélodramatique, on est immédiatement pris dans un jeu, jeu de construction et de composition de formes et de couleurs — il faudrait repasser ici le générique qui donne les règles de ce jeu.



Le récit commence ainsi par la mise en série de formes colorées : sont alignés des éléments qui ont une forme commune et des couleurs différentes. Autrement dit, différence et répétitions se composent en séries. C'est donc la matière même du réel qui fournit la possibilité de lui donner une cohérence, qui est d'abord une cohérence esthétique : derrière les séries, un ordre est à l'œuvre. Ce jeu inauguré au générique (dont la règle consiste à établir des parentés plus ou moins consciemment entre des éléments hétérogènes) devient un trait constitutif de la mise en scène.

On pourra alors renvoyer à toute un ensemble significatif de séries :



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- Manuela sous l'affiche du *Tramway*, disproportion physique / parenté chromatique
- deux femmes et deux hommes dans la scène annonçant la mort Esteban 14'20''
- deux tableaux identiques « de Chagall » organisent le plan 29' ;
- Lola est père de deux Esteban (et s'appelle lui-même Esteban)
- quatre femmes dans un appartement : 1 h 02' ;
- jeu de dédoublements dans les miroirs (43')
- colonnes en mosaïque : le palais de musique face à l'appartement d'Agrado



- la combinaison des motifs des tissus et tapisseries dans l'appartement de Manuela à Barcelone.

Plus généralement, on peut s'appuyer sur tous les effets de compositions binaires, de rime ou d'échos visuels.

Transition :

On pourrait montrer comment tous ces éléments performant d'autres liens, d'autres circuits, d'autres bribes de récit incorporés ou surimposés au premier. Il faudrait revenir pour finir aux fondements du langage cinématographique qui participent de l'écriture de Pedro Almodovar : une sorte de confiance accordée à la rencontre, au lien, au principe de base du montage cinématographique voulant que $A + B = C$; autrement dit que si on rapproche l'image A de l'image B, on obtient un effet qui n'appartient ni à A ni à B, comme l'affirme, à partir de Bresson, Jean-Luc Godard dans *Nouvelle vague* (1990).

3. Esthétique du montage.

a. on peut alors partir d'une proposition de René Char : « Terre mouvante, horrible, exquise et condition humaine hétérogène se saisissent et se qualifient mutuellement. La poésie se tire de la somme exaltée de leur moire. »¹²

Relier et transmettre : l'idée dont on achève ici le développement, c'est que se compose et se présente à nous un monde (espace et temps) qui ne pré-existe pas à sa représentation : il ne s'agirait plus d'imiter le réel mais, par un système d'assemblage, de lien, de montage, de produire la réalité que l'on montre. D'où la valeur emblématique

¹² « Partage formel », fragment XXVII, dans *Seuls demeurent* (1938-1944), repris dans *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 162).



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

de la réplique d'Agrado : son authenticité ne pré-existe pas au montage réalisé — tout est faux, donc vrai. On s'appuiera ici sur un extrait de la tirade-performance d'Agrado. Jean-Marc Lalanne commente ainsi la métamorphose d'Agrado : « L'artifice n'est plus l'autre du naturel mais son dépassement. Le cinéma d'Almodovar a lui aussi fait du chemin et semble parvenu à ce point de coalescence où l'artifice se défait de sa relation d'opposition au naturel pour devenir son propre régime de réalité. » D'où cette conclusion : « Il est finalement moins un cinéaste du « post » qu'un cinéaste du « trans » »¹³.

- b. Il faut enfin travailler à l'échelle des raccords pour montrer comment Pedro Almodovar joue de toute la gamme des raccords et des ellipses (fondus enchaînés ; fondus au noir ; coupes franches) ; mais peut-être le plus significatif dans cette esthétique est une certaine tendance à gommer la césure entre les plans, en jouant sur les fondus enchaînés et en plaçant les contrastes un peu avant ou un peu après la coupe.

Ainsi peut-on dire du cinéma d'Almodovar qu'« il traverse les genres et les images, pour les projeter dans un au-delà du formalisme. Il a désormais largement dépassé le stade du fétichisme et transcende les clôtures textuelles, comme les cloisons sexuelles, pour donner corps à une création qui est presque une créature : une grande œuvre ouverte et vivante. »¹⁴

Exemple de canevas pour une étude filmique : de 39'53 à 48'15" (chronométrage / DVD)

depuis un plan qui commence sur une photo d'Esteban (page 97 du scénario¹⁵) jusqu'à la fin du plan serré sur Manuela (p. 115-117) qui dit en coulisse les répliques de la pièce.

L'étude filmique correspond à l'étude littéraire. Le format du texte ou de la séquence proposée au candidat implique de rendre raison conjointement de l'organisation d'un segment du récit et d'une écriture cinématographique — un peu comme dans le commentaire de littérature comparée. Gustave Flaubert rangeait parmi les « Philosophie. Religion. Morale » de son *Dictionnaire des idées reçues* la proposition de Bernardin de Saint-Pierre selon laquelle « Le melon a été divisé en tranches par la nature afin d'être mangé en famille »¹⁶. Ce rappel pour alerter sur le risque d'affecter artificiellement à un segment filmique (ou textuel) une composition telle qu'il puisse être découpé sans difficulté en neuf tranches (trois fois trois sous-parties d'un plan en trois parties).

Il s'agit donc d'essayer de comprendre les mécanismes d'une écriture cinématographique en analysant la composition d'un passage du film — et cela sans « forcer » l'homogénéité du passage visé. En l'occurrence, la séquence proposée est une transition à la fois très fluide (du point de vue des techniques de narration) et très complexe (du point de vue de la composition), en ce sens que s'y articulent plusieurs bifurcations du récit (les « risques » évoqués par Roland Barthes) tandis que la plasticité du personnage de Manuela s'éprouve dans l'action. Cette séquence est exemplaire des techniques d'écriture cinématographique de Pedro Almodovar — d'un style par conséquent.

¹³ Jean-Marc Lalanne : « La Nouvelle Eve » *Cahiers du cinéma* n°535, Mai 1999, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Pedro Almodovar, *Tout sur ma mère, scénario* (Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999).

¹⁶ Voir le Dossier de *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, collection « folio classique », 1979, p. 474.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

I. Logiques du récit : une séquence kaléidoscopique ?

Montrer comment s'organise la séquence en isolant les procédés de composition : il faut prendre appui sur les données cinématographiques. Cette partie propose une première réponse à la question : comment le passage est-il composé ?

1. Succession et emboîtements : démultiplier les récits.

Démultiplication des récits de formats différents :

- (1). le récit cadre : la mort d'Estéban (voir plan n° 1)
- (2). les récits emboîtés : Rosa ; l'amie de Manuela ;
- (3). le réglage des rapports Manuela/Rosa ;
- (4). le réglage des rapports Manuela /Huma

Transition : on aura montré que les interventions de Manuela sur une certaine ligne narrative ont des conséquences sur le développement des autres lignes narratives (selon une double logique, de la solidarité et de la greffe).

2. Le tressage des histoires : une question de découpage.

L'hétérogénéité narrative à laquelle nous expose la disponibilité de Manuela est compensée par des procédés de lissage et d'intégration.

- (1). le tuilage d'actions simultanées donne une continuité au discontinu :
 - a. un mouvement d'appareil relie le portrait d'Esteban au visage de Manuela *pendant* le sommeil de Manuela, et *tandis que* retentit la sonnerie de la porte d'entrée ;
 - b. le récit de Manuela (concernant ses rapports avec Lola) enjambe la scène du théâtre.
- (2). alternance : la conversation commencée dans la maison continue dans salle d'attente.
- (3). cohérence : donner à l'action une unité par le découpage : par exemple, un plan très long accompagne les deux personnages féminins dans l'appartement donnant une continuité à la discussion alors que physiquement les arrière-plans se modifient de pièce en pièce.

Transition : on contemple une marqueterie d'histoires de formats et de « matières » distincts, dont l'assemblage est instable.

3. Rouge et ocre : le récit comme jeu de permutation des couleurs.

On pourrait décrire l'ensemble de la structure narrative à travers les mécanismes d'assortiment, de partage et de séparation des couleurs : ici particulièrement le jeu de permutation des ocres (chair) et des rouges (sang) qui composent, sinon une symbolique, du moins une signalétique très précise.

Transition :

- . séquence très fluide — dont l'agencement est très complexe
- . séquence organisée autour d'un personnage



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

II. Manuela : une fonction narrative polyvalente.

On montrera ici que cette grande disparité est organisée autour d'un personnage qui nous est désormais familier et dont la disponibilité est exploitée par le cinéaste :

- . Manuela est un personnage en re-construction.
- . Manuela est la cible d'un portrait difficile à stabiliser (centrifuge).
- . Manuela est un opérateur décisif dans les rapports entre sujet et communauté.

1. Un personnage sans identité ?

Le personnage de Manuela n'est pas rapporté à un projet, ou à une seule ligne d'action.

- (1). ouverture de portes.
- (2). transformisme et travestissement provoquent des identifications partielles et temporaires : jeu sur les vêtements (habillée comme une « puta », elle est temporairement une « puta ») ; procédés de ventriloquie opérant des superpositions d'identité (répliques de *Un tramway*)
- (3). fragmentation de l'image (dans la loge) et combinaison d'absence et de présence : à étudier de près (le corps de Manuela est hors champ mais dans le cadre sous forme de reflet).

Transition : le personnage en quelque sorte centrifuge et dispersé.

2. Démultiplier les fonctions « auxiliaires ».

- (1). fonction maternelle :
(par rapport à Esteban) ; dans une forme d'hésitation ; dans une forme de bégaiement (par rapport à Rosa)
- (2). soins et accompagnement : Rosa
Le scénario transforme sa disponibilité en métier : il y a une forme de recrutement sans entretien d'embauche — l'action de la veille vaut mise à l'épreuve et validation des acquis.

3. Entre sujet et communauté : être et faire lien.

Manuela est un beau personnage de cinéma, parce qu'elle ne se définit pas par un projet verbalisable — autrement dit réductible à la littérature :

- (1). elle se définit entièrement par ce qu'elle fait : lier et relier (dresser la liste : dans le film ; puis dans la séquence)
- (2). pour le dire autrement : la narration définit non pas les mobiles mais les propriétés du personnage ; puis les développe.

Transition : la constellation narrative est fortement chevillée par l'action de Manuela ; il faut donc cerner à présent la tonalité particulière d'une écriture.

III. Vers une résolution cinématographique des contradictions.

On essayera de montrer comment la mise en scène génère des solutions qui n'appartiennent pas au scénario et qui s'« actualisent » dans la narration sans être forcément programmées par cette narration.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

1. Couleurs et motifs : éthique et esthétique de l'hétérogène.

- (1) déjà vu : extrême cohérence du trafic des couleurs (rouge et ocre)
- (2) partir ici des motifs décorant l'appartement de Manuela : juxtaposition de formes, motifs, couleurs très hétéroclites : mais le mouvement de caméra, conjugué au déplacement des personnages, structure l'espace en profondeur en lui imposant une organicité.
- (3) on comparera avec :
 - . les espaces plus froids de l'hôpital
 - . la désorientation de l'espace de la loge par les miroirs.

2. Entre opposition et partage : filmer la parole :

- (1) La mise en scène tend à donner aux échanges une unité qui est très subtile, parce qu'elle n'est pas simple condiment ou mise en relief, mais participe de la performance et de la production du sens et des émotions : il faudrait travailler ici sur le découpage des dialogues — et donc le rapport constamment recalculé entre les répliques, les déplacements des personnages, le cadre, les mouvements d'appareil, les coupures et les raccords.
- (2) Exemple, la réaction de Manuela apprenant que Lola est le père (*sic*) de l'enfant de Rosa est dramatisée par la mise en scène (brusque déséquilibre du « tableau » ; variation d'échelle ; sortie du cadre) — puisqu'elle n'en dit rien...

3. Le récit mosaïque : mélange des tons et rencontre des corps (ou inversement).

L'incorporation de l'hétérogène vaut sur tous les plans :

- (1) voir le dialogue entre Manuela et Rosa : « Lola », père d'Esteban, superpose masculin et féminin.
- (2) les tons (tragique et comique) s'identifient : ce qui pourrait faire sourire est aussi dramatique
- (3) Enfin, les logiques se confondent également : raison ≠ émotion

À la fin de la séquence, Manuela dit non à Rosa en l'embrassant.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Épreuve d'explication sur programme d'un texte de langue française postérieur à 1500

Rapport présenté par Madame Juliette Nollez¹,
Professeure de chaire supérieure (académie de Versailles)

Que le lecteur de ce rapport se rassure, il ne risque pas de « Plonger [...] / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau² » : point de surprise en effet dans les attendus de cette épreuve d'explication de texte, exercice phare et canonique au cœur de tout enseignement des Lettres, à la place consacrée dans les concours de recrutement. Certes, dans le cadre de l'oral de l'agrégation, cette explication ne se pratique pas tout à fait comme on le ferait devant une classe. Là où le professeur, avec ses élèves, co-construit le sens, dans une démarche dialogale, maïeutique et progressive, le candidat, expose seul, devant un jury son explication du texte. Par ailleurs, l'explication proposée à l'agrégation se doit d'être nécessairement plus dense et plus documentée qu'un cours. Cela étant, l'esprit de l'exercice est le même puisqu'il s'agit d'analyser la signification d'un texte, de mettre en évidence sa singularité, sa portée et ses enjeux, en l'envisageant de manière linéaire. Si ce rapport, s'inscrivant pleinement dans la lignée des précédents, ne prétend donc aucunement révolutionner l'épreuve, il entend, à partir de l'observation de la session 2023, rappeler quelques invariants à envisager comme autant de points de repères méthodologiques qui visent à baliser l'itinéraire des futurs préparateurs.

Rappelons, à l'orée de ce rapport, les modalités de tirage, identiques aux années précédentes : un billet est remis au candidat, mentionnant les références du texte à étudier en explication ainsi que le libellé de la question de grammaire (qui porte sur tout ou partie du texte à étudier). Le candidat dispose de 3 heures de préparation. Son passage devant le jury dure 40 minutes, réparties traditionnellement en 30 minutes environ d'explication de texte et 10 minutes environ de grammaire. Le candidat est libre de présenter dans l'ordre de son choix ces deux exercices, avec toutefois la nécessité absolue de respecter les 40 minutes au total.

Le coefficient global de cette épreuve, 12, en fait une des épreuves les plus importantes de l'oral de l'Agrégation interne, ce poids reflétant sa place cardinale dans l'enseignement des Lettres.

Bilan de la session 2023

Les interrogations ont porté cette année sur trois tragédies de Tristan L'Hermite (*La Mariane*, *La Mort de Sénèque*, *Osman*), sur *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, sur le recueil des *Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore et sur *Le Temps retrouvé* de Proust. Les textes soumis aux candidats sont de difficulté variable et il est évident que le jury le prend en considération dans sa notation. L'usage est de donner des passages d'une trentaine de lignes ou de vers sans voir pour autant dans cette indication un chiffrage strict : des textes un peu plus courts ou un peu plus longs ont été proposés en fonction de la densité des textes et toujours dans un souci de respecter la cohérence interne du passage. Soulignons ici que la répartition entre les textes donnés sur les différents auteurs est équilibrée si bien qu'il est impensable de se présenter aux oraux en ayant fait l'impasse sur l'un deux. Or à cette session, quelques candidats ont visiblement laissé de côté au cours de leur année de préparation l'étude de

¹ Ce présent rapport s'est nourri des échanges avec les membres du jury. Je tiens plus particulièrement à remercier Sophie Abt Gustaw, Guilhem Armand, Claire Badiou-Monferran, Sébastien Douchet, Alexandre Duquaire, Cécile Febvre, Nathalie Froloff, Frédéric Nau, Sophie Pailloux, Natacha Salliot et Aude Volpihac.

² Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, 1861, v. 143-144.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Rousseau sous prétexte que l'œuvre était tombée à l'écrit à la session précédente (ce qui en soi n'est déjà pas un bon argument). C'est donc dans l'urgence, dans le court laps de temps entre les résultats d'admissibilité et le début des oraux, qu'ils ont pensé pouvoir étudier *La Nouvelle Héloïse*, ce qui est illusoire. La nature même de l'épreuve, explication de texte *sur programme*, exige une fine connaissance de l'œuvre dans son ensemble comme prérequis. Cela s'est ressenti dans les prestations sur Rousseau, moins réussies globalement que l'an passé et que les prestations sur les autres auteurs.

