



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne et CAERPA

Section : Lettres modernes

Session 2021

Rapport de jury présenté par :
Françoise Laurent
Présidente du jury

SOMMAIRE

1. Sommaire.....	p. 2
2. Présentation du concours.....	p. 3
3. Réglementation.....	p. 11
4. Bilans d'admissibilité et d'admission.....	p. 12
5. Épreuves écrites	p. 18
5. 1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs... ..	p.19
5. 2. Composition française sur œuvres au programme.....	p. 44
6. Épreuves orales.....	p. 59
6. 1. Leçon : œuvres littéraires et cinéma.....	p. 60
6. 2. Explication de texte.....	p. 69
6. 3. Grammaire.....	p. 78
6. 4. Commentaire.....	p. 84

PRÉSENTATION DU CONCOURS

Remarques générales

Malgré une situation rendue compliquée, cette année encore, par la crise sanitaire, les épreuves écrites et orales de la session 2021 de l'agrégation interne de Lettres modernes et du CAERPA (« concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés ») ont pu se dérouler dans les meilleures conditions possibles.

Le lycée Henri IV a accueilli pour les oraux tous les candidats, à l'exception de onze d'entre eux qui, résidant dans les pays d'Outre-Mer ou à l'étranger, n'ont pu se déplacer pour des raisons sanitaires, et de deux candidates qui ont demandé à présenter les épreuves orales à distance en raison de leur grossesse. Pour ces treize candidats, un aménagement a été possible : des interrogations par visio-conférence ont été organisées et ont permis aux épreuves d'avoir lieu. Le directoire du concours tient à remercier la DGRH pour son aide dans la préparation des épreuves, ainsi que les Directions des Examens et Concours de Guadeloupe, de Guyane, de La Réunion, de Martinique, de Mayotte et de Polynésie française, et celles de Dijon et de Bordeaux, ainsi que l'Ambassade de France du Panama et le lycée français international « Le Détroit » de Tanger, pour leur collaboration dans l'organisation des visioconférences, ainsi que pour leur soutien indéfectible aux candidats.

L'organisation d'épreuves à distance a eu, néanmoins, des conséquences pour l'ensemble des candidats. Soucieux de la plus grande équité, le directoire a pris la décision de réduire le nombre des usuels mis à leur disposition à un dictionnaire des noms communs et un dictionnaire des noms propres, afin que toutes les salles de préparation, à l'étranger, en France ou Outre-Mer en soient dotées. D'autre part, par respect des mesures sanitaires, il a également exigé qu'un seul billet soit proposé, quelle que soit l'épreuve, au moment du tirage des sujets – le jury ayant procédé à un tirage au sort en amont – et que les candidats, qu'ils soient à distance ou en présence, se munissent pour composer de leurs propres exemplaires des œuvres au programme.

Tous les candidats admissibles ayant été informés bien avant les oraux de l'ensemble de ces mesures, la mise en œuvre de celles-ci n'a posé aucune difficulté. Aussi le directoire tient-il à les remercier très chaleureusement pour leur compréhension et pour leur coopération. Il tient aussi à leur présenter ses félicitations pour le travail qu'ils ont fourni une année durant pour préparer un concours aussi exigeant que l'agrégation, en dépit de l'incidence que la COVID a eu sur leurs conditions d'enseignement, en dépit aussi des incertitudes pesant sur le calendrier qui ont mis à rude épreuve leur patience. Comprenant deux épreuves à l'écrit et trois épreuves à l'oral, le concours exige, en effet, une solide préparation universitaire, ainsi qu'une réelle réflexion sur l'enseignement du français au lycée.

Il est probable que la situation sanitaire a eu un effet sur la préparation du concours si l'on en juge par la légère baisse du nombre de candidats inscrits cette année. En revanche, le jury ne peut que se réjouir des données statistiques de cette session 2021 qui, en matière de moyennes par épreuves, de barres d'admissibilité ou d'admission, ne présentent pas de différences significatives avec les résultats des années précédentes, comme l'indiquent les tableaux présentés ci-dessous. D'autre part, comme lors des sessions précédentes, les statistiques montrent que les professeurs qui présentent le concours, sont dans l'ensemble jeunes et bien préparés aux épreuves en raison de la proximité de leurs années universitaires, mais elles prouvent aussi, en raison du taux d'admis parmi les enseignants plus âgés, que l'expérience professionnelle, alliée à une préparation solide, est un gage de réussite.

Que des candidats talentueux préparent le concours est une belle preuve de l'intérêt et de l'utilité de l'agrégation interne et du CAERPA. Utilité en termes d'exigence scientifique et de maîtrise des compétences

disciplinaires : trente ans après sa création, le concours n'a plus à prouver sa légitimité et, dans le contexte actuel de baisse des inscriptions aux concours externes, il fait montre d'une belle vitalité. Utilité individuelle : pour des candidats qui enseignent, souvent depuis de nombreuses années, il s'agit de reprendre des études théoriques, de se confronter à des textes parfois complexes et éloignés des pratiques de classe, d'affronter de nouvelles lectures critiques, de repenser les catégories grammaticales, de transformer le périmètre d'une culture personnelle ; c'est là l'occasion d'une ouverture et souvent d'une remise en cause. Utilité professionnelle aussi, puisque l'agrégation interne offre une véritable promotion interne et vient couronner une formation continue. Utilité institutionnelle enfin : le concours permet de donner aux carrières des professeurs un second souffle et une actualisation des savoirs pour le plus grand bénéfice des élèves.

Nous invitons les candidats au concours 2021-2022 à lire avec beaucoup d'attention les rapports qui suivent. Ils ont été composés dans le souci de bien dégager quelles sont les attentes du jury pour chacune des épreuves écrites et orales, et de prodiguer de précieux conseils afin de leur donner les meilleures chances de réussite. Le lien permettant de les consulter est :

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

Quelques chiffres-clés

Pour cette session 2021, 139 postes ont été mis au concours : 120 pour l'agrégation interne, 19 pour le CAERPA.

Le nombre des candidats inscrits a été de 1578 pour le Public, 265 pour le Privé. Sur le total des inscrits, 1127 ont composé.

À l'issue des épreuves écrites, la moyenne générale de tous les candidats a été de 11,21/20 à l'agrégation interne et de 11,62/20 au CAERPA. Le dernier candidat admissible a eu une moyenne de 9,30/20 à l'agrégation interne, et de 9,70/20 au CAERPA.

223 candidats ont été admissibles à l'agrégation interne (222 se sont présentés) ; et 36 au CAERPA.

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

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT
(2014-2021)**

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Inscrits agrégation	2163	2103	2182	1925	1864	2044	1753	1578
Inscrits CAERPA	312	330	328	305	295	318	250	265
Total Inscrits	2475	2434	2510	2230	2159	2362	2003	1843
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1323	1274	1324	1011	1066	1194	1024	965
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	186	187	202	166	171	187	147	162
Total candidats ayant composé	1509	1532	1526	1177	1237	1381	1171	1127

TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ (2014-2021)

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Agrégation	Postes	110	123	127	130	130	120	120	120
	Admissibles	231	227	230	226	224	222	229	223
	Admis	110	123	127	130	130	120	120*	120
CAERPA	Postes	16	24	18	20	20	21	21	19
	Admissibles	24	28	25	34	32	38	29	36
	Admis	16	19	18	20	20	21	21*	19
	Total Admis	127	142	145	150	150	141	141*	139

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

TABLEAU 3. AGRÉGATION INTERNE : ADMISSIBILITÉ (2014-2021)