L'esprit de l'épreuve

Les précédents rapports (notamment ceux de 2009 et de 2010 et, plus récemment, de 2021) l'ont souligné : l'esprit de l'épreuve se déduit de l'analyse même du sens étymologique des constituants du syntagme *explication de texte*. Sans reprendre ici l'analyse lexicale très complète précédemment menée, nous en retiendrons l'aboutissement : l'exercice consiste à éclairer le sens d'un texte, sans le dénaturer, c'est-à-dire à l'explicitier et l'interpréter, en mettant en évidence son fonctionnement par le déploiement de ses différentes strates. Il s'agit donc de mobiliser ses facultés d'observation et d'analyse pour expliquer un texte dans ses nuances, envisager son sens littéral mais aussi ses ambiguïtés, et mettre au jour ses enjeux. Tout cela consiste donc à mener devant le jury la démonstration de sa propre lecture du passage, élaborée à partir de la connaissance de l'ensemble de l'œuvre. Nous insisterons immédiatement sur ce dernier aspect : en effet, de manière analogue à la dissertation mais dans une mise en œuvre différente, l'explication de texte constitue bel et bien un exercice *argumentatif* et non un exercice purement *descriptif*. Or cette dimension fondamentale est parfois occultée des candidats et a pour conséquence des notes décevantes. Il faut proposer une interprétation du texte, dans une démonstration guidée par la formulation d'un projet de lecture, colonne vertébrale de l'explication à laquelle les analyses doivent se rattacher sans cesse, nous y reviendrons.

La gestion du temps

Si le jury a pu observer que la gestion d'ensemble était plutôt bien respectée puisque les prestations durent, à quelques exceptions près, 30 minutes environ pour la partie d'explication de texte, il a noté que certains candidats ont éprouvé des difficultés manifestes à répartir cette durée sur les différents moments de l'exercice. Ainsi a-t-on entendu des introductions lapidaires (de 3 minutes) ou, à l'inverse des introductions fleuves (9 minutes) empiétant considérablement sur le développement. Mais c'est surtout sur la mauvaise gestion des proportions mêmes du texte au sein du développement qu'on se doit ici d'attirer l'attention, dans un déséquilibre qui oblige certains candidats à des accélérations malheureuses pendant toute la fin du texte à étudier, sabordant parfois jusqu'à un tiers du passage. Comment éviter cet écueil ? Il convient de savoir doser ses remarques au fil du développement : toutes les expressions, tous les phénomènes n'appellent pas nécessairement des analyses aussi approfondies et l'on voit certains candidats perdre du temps sur des évidences au détriment de subtilités laissées pour compte.

Les principales étapes de l'explication de texte : un exercice codifié

L'introduction

Les différentes étapes de l'introduction sont à respecter, et à respecter dans l'ordre que nous rappellerons ici, non pour se conformer à une quelconque mécanique de stations obligatoires indépendantes et artificielles, mais pour mettre en valeur le sens : allant du général au particulier, ces différents moments de l'introduction participent pleinement à l'explication de texte. Ce déroulement de l'introduction se fait avec une fluidité qui exige d'être travaillée à l'écrit en salle de préparation, pour en affiner les rouages, en embellir le style, en supprimant



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

notamment toutes les béquilles de discours qui alourdissent inutilement le propos. On conseille donc de soigner l'introduction à l'écrit, sans pour autant céder à la tentation de trop la lire ensuite devant le jury.

L'entrée en matière, la présentation de l'auteur et de l'œuvre

Pour être réussie, l'entrée en matière doit avoir en ligne de mire le passage à étudier. En effet, et c'est là un écueil très fréquent, trop d'introductions se perdent immédiatement dans une accumulation de généralités sur l'œuvre ou sur l'auteur. Certes, on comprend que le candidat, voulant bien faire, cherche, en guise d'entrée en matière, à replacer un maximum des éléments du cours. Or s'il faut que ce début d'introduction soit bien informé, il ne doit cependant pas être saturé (de remarques biographiques, de longues considérations sur les étapes éditoriales des textes, etc.). L'idée est de réussir à sélectionner parmi ses connaissances ce qui, mis en tête de l'introduction, permettra d'amener habilement le texte à étudier et d'ouvrir déjà, par les choix opérés dans cette amorce, un espace à l'interprétation qui va suivre. Ainsi cette entrée en matière, par sa qualité et sa pertinence, doit servir à présenter efficacement, mais non moins élégamment, le passage. Ici une référence à *l'Émile* de Rousseau était fort judicieuse concernant une lettre de *La Nouvelle Héloïse* portant sur l'éducation des enfants ; là une citation du livre V de *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote a permis d'amener la réflexion sur l'exercice de la justice dans un passage du troisième acte de *La Mariane*. À l'inverse, privées d'entrée en matière, certaines prestations, assez rares heureusement, commencent de manière abrupte par « Une page d'*Osman* est à notre étude. Il s'agit d'une tragédie de Tristan l'Hermite », ou démarrent immédiatement par la situation du passage dans l'œuvre, escamotant cette première étape qui permet de manifester la culture et tout à la fois l'esprit d'à-propos du candidat.

Situation du passage dans l'œuvre

On prendra ensuite le soin de bien situer l'extrait dans l'œuvre : on ne se contentera ni d'un numéro de lettre, de poème, d'acte ou de scène. L'objectif est en effet avant tout de souligner les éléments essentiels de l'intrigue (action, évolution des personnages, etc.) qui précèdent et qui sont nécessaires à la bonne intelligence du passage. Pour le roman épistolaire, il faut impérativement identifier la lettre dont l'extrait constitue la réponse et prendre le temps de la relire pour montrer précisément comment se déroule le dialogue épistolaire. Ainsi, les reproches de Julie dans la lettre XV de la seconde partie « Dis-moi, je te prie, mon cher ami, en laquelle langue ou plutôt en quel jargon est la relation de ta dernière lettre ? » (p. 286) nécessitent d'aller relire la lettre XIV et d'en synthétiser rapidement le contenu comme le ton. Dans cette étape, le candidat ne doit pas hésiter à citer littéralement les passages environnants dès lors qu'ils peuvent être éclairants. Pour un poème des *Pleurs*, on attend du candidat qu'il souligne la place du poème par rapport aux poèmes qui l'entourent, dans la mesure où, on le sait, Marceline Desbordes-Valmore a accordé un soin tout particulier à l'organisation de son recueil qui ne suit pas l'ordre chronologique de composition des textes et que notre édition au programme reproduit dans sa version originale. Pour les cas de passages qui constituent un *extrait* de poème, de lettre ou de tirade, il convient d'être particulièrement vigilant aux délimitations choisies, en lisant bien ce qui précède et suit immédiatement et en interrogeant le bien-fondé d'une telle délimitation. Ainsi, pour l'analyse d'un extrait de la lettre XXVI de la première partie de *La Nouvelle Héloïse*, faute de rappeler l'état d'esprit de Saint-Preux à Meillerie développé quelques pages avant et de prendre en considération le fait que cette lettre constitue une réponse directe à la lettre XXV qui précède, le candidat multiplie les contresens, occultant que le personnage envisage le suicide juste après la limite du texte donné. Une simple relecture des quelques pages précédentes et de la fin de la lettre eussent permis d'éviter de s'égarer. Notons qu'il est parfois nécessaire pour rendre compte efficacement de la situation du passage dans l'œuvre d'aller chercher au-delà du seul contexte immédiat, ce qui est surtout le cas dans les romans de Rousseau et de Proust qui se construisent sur des jeux d'échos structurels permanents. On l'aura compris, la situation du passage dans l'œuvre constitue une étape déterminante et souvent négligée par les



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

candidats qui la jugent à tort artificielle. Or c'est au cours de cette étape que se posent déjà des jalons utiles à l'établissement ultérieur du projet de lecture. Comment comprendre les enjeux d'un texte si l'on n'en a pas situé fermement la place dans l'œuvre ?

Caractérisation du texte

On attend ensuite une caractérisation synthétique du passage à étudier en identifiant le type de texte (portrait, description, récit, tirade, dialogue, déploration, etc.), en précisant sa thématique principale, et en rappelant les personnages concernés ou présents sur scène. Cette caractérisation se complète par l'identification des tonalités majeures du texte (attention aux confusions fréquentes entre *pathétique* et *tragique*) et par l'explicitation de la situation d'énonciation. Permettons-nous d'insister sur ce dernier point, qui a fait défaut : *qui parle ? à qui ? de qui ou de quoi ? où et quand ?* peuvent être des questions essentielles qui déterminent la lecture que l'on fait du passage et enclenchent toute la réflexion interprétative, que ce soit pour le roman épistolaire, la poésie lyrique ou le théâtre. Or c'est, par exemple, en négligeant parfois que le propos théâtral, tout comme la lettre, sont des discours adressés que le candidat omet une balise essentielle pour la suite.

La lecture

Celle-ci doit être menée *in extenso*. Il est donc inutile de s'arrêter pour demander au jury si l'on doit poursuivre sa lecture et il ne faut pas, de soi-même, décréter des coupes à effectuer dans le texte. Par ailleurs, la lecture doit être expressive. Ce point semble à peu près acquis mais souvent au détriment d'une évidence : la lecture doit avant tout être correcte dans le respect de la prosodie et des règles de liaisons qui s'imposent, rappelons-le, même pour les textes en prose. Cette année, de nombreuses lectures des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore et des vers de Tristan ont été malmenées au gré des *e* devant consonnes oubliés, des diérèses transformées en synérèses, des accents non marqués, des discordances (rejets, contre-rejets) non soulignées. Ce respect de la versification et des liaisons implique d'y consacrer un moment dans la phase de préparation de manière à repérer les prononciations particulières à ne pas manquer. La lecture, parce qu'elle participe du geste de transmission du texte, est plus qu'une mise en voix : elle porte déjà la sensibilité au texte et dispose favorablement l'auditoire à la suite de l'exposé.

La dynamique du texte

Nombre de candidats se soumettent à ce qu'ils appellent, en usant d'un lexique peu approprié, le « découpage » du texte comme par pure obligation, ne voyant pas que cette scansion prépare, conditionne et amène le projet de lecture. Il s'agit de souligner, en dégagant les mouvements essentiels, la dynamique générale du texte en fonction de ce que l'on a identifié précédemment, et non de procéder à un étiquetage arbitraire de « morceaux » du texte. La démarche est double puisqu'il convient non seulement d'interroger la dynamique interne qui mène du début à la fin de l'extrait, mais aussi de s'interroger sur ce qui fait l'unité du passage en réfléchissant bien à ses bornes extérieures, autrement dit à ce qui le délimite. Ainsi, pour l'étude des vers 9 à 34 de « Réveil », une attention portée à la délimitation permettait de voir combien le passage retenu isolait l'introspection de la poétesse entre les deux premières strophes où elle découvre les nouveaux amours de son amant et l'expression de sa révolte à la fin du texte. Dans « Une Ondine », poème donné intégralement, on a pu regretter que le dispositif particulier en « miroir » ne soit pas pris en compte, alors que le terme même, employé au vers 13, appelait à l'interroger. Au-delà de différentes thématiques qui se succéderaient et que le candidat pointerait, on attend donc bien davantage la mise en évidence de la dynamique du texte. Pour les textes classiques, comme cette année pour certaines tirades des tragédies de Tristan, mais aussi pour certaines lettres à teneur argumentative forte de *La Nouvelle Héloïse*, cette dynamique emprunte très souvent à la *dispositio* antique, à laquelle bien peu de



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

candidats ont fait référence (que l'on pense, entre autres à la tirade d'Osman à l'ouverture de la scène 4 de l'acte IV de la pièce éponyme).

Le projet de lecture

Dans la mesure où le projet de lecture découle de tout ce qui aura été dit auparavant par le candidat, sa place la plus cohérente se situe en fin d'introduction. C'est pourquoi il est largement préférable que la formulation du projet de lecture suive et non précède la présentation des mouvements du texte. C'est par exemple l'observation attentive des vers succédant immédiatement au passage donné à l'étude de *La Mariane* (v. 877-912), à savoir la réaction de l'héroïne à la tirade d'Hérode (« On connaît à ce style, & doux & décevant, /Comme en l'art de trahir ton esprit est savant »), qui aurait permis au candidat de trouver une piste herméneutique intéressante.

Le projet de lecture doit problématiser les enjeux du texte. Il doit donc être pensé comme l'axe directeur fort sur lequel va se greffer l'ensemble de l'explication et que celle-ci vise à justifier. Aussi ne peut-il se réduire à une observation des tonalités du texte (en se demandant en quoi le texte est lyrique, pathétique, tragique, etc.), ni à une approche thématique (en se demandant en quoi ce passage montre les effets du temps, dans l'extrait du *Temps retrouvé*, p. 9-10), sinon le projet de lecture ne serait que la redite de la troisième étape de l'introduction et n'apporterait rien de nouveau. Le candidat doit veiller à conceptualiser les enjeux du passage, en mettant tout particulièrement en évidence la singularité du texte mais aussi son rôle dans l'économie générale de l'œuvre pour les romans ou les pièces de théâtre. Un bon projet de lecture s'attache à combiner dimension esthétique, poétique et éthique pour révéler la richesse des passages donnés à l'étude. En guise d'exemple, la problématique retenue par le candidat, pour un extrait de la scène 1 de l'acte V de *La Mort de Sénèque*, reposant sur la « piété de Pauline et le courage minoré de Sénèque » se centre uniquement sur la psychologie des personnages et se prive d'une articulation avec des considérations dramaturgiques (on pouvait tenir compte du fait qu'il s'agissait de la seule confrontation des époux et interroger l'éclairage que cette confrontation apporte au dénouement). Le projet de lecture semble plus riche quand, pour un extrait de la scène 2 de l'acte I, un candidat se propose d'envisager la façon dont « le discours véhément permet de ranimer le courage des conjurés pour montrer que le récit de Rome est à la fois tableau de l'incendie et miroir de l'échec futur de la conjuration ». La formulation du projet de lecture doit être synthétique (on proscrit la multiplication des questions), sans pour autant céder à l'hermétisme et à l'obscurité, comme dans cette problématique abstraite ou pseudo-formelle sur le passage portant sur le croissant de Madame Verdurin dans *Le Temps retrouvé* (« comment l'ironie du narrateur conduit le récit au bord de la rupture tout en conservant une cohésion ») qui a laissé le jury plus que dubitatif. Le jury n'a pas une problématique attendue : il se montre ouvert aux projets de lecture des candidats dès lors qu'ils témoignent d'un effort de questionnement herméneutique, comme pour les pages 116-117 du *Temps retrouvé* où l'explication a proposé de montrer « en quoi le passage d'un lieu à un autre est paradoxalement nécessaire à l'apparition d'instantanés plus denses, alors même qu'il ne s'y passe rien d'autre qu'une errance, certes sur les traces de Shéhérazade, dans Paris ».

Le développement

Au-delà d'une paraphrase sans perspective, deux écueils opposés guettent les candidats : une lecture trop myope, microstructurale à outrance et, à l'inverse, le plaquage de considérations générales sur le passage en restant trop loin du texte (par exemple, toutes les pages du *Temps retrouvé* ne proposent pas une réflexion sur le phénomène de la mémoire involontaire). Les bonnes explications sont celles qui, tout en restant dans un mouvement linéaire, réussissent à varier les angles d'approche et la distance d'observation du texte, autrement dit des moments où l'on analyse un empan large (le paragraphe, la strophe), et d'autres où l'on se focalise sur un mot, une expression. Les analyses les plus stimulantes jouent de cette ductilité pour rendre compte de la richesse herméneutique des



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

textes. À ces travers s'ajoute le problème que beaucoup de candidats décrivent sans argumenter, qu'ils accumulent des observations de détail en oubliant de conduire une démonstration. Sans revenir sur la démarche de détail qui articule fond et forme, nous aimerions attirer l'attention des futurs préparateurs sur un certain nombre d'aspects à partir des difficultés rencontrées lors de cette session.

Ne pas négliger d'élucider le sens littéral

L'explicitation du sens littéral ne doit jamais être occultée et il se révèle nécessaire de s'assurer de ce fondement littéral avant de se lancer dans toute démarche interprétative. Or les erreurs de lecture ont été nombreuses. En guise d'exemple, on a déploré un contresens majeur sur « Le premier chagrin d'enfant » (v. 1 à 26) concernant l'identité du mort que pleure l'enfant, ce qui laisse supposer que la fin du texte n'a pas été (re)lue. Ailleurs, ce sont des difficultés syntaxiques non élucidées dans la dernière strophe du poème « À monsieur Alphonse de Lamartine » (v. 76-105) qui empêchent le candidat d'entendre la fin de ce texte comme une réponse assez osée à la fin du poème de Lamartine. Toutes les commissions ont vu des candidats éluder les difficultés littérales du texte, et pas uniquement des textes en langue classique. Cette année en effet, la difficulté du texte proustien exigeait parfois une paraphrase pratiquée non plus comme un redoublement synonymique du texte, mais comme une authentique et honnête tentative d'explicitation du sens littéral, parfois déconcertant. À cette fin, on ne saurait que trop suggérer aux candidats de s'appuyer sur l'appareil critique des éditions au programme comme sur les usuels à disposition (par exemple les dictionnaires, et notamment ceux de langue classique comme le Furetière) pour préciser et affiner certaines analyses, voire pour éviter certaines erreurs de lecture des textes classiques. Ainsi, le terme *ministère* a posé problème à plusieurs candidats dans les pièces de Tristan alors même qu'il donnait lieu à une entrée dans le glossaire de l'édition. Certes, le glossaire renvoie à un vers de *Panathée*, tragédie hors programme présentée dans le même volume, mais la note indique bien le sens de « serviteur ». C'eût été un utile détour pour se prémunir du contresens par exemple dans l'étude d'un extrait de *La Mariane* (v. 1763-1792) où le terme a malheureusement été compris au sens moderne. Nous ne pouvons qu'attirer l'attention toute particulière des préparateurs sur le vocabulaire classique. Les termes *barbare*, *charme*, *transport*, etc. reçoivent des sens forts, encore emprunts des sèmes étymologiques aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les dictionnaires modernes doivent aussi être consultés plus régulièrement au risque de passer à côté de la richesse lexicale des textes, comme dans un extrait du poème « Les mots tristes » (v. 49-72) où tous les effets de polysémie devaient être commentés. Ainsi, on invite les candidats à tirer bien meilleur parti qu'ils ne le font des outils à leur disposition.

Élucider le sens littéral, c'est aussi expliciter les références. Le passage sur l'opéra de Paris, dans *La Nouvelle Héloïse*, se clôt sur des allusions peu évidentes : « Jupiter étant d'une autre nature que nous, on ne peut penser ce qu'on veut ; mais Caton était un homme et combien d'hommes ont le droit de croire que Caton ait pu exister » (p. 340). Impossible d'éluder le sens ! On peut comprendre que ce passage déconcerte un peu les candidats, mais un usage habile des notes permet de suivre le renvoi proposé avant cette séquence à la lettre XVII p. 307 et à la séquence : « les Comédiens [...] négligent entièrement l'illusion dont ils voient que personne ne se soucie. [...] [I]ls plaquent les mœurs françaises sur l'habit romain ; on voit Cornélie en pleurs avec deux doigts de rouge, Caton poudrée au blanc, et Brutus en panier » (p. 307). Il est alors bien plus clair que le passage à étudier porte sur la vraisemblance de la représentation des caractères (humains et divins) sur scène. Chez Proust, les références à Sodome et à Pompéi (*Le Temps retrouvé*, p. 140) n'ont pas été élucidées et le lien entre elles n'est pas du tout compris, alors même, là encore, que l'édition aidait ceux qui n'auraient pas souvenir du quatrième tome de la *Recherche*, en renvoyant à la p. 114, qui permettait une bonne compréhension. Surtout, parce qu'ils vont trop vite sur la lettre même des textes, des candidats se fourvoient dans une interprétation qui ne tient pas du tout au regard du sens littéral qu'ils n'ont pas cherché à d'abord décrypter. C'est le cas d'un candidat qui, expliquant le poème « Malheur à moi ! » de Desbordes-Valmore, s'enferme dans une interprétation forcée et



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

faussée (y voyant le décalque d'une ballade courtoise) aux dépens de l'examen du sens littéral et des spécificités de la vision de l'amour qui y transparaissent.

Cette attention au sens littéral comprend aussi un décryptage du fonctionnement parfois complexe des figures, et plus particulièrement des figures d'analogie. Par exemple, dans l'extrait du *Temps retrouvé* donné à la p. 254, la longue phrase de presque dix lignes, qui clôt le paragraphe central, est tout sauf limpide, et le jury attendait que le candidat explicitât la syntaxe et en dégagât l'étonnante comparaison d'Odette à l'Exposition universelle elle-même, renforcée par l'activation du sens étymologique de *merveille*. De même, l'identification et les modalités de fonctionnement de la métaphore filée de la mer (p. 79-80) ou de la métaphore de la pétrification (p. 303-304) étaient des préalables prudents et nécessaires avant d'en déterminer la valeur herméneutique. C'est également un décryptage minutieux du processus analogique avant toute interprétation qu'a manqué le candidat sur la séquence « l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (p. 196). Ainsi cette démarche heuristique, qui vise à élucider les difficultés d'ordre linguistique ou culturel, ne doit jamais être occultée par la démarche herméneutique ; elle doit même être première car on va toujours du sens littéral au sens littéraire.

Faire jouer sa culture en mobilisant différents leviers d'analyse

Le jury souhaite insister sur quelques leviers à mobiliser pour enrichir l'explication de texte car certaines prestations, correctes au demeurant, ont manqué de fond, peinant par exemple, notamment pour Desbordes-Valmore et pour Rousseau, à sortir d'une lecture trop psychologisante. Or l'explication de texte nécessite, en proportion différente selon les textes évidemment, la mobilisation d'un bagage critique, littéraire, philosophique, culturel, historique des candidats.

Tout d'abord, on a remarqué que l'intertextualité était rarement convoquée, alors qu'on attend des candidats qu'ils montrent comment le texte soumis à leur étude est travaillé par des textes antérieurs. On le sait, les échos aux tragédies de Racine et à *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette sont nombreux dans *La Nouvelle Héloïse*, et le plus souvent signalés en note. Mais il ne suffit pas de les mentionner en passant : il faut pouvoir être capable rapidement de montrer les jeux qu'ils occasionnent. Par exemple, si l'on trouve bien et dans *Phèdre* et dans *La Princesse de Clèves* des aveux, sont-ils exactement de même nature que ceux de l'aveu de Julie à Saint-Preux au début du roman ? Qu'est-ce qui les en distingue fondamentalement ? De la même manière, les échos aux romans libertins de Crébillon ou Richardson n'ont été que rarement repérés et aussitôt écartés, les candidats peinant à voir notamment l'érotisme que dégage le trio formé par Claire, Julie et Saint-Preux à certains endroits du roman (comme p. 91-92). Peuvent aussi être concernés les autres textes des auteurs au programme. Ainsi, savoir expliquer en quelques mots sur quoi repose la philosophie du sentiment chez Rousseau permet d'aller au-delà de la seule mention du pathétique. Ailleurs, la convocation du *Contrat social* ou du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* permettait de préciser la pensée de l'auteur. Plus largement encore, le roman de Rousseau est traversé par les grands débats philosophiques du XVIII^e mais trop peu de candidats ont jugé bon de le souligner quand ils en avaient l'occasion. Ils doivent donc faire appel à leur culture générale, notamment philosophique, pour dépasser des approches purement thématiques ou tonales, que l'on songe par exemple à certaines orientations philosophiques majeures concernant la mort, qu'il eût été pertinent de convoquer pour nourrir des réflexions sur le passage du *Temps retrouvé* (p. 347-348) afin de parvenir à dépasser le thème de l'effroi de la mort. Concernant les tragédies de Tristan l'Hermite, le jury a été surpris que presque tous les candidats ignorent les enjeux politiques qui traversent les pièces : ils se sont montrés incapables d'identifier les modèles ou contre-modèles sous-jacents (par exemple concernant le roi capable de gouverner ses passions *versus* le tyran intempérant) ou de déceler les échos à la politique contemporaine de l'auteur (par exemple aux



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

v. 1538-1571 d'Osman). La culture biblique a également fait défaut aux candidats – les précédents rapports ont déjà souligné ce point. Cela s'est senti, entre autres, pour l'explication de la fin de *La Mariane* (v. 1763-1792) qui figure une sorte d'assomption chrétienne ou pour l'étude de la première scène de *La Mort de Sénèque* (1571-1601) travaillée par une réflexion sur la sainteté.

Concernant l'intertextualité, une vigilance toute particulière s'impose dans l'examen des épigraphes très fréquentes dans *Les Pleurs*. Certaines avaient été sciemment incluses par le jury dans les bornes des passages à étudier. On attend alors vraiment du candidat qu'il explicite les liens entre la citation en exergue et le poème, en montrant comment la première interroge, complète, éclaire voire discute le second car il s'agit de mesurer l'héritage mais aussi la concurrence entre les textes au-delà des seules concordances. C'est notamment le cas des « *Irish melodies* » de Thomas Moore qui prennent place dans un ensemble de poèmes « Imitation de Moore » et dans « La Barque de Moore ». Certes la pratique épigraphique correspond à une mode romantique, mais il convient que soient interrogées les modalités, sinon en projet de lecture, du moins au fil du développement, en faisant jouer les notions de traduction, d'imitation, et d'invention.

Plus largement que la seule pratique des épigraphes, ce sont les réflexions culturelles – que l'on pense par exemple aux poètes de la Pléiade – qui ont manqué pour donner de la profondeur à l'étude de la fin du poème « Tristesse » de Marceline Desbordes-Valmore (v. 86-110) et pour apprécier ce qui s'opère et se joue à la fin du texte. Ailleurs, dans les autres textes au programme, ce sont les notes qui ont laissé les candidats démunis. Ainsi, malgré la note de l'édition à la page 10 renvoyant à *Splendeurs et misères des courtisanes*, une explication n'a pas du tout semblé voir à quel personnage de Balzac Proust pouvait renvoyer par le mot « tante ». Un autre n'a pas réussi à tirer parti de la référence aux *Mille et une nuits* dans le passage du *Temps retrouvé* à étudier (p. 139), sans parler de l'empreinte majeure de Ruskin qui a complètement été ignorée. Tout cela montre combien, pendant l'année de préparation, la lecture minutieuse des œuvres au programme doit aller de pair avec l'élucidation des références majeures en se documentant pour pouvoir les réinvestir de manière fructueuse le jour de l'épreuve.

On ajoutera ici, car ceci participe aussi à donner de la profondeur aux explications, que le candidat doit nourrir son étude de quelques lectures critiques qui ne sont pas à mobiliser seulement dans le cadre de l'exercice de la leçon. Évidemment, il ne s'agit pas de se réfugier derrière la critique comme derrière un paravent ni de saturer son discours de renvois inutiles. Pour autant, il ne faut pas se priver de références dès lors qu'elles aident à l'interprétation du passage. Le jury a ainsi pu apprécier la richesse de l'exploitation de l'ouvrage *Proust et les signes* de Deleuze, qui a servi à un candidat à approfondir le rapport du narrateur au réel et à étudier de manière plus dense la dimension poétique de la création. Mais permettons nous d'insister : les références culturelles pour qu'elles puissent nourrir la réflexion, ne doivent pas se réduire à de simples étiquettes ou à des coquilles vides comme l'ont été surtout, pour cette session, les références au stoïcisme, au matérialisme, au pétrarquisme, au romantisme, à l'héritage platonicien. On prendra garde, aussi, au bon usage des termes : le *carpe diem* n'est pas le *memento mori*, *christique* n'est pas à confondre avec *chrétien*, et tout texte lyrique n'est pas nécessairement d'inspiration pétrarquiste (ainsi de l'extrait de *La Mariane*, III, 3, v. 1018-1057). On se gardera donc bien de plaquer des notions toutes faites sur les textes : par exemple, a été confondue la dénonciation de la vanité présente dans le texte de Proust évoquant l'émergence de Madame Bontemps, avec une dénonciation de l'hypocrisie. De la même manière, les éléments tragiques comme la terreur et la pitié ne sauraient convenir à tous les extraits des tragédies de Tristan. Ainsi d'une explication qui s'est égarée dans l'étude de la mort de Sénèque : si la dimension exemplaire de la mort a été perçue, l'étude minutieuse a plaqué les émotions tragiques de terreur et de pitié au lieu d'identifier la dimension stoïcienne des *ultima verba*.

Le jury attend donc du candidat qu'il ose faire jouer ses connaissances et les faire travailler avec le texte pour engager une réflexion personnelle. Il faut en effet oser prendre ce risque au-delà des étiquettes et des propos convenus, en ayant consacré un temps de la préparation au concours à la consolidation de ses assises culturelles.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Employer un vocabulaire d'analyse précis et adéquat

Si on attend des candidats une dextérité dans le maniement des outils d'analyse, on les invite à se soucier de la précision et de l'adaptation de la terminologie qu'ils mobilisent dès lors qu'ils y ont recours. Or cette année, on a constaté un mauvais usage assez fréquent des termes *ekphrasis*, *hypotypose*, *aposiopèse* et *exophore mémorielle*. Bien souvent les notions de *tragique*, *fatum* et *destin* ont été prises comme parasyonymes, avec d'ailleurs une confusion récurrente du *tragique* et du *pathétique*. Plusieurs commissions mentionnent un emploi abusif de la notion d'*ethos* et surtout du concept de *parole performative*. Parfois, l'usage même d'une terminologie mal maîtrisée constitue en soi un contresens comme lorsqu'est évoqué *l'arbitraire du signe* dans un passage du *Temps retrouvé* consacré à la perte de sa croix de guerre par Saint-Loup, alors que cette perte est au contraire très signifiante, d'autant plus dans une œuvre tout entière consacrée... à l'interprétation des signes ! On veillera aussi à être plus précis dans le vocabulaire employé pour étudier le fonctionnement de l'argumentation, essentiel, entre autres, pour certaines pages plus dissertatoires de *La Nouvelle Héloïse* ou pour envisager certaines tirades des tragédies de Tristan. La consultation du *Dictionnaire de rhétorique* de G. Molinié, présent en salle de préparation, aurait ainsi permis de consolider et d'approfondir les types de rhétorique à l'œuvre, comme la tension parfois observable entre une rhétorique de type judiciaire et une rhétorique de type épideictique en distinguant bien les procédés qui relèvent de l'une et de l'autre comme dans la fin de la lettre XII de la troisième partie de *La Nouvelle Héloïse* (p. 392). Par ailleurs, on a déploré une inflation gratuite de termes grammaticaux dans certaines explications de texte. Ainsi les études se mettent-elles à fleurir de la mention de la nature et de la fonction syntaxique de presque tous les termes et de toutes les propositions et se transforment en catalogue grammatical stérile qui étouffe le propos et fait perdre beaucoup de temps aux candidats. Or, dans le cadre de l'exercice de l'explication de texte, on doit expurger de son développement tout repérage qui ne sert pas directement à la construction du sens. En revanche, le vocabulaire adéquat a souvent manqué pour décrire stylistiquement le fonctionnement syntaxique de la phrase chez Rousseau ou chez Proust ainsi que sa musicalité, sans confondre l'explication de texte avec l'exercice de grammaire qui le précède ou qui le suit. On ajoutera ici qu'il convient d'être très prudent dans l'examen de la ponctuation des textes de l'Ancien Régime, souvent modifiée par les éditeurs, en évitant d'en tirer des conclusions trop hâtives.

Mettre sa connaissance du reste de l'œuvre au service de l'explication du passage

Pour contrecarrer le défaut de lecture trop myope des textes et pour donner du relief au développement, il convient de mettre sa connaissance de l'œuvre au service de l'explication du passage. Bien des études se cantonnent à des lectures assez naïves considérant l'extrait comme un îlot abstrait envisagé sans prendre en compte, dans la construction du sens, tout événement diégétique postérieur. Or c'est en travaillant les échos et les mises en relation que l'explication gagne en profondeur. Ainsi, le poème « Révélation » aurait mérité d'être convoqué pour l'analyse du « Convoi d'un ange » ; dans *La Nouvelle Héloïse*, l'aveu de Julie à Saint-Preux est notamment à mettre en relation avec l'aveu contenu dans la dernière lettre de l'héroïne. C'est parfois en opérant des rapprochements pour faire résonner le texte avec d'autres passages qu'on parvient à prendre de la distance : les différents moments de mémoire involontaire qui parcourent *Le Temps retrouvé* ont leur importance en ce que le narrateur ne parvient pas que progressivement à leur donner du sens, préparant les révélations finales. De même, l'erreur de direction du narrateur l'obligeant à « fai[re] un trop long crochet » (p. 69) et le vertige que celle-ci occasionne, faute d'être perçus dans leurs résonances avec le reste de l'œuvre, privent l'analyse de la mise en évidence des enjeux narratifs comme esthétiques du passage. Il ne s'agit pour autant pas de s'éparpiller comme ce fut le cas pour l'étude du poème « L'Attente » (p. 48-49) qui ne cessait de se perdre dans des renvois inutiles au détriment d'une analyse de la tension de « l'attente » et de ses modalités ; mais il convient bien de mobiliser



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

ce qui, dans le reste de l'œuvre, vient éclairer les sens du texte à étudier. Les candidats doivent donc être attentifs aux motifs récurrents comme celui du voile ou de la mort de Julie inscrits à de nombreux endroits du roman de Rousseau, et ce dès l'épigraphe inaugurale de Pétrarque ; chez Marceline Desbordes-Valmore, on peut penser au motif des fleurs, de l'oiseau, ou encore de l'exil qui étaient à identifier comme tels en convoquant d'autres textes du recueil pour enrichir son propos. Bien sûr on évitera l'écueil inverse, qui serait de plaquer des connaissances sur l'œuvre aux dépens de la spécificité du texte. Ainsi le pastiche n'était pas une catégorie pertinente pour aborder le passage du *Temps retrouvé* pages 79-80.