MOYENNES /20

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Admissibilité	Barre d'admissibilité	10,10	10,40	10,10	9,60	9,30	9,5	9,70	9,30
	Moyenne des admissibles	11,92	11,94	11,82	11,49	11,34	11,32	11,71	11,21
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,53	10,10	10,05	9,55	9,70	9,83	11,3	9,80
	Moyenne Leçon	9,72 (12,09)	9,79 (11,82)	9,27 (11,17)	8,42 (9,75)	8,92 (10,65)	9,26 (11,05)	Sans objet	9,67 (11,33)
	Moyenne Explication grammaire	9,53 (11,29)	8,70 (10,26)	8,53 (10,37)	8,98 (10,51)	8,58 (10,48)	8,73 (10,5)	Sans objet	9,22 (10,72)
	Moyenne commentaire	8,93 (10,94)	8,52 (9,98)	9,08 (10,54)	8,33 (9,45)	9,04 (10,61)	8,80 (10,22)	Sans objet	9,31 (10,55)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,80	11,60	11,56	10,33	11,28	11,26	Sans objet	11,44

TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2014-2020)

MOYENNES /20

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Admissibilité	Barre d'admissibilité	10	9,20	10,50	9,6	9,10	9,6	9,70	9,70
	Moyenne des admissibles	11,56	11,08	12,27	11,26	11,38	11,66	11,31	11,62
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	9,25	9,03	9,90	9,70	10,15	9,83	10,6	10,20
	Moyenne Leçon	8,88 (10,06)	8,54 (10,05)	9,21 (10,28)	9,20 (11,18)	9,72 (11,40)	8,21 (10)	Sans objet	9,51 (11,00)
	Moyenne Explication grammaire	09,18 (10,60)	9,31 (10,71)	7,57 (8,12)	8,32 (9,96)	9,51 (10,87)	7,91 (9,19)	Sans objet	9,36 (11,31)
	Moyenne commentaire	7,88 (8,82)	7,96 (8,89)	9,25 (10,28)	8,74 (9,98)	9,65 (10,45)	8,29 (10,10)	Sans objet	9,36 (11,37)
Moyenne des admis : écrit + oral		10,84	10,61	10,94	9,96	11,41	11,07	Sans objet	11,62

Organisation des épreuves

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

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2021 de l'appui des services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris, les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements, ainsi que Madame la Proviseure du lycée Henri IV qui a accueilli le jury lors des deux réunions de février et de mars, et lors de la semaine des oraux du 17 au 25 avril 2021. Madame la Proviseure adjointe et Monsieur l'Intendant du lycée Henri IV ont également été d'une grande aide pour régler les inévitables problèmes rencontrés par un jury qui s'installe dans un établissement : qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

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

Françoise Laurent

Professeure des Universités

RÉGLEMENTATION

Descriptif des épreuves de l'agrégation interne et du CAERPA section lettres modernes

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

Épreuves écrites d'admissibilité

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

Durée de l'épreuve : 7 heures ; coefficient 8

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

2. Composition française portant sur un programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale d'œuvres d'auteurs de langue française et postérieures à 1500.

Durée de l'épreuve : 7 heures ; coefficient 12

Épreuves orales d'admission

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

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes ; coefficient 6

La leçon est suivie d'un entretien qui permet au candidat de tirer parti de son expérience professionnelle.

2. **Explication** d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française et figurant au programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes ; coefficient 8

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

3. **Commentaire** d'un texte français ou traduit appartenant aux littératures anciennes ou modernes et extrait du programme de littérature générale et comparée, publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée de la préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 30 minutes ; coefficient 6

Ce commentaire est suivi d'un entretien avec le jury.

Bilans des épreuves écrites

ADMISSION

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAI		AGREGATION INTERNE						
Section / option :		0202A LETTRES MODERNES						
Epreuve	Matière	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
203	077 LECON S/OEUVRES AUTEURS FRANC	223	222	120	09.67	11.33	03.69	03.82
203	Tout	223	222	120	09.67	11.33	03.69	03.82
204	077 EXPLICATION TEXTE POST 1500	223	222	120	09.22	10.72	02.96	02.78
204	Tout	223	222	120	09.22	10.72	02.96	02.78
205	044 COMMENTAIRE	223	222	120	09.31	10.55	03.16	03.25
205	Tout	223	222	120	09.31	10.55	03.16	03.25