Accorder un soin particulier à l'étude du fonctionnement énonciatif

Le jury a constaté cette année, quelle que soit l'œuvre sur laquelle les candidats étaient interrogés, des lacunes dans la connaissance du fonctionnement énonciatif des textes. Nous invitons les préparateurs à bien travailler cette question en amont. S'emparer de la délicate question de la voix et du *je* lyrique permet de dépasser une lecture purement biographique des textes de Marceline Desbordes-Valmore, lecture dans laquelle se sont enfermés beaucoup de candidats, comme l'un d'eux sur un extrait du poème « Lucretia Davidson » (v. 33-52) dont la lecture uniquement référentielle du texte l'a empêché de saisir les enjeux du texte et d'explicitier les choix d'écriture. Or le *je* lyrique relève toujours d'une construction discursive et il ne faut pas se laisser leurrer par une forme de transparence du texte, en plaquant une lecture autobiographique. Il a parfois aussi manqué la distinction essentielle entre *je* narrateur et *je* narré par exemple pour aborder les modalités du récit rétrospectif à l'œuvre dans la lettre XIV de la première partie de *La Nouvelle Héloïse* (p. 91). La confusion entre narrateur et personnage a occasionné quelques lourdes erreurs, comme dans l'analyse de l'extrait p. 122 du *Temps Retrouvé*. Plus généralement, chez Proust, la question de l'énonciation doit être bien distinguée du jeu sur les points de vue pour expliciter les subtilités de la narration. Il faut également réussir à identifier les passages au discours indirect libre, qui opèrent un brouillage des repères et qui interrogent la source de l'énonciation et son rapport au narrateur principal du *Temps retrouvé*. De même, l'analyse précise de l'instance énonciative et du jeu des voix est déterminante pour envisager la dimension métalittéraire de passages du *Temps retrouvé* (comme aux pages 211-212) ou pour montrer l'ironie dont témoigne la portée satirique de certains extraits (comme p. 29-30). Au-delà de l'énonciation particulière propre au dispositif épistolaire de *La Nouvelle Héloïse*, certains candidats n'ont pas pris en compte les nombreuses « notes de l'éditeur » infrapaginales et la polyphonie qu'elles engagent. Un jeu de sens parfois complexe en découle, comme au début de la lettre XIV de la deuxième partie où la note pose le problème de sa réception, problème confirmé par la lecture qu'en fera Julie (comme on le voit à la lettre suivante). Ce défaut de prise en compte des modalités énonciatives s'est surtout ressenti pour l'étude des pièces de Tristan. Or la dimension théâtrale du texte et l'énonciation qu'elle suppose doivent impérativement être prises en considération : à qui s'adresse le discours ? *Quid* de la présence des autres personnages sur scène ? Quel rôle joue le dialogisme, par exemple, dans la dramatisation de certains passages comme dans la scène 1 de l'acte V de *La Mort de Sénèque* ? En quoi la disposition énonciative du passage aux v. 877-912 d'*Osman* est-elle particulière ? Jamais ou presque les candidats n'ont pris en compte le phénomène de double énonciation qui régit le texte théâtral en s'interrogeant, d'une part, sur l'effet voulu par le dramaturge sur le spectateur, et, d'autre part, sur le décalage parfois sensible dans le degré d'information des personnages et des spectateurs. Les rares qui se sont posé ce genre de questions, même ponctuellement, ont su tirer des richesses particulières des passages proposés.

Prendre en compte la versification

Les différentes commissions s'accordent sur le manque quasi-systématique d'analyse de la versification pour les œuvres de Tristan et de Marceline Desbordes-Valmore. On invite les candidats à prendre le temps, pendant



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

l'année de préparation, de réviser les notions essentielles de métrique sur le vers, la strophe, les rimes de manière à pouvoir expliquer les phénomènes et les interpréter. Une attention particulière sera apportée aux rythmes, aux coupes, aux accents et aux phénomènes de discordances entre le mètre et la syntaxe. Souvent, les candidats se sont contentés, pour les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, de décrire succinctement la forme du texte et le système rimique en introduction sans plus y revenir par la suite. Or les choix rimiques, strophiques, et métriques doivent être interrogés et interprétés à l'aune du sens du texte. *Les Pleurs* est un recueil traversé par une écriture de la fluidité qu'il faut impérativement montrer par l'étude de la métrique. On attendait ainsi à propos de « Ne viens pas trop tard ! » (p. 77-78) que soit mis clairement en évidence le lien entre rythme du poème et mouvement de l'âme. Dans « Aux mânes d'Edmond Géraud », ce sont les effets de l'hétérométrie avec le surgissement inattendu d'octosyllabes (aux strophes 3, 4 et 7) dans un poème en alexandrins qui appelle nécessairement un commentaire. Il s'agit aussi de procéder à une lecture verticale et d'étudier les rimes significatives : on pense par exemple à la rime équivoquée entre « la rose » et « l'arrose » du « Rossignol aveugle », riche de sens, dont le candidat aurait pu tirer une belle interprétation. Ces défauts se sont retrouvés pour l'étude des pièces de Tristan : les vers léonins comme les rimes brisées sont fréquents et n'ont jamais été analysés comme tels, malgré les effets de sens qu'ils produisaient. Il ne faut donc pas hésiter, en salle de préparation, à consulter les usuels pour préciser telle ou telle analyse de versification : cette année, les candidats avaient par exemple à leur disposition les *Éléments de métrique française* de Jean Mazaleyrat.

La justification progressive du projet de lecture

Il est important, notamment en guise de conclusion intermédiaire après l'étude de chaque mouvement dégagé, de ménager des temps pour revenir au projet de lecture afin de souligner comment les analyses qui précèdent viennent le nourrir. C'est la seule manière d'éviter un émiettement des remarques. Le projet de lecture doit servir de guide argumentatif et son rappel fréquent permet que l'explication ne tombe pas dans le tout descriptif. Il s'agit bien, au fur et à mesure de l'explication, de réunir un faisceau d'arguments permettant la construction d'une lecture particulière du passage. Avoir toujours en tête le projet de lecture permet d'articuler les remarques entre elles et d'éviter les « et puis, et puis, et puis », ou « ensuite, ensuite, ensuite », « il y a, il y a » qui servent à empiler les remarques et non à construire une interprétation.

La conclusion

Rapide mais efficace, elle doit impérativement revenir au projet de lecture et se présenter comme le bilan d'une démonstration avant une réouverture sur l'œuvre dans son ensemble. On attend donc que l'axe interprétatif soit rappelé fermement et que la conclusion synthétise les éléments glanés au fil de l'explication de texte.

L'entretien

Sur les 10 minutes d'entretien, 6 à 7 minutes environ sont traditionnellement consacrées à l'explication de texte, et 3 à 4 minutes à l'exposé de grammaire. Là encore, point de nouveauté : les rapports précédents ont insisté sur l'essentiel. Tout d'abord, l'entretien se veut comme un prolongement de l'exposé du candidat : il ne constitue ni une reprise, ni une correction, ni une évaluation. Quel que soit le niveau de la prestation qui a précédé, il est conduit sur le même mode par des membres du jury. Que le candidat ne cherche donc pas à déceler dans telle ou telle remarque ou question du jury un indice de l'évaluation de sa prestation précédente. Surtout, l'entretien est un dialogue qui se veut constructif avec le jury : les questions ne sont pas là pour déstabiliser les candidats qui ne doivent pas les envisager comme des pièges. Il s'agit de prendre les questions comme autant d'invitations du jury à rectifier, nuancer ou approfondir certaines analyses. S'il est des questions qui appellent des réponses plutôt brèves (concernant l'identification d'un procédé, la relecture d'un vers pour rectifier un décompte de syllabes



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

ou le sens d'un mot), beaucoup d'entre elles, plus larges, nécessitent une réflexion et doivent donner lieu à une réponse plus élaborée. Que le candidat ne se précipite pas dans une réponse aussi immédiate que lapidaire. Il peut alors être bon de prendre quelques secondes avant de formuler sa réponse. Enfin, le candidat, pendant l'entretien, doit faire preuve d'une certaine souplesse d'esprit pour effectuer le pas de côté parfois suggéré par le jury ; or bien des candidats sont comme désarmés devant les questions et peinent à poursuivre une argumentation. Tel candidat, qui avait évoqué lors de son exposé un *topos* romantique de la prison pour son étude du poème « Louise Labé » (v. 1-23, p. 153-154) de Marceline Desbordes-Valmore, n'a pas réussi à mentionner des textes pour justifier le caractère topique du poème : il faut, dans l'entretien, être capable d'explicitier et de prouver ce que l'on a précédemment avancé. Il convient aussi de se montrer ouvert en ne répétant pas ce que l'on a dit dans son exposé et en acceptant le dialogue. Le jury a été surpris que certains se réfugient derrière une formule du type « mais c'est mon impression de lecture » en guise de la justification demandée. Encore une fois, une explication est une démonstration qu'on doit avoir à cœur de transmettre : si le jury attend effectivement une lecture personnelle du texte, celle-ci doit être fondée et motivée. Ainsi, le candidat doit convaincre et persuader le jury de ses pistes interprétatives et non rester dans une lecture impressionniste. À l'inverse, on a pu apprécier la qualité de certains entretiens qui ont permis aux candidats de reprendre leurs analyses de manière pertinente après une explication de texte parfois décevante. Les bons entretiens, et il y en a eu, se transforment en échanges intellectuels stimulant pour les différentes parties.

Le jury n'ignore pas les conditions de préparation souvent difficiles du concours et l'exigence des textes au programme comme des exercices imposés. Nous espérons que ce rapport puisse servir de repère utile pour guider les futurs préparateurs dans leur travail, les mettre en confiance et les aider à mieux comprendre les attentes pour réussir.

Nous ne saurions terminer sans témoigner toute notre admiration aux lauréates et aux lauréats qui ont su nous enthousiasmer par de belles prestations dans lesquelles, au-delà de leurs qualités littéraires, ils laissaient transparaître non seulement leur passion des textes mais aussi celle de leur métier.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

L'épreuve orale de Grammaire

**Rapport présenté par Monsieur Christophe Bouchoucha,
IA-IPR de lettres (académie de Strasbourg)**

Ce rapport de la session 2023, qui s'ajoute aux rapports des années précédentes, permet d'actualiser les informations sur les enjeux, le déroulement et la méthodologie de l'épreuve orale de grammaire dans le but principal d'éclairer les futurs candidats sur la nature de l'exercice et les attentes du jury. Il s'appuie sur les appréciations et les observations des différentes commissions qui ont siégé à l'oral et que je remercie pour leur utile contribution.

Bilan de la session 2023

Les notes attribuées pour l'exposé de grammaire révèlent que les candidats ont en général préparé l'épreuve, que le niveau est satisfaisant dans l'ensemble et que les savoirs fondamentaux sont dans la plupart des cas maîtrisés. Des notes très basses (inférieures ou égales à 5 sur 20) sanctionnent des ignorances graves, voire parfois un exposé indigent et lacunaire. Quand un candidat fait un exposé correct, bien construit, portant sur toutes les occurrences du texte, à partir d'une définition juste et précise de la notion, le jury attribue une très bonne note à la prestation. Cette année, comme à chaque session, le jury a assisté à d'excellents exposés de candidats qui ont démontré une connaissance précise de la grammaire française et une aptitude fine à l'analyse de faits de langue.

Les enjeux de l'épreuve

Tout comme l'explication littéraire, l'épreuve de grammaire permet au candidat d'exercer des compétences capitales dans l'approche d'un texte : **la mobilisation de connaissances théoriques et la faculté d'observation et d'analyse**. Le but est, en effet, de vérifier l'aptitude d'un professeur de lettres à manipuler des concepts théoriques, à distribuer des analyses efficaces et à définir des phénomènes grammaticaux ou plus généralement linguistiques. L'évaluation de ces compétences est d'autant plus importante que la grammaire, en tant que discipline scolaire, est une matière d'enseignement pour tous les professeurs de Lettres, et ce à tous les niveaux de la scolarité du secondaire. L'étude de la langue est, en effet, une composante première de la discipline au collège et au lycée et c'est de la maîtrise de la langue que dépendent à la fois l'accès des élèves aux textes littéraires et non-littéraires et leur capacité à s'exprimer correctement à l'écrit et à l'oral.

Le déroulement de l'épreuve

On rappellera brièvement le protocole désormais bien établi. La question de grammaire fait partie d'une épreuve plus large qui réunit l'explication d'un texte littéraire et un exposé de grammaire. Le candidat dispose de trois heures pour préparer l'explication de texte et l'étude grammaticale, selon l'organisation de son choix.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Le sujet et son libellé

Les questions de grammaire portent exclusivement sur des **questionnements linguistiques, à l'exclusion de toute considération stylistique ou littéraire.**

Le sujet de grammaire porte sur le même texte que celui proposé à l'explication. Il peut concerner la totalité de ce texte ou bien une partie seulement. Dans ce cas, des limites sont clairement précisées dans le libellé du sujet. Le candidat doit respecter strictement ces limites ; s'il ne respecte pas le découpage proposé par le jury, il prend le risque de manquer de temps et d'être pénalisé. Lorsque le libellé ne donne pas de limites, la question de grammaire porte sur l'ensemble du texte, et donc sur toutes les occurrences qu'il contient. On attire l'attention des candidats sur la nécessité de lire l'intégralité du billet sur lequel figurent les sujets posés, celui de l'explication de texte et celui de la question de grammaire.

L'exposé de grammaire

Lors de la passation orale, le candidat indique librement l'ordre dans lequel il traitera l'explication de texte et la question de grammaire ; l'immense majorité des candidats commence par l'explication de texte, mais ce n'est pas une obligation. Sur les quarante minutes d'exposé, la question de grammaire peut prendre environ dix minutes. Le déroulement attendu de l'étude de grammaire est le suivant.

L'exposé commence par une présentation de la notion en jeu : il convient de proposer une définition précise et développée de la notion à étudier, d'en analyser les contours, d'énoncer les principales propriétés ainsi que les critères d'identification et, éventuellement, de signaler les problèmes d'analyse possibles (par exemple, la frontière et les lignes de démarcation entre adverbes et prépositions). Le jury est particulièrement sensible à la problématisation du sujet et au questionnement du candidat. En effet, un sujet sur « les subordonnées » ne doit pas être abordé de la même manière qu'un sujet portant sur « la subordination ». Dans le premier cas, il s'agit d'analyser les différents types de propositions (présence ou non d'un subordonnant, étude la nature et éventuellement de la fonction du subordonnant qui introduit une subordonnée relative, une subordonnée complétive ou une subordonnée circonstancielle) tandis que, dans le second sujet, la question porte plus largement sur un type de phrase complexe (par opposition à la coordination ou la juxtaposition) et donc relève de la syntaxe de la phrase. **Quelle que soit la nature du sujet proposé, le jury attend de la part des candidats un plan logique explicitement annoncé dans l'introduction et qui traduise la construction d'un raisonnement grammatical étayé, à la fois général et spécifiquement lié aux occurrences dans le texte.**

Le candidat doit ensuite présenter un **relevé exhaustif, classé et commenté** des occurrences du texte ou du passage à étudier. Il n'est pas nécessaire de faire un premier relevé non classé dans l'introduction pour ensuite redonner les mêmes formes classées dans le corps de l'exposé. Il vaut mieux annoncer le nombre total d'occurrences relevées dans l'introduction, puis procéder au relevé classé et commenté des occurrences en suivant le plan annoncé. Le candidat peut indiquer en tête de chacune de ses parties quelles occurrences y seront traitées.