RAPPORTS DES ÉPREUVES ÉCRITES

Épreuve de Composition à partir d'un ou de plusieurs textes

Rapport présenté par Michel Gailliard

C'est par quelques remarques formelles que la lecture des copies nous amène à commencer ce rapport. Si la « composition à partir d'un ou de plusieurs textes » est couramment désignée comme une épreuve « didactique », il est très important de bien comprendre que la mise en œuvre de ce corpus dans une classe de Seconde doit apparaître comme l'aboutissement d'une étude littéraire des textes, fondée sur des analyses précises et de haut niveau. Cette épreuve repose sur l'idée que la présentation en classe d'une séquence ne dépend pas d'implicites ou de considérations plus ou moins immédiates sur telle œuvre, tel genre ou tel mouvement littéraire, mais vient au contraire couronner tout un travail du professeur-lecteur sur sa matière, au terme duquel il enseignera finalement la langue et la littérature à partir de son savoir et de ses expériences de lecture. On trouve pourtant des compositions qui exposent d'emblée, avant toute considération sur les textes, la manière dont travailleront les élèves, séance après séance, en disant à quel moment ils seront à distance ou en présence, ou en train de « faire des recherches » au CDI, en précisant les types d'exercices qui leur seront proposés... Ces indications s'avèrent peu utiles en elles-mêmes si elles en restent à un grand degré de généralité ; et, surtout, elles sont nettement à proscrire si l'on prétend les donner en lieu et place de l'étude attendue du corpus et de ses enjeux didactiques.

De la même manière, s'il peut être d'un intérêt d'indiquer le plan de l'étude projetée, la feuille sur laquelle on compose n'a pas pour autant vocation à devenir le support sur lequel on s'attachera à reproduire de façon réaliste ce que l'on demanderait réellement à un élève, comme un tableau à double entrée, une liste de questions détaillée... On se doit de rappeler qu'une copie n'est pas un plan de cours ni une fiche didactique et doit être rédigée, ce qui exclut d'avoir recours à une présentation de type tabulaire, avec des retours à la ligne précédés de signes typographiques pour en marquer la succession, ou de toute autre présentation qui n'a pas sa place dans une dissertation. Cet impératif de rédaction a également pour conséquence que l'on attendait, comme chaque année, une copie complète et propre : il n'est pas pardonnable, malgré la tension à laquelle on est soumis un jour d'épreuve, de rendre un travail à l'écriture trop peu lisible, qui se déforme au fil des pages, excessivement raturé, avec des passages entiers barrés et force retours à la ligne non motivés. En outre, une copie inachevée laissant clairement voir que le candidat a manqué de temps pour rédiger, voire pour concevoir, la manière dont il envisage de conclure son étude, ne peut être satisfaisante. Enfin, il faut dire nettement que la présence de fautes d'orthographe au-delà de ce qui peut être admis à ce niveau dans un écrit en temps limité, est proprement réhabilitaire.

En ce qui concerne le contenu, à présent, nous rappellerons d'abord la tradition de cette épreuve, dont les rapports antérieurs se sont tous employés à montrer qu'elle dépend à parts égales d'une problématique littéraire pertinente, soigneusement dégagée à partir d'une lecture attentive du corpus, et d'une mise en œuvre raisonnée. Dans le passé, deux sujets ont porté sur une seule et même œuvre : en 2002, le *Memnon* de Voltaire, donné dans son intégralité, et, plus récemment, en 2017, les quatre premières lettres des *Liaisons dangereuses*. Il s'agissait cette année d'un cas à la fois semblable et pourtant différent, dans la mesure où les quatre textes de *Carmen* étaient situés à des endroits éloignés de l'œuvre, et, surtout, faisaient succéder deux narrateurs distincts, dans la fiction de la nouvelle.

Partant, la problématique principale de l'étude à réaliser devait forcément se rattacher à cette composante importante de la textualité des extraits : la présence de deux narrateurs distincts, l'un « savant », l'autre « naïf », dont les deux voix tissaient une histoire, celle du premier, sur le plan de la technique narrative, n'étant pas de pure convention, contrairement à bien des nouvelles de la période, mais allant jusqu'à jouer un rôle dans la fiction, ce qu'était chargé de montrer le deuxième texte du corpus.