Breve et concise, la conclusion a pour objectif de faire une synthèse de l'exposé. Le candidat prend soin de résumer rapidement les enjeux portés par la question et le traitement qu'en a fait le texte. Il est recommandé d'éviter les conclusions qui appauvrissent l'ensemble de la prestation, comme « il y a beaucoup de relatives dans ce texte » ou « Marceline Desbordes-Valmore utilise beaucoup les pronoms personnels ». Tout en évitant le mélange des genres, le candidat peut profiter de quelques mots de conclusion pour ouvrir rapidement son propos sur certaines considérations stylistiques ou littéraires. Ce peut d'ailleurs être une transition pertinente lorsque le sujet s'y prête et que le candidat a fait le choix de présenter l'exposé de grammaire avant l'explication de texte.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

L'entretien avec le jury

Comme l'explication de texte, l'épreuve de grammaire donne lieu à une reprise. L'entretien permet d'attirer l'attention du candidat sur un oubli, de discuter ou d'approfondir certaines analyses, éventuellement de lui faire préciser certaines définitions ou les sources des choix terminologiques qu'il a faits. Il permet aussi de corriger des erreurs ou des inexactitudes.

L'entretien est un moment très important, qui n'est pas à prendre négativement ou à la légère. Certains candidats donnent parfois l'impression qu'ils ont tout dit après leur exposé, sans vouloir entamer le dialogue avec le jury. Or, ce moment se révèle très utile pour améliorer ou parfaire les prestations et il a une incidence sur la note finale qu'il peut permettre d'augmenter. Nous ne saurions qu'encourager les professeurs qui candidatent à l'agrégation interne à mettre en valeur leurs qualités pédagogiques et leur ouverture au dialogue.

CONNAISSANCES ET COMPETENCES ATTENDUES

Ces conseils s'inscrivent dans la même perspective que ceux qui ont été donnés dans les rapports des années antérieures ; nous invitons les candidats à compléter la lecture de ce rapport par celle des rapports des sessions précédentes.

Connaître et maîtriser les notions théoriques

La première nécessité est de **connaître et de maîtriser les principales notions grammaticales**. Le candidat doit apporter la preuve qu'il a assimilé des savoirs théoriques et qu'il a su se les approprier. Il doit donc avoir une compréhension minimale des problématiques qui sont à la base des descriptions grammaticales et des éventuelles limites que celles-ci rencontrent dans leur application. Le candidat est ainsi évalué sur sa capacité à définir les notions grammaticales avec précision et à les utiliser correctement dans l'analyse du texte. La clarté et la précision de la terminologie grammaticale sont considérées comme essentielles pour une analyse grammaticale solide et convaincante.

Le jury accepte tout terme adapté à la notion à étudier : toutes les approches sont possibles. Si la terminologie grammaticale officielle¹ doit nécessairement être connue et constituer la référence, le jury est ouvert à toutes les terminologies grammaticales pourvu que le candidat les maîtrise et les utilise à bon escient. Dans tous les cas, il n'est pas conseillé de glisser dans son discours des termes mal maîtrisés tirés de terminologies spécialisées lorsque l'on n'est pas soi-même certain d'en comprendre l'enjeu par rapport à la terminologie scolaire en vigueur. C'est s'exposer à un entretien difficile et pénible. Ainsi tel candidat de la session 2023 s'est-il senti piégé lorsque le jury lui a demandé de revenir sur l'emploi du mot « subduction » ; le candidat ne connaissait pas la grammaire de Gustave Guillaume. Lorsque la terminologie employée n'est pas très répandue, il est préférable de citer ses sources.

Le jury est, par ailleurs, en droit d'attendre des candidats à l'agrégation qu'ils dépassent des notions depuis longtemps périmées ; certains candidats doivent, en effet, actualiser leurs connaissances : on sait ainsi que la définition étymologique du pronom, « qui remplace un nom », n'est largement pas pertinente ; une meilleure définition s'impose nécessairement. De même, s'il est admis de parler de « pronoms de reprise », il faut être capable de manipuler les termes d'anaphore et d'anaphorique.

¹ La grammaire du français, terminologie grammaticale consultable sur le site Éduscol à <https://eduscol.education.fr/document/1872/download>



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Relever, classer et commenter les occurrences du texte

Un savoir minimum sur les notions grammaticales est donc nécessaire, mais il n'est de loin pas suffisant, car il convient de l'appliquer à l'analyse d'un texte particulier. En effet, il ne s'agit en aucun cas d'une épreuve de grammaire théorique mais d'une épreuve de grammaire « appliquée ».

À cet égard, l'épreuve constitue un défi pour le candidat qui doit « frotter » ses connaissances à un texte extrait d'une des œuvres au programme. Toute la difficulté, mais aussi tout l'enjeu, est donc de parvenir à commenter telle construction choisie par un écrivain. C'est dire que des connaissances théoriques solides et assurées constituent un préalable indispensable et que la maîtrise des savoirs grammaticaux implique une démarche réflexive et critique sur ces savoirs et leurs limites. Il ne suffit pas de mettre sur les occurrences concernées les étiquettes attendues, mais il faut aussi pouvoir les justifier, les discuter au besoin.

Relever toutes les occurrences

Le candidat doit viser l'exhaustivité. L'objectif est de partir de toutes les formes du texte pour présenter en termes précis une analyse d'un système de la langue. Même si toutes les occurrences d'une question ne présentent pas le même intérêt, il est donc indispensable de les relever toutes.

Pour ce faire, il est conseillé d'adapter son approche à la longueur du passage et au nombre d'occurrences constituant le corpus à étudier : il est recommandé de choisir une approche synthétique si les formes sont nombreuses (plus de 15) et les occurrences répétitives ; il conviendra de préférer une méthode plus analytique si les formes sont peu nombreuses (moins de 10). Les candidats ne doivent pas s'inquiéter de cette différence, qui permet de belles réussites à ceux qui savent ajuster leur réflexion selon la « taille » du corpus considéré.

Si une occurrence semble poser un problème d'analyse, il vaut mieux en faire un cas à part et l'explicitier plutôt que de l'ignorer. Le jury s'empresserait alors de pointer du doigt cette négligence dans l'entretien et reviendrait inévitablement sur telle forme particulière oubliée dans l'exposé du candidat.

Classer les occurrences

En plus d'être complet, le relevé doit être classé. Un relevé brut au fil du texte constitue un défaut de méthode majeur. Une étude linéaire suivant les occurrences du texte est donc à proscrire. Les critères retenus pour opérer le classement doivent être exposés et expliqués avec soin. Le classement doit se faire surtout en fonction de critères syntaxiques ou morphologiques, voire énonciatifs. L'essentiel est qu'il soit raisonné, explicité et justifié. Le classement doit manifester la compréhension et l'appropriation de la problématique par le candidat et révéler aussi ses qualités d'exposition. Plusieurs commissions d'oral notent que les classements sont encore souvent trop intuitifs et insuffisamment cohérents ou bien que le classement ne se voit pas validé par l'analyse des occurrences.

Commenter les occurrences

Un simple relevé et un classement rapide des occurrences ne sauraient suffire. Il convient, en effet, pour les candidats de proposer une analyse précise des faits linguistiques observables dans le texte à partir du sujet donné et de s'attarder sur celles qui apparaissent comme problématiques. L'analyse précise des occurrences constitue bien une phase essentielle de l'épreuve, pendant laquelle le candidat doit s'astreindre à décrire toutes



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

les occurrences du corpus avec la plus grande précision et proposer une explication particulière pour celles qui semblent présenter une difficulté et résister à l'analyse.

On attend donc un exposé qui utilise un métalangage clair et précis portant sur la langue et qui s'appuie sur la manipulation des énoncés. Savoir commuter un mot ou une séquence par d'autres de même classe grammaticale, être capable de tester la mobilité d'un groupe dans les limites de la phrase, pouvoir remplacer une forme fléchie par une autre, etc. sont autant de tests qui attestent que le candidat s'est approprié un certain nombre de savoirs théoriques, qu'il est capable de construire un raisonnement grammatical et d'effectuer une démonstration appropriée à ce raisonnement.

Il est utile de préciser encore que le travail d'analyse doit porter sur l'ensemble des occurrences visées par le sujet en laissant de côté le moins possible de « cas problématiques ». Cette catégorie doit être réservée aux occurrences qui, dans le texte, résistent à l'analyse parce qu'elles relèvent d'un emploi particulier par lequel l'auteur se distingue de la norme ou bien qu'elles illustrent une configuration spécifique que les grammaires ne traitent pas. Dans les faits, elle regroupe trop souvent les occurrences que le candidat n'a pas su traiter faute de connaissances suffisamment solides ou de perspicacité, et qu'il livre en l'état au jury. **Il est peu probable que la question de grammaire amène le candidat à mettre en évidence des phénomènes non répertoriés de la grammaire** : il est, par exemple, fort peu vraisemblable qu'une conjonction de subordination devienne anaphorique ou que les pronoms relatifs, dont on vient à peine de dire qu'ils occupent une fonction dans la proposition, n'en aient plus tout soudain.

Dans le commentaire, il est aussi recommandé d'avoir conscience de l'état de la langue du texte étudié, lorsque cela s'avère pertinent. La langue de Tristan l'Hermite a souvent causé des difficultés aux candidats, car elle diffère parfois de l'usage moderne ; il en va de même, dans une moindre mesure, de la langue de Jean-Jacques Rousseau ou bien, pour d'autres raisons, de la langue de Marcel Proust. Les candidats doivent de façon générale être sensibles aux particularités linguistiques du texte et s'efforcer autant que nécessaire de prendre en compte la dimension diachronique dans leurs analyses. Rappelons cependant que la question de grammaire porte sur un texte littéraire postérieur à 1500 et que **c'est un traitement en synchronie des occurrences qui est attendu pour cette épreuve**. Pour les œuvres les plus anciennes, on n'exige donc pas de connaissances spécifiques portant sur l'histoire de la langue, même si le candidat peut choisir de mobiliser tel ou tel point de cette histoire pour enrichir son exposé

Organiser son exposé avec rigueur et clarté

L'exposé de grammaire est l'occasion, pour les candidats, de présenter une autre facette de leur pratique professionnelle au jury : si l'exercice n'est pas en soi une épreuve didactique, le jury est cependant attentif à la qualité pédagogique de la prestation. Aussi, l'exposé se doit-il d'être rigoureusement construit en fonction d'une problématique grammaticale ou linguistique. La clarté et la rigueur sont les qualités maîtresses d'un bon exposé de grammaire : les occurrences doivent être données de façon à être repérées par le jury et il faut veiller à être en permanence suivi et compris. Les lignes du texte à étudier ne sont pas numérotées. Il convient donc de citer de façon intelligible les différentes occurrences.

Veiller au respect des codes de la communication académique

Il faut, enfin, rappeler que les membres du jury attendent des candidats à l'agrégation interne se comportent en adultes responsables et qu'ils respectent les règles de la communication académique.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Aussi est-il nécessaire que l'exposé de grammaire reflète la rigueur de l'expression et la maîtrise du français. Il faut proscrire de l'exposé toutes les formules qui connotent une certaine incompréhension des usages institutionnels. On ne dira donc pas : « je vais me permettre de commencer par la morphologie... » et on évitera, comme tel candidat présentant un exposé sur « les expansions du nom », de revenir sans cesse à une forme de méta-commentaire de sa performance par des formules déplacées : « je doute que ce que je dise vous convienne » ou bien encore « cet exposé ne me ressemble pas ». Il faut éviter toute forme de connivence avec les membres de la commission et soigner sa sortie en s'abstenant de tout commentaire. Ce type de comportement un jour d'oral est contreproductif. D'autres formules sont très maladroites et sont à éviter : « comme je l'ai déjà dit » ou sa variante « c'est ce que j'ai dit » dans la reprise. De manière générale, il convient de respecter les règles de politesse et de cultiver une expression sobre, précise et juste qui mette en valeur toutes les qualités de l'exposé.

LES TYPES DE SUJETS

Les sujets proposés sur le billet de tirage peuvent être extrêmement variés. Leur libellé, dans la mesure où les candidats sont des enseignants, reste en général en lien avec la terminologie grammaticale en usage dans les classes de collège et de lycée. Nous conseillons donc aux candidats de consulter le texte de référence en la matière, *La grammaire du français, terminologie grammaticale*² dont les auteurs se proposent « à la lumière de travaux scientifiques et universitaires récents et consensuels de définir une base terminologique de référence et de la justifier par une description raisonnée du système de la langue » (Avant-propos à *La grammaire du français*, p. 5).

Les sujets de la session 2023

La liste ci-dessous est celle des principaux sujets donnés dans les commissions d'oral en 2023. N'ayant qu'une valeur indicative, elle ne saurait préjuger des questions susceptibles d'être posées dans les sessions à venir.

La phrase

Les types de phrase ou les modalités de la phrase

Voix passive et pronominale

L'interrogation ou la phrase interrogative

Exclamation et interrogation

La négation

La coordination

La parataxe

Les types de propositions ou les propositions

Les subordonnées ou la subordination ou les propositions subordonnées

Les subordonnées relatives et circonstancielles

Les subordonnées circonstancielles

Les subordonnées relatives

Les propositions conjonctives

Les catégories grammaticales

Les déterminants

² consultable sur le site Éduscol à <https://eduscol.education.fr/document/1872/download>



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

L'article

L'adjectif qualificatif ou les adjectifs qualificatifs

Le groupe nominal

Noms et syntagme nominal

Les démonstratifs

Les pronoms

Les pronoms personnels

La préposition

Les syntagmes prépositionnels ou les groupes prépositionnels

Les adverbes

Les indéfinis

Les conjonctions de coordination

Les subordonnants

Modes et temps du verbe

Les modes personnels du verbe

Les modes impersonnels ou non personnels

Temps et modes ; l'aspect

Indicatif et subjonctif

L'impératif

Les participes ; le participe passé ; les formes en -ant

L'infinitif

L'infinitif et le participe

Les temps de l'indicatif ; les temps verbaux

Les verbes à la forme pronominale ou les verbes pronominaux

Les fonctions

L'épithète

Les expansions du nom

L'apposition ; apposition et attribut

L'attribut ; les constructions du verbe être

La fonction sujet ou le sujet

Les constructions verbales ; transitivité et intransitivité verbales

Le complément d'objet

Les compléments du verbe

Les compléments circonstanciels

Études de formes

Le morphème de

Le morphème que ; les emplois de que

Les formes en -ant

En et y

Tout



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Pragmatique et sémantique

Les déictiques

Les modalisateurs

L'anaphore

Le discours rapporté

Comme on peut l'observer, les questions portent essentiellement sur des notions classiques et la terminologie employée correspond à celle en usage dans les classes ; certaines variations ne devraient guère faire difficulté. Une même notion peut être désignée au moyen de divers termes concurrents sans grandes différences de portée de la question.

Les sujets les plus courants portent sur une catégorie, fonction ou classe. La part de la pragmatique et de la sémantique est plus réduite et concerne des notions aujourd'hui banalisées et bien intégrées aux programmes de langue de l'enseignement secondaire. Le sujet porte parfois aussi sur une forme particulière : il s'agit dans ce cas le plus souvent de morphèmes relevant de plusieurs catégories grammaticales ou de morphèmes polysémiques. Enfin, certaines questions invitent à une comparaison entre différents éléments ; ce type de sujet exclut que l'on traite une catégorie après l'autre sans réfléchir à la frontière entre ces catégories. Le rapprochement de deux fonctions devrait, par exemple, permettre au candidat de souligner leurs points de convergence, mais aussi leurs spécificités, et lui donner l'occasion d'interroger la terminologie retenue par les grammaires.

Indications bibliographiques

Pour être en mesure de traiter ces questions, les candidats doivent régulièrement lire des ouvrages de grammaire et se familiariser avec la terminologie grammaticale qui leur est associée. La liste, seulement indicative, des ouvrages de référence ci-dessous devrait permettre aux futurs candidats de se préparer avec efficacité à la question de grammaire des prochaines sessions.

DELAVEAU A., *Syntaxe. La phrase et la subordination*, Paris, Colin, 2001

DENIS D. et SANCIER- CHATEAU A., *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche, 1997

FOURNIER N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998 ; dernière édition en 2002

GREVISSE M., *Le Bon Usage – grammaire française*, 12ème édition refondue par André GOOSSE Paris, Duculot, 1988

LAURENT N. et DELIGNON-DELAUNAY B., *Bescherelle La grammaire pour tous*, Paris, Hatier, 2019

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

RIEGEL M., PELLAT J.-C., et RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994 ; dernière édition 2016

CONSEILS AUX FUTURS CANDIDATS

Au regard des prestations de la session 2023, nous souhaitons donner trois conseils aux futurs candidats. Le premier porte sur la place à accorder à la préparation de l'exposé, les deux autres sur le traitement des occurrences.