Disons-le dès à présent : la corrélation entre le fait d'avoir bien repéré l'identité des deux narrateurs et la réussite des copies n'est pas apparue évidente ni nécessaire. En effet, des copies notées 6/20 témoignaient de la justesse du repérage des narrateurs, alors que d'autres, qui ont pu obtenir un 12, ont évoqué un narrateur unique. Malgré cela, il n'en reste pas moins qu'un nombre non négligeable de candidats semble avoir été gêné par cette difficulté, leurs compétences de lecteurs avisés les avertissant d'une difficulté qu'ils ne parvenaient pas à démêler vraiment, certains se lançant alors dans des tentatives d'interprétation plus ou moins fondées pour retrouver un peu de cohérence. À ce sujet, du reste, on a observé que, sous prétexte de tisser des liens didactiques avec le programme de la classe de Troisième et de l'entrée « se raconter, se représenter », de trop nombreuses copies ont fait des raccourcis assez hasardeux entre narrateur intradiégétique et autobiographie, partant ainsi sur des pistes peu fécondes pour l'analyse de cette narration singulière dans *Carmen*, dont la description dans l'ensemble du corpus était un enjeu attendu. Malheureusement, peu de copies ont su le faire, la plupart des candidats confondant le narrateur des textes 3 et 4 avec celui des textes 1 et 2. Le plus souvent, cette erreur faussait l'ensemble de leur démonstration, puisqu'ils voyaient dans le deuxième extrait une variation sur la topique de la rencontre amoureuse, ou qu'ils centraient leur problématique sur la déchéance d'un personnage dont le changement de statut — archéologue, puis soldat — ne leur posait guère problème.

Outre cette entrée principale dans le corpus, un second fil conducteur pouvait être retenu, sous forme des grandes thématiques, souvent perceptibles d'un texte à l'autre, dont les échos et les variations pouvaient donner lieu à autant de points d'appui pour une mise en œuvre pouvant embrasser les textes dans leur aspect aussi bien générique que stylistique. À ce sujet, on se doit de mettre en garde sur la tendance qu'ont eue certaines copies de s'arrêter en quelque sorte sur le premier fil thématique aperçu pour l'élever trop vite au rang de problématique d'ensemble. Ainsi, des copies finalement évaluées à 6 ou 7, s'en sont par exemple tenues à centrer leur étude d'ensemble sur la « passion destructrice » dont *Carmen* est la source. Outre qu'il était difficile d'inclure en ce propos le premier texte, ce thème ne suffisait pas, surtout si l'on négligeait de montrer comment il jouait en fait de façon très différente en fonction des types de narration adoptés : la passion vécue par Don José, telle qu'il la dit et la met en images, du fond de sa prison, dans le texte 3, a-t-elle quelque chose à voir avec la peinture distanciée de la passion que *Carmen* peut susciter, que le narrateur du texte 2 décrit et observe indirectement, sans en être lui-même l'objet ? Une autre fausse piste a pu être observée : celle qui résultait de l'application d'une sorte de grille de lecture faussée autour de la « nouvelle fantastique ». Sans doute influencés par le fait que Mérimée est aussi l'auteur de *La Vénus d'Ille*, des candidats ont tout simplement décrété que *Carmen* se réclamait aussi de ce genre, allant parfois jusqu'à interpréter le *locus amoenus* du premier texte dans le sens du merveilleux, ou de voir, dans le portrait de la Bohémienne suspecte de sorcellerie, l'irruption du surnaturel. De même, la tentative de comprendre *Carmen* entre « romantisme » et « réalisme », catégories données comme bornes interprétatives, ne pouvait guère permettre qu'une caractérisation trop large. D'une manière générale, l'appel trop hâtif à un savoir littéraire *a priori* s'est avéré peu payant : dans ce sujet, comme dans tous les précédents, c'était aux textes et à leur langage qu'il fallait avant tout se confronter pour espérer réussir.