Prendre le temps de préparer son exposé de grammaire

Quel que soit le moment où le candidat choisit de présenter son exposé de grammaire, avant ou après l'explication de texte, il est important qu'il lui réserve toute sa place. Nombreux sont, en effet, les exposés très brefs, ne dépassant pas trois minutes. La question est majoritairement traitée à la fin de l'épreuve, ce qui convient tout à fait en soi, mais cette place est trop souvent associée à un exposé précipité, voire bâclé. Il est important de



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

consacrer le temps nécessaire à la question de grammaire pendant la préparation, car il est assurément très difficile d'improviser un raisonnement pertinent et développé.

Développer l'analyse des occurrences

Trop de candidats se contentent, dans leur exposé, d'énumérer des groupes de mots et de citer une fonction grammaticale. Même si l'étiquetage est juste, une telle description rapide, lacunaire et non-justifiée n'est pas pleinement satisfaisante. Le candidat doit se montrer capable de définir l'ensemble des termes techniques employés et de donner des critères précis de reconnaissance. L'identification de COD ou de compléments circonstanciels ne peut se passer d'une définition précise et de l'énoncé des manipulations qui permettent de les distinguer. L'analyse se révèle souvent lacunaire : il convient de rappeler qu'un complément est toujours complément de quelque chose, tout comme une apposition ou une épithète se rapporte à un nom ou un groupe nominal et qu'il s'agit de préciser ; de même, l'analyse d'une coordination doit conduire à indiquer quels sont les constituants coordonnés et celle d'une subordonnée suppose la désignation de l'élément la régissant.

Manipuler de façon systématique

La justification et l'analyse des occurrences doivent pouvoir reposer sur des analyses logiques et des manipulations, dont les différents rapports de jury des années précédentes ont rappelé l'utilité. Il est donc indispensable de savoir s'appuyer sur les différents tests qui permettent d'expliquer les phénomènes étudiés : commutation, permutation, effacement, déplacement, expansion/réduction, transformation avec changement de forme de phrase, changement de type de phrase, nominalisation ou pronominalisation.

Le passage d'un oral d'agrégation est une situation difficile et exigeante ; nous souhaiterions, pour terminer, rassurer les futurs candidats sur la bienveillance des examinateurs et préciser que le jury n'attend en aucun cas un brillant exposé théorique d'un spécialiste de linguistique française, mais l'application de connaissances suffisamment fermes et adaptées à l'étude d'un texte particulier, effectuée par un enseignant soucieux de la justesse et de la clarté de ses explications.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

L'épreuve orale de Commentaire

Rapport présenté par Monsieur Benoît Tane,
Maître de conférences en littérature comparée (Université de Toulouse-Le Mirail)

Le présent rapport est le fruit du travail collectif des collègues des commissions de Littérature comparée, que je remercie vivement pour leurs remarques. Ce rapport peut adopter un ton variable et être redondant sur certains points mais il entend être avant tout utile aux candidates et aux candidats à venir.

L'épreuve de commentaire de l'Agrégation interne de Lettres modernes porte sur un extrait de l'une des œuvres du programme de Littérature comparée retenu pour le concours. Depuis quelques années, ce programme coïncidait avec le nouveau programme de Littérature comparée de l'Agrégation externe. Pour 2024 cependant, le programme de l'Agrégation interne sera de nouveau constitué du corpus rassemblé sous l'intitulé « Théâtre de l'amour et de la mémoire » :

- Kalidasa, *Śakuntalā au signe de reconnaissance*, dans *Le Théâtre de Kālidāsa*, traduit du sanskrit et du prākrit, préfacé et annoté par Lyne Bansat-Boudon, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », n°92, 1996.
- William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, édition de Gisèle Venet, édition bilingue, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », n°81, 2003.
- Luigi Pirandello, *Comme tu me veux*, traduit de l'italien par Stéphane Braunschweig, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021.

Des textes en traduction

Le programme de 2023 était intégralement constitué de traductions. Cette évidence n'en est pas toujours une puisque les corpus de Littérature comparée peuvent comporter une œuvre en français. Dans le cas de traductions, il est entendu que les commissions n'évaluent pas des compétences linguistiques et qu'il n'est pas demandé d'utiliser directement et exclusivement le texte original.

Cette évidence ne doit en réalité jamais être une simple évidence : dans le cadre de l'analyse, lire un texte en traduction interdit de faire comme si ce texte était écrit en français. *A minima* il convient d'explicitier le fait que l'on travaille sur une traduction, même sous la forme d'un simple constat : « je cite le texte dans la traduction », « si l'on suit la traduction », « à lire la traduction ». Cette modalisation des analyses n'a pas besoin d'être systématique mais, une fois posée, elle peut être rappelée quand elle se révèle nécessaire.

« La » traduction n'est d'ailleurs pas un simple procédé, anonyme et interchangeable. Les trois éditions au programme affichent sur leur couverture même la langue d'origine de l'œuvre et le nom du traducteur ou de la traductrice. On peut bien sûr, dans le cadre de la préparation du concours, avoir eu l'occasion de comparer certains choix avec d'autres traductions, qu'il n'est pas exclu de mentionner. Ces éditions présentent en outre des différences notables.

Le texte de Pirandello est proposé ici sous la forme de la traduction française de Stéphane Braunschweig, sous le titre *Comme tu me veux*, et publiée en 2021 à l'occasion de sa mise en scène pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Elle diffère d'autres traductions en français, par exemple celle de la Pléiade ou celle, inédite, de Jean-



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Paul Manganaro proposée par la Maison Antoine Vitez-Centre international, dont le site indique, pour la traduction théâtrale, une « date d'écriture » qui est celle de la première création, 1930, alors que la rédaction par Pirandello remonte à 1929 ; et le texte est accessible en ligne :

<https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/comme-tu-me-veux-359.html>). La traduction du programme est très récente ; elle est due à un metteur en scène et renvoie directement au travail réalisé pour la représentation du texte sur la scène. Sans être collective, elle indique explicitement les « précieuses relectures » de Chloé Réjon, qui fait partie de la troupe, ou d'Anne-Françoise Benhamou, créditée de la collaboration artistique. Dans le même temps, est précisé : « Ce texte a été créé [...] dans une mise en scène et une scénographie de Stéphane Braunschweig » (p. 7). Cette accumulation peut inciter à distinguer les dates de rédaction d'une pièce de ce que l'on appelle sa « création », ici revendiquée pour son propre « texte » par le traducteur-metteur en scène. L'édition, au demeurant, indique bien le titre original, *Come tu mi vuoi* qui reste le titre... de l'œuvre de Pirandello. Il est bon de s'en souvenir et de s'y reporter le cas échéant.

Du reste, cette édition ne donne pas accès au texte italien, et n'est pas accompagnée de notes justifiant et explicitant les choix du traducteur : il convient dès lors d'user de prudence et des précautions rhétoriques nécessaires. Insister par exemple longuement sur le pronom « on » dans la tirade de l'inconnue p. 103 : « Ce qu'on est, c'est ce qu'on fait de soi », etc., sans se poser la question de la traduction est malvenu car il se trouve que le pronom « on » n'a pas d'équivalent en italien. Il convenait ici de modaliser la remarque en renvoyant explicitement à la traduction de Braunschweig, qui ménage un effet de sens en français. Autre exemple : le paradigme de la « folie » est exclusivement présent dans le texte français sous la forme de dérivations lexicales, qui ne correspondent pas au basculement des termes en italien entre les mentions générales (« C'est une vie de fous », p. 47 : « *Questa è vita da pazzi* » ; « C'est la folie, la folie ! », p. 48 : « *è la pazzia, la pazzia!* » ; « Tu es folle ! », p. 49 : « *Sei pazza ?* » ; les « folles » p. 49 : « *Le pazze* » ; « Il est fou ! » p. 51 : « *E pazzo !* ») et le personnage de « La Folle » (dès la liste des rôles ; en italien « *la demente* » ; et lors de sa première mention : « une internée -- une folle », p. 92 : « *una ricoverata – demente* »). Aussi est-il indispensable, lors d'un éventuel relevé de champ lexical (qui n'a d'ailleurs pas de valeur en soi), de préciser qu'il s'agit plutôt d'une thématique récurrente, rendue par la répétition de polyptotes dans la traduction. La question n'est pas tant de savoir si l'on peut « faire confiance » au traducteur ou s'il faut le regarder définitivement comme un traître, mais d'avoir conscience de la médiation que constitue la traduction.

Le cas du texte de Shakespeare est différent pour plusieurs raisons. Le texte au concours propose sous le titre *Le Songe d'une nuit d'été* la traduction de Jean-Michel Déprats dans sa version isolée, publiée dans la collection « Folio » avant même sa parution dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la Pléiade, dans le premier volume consacré aux *Comédies* de la « phase maniériste » du dramaturge : depuis 2013, cette traduction y figure, notamment avec *Le Dressage de la rebelle (La Mégère apprivoisée)* ; cet exemple montre assez qu'un changement de traduction peut informer la réception d'une œuvre. Ces *Œuvres complètes*, co-dirigées par Jean-Michel Déprats, remplacent par ailleurs celles qui reprenaient les traductions de François-Victor Hugo et Jean Fuzier ; elles viennent de s'achever en 2021 avec un volume consacré à l'œuvre lyrique de Shakespeare, dans lequel le traducteur s'est attaché aux sonnets ; Jean-Michel Déprats est revenu sur cette « grande aventure de la traduction de Shakespeare en français » dans un article de la revue *Europe*, en avril 2023. Ce travail de longue haleine du traducteur dans une collection prestigieuse ne s'oppose pas à l'investissement scénique du texte et les traductions de Jean-Michel Déprats ont souvent été faites dans ce but : il avait traduit une première fois *Le Songe* pour la mise en scène de Jérôme Savary à Avignon en 1990, et plus récemment certaines de ces autres traductions ont été utilisées par Stéphane Braunschweig... L'édition au programme ne donne le titre original que sur la page de titre interne, à l'ouverture de la pièce où s'affiche le choix



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

d'une tradition de traduction : *A Midsummer Night's Dream* sera *Le Songe d'une nuit d'été* (p. 43) et non « Un » songe qui aurait lieu une nuit de « solstice d'été ».

Cette édition du *Songe* est de surcroît bilingue. Si le texte au programme est bien la traduction en langue française de Jean-Michel Déprats et si l'on n'attend pas des candidates et candidats qu'ils se fondent sur le texte anglais, auquel il n'est pas obligatoire de se référer, des renvois ponctuels sont ici possibles. Le travail sur une édition bilingue peut en effet permettre deux choses. D'abord, il peut diminuer le danger de construire une analyse sur un seul terme ou champ lexical au risque que le choix de traduction ait biaisé la lecture : il est éventuellement possible dans l'édition bilingue de consulter rapidement l'original pour voir si l'interprétation proposée s'y trouve confirmée – et si non, il n'est pas interdit de commenter l'effet de sens *dans la traduction*. Ensuite, dans le cas d'une pièce qui joue de la diversité formelle (prose et plusieurs types de vers, répartis de façon significative entre les personnages et en fonction de leurs activités, ainsi les artisans s'exprimant en prose dans leur rôle d'artisan et en vers lorsqu'ils jouent les rôles dans la « drôlerie très tragique » de Pyrame et Thisbé), il est pleinement justifié de jeter un œil à l'anglais pour, par exemple, déceler dans le texte source des vers que la traduction en vers libre n'a pas reproduits. Du reste, le jury regrette que de trop nombreux candidats ne sachent pas ne serait-ce que nommer le vers shakespearien habituel (le pentamètre iambique). Certes on n'attend pas d'eux une maîtrise parfaite de la versification étrangère, quand leur formation ne les y a pas préparés, mais travailler sur un auteur canonique comme Shakespeare doit permettre de disposer de certaines connaissances fondamentales. Dans le même ordre d'idée, Ovide est souvent reconnu comme intertexte et source du mythe de Pyrame et Thisbé, mais rares sont les candidats capables d'identifier la forme originelle des *Métamorphoses* (qui rassemblent des récits mythographiques rédigés en vers, en l'occurrence en hexamètres dactyliques). L'édition comporte, outre sa préface, un important dossier et des notes très développées, dont il serait dommage de se priver mais auxquels il convient dans ce cas de renvoyer par honnêteté intellectuelle.

Le texte de Kalidasa présente encore un autre cas de figure¹. L'inscription au programme de l'agrégation d'une œuvre de l'Inde ancienne, rédigée en sanskrit et en prakrit, met à égalité préparateurs, membres du jury et candidats, peu de personnes ayant la capacité de lire le texte dans l'original. En revanche, outre les publications particulièrement riches auxquelles ce programme a donné lieu, l'édition de Lyne Bansat-Boudon, qui comprend la traduction mais aussi une introduction et des notes très copieuses, permet de pénétrer le système dramatique de l'Inde ancienne, mais aussi de comprendre les choix principaux effectués par la traductrice. On attendait donc des candidats qu'ils soient capables de distinguer les passages en sanskrit et en prakrit, typographiquement marqués par l'italique et le romain. La traductrice exposant dans l'introduction son choix, aussi fréquent que possible, des alexandrins blancs pour les strophes poétiques, on pouvait aussi s'attendre à des commentaires sur les raisons de ce choix – que plusieurs candidats, en entretien, ont pu rapporter au statut canonique de l'alexandrin dans la tradition française : son emploi établit ainsi une forme équivalence avec la valeur des vers, par exemple védiques, dans l'original.

Des œuvres dramatiques

Toutes ces œuvres sont des pièces de théâtre, comme cela arrive régulièrement dans des programmes du concours, souvent construits autour d'une même appartenance générique. Dans cette perspective, les candidats auront intérêt à se reporter également au dernier rapport portant sur un programme de théâtre (2019, « Le pouvoir en scène »).

¹ Les normes de transcription phonétique adoptées par Lyne Bansat-Boudon ne doivent pas être ignorées puisque c'est ce texte que les candidats ont sous les yeux ; mais par souci de clarté, on préfère dans ce rapport une transcription plus simple, adoptée dans certaines publications sur le programme : on écrira « *Shakuntala* » de préférence à « *Śakuntalā* ».



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Les candidats doivent dans ce cas être particulièrement sensibles, dans leur préparation et lors de l'épreuve orale, aux questions liées aux textes de théâtre et au lexique spécifique qu'ils impliquent. On observe un flou regrettable de manière récurrente, voire de vraies confusions, sur un certain nombre de termes pourtant essentiels :

- dramaturgique / dramatique
- dramaturgie / mise en scène
- scénique / scénographique
- tragique / dramatique / pathétique
- ironique / comique / farcesque / burlesque / grotesque / parodique
- acteur / personnage / rôle
- spécularité / mise en abyme / théâtre dans le théâtre / métathéâtralité

C'est d'ailleurs sous prétexte d'utiliser ces dernières notions de façon trop systématique, que les candidats ont souvent oublié que les œuvres en elles-mêmes relèvent du genre dramatique. En tant que telles, elles impliquent des outils d'analyse spécifiques, à exploiter et à interroger : découpages internes (prologues, actes, scènes quand il y en a), structure de l'action (logique de l'intrigue s'il en est une, prologue encore, exposition, dénouement), types d'énonciation (didascalies, répliques dans les échanges, monologues), distribution et volumétrie de la parole.

La dramaturgie autant que la scénographie sont en outre ici saisies dans des contextes très différents les uns des autres qui ne sont pas interchangeables, du théâtre de l'Inde ancienne codifié dans le *Natyashastra*, au théâtre élisabéthain et au théâtre de l'entre-deux guerres. Il convient de comprendre et d'exploiter les indications scéniques dans ces cadres différents et d'explicitier dans tous les cas ce qui se passe sur la scène. La connaissance de mises en scène existantes ne saurait être trop recommandée dans le cadre de la préparation et si leur mention n'est en rien imposée dans l'analyse, elles peuvent être intéressantes en tant que choix scénographiques et sont surtout toujours révélatrices de la dimension scénique trop souvent passée sous silence dans les commentaires. Le dossier du *Songe* consacre quinze pages à un « Historique de la mise en scène » qui est également une histoire de la réception de la pièce.

Le programme peut par ailleurs être associé à quelques transpositions cinématographiques : comme pour les traductions, leur intérêt n'est pas nécessairement de signaler leur fidélité mais d'actualiser des lectures possibles des œuvres. Erich von Stroheim jouant Salter dans *As you Desire Me* (1932) face à Greta Garbo tenant le rôle de « Zara » dans le Budapest de 1925 montre, malgré toutes les différences du scénario, la relation ambivalente des deux amants. Dans *Va savoir* (2001), Jacques Rivette met en scène Jeanne Balibar dans le rôle d'une comédienne qui revient à Paris avec une troupe italienne pour jouer *l'Ignota* de *Come tu mi vuoi* ; ce faisant, les séquences de la pièce représentées dans le film laissent croire que l'Inconnue est toujours sur scène.