Le genre de la nouvelle, toutefois, méritait que l'on s'y arrêât, sans qu'il y eût nécessité de suivre un plan préétabli pour cela, ni — encore moins — de donner à sa copie le tour d'un exposé théorique. Différents aspects de la question pouvaient être abordés, des critères du genre, énumérés, par exemple, surtout si l'on était capable d'indiquer à quel point ils sont insuffisants pour définir réellement ce genre de façon extrinsèque. Mais l'on attendait qu'une telle réflexion soit au moins posée, afin de pouvoir situer les textes par rapport à ce cadrage d'ensemble, pour, par exemple, percevoir toutes les tensions qui dynamisent le premier texte, quant à sa narration, et ne pas se contenter de parler à son propos d'un « incipit » dont il irait de soi que les élèves

n'auraient qu'à relever les caractères, bien connus une fois pour toutes... Dans la logique de la copie, la difficulté était aussi pour le candidat de savoir aller jusqu'à la lettre du texte, dans certains passages où c'est par le style que se tissent les principales significations, sans pour autant perdre de vue la ligne générale d'une dissertation : là est probablement, d'une manière générale, la difficulté la plus redoutable de cette épreuve.

S'agissant des séances de langue dont le plus grand nombre de candidats se sont avec raison préoccupés, en relation avec les nouveaux programmes du lycée, nous en présenterons plus loin quelques exemples. Nous souhaitons auparavant attirer l'attention des candidats sur la nécessité de proposer des indications absolument exactes, l'erreur en la matière étant inacceptable. Par ailleurs, il convient, pour la logique d'ensemble de cette question et sa place dans l'économie d'une copie, de reprendre *in extenso* l'indication très importante qui a été donnée à ce sujet par le rapport de 2020 :

[...] dans la composition de didactique, s'il n'est évidemment pas question de développer une leçon de grammaire en tant que telle, il est nécessaire (comme il était nécessaire de le faire pour les programmes précédents, d'ailleurs) d'insérer la référence à un moment de grammaire prévu au programme lorsque les textes y appellent. Et, même dans ce cas, il faut choisir judicieusement le point de grammaire à étudier : le programme en constitue l'une des bornes et le texte l'autre, puisqu'un examen du fonctionnement grammatical du texte ne saurait avoir d'intérêt en soi : c'est bien toujours le sens qu'il faut éclairer par l'étude de la langue.

Enfin, de nombreux candidats se sont emparés des indications didactiques du nouveau programme, de donner des prolongements artistiques et culturels, ou des écrits d'appropriation, dont on trouvera également plus loin quelques exemples. Disons pour le moment que l'on s'attend alors à des propositions pertinentes, dont la justification puisse être donnée de façon convaincante au regard des enjeux littéraires, linguistiques et didactiques du corpus ; un travail d'écriture de pure forme, un parallèle d'ensemble avec l'opéra de Bizet, un sujet de dissertation simplement énoncé ne sont pas en eux-mêmes de nature à emporter l'adhésion, s'ils ne sont pas suivis d'indications synthétiques sur leur pertinence et ce qu'ils sont censés apprendre aux élèves.