Des commentaires d'extraits

Le commentaire ne repose pas sur une comparaison : les œuvres du programme sont ici abordées dans une perspective monographique ; le jury n'attend pas des candidats qu'ils exploitent le reste du programme mais il peut cependant lors de l'entretien – et de façon variable d'une année sur l'autre – les inviter à mentionner une autre œuvre du programme, au même titre que d'autres œuvres littéraires.

Si l'intitulé du programme, qui prend tout son sens dans l'approche comparée des œuvres dans la dissertation prévue à l'Agrégation externe, n'a pas à être rappelé, les questions liées à l'amour et à la mémoire peuvent donner lieu à des manifestations tout à fait significatives dans les extraits proposés. Le terme sanskrit *smara*, dont les présentations du programme nous ont appris qu'il pouvait désigner à la fois l'amour et la mémoire,



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

a, par exemple, pu être convoqué à juste titre à propos de *Shakuntala* mais cette réutilisation ne doit pas être systématique.

Les commissions assurent le choix des extraits donnés à l'étude : le « découpage » de ces séquences peut avoir des justifications variables mais il relève dans tous les cas d'un prélèvement volontaire. L'extrait doit être exploité dans son intégralité mais son unité peut être interrogée, ainsi que ses bornes, qui peuvent être significatives : faire commencer l'extrait du début de *Comme tu me veux* par la mention « À Marta Abba », dédicace qui place la pièce sous l'égide de la comédienne fétiche de Pirandello, c'est offrir, par exemple, la possibilité aux candidats de faire le lien entre les comédiens et les personnages, que la liste annonce dans l'ordre d'apparition sur scène.

On rappellera utilement que le jury s'attend à un commentaire composé, non à une explication linéaire, même mal dégagée. À plusieurs reprises, lors de l'entretien, les candidats qui ont procédé ainsi se sont vu inviter à recomposer leur plan.

Il convient que l'introduction ne soit pas trop longue : la prolonger au-delà de trois minutes empêche presque systématiquement l'exposé de se terminer dans le temps imparti.

Il est absolument inutile qu'elle reprenne des informations générales de présentation de l'auteur ou de l'œuvre, ou des éléments vagues de contexte, si tout cela n'est pas explicitement utile pour présenter le texte à commenter. Le jury connaît bien ces éléments et, qui plus est, le risque est grand de commettre des erreurs ou des imprécisions fâcheuses. Le rappel de la situation de l'extrait doit également être succinct, et précis : commenter la fin d'une pièce au programme ne nécessite absolument pas un résumé intégral de celle-ci.

On a tout intérêt à chercher à mettre en évidence la composition interne de l'extrait, mais la description de son mouvement général reste une proposition : le texte n'est pas, de façon absolue, « découpé » en parties ; c'est son étude préparatoire qui permet d'étayer une hypothèse de composition, laquelle sera soumise comme telle, avec des arguments. Il ne s'agit pas non plus d'un impératif méthodologique dont il faudrait se débarrasser dans l'introduction pour ne plus en parler : si l'on peut préférer l'aborder dans une des premières sous-parties du commentaire, proposer dans l'introduction cette hypothèse peut aboutir à une hypothèse globale sur le sens du texte et son importance dans l'œuvre – c'est-à-dire à la fameuse « problématique », qui est une façon de présenter les spécificités de l'extrait soumis au commentaire. Le plan doit venir démontrer de manière organisée cette problématique.

Le moment de l'annonce du plan est important : cette annonce doit être claire (bien distinguer chaque partie), sans qu'il soit nécessaire de ralentir exagérément le débit ou d'inviter le jury à prendre en note ce plan.

On conseillera aux candidats d'annoncer chaque partie en une phrase qui formulera l'idée démontrée, et de veiller à ce que chaque partie soit explicitement liée à la précédente par un lien logique. Il est en revanche inutile en introduction d'annoncer les sous-parties du plan.

La « problématique » doit servir de fil rouge à tout le commentaire. Il n'est donc pas question qu'elle ne soit exploitée que dans la dernière partie. Impossible également d'attendre la troisième partie pour présenter des idées (souvent floues et trop générales) sur l'esthétique de l'auteur, le projet de la pièce ou le plaisir du spectateur. Le commentaire d'un extrait ne doit pas être un prétexte à disserter de manière générale sur la pièce ou sur l'auteur. Le jury entend trop souvent des commentaires où la structure du texte est décrite en première partie, avant une typologie de procédés ou de personnages, puis une dernière partie interprétative sur les intentions de l'auteur ou sur les effets sur le spectateur.

En réalité, les textes donnés à commenter ont en même temps des caractères spécifiques, une place dans la pièce, et pour fin la production de certains effets sur les spectateurs : tout cela doit être mis au jour dans le commentaire, suivant un plan qui sera toujours formulé de manière adaptée au texte, afin que le jury n'ait pas l'impression qu'il aurait pu être utilisé pour n'importe quel texte de théâtre, voire n'importe quel texte littéraire.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

De manière plus générale, on évitera les parties qui se présentent comme des listes ou des typologies si elles ne sont pas au moins organisées du plus simple au plus complexe, ou du plus évident au plus important.

Des performances orales

Le jury attend des candidats une bonne gestion de leur temps de parole : la présentation ne pourra pas dépasser les vingt minutes imparties. De leur côté, les commissions engagent systématiquement le dialogue durant dix minutes. La frustration que peuvent susciter ces restrictions est compréhensible, mais elles renvoient aux modalités du concours et correspondent à un traitement équitable de chaque candidat.

La préparation du concours implique un entraînement à cette gestion du temps ; le commentaire tendra à équilibrer la répartition du temps entre les parties et à ménager un temps de conclusion. La maîtrise de la méthodologie du commentaire doit permettre de profiter au mieux de ce temps imparti. S'il est indispensable dans l'introduction d'annoncer une problématique et un plan, on peut, par exemple, s'épargner ensuite d'annoncer les titres de sous-parties au début de chaque partie avant de les répéter pour les développer, dès lors que des marques dans l'énonciation et dans les modulations de la voix permettent de faire entendre le passage d'une sous-partie à une autre.

La correction de la langue n'est pas moins indispensable à l'oral qu'à l'écrit et certaines erreurs de construction peuvent évidemment s'entendre (par exemple « La comparaison de... à ... », qu'il convient de corriger en : « la comparaison de... et de / avec... »). On évitera également les tournures trop familières et l'on ménagera des articulations de qualité (« il en résulte que », « ce qui nous amène à », plutôt que « du coup »).

La performance orale fait d'ailleurs partie intégrante de l'exercice, pour des raisons pratiques : la présentation doit être audible et articulée. Si l'on n'a pas pu suivre de cours ou assister à des mises en scène, la connaissance textuelle des œuvres et de leurs commentaires peut limiter la maîtrise de la prononciation dans des langues que les candidats ne connaissent pas nécessairement. Cependant, l'édition au programme du *Théâtre de Kalidasa* comportait une mise au point sur la transcription et la prononciation ; on souhaite dès lors que les candidats en tiennent compte et maîtrisent la prononciation des noms principaux et de quelques notions : on ne peut assurément pas se contenter de dire que « ça se termine en -a ». Les langues réputées plus proches ne doivent pas pour autant être négligées et l'on souhaiterait au moins que les noms des personnages, comme celui de Lucia, ne soient pas écorchés.

La lecture des citations, sans surjouer le texte, saura être expressive. Les renvois peuvent être allusifs et rapides dans certains cas, mais les citations doivent être reconnaissables par le jury ; certaines d'entre elles peuvent être lues en renvoyant directement à la page à laquelle le jury pourra se reporter (nul besoin d'« inviter » le jury à vous « rejoindre » à cette page, il le fera volontiers spontanément).

Remarques sur *Comme tu me veux*

De façon générale, on remarque une difficulté à traiter le texte comme un texte de théâtre, en termes d'effets notamment : par exemple, l'apparition d'un gigantesque concierge ou bien la présence muette de la folle, corps encombrant, dans toute la fin de l'Acte III n'est pas commentée parce que le personnage ne parle pas. En outre, l'indifférenciation entre genres et registres a parfois mené à des appréciations très floues et au refus de traiter les scènes comiques comme telles.

Dans leur grande majorité, les commentaires ont présenté une problématique trop stéréotypée, liée à « l'illusion questionnée sur scène », ou au « théâtre de l'identité ». Ces grandes notions, souvent floues, sont également le plus souvent reprises comme titre de dernière partie, avec le « méta-théâtre », quand ce n'est pas la fameuse « Histoire avec une grande hache ». Pour ce qui concerne le contexte historique, on a valorisé les exposés capables de mentionner assez finement l'Allemagne de Weimar ou les prémices de la crise de 1929, par



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

exemple, en lien, même rapide, avec la mise en cause des valeurs communes et les préoccupations foncières, de la part d'individus parvenus ou d'élites traditionnelles. En revanche, les développements flous sur la montée du nazisme ou les traumatismes de la Grande guerre auraient gagnés à être étoffés, ou évités lorsque aucune relation avec le texte ne les rendait nécessaires. De même, situer les deux derniers actes en Sicile et non en Vénétie est regrettable car c'est bien l'Italie du Nord qui fut pillée par les armées autrichiennes avant l'Armistice.

Le contexte esthétique, notamment de l'expressionnisme ou du futurisme, pouvait utilement être mis à profit pour commenter l'usage du grotesque, du terrifiant, l'intérêt pour la dynamique des corps et des énergies, ou plus simplement les valeurs remises en question, les effets de dramatisation, le grossissement ou la mise en contraste des décors, des lumières, des sons et des costumes. En revanche, mentionner le vérisme sans savoir ensuite le définir fait très mauvaise impression – d'autant que le rapprochement de cette esthétique essentiellement romanesque avec la pièce au programme était loin d'aller de soi.

On note en outre un enfermement dans une lecture psychologisante de la pièce ou « ontologique » centrée sur « l'identité de l'Inconnue/de l'actrice », qui a pu conduire au traitement systématique du personnage de l'Inconnue même quand celui-ci n'est pas présent dans le passage soumis à l'étude. De même, une lecture d'un extrait de l'Acte I comme « programmatique » de l'Acte III mène souvent à des raccourcis, voire à des contresens : à l'Acte I, le spectateur n'a pas les moyens de savoir qu'une démente sera présente à l'Acte III, ni même que l'Inconnue se rendra en Italie...

Précisément, le jury attend, outre l'étude soignée des dialogues, une attention à ce qui se passe sur scène et à l'esthétique de jeu présumée par Pirandello, notamment dans ses longues didascalies. Telle description un peu longue des personnages, munie de qualifications psychologiques ou symboliques (Boffi qui « s'est fait une tête de Méphisto... pour rire », l'Inconnue qui essaie « désespérément » de tenir sa tête droite) n'est pas trop vite à rabattre sur le « romanesque » ou sur un « dramaturge-narrateur » : elle s'adresse certes au lecteur, mais aussi aux metteurs en scène et aux acteurs ! Ainsi, l'échange de l'acte II entre l'Inconnue et Bruno où la première évoque leurs relations intimes guidées par le souvenir de la jeune épouse, amène Bruno à bégayer « comme ivre », puis l'Inconnue à lui répondre, « comme ivre elle aussi, mais de l'orgueil d'avoir su se créer ainsi », ce qui peut non seulement faire constater l'assurance que prend progressivement le personnage féminin, mais qui pouvait aussi autoriser à imaginer un Bruno excité érotiquement par le souvenir de ces relations passées.

Certains passages mettent en jeu la répétition de formules, dans la bouche d'un même personnage (« un corps sans nom » répété par Lucia dans l'acte I) ou plus disséminées (« Dieu sait que... » ou « mon Dieu » dans la didascalie initiale de l'Acte III puis dans la bouche d'Inès) ; ces formules pouvaient donner lieu à des remarques sur les effets produits et l'esthétique de la répétition. Il en va de même de gestes récurrents ou voisins, comme le fait de tenir sa tête entre ses mains pour l'Inconnue, de tenir la tête d'une autre pour la reconnaître, de caresser le visage ou de se serrer contre quelqu'un... il y a là des liens quasi instinctifs entre les personnages féminins principaux, notamment venant de l'Inconnue ou de Lena, voire de Mop, envers Inès, la Folle ou entre elles. Il convient d'être réactif en entretien, où l'on a fait revenir plusieurs fois sur le sens et la façon de jouer telle ou telle réplique, parfois dissonante ou étrange (ainsi du « je vais l'appeler » à la fin du premier acte, répété par trois personnages successifs, alors même que deux d'entre eux ne sont pas censés disposer de moyens pour cet appel – ce qui produit un certain comique de situation en plein drame).

Remarques sur le *Songe d'une nuit d'été*

Les candidats croient souvent connaître Shakespeare, et ce sentiment de familiarité peut être trompeur : là où ils sont souvent arrivés très bien préparés au texte de Kalidasa, ils ont parfois semblé désarmés pour commenter le *Songe* ; sans doute aurait-il fallu aborder cette pièce comme un objet neuf, la regarder d'abord avec la distance nécessaire avant de se l'approprier, et acquérir les connaissances indispensables, s'interroger sur sa



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

singularité, essayer divers modes de commentaire. Les meilleures prestations donnaient justement l'impression d'être le fruit d'une préparation systématique, avec de bons réflexes : problématique *ad hoc*, conçue en fonction du découpage de l'extrait ; plans de commentaire ne déguisant pas un commentaire dans l'ordre du texte, mais proposant un traitement systématique et progressif des enjeux ; explicitation des références culturelles ; travail de micro-lecture sur des éléments saillants. À l'inverse, les prestations insatisfaisantes se reposaient souvent sur des formules rituelles et creuses au moment de problématiser (« nous verrons en quoi cet extrait est un moment de bascule dans l'intrigue »). Si telle formulation convient à d'autres extraits, voire à n'importe quel extrait... c'est qu'elle ne constitue pas une problématisation précise du texte étudié. De même, les plans confus ou maladroits sont à éviter, comme, par exemple, des plans dialectiques procédant, en deux parties, de l'opposition entre le comique d'une scène et ses tonalités tragiques, avant de prendre la fuite dans une troisième partie nébuleuse, alors que les tensions entre effets comiques et menaces tragiques méritent d'être analysées ensemble, comme un ressort propre à une écriture annonçant les tragi-comédies ultérieures de Shakespeare. Les survols du texte ne permettaient pas non plus d'atteindre la moyenne.

Le Songe d'une nuit d'été est un texte foncièrement hétérogène, pratiquant toutes sortes de détournement parodiques. Si la subversion des discours pétrarquistes a été généralement bien relevée – les notes de notre édition mettent beaucoup l'accent dessus –, l'entremêlement des registres et des tons, le tragique miné par le burlesque, font souvent l'objet d'analyses bien trop superficielles. Le comique n'est pas assez mis en valeur et il ne faut pas hésiter à dire que c'est drôle et à montrer pourquoi et comment. Le mélange et la dissolution des frontières sont renforcés par la multiplication des intrigues et leur contamination, qui ne sont pas toujours relevées. Surtout, cette hétérogénéité se donne à lire dans le mélange du vers et de la prose, et dans la variété des vers que rend plus ou moins bien la traduction. Il n'est pas attendu de tout connaître du texte anglais, mais être attentif aux efforts de la traduction pour répercuter des rythmes et des rimes serait apprécié. Une grande part de l'exagération du texte se lit dans les rythmes et les sonorités, ce qui a été rarement relevé – y compris dans des commentaires mettant l'accent sur la musique, les sons et les bruits. L'intrigue est parfois mal comprise. S'il n'est pas toujours aisé de savoir ce qui relève du songe, de la féerie ou de la « réalité », il est préférable de le dire plutôt que de trancher. On a même entendu deux ou trois commentaires qui s'indignaient du viol de Titania par Bottom et y voyaient du tragique, qu'aucun sous-entendu, même profondément caché du texte, ne laisse même suggérer ! S'intéresser à quelques mises en scène de l'œuvre permettrait sans doute d'expliquer comment chacune interprète à sa manière : la porosité des frontières entre rêve et réalité, sommeil et veille ; la nature de l'amour entre Hermia et Hélène ; la mise en cause carnavalesque des classes sociales ; le théâtre dans le théâtre ; les jeux de miroir et d'illusion. Ce sont là autant d'éléments très souvent soulignés par des figures textuelles, qui ne peuvent cependant pas toujours être rendues à l'identique par la traduction.

Il faut une certaine culture pour bien commenter une pièce de Shakespeare, particulièrement celle-ci, conçue dans l'idéal de la cornucopie humaniste, dans une débauche festive de références, et dans un goût prononcé pour les accouplements monstrueux entre inspirations diverses – pour les quiproquos littéraires, autrement dit. Comment commenter les amours de Titania et de Bottom à tête d'âne (IV, 1) sans se souvenir du livre X de *l'Âne d'or* et de sa matrone – que des candidats à l'Agrégation devraient connaître –, ou encore des amours zoophiles rapportés par Ovide ? Trop d'explications se contentent de peu : le pétrarquisme est parodié, oui, cela a été dit et répété, mais dans cette scène Shakespeare se moque plutôt de modes littéraires telles que la pastorale ou encore l'euphuisme, évoqué par les colliers de fleurs poétiques brodées par la déesse amoureuse. On n'attendait pas une connaissance de cette forme de préciosité anglaise, ni l'importance historique de *Eupheus* de John Lily outre-Manche (1578), mais du moins une prudence vis-à-vis des catégories propres à la culture française (courtoisie, galanterie) plaquées sur la scène. De même, comment apprécier l'ironie de la mise en scène de Thésée, garant inflexible de la loi (I, 1), sans se souvenir qu'il passe dans la mythologie pour le prototype du



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

héros dissolu ? Et comment comprendre la création d'un personnage tel qu'Obéron, sans arrière-plan culturel et littéraire ? Il est, tout à la fois, un étrange emprunt au merveilleux moderne des romans de chevalerie (il provient des forêts de *Huon de Bordeaux*), un Jupiter lorsqu'il se dispute avec Titania-Junon au sujet de quelques fredaines amoureuses, potentiellement, un Ganymède, ou encore un Dionysos qui répand ivresse et folie...

On aimerait plus encore que les candidats témoignent d'une culture shakespearienne minimale, en raison du statut littéraire de Shakespeare, auteur majeur de la culture occidentale : penser à *Roméo et Juliette* à propos de *Pyrame et Thisbé*, à *Peines d'amours perdues* à propos des relations conflictuelles entre les sexes, à *La Tempête* à propos d'Obéron et Puck (qui préfigurent Prospero et Ariel)... permet d'éclairer utilement telle ou telle scène. Les critiques shakespeariens considèrent souvent que cette pièce est une caisse de résonance de l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. Il ne s'agissait pas d'en faire le tour, mais, au moment de l'entretien, le jury a pu ouvrir ces pistes pour permettre aux candidats qui savaient les explorer de gagner des points.

Les catégories génériques sont importantes, mais elles supposent une connaissance des modèles : on s'attend à ce que les candidats, commentant les situations type des « contes » d'amours contrariées évoquées par Lysandre (I, 1, p. 59), puissent évoquer, entre autres, la comédie sérieuse latine ou les histoires tragiques de la Renaissance, que Shakespeare consommait avidement. Genre, style, registre, mouvement esthétique se sont parfois retrouvés confondus. Les nombreux effets burlesques du *Songe*, provoqués par la mise en scène des amours des dieux et la construction en abyme de la pièce, ne relèvent pas d'un genre à proprement parler. Et l'on ne comprend pas qu'on puisse proposer une problématique sur la tension entre « tragique » et « baroque », comme s'il n'existait pas de tragédie baroque.

Les catégories esthétiques sont elles-mêmes plus ou moins bien maniées : ainsi de l'idée d'un « maniérisme » esthétique du *Songe*, fortement mise en avant par l'édition de Gisèle Venet au programme. Cette notion, importée depuis l'histoire de l'art par des critiques européens (la critique anglophone sur Shakespeare étant longtemps restée imperméable aux catégories de « maniérisme » et de « baroque »), a été utilisée avec plus ou moins de succès : certains candidats la plaquent maladroitement sur le texte (sans la définir), pour en faire le titre d'une partie de commentaire avec lequel le contenu n'a ensuite que peu à voir ; d'autres, dans un geste élégant et pertinent, la convoquent au moment d'analyser des passages précis comme ces métaphores excessives qui prolifèrent dans la bouche d'Obéron (par exemple III, 2, p. 187 : « J'ai souvent folâtré avec l'amante du matin... [etc.] »). Maniement ludique des modèles, goût de la déformation, voire de la perspective torve, décomposition du cadre d'ensemble au profit d'un éparpillement dans les détails, volonté de surprendre à tout prix..., les critères du maniérisme, tel que le définissent les historiens de l'art depuis Arnold Hauser, Tibor Klaniczay, Claude-Gilbert Dubois ou Walter Friedlander, pouvaient tout à fait être testés, texte à l'appui.

Ce problème vaut aussi pour la notion fondamentale de « métathéâtralité ». Elle a pu être jetée en pâture au jury, en guise de problématique, dans le cas d'une scène n'ayant rien de métathéâtral (les échanges d'Hermia et d'Hélène, unies et divisées par des liens de sororité et de rivalité, p. 63-67). Si tout est métathéâtral, plus rien ne l'est. Même dans le cas du *Songe*, qui fait proliférer les formes de métathéâtralité, mais parfois subtilement, il faut s'interroger sur le bon usage de cette notion, et ne surtout pas se contenter d'une troisième partie intitulée par défaut « Une scène métathéâtrale », qui annonce bien souvent une impasse. Or, il faut bien distinguer, d'une part, la « pièce dans la pièce » que constitue *Pyrame et Thisbé*, qui présente cette spécificité d'être greffée à l'intrigue, et de la conclure par un appendice aussi festif qu'inutile, si ce n'est qu'il renvoie par écho à l'intrigue principale de la tragédie évitée ; d'autre part, le théâtre dans le théâtre plus implicite, et métaphorique, que constituent les actions magiques d'Obéron et de Puck, résonnant dans des termes comme « ombres » (« shadows », qui sont aussi les acteurs, III, 2, p. 185), « quelle comédienne, quelle marionnette ! » (III, 2, p. 177), etc. Enfin, il faut distinguer les formes de « théâtralité » exacerbée, d'exhibition ludique du jeu qui s'auto-célèbre avec un public complice (souvent à travers Puck).



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Les meilleurs commentaires ont su valoriser les effets proprement théâtraux programmés par le texte : ironie dramatique (serments des jeunes amants de l'acte I, parjurés sous l'emprise du « suc ») ; commentaires du jeu sur scène, marqué par les entrées et sorties (ainsi des tours joués par Robin-Puck à Lysandre à Démétrius à la fin de l'acte III, porteurs d'effets farcesques) ; gestuelle induite par des didascalies implicites (par exemple, sur les poses autour du « Mur », personnage de *Pyrame et Thisbé* dans l'acte V).

Devant la richesse profuse de l'écriture shakespearienne, il faut plus que jamais faire preuve d'exactitude. On ne peut tout saisir, tout commenter, mais il faut viser juste, savoir se mettre au diapason du texte, dans le bon « ton ». Un candidat nerveux, sérieux comme un pape, peut difficilement faire sentir l'alacrité de scènes où les comédiens de *Pyrame et Thisbé* se partagent les rôles d'un texte qu'ils ne comprennent pas (III, 1), ou performent un ratage total (V, 1). On comprend que les enjeux du concours puissent tétaniser des candidats, mais il faut parvenir à les transcender pour retrouver le plaisir du texte et le communiquer. Non moins difficile à gérer a été la tonalité souvent suggestive, parfois scabreuse du *Songe*, qui diffuse en tous sens des appels sexuels par un lexique connoté, ou par des figures de style faisant de l'œil au lecteur, quand ce n'est pas du rentre-dedans : lorsque Titania évoque les « gros ventres arrondis » des voiles contemplées « dans l'air épicé de l'Inde » (II, 1, p. 93), elle fait se lever, en même temps que le personnage énigmatique de la mère de l'enfant disputé par Obéron, une rêverie sur la fécondité. L'hypallage est gros de sens. Il importe de ne pas se laisser déstabiliser par la situation de concours, et de pouvoir aborder aussi clairement que possible tous les enjeux du texte, y compris érotiques, dès lors que la compréhension de l'œuvre l'impose.

L'édition au concours étant bilingue, on aurait pu imaginer, on le répète encore ici, que le texte anglais (une langue moins étrangère aux Français qu'elle ne l'était du temps de Shakespeare) fût plus sollicité. Certes, ce n'est pas un attendu, d'autant moins que les autres éditions au programme n'étaient pas bilingues, mais il n'est pas aberrant, lorsque le texte d'une langue originale proche du français est accessible, d'y jeter un œil, par exemple pour commenter les effets sonores comiques dans les déclamations de *Pyrame et Thisbé* (allitérations parodiques dans les tirades de Bottom/Pyrame, partiellement rendues en français en V, 1), ou pour commenter l'usage du vers rimé, sur un mètre court et un rythme primesautier, dans la comptine de Robin, qui s'apparente à une formule magique (fin de l'acte III, p. 195).

Shakespeare est un poète dramaturge. Le jury s'est parfois étonné de prestations relativement pauvres, qui passaient vite sur un pareil texte. Comment expliquer qu'un oral tourne court après 16 minutes de temps de parole sur la scène de discorde entre Obéron et Titania, sans avoir pris le soin de commenter les puissantes métaphores d'un monde sens dessus dessous, véritable cosmogonie inversée, dans la longue tirade de Titania ? « Et les ingénieux labyrinthes, sur l'herbe luxuriante... » (II, 1, p. 91) : ce seul vers est un programme pour la pièce, d'autant que l'image du labyrinthe maniériste est reprise immédiatement (« le monde frappé de stupeur » dans la suite de la tirade, p. 93), et que l'herbe luxuriante pourrait aussi se révéler « folle », selon une autre traduction, ou encore « luxurieuse ». Plaisirs maniéristes de l'image, qui cherche à affoler le lecteur par la multiplication des perspectives, voire à l'affrioler.

Le sens littéraire de la polysémie, justement, a souvent manqué, anesthésié par le stress du concours. Or, commenter le *Songe d'une nuit d'été* exige de la nuance, tant la pièce est riche d'équivoques. Obéron paraît-il bienveillant, ou malveillant ? L'heure de minuit est-elle celle du linceul, ou celle de la procréation (voir l'enchaînement des répliques du Duc, de Puck et d'Obéron, V, 1, p. 263) ? Le carnaval du *Songe* nous fait faire un tour complet de la vie en une page, au moment de conclure, c'est-à-dire de recommencer. Thésée se moque-t-il vraiment du poète en le comparant à l'amoureux et au fou (V, 1, p. 228-229) ? Mais Shakespeare, qui parodie avec amusement la théorie renaissante des quatre fureurs, ne chante-t-il pas son pouvoir réellement démiurgique, sous couvert d'en blâmer la vanité, avec une once d'autodérision en guise de *captatio benevolentiae* ? Il faut faire sentir aux membres du jury cette complexité, c'est-à-dire cette richesse, comme il faut la faire sentir à des élèves.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Remarques sur *Shakuntala au signe de reconnaissance*

Les candidats ont généralement gagné à avoir bien lu et intégré l'introduction du volume et les indications présentées dans les notes. Les conventions typographiques et de mise en page doivent être identifiées : outre le texte en romain pour le prakrit, en italique pour le sanskrit, il faut noter la mise en retrait pour les passages versifiés, d'ailleurs traduits de manière métrique par Lyne Bansat-Boudon, ce qui pouvait être commenté avec méthode.

Le jury a souvent invité les candidats à revenir précisément sur telle tirade ou tel passage en vers, afin d'étayer des idées souvent trop générales sur le « lyrisme amoureux » par exemple, sur un relevé de métaphores, sur une utilisation de formes de haut degré (exclamatives, superlatifs), sur une description organisée du haut en bas d'un corps ou d'un point de vue surplombant, par exemple. Avec la prudence nécessaire, une traduction peut donner lieu à des micro-lectures pertinentes et éclairantes.

On sera particulièrement attentif aux retours de motifs ou d'images, notamment le tableau (état de ravissement des spectateurs et du directeur dans le prologue, qui revient ensuite comme métaphore dans les descriptions que Dushyanta énonce à propos des jeunes femmes qu'il observe, puis matériellement dans la peinture qu'il retouche à l'acte VI), ou encore l'abeille.

Le théâtre indien n'étant pas fondé sur l'illusionnisme, mais plutôt sur une codification de gestes, de mots et de rythmes, il convient d'en avoir une idée globale et de se demander systématiquement ce que pouvait voir le spectateur sur scène, qui est souvent complété par ce que les personnages décrivent ou commentent de l'univers fictionnel représenté par ces codes. Les répliques descriptives ne sont pas que des « pauses poétiques » dans l'action : elles sont nécessaires aussi bien pour comprendre les états d'âme de ceux qui les énoncent, que ce que le spectateur doit percevoir imaginativement de la situation représentée. À titre d'exemple, à l'acte VII, le fils de Dushyanta n'est probablement pas accompagné d'un vrai lionceau sur scène – ce qui peut d'ailleurs amener les candidats à comparer cette représentation de l'animal avec le paon artificiel que lui apporte ensuite l'une des dames de compagnie pour le divertir, occasion d'un jeu de mots sur le nom de Shakuntala et autre artefact hautement symbolique dans la culture indienne.

On se méfiera, par conséquent, des analyses trop psychologiques des propos tenus par les personnages. Si la séparation et les malheurs des personnages peuvent, notamment, s'expliquer par des fautes humaines (négligence du roi pour ses devoirs, en raison de sa passion pour la chasse, *topos* de la littérature sanskrite repris par le bouffon, p. 119 ; impatience de Shakuntala et Dushyanta à s'unir sans attendre le retour de Kanva, p. 169 ; faute ancienne commise par Shakuntala, p. 216), il n'est pas utile de s'appesantir sur la responsabilité ou la « part d'ombre » de tel personnage. La multiplication et le flou de ces fautes mettent en suspens toute causalité humaine effective, voire toute responsabilité, même de Dushyanta. Le destin est la vraie force agissante, comme le rappelle l'acte VI (« Le destin a rompu la promesse », p. 190). Le destin amène les problèmes, mais aussi les solutions, comme la redécouverte fortuite de l'anneau dans le ventre d'un poisson. Cependant, des poncifs comme « le théâtre indien ne connaît pas le tragique » ni « le suspens » sont à nuancer : le spectateur, bien que sachant qu'il est dans l'ordre du monde que tout se termine bien, peut ponctuellement être surpris ou admiratif de telle péripétie ou parole.

Sur cette question anthropologique, on gagne à être attentif aux éléments parfois incongrus. Ainsi, à l'acte VII, alors que la servante constate immédiatement la ressemblance physique entre Dushyanta et son fils, Shakuntala ne reconnaît pas son époux. La didascalie sur sa pâleur et les propos antérieurs de Dushyanta sur les marques physiques de l'épuisement de Shakuntala doivent faire comprendre que tout cela n'est que jeu conventionnel : la mélancolie de Dushyanta et la fatigue de Shakuntala, jouées de manière codifiée par les acteurs, les rendent symboliquement étrangers l'un à l'autre jusqu'à ce que la reconnaissance leur rende d'un coup beauté et vigueur. De même, il faut avoir en tête que le bouffon du roi est un brahmane, pour comprendre



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

que sa gourmandise suppose une appétence pour les légumes et non pour les viandes rôties. Il n'a donc aucun goût pour la chasse et se présente à l'opposé du roi, comme l'ermite qui ne voit, étant donné son existence retirée, que flammes et impureté en arrivant au palais du roi. Il serait inexcusable pour finir de ne pas citer ici ce qui sera identifié par les candidats familiarisés avec le théâtre de Kalidasa comme une erreur de lecture et par les autres comme un simple lapsus : un commentaire en appelait au « rétablissement de l'ordre dharmanique des Lois de Manu ».

Le jury a apprécié les efforts déployés par les candidats pour acquérir et assimiler, en un temps dont on sait qu'il est limité puisqu'il s'ajoute à leur charge d'enseignement, les connaissances nécessaires à une lecture éclairée de l'œuvre au moyen des catégories culturelles et esthétiques propres à la tradition théâtrale de l'Inde ancienne. Certes, la maîtrise de ces catégories est inégale : parfois plaquée de manière imprécise sur l'extrait à commenter, elle a aussi donné lieu à des interprétations très fines, témoignant d'un travail de familiarisation proprement admirable. Le jury s'est en tout cas réjoui de constater que cet événement notable pour la discipline de la littérature comparée que constituait l'inscription au programme de l'agrégation d'une œuvre parfois perçue comme plus exigeante, car extra-européenne et ancienne, n'a en fait nullement desservi les candidats : le sérieux, la subtilité et le plaisir avec lesquels la pièce de Kalidasa a souvent été abordée l'ont bien montré.