I. La nouvelle, un genre problématique. Éléments d'approche du corpus

C'est sous l'appellation de nouvelle que *Carmen* serait donné à lire à un élève, et c'est, d'une manière ou d'une autre, dans une référence à ce genre que les quatre textes du sujet se présenteraient à lui. Ce lien avec le genre est d'autant plus immédiat que la nouvelle en question est extrêmement connue, au point de passer même couramment pour l'une des plus achevées : Mérimée et Maupassant passent volontiers pour des maîtres du genre et le XIX^e siècle, pour sa période la plus achevée. Par ailleurs, l'enseignement du français au lycée fait une part importante aux genres, qui supportent les « objets d'étude ». C'est donc par là qu'il semble raisonnable de commencer la réflexion devant conduire à la mise en œuvre de ces quatre extraits dans une classe de Seconde, en s'efforçant de voir si une mise en rapport préalable entre ces textes et leur genre, via l'œuvre dont ils sont extraits, amènerait des éléments de problématique suffisamment probants. Or, l'entreprise pose problème car, d'une part, une définition de la nouvelle ne va pas de soi ; d'autre part, dire que *Carmen* est une nouvelle est vrai si l'on s'en tient à ce que J.-M. Schaeffer appelait le « nom de genre », mais presque aussi problématique que le genre lui-même, si l'on se met en devoir de dire en quoi — ou comment, ce qui serait différent — *Carmen* est une nouvelle. La brièveté, critère tout aussi évident qu'insuffisant, *Carmen* a pu être considéré comme un « vrai roman condensé » ou comme un « bref roman », eu égard à sa longueur, certes, mais aussi à une évidente complexité, qu'il serait utile de pouvoir définir, au moins en ce qui concerne les quatre textes. La définition par un certain nombre de traits est courante : concision, rapidité d'exposition, subordination à l'essentiel, resserrement de l'intrigue, réduction des épisodes, sens de la progression dramatique jusqu'au dénouement ; on se réfère aussi parfois à une temporalité linéaire, ou à une absence de digressions... De plus, si l'on fait entrer en jeu la perspective de l'histoire littéraire dans cette tentative d'approche du genre, on risque encore plus d'arbitraire quant à ce qu'il faut

entendre par « nouvelle » : pour certains, le genre commence à Mérimée, pour d'autres à Scarron, ou encore à Nodier...

Une piste intéressante peut être, après avoir dégagé quelques-uns de ces traits, de montrer par l'étude des textes, en quoi *Carmen*, pour être une nouvelle, se démarque de tout modèle. Ainsi, pour se limiter à l'entrée en matière dans cette nouvelle, dont le premier texte permet une étude, il est bien évident qu'elle n'est pas donnée immédiatement et qu'elle ne se limite pas à la convention d'une rencontre de hasard, ou d'un simple relais narratorial. Certes, le cadre se construit très vite, dans ce passage, mais on est encore très loin d'avoir identifié qui sera chargé de raconter l'histoire de Carmen, que le premier narrateur rencontrera, avant que la « vraie » rencontre avec Don José, second narrateur dans l'ordre de la diégèse, n'ait été racontée. On est loin de ce que recouvre le caractère immédiat prêté à la mise en place de certaines nouvelles de Maupassant, par exemple. De plus, le cadre ici n'est pas qu'un cadre : le narrateur premier ne disparaît pas, mais raconte l'histoire dans le texte 2 et écoute celle de Don José, à qui il a donné la parole, dans les textes 3 et 4. Entre temps, il n'a pas quitté la scène qu'il s'était chargé d'introduire et en est devenu un personnage à part entière. Agissant autrement que comme un simple relais, sa présence, dans la nouvelle et, surtout, dans le corpus, pose le problème de la coexistence de deux univers de référence pour un seul récit. La question, notamment, du style de la narration, voire de l'axiologie du texte se posera différemment de ce que l'on peut avoir dans un récit ne provenant que d'une seule instance narrative. Quant à la présence d'un *je*, elle est problématique dans les extraits proposés, puisqu'on en compte deux.

Voilà, ainsi résumés, les éléments qui, à eux seuls, pourraient justifier une étude centrée sur la question de la narration dans ces quatre textes. Ce choix n'est pas en contradiction avec ce qu'une des plus grandes études du genre propose comme résultat :

L'évolution historique de la nouvelle montre comment un genre en soi s'est finalement dégagé, sous l'influence des écrivains, par la modification du rapport d'équilibre entre un contenu narratif et la longueur de son déploiement, qui reste prégnante dans la nouvelle de l'origine, la nouvelle « fabliau », à un acte de communication demeurant constant — le fait de raconter, les nombreuses références, même chez Mérimée et Maupassant, à l'aspect oral du récit, à un cadre de référence... — mais entrant en relation avec des visées narratives et esthétiques de plus en plus complexes qui finissent par rendre impossible la définition du genre sur la seule brièveté attachée à la donation d'un récit. À partir du milieu de la première partie du 19^e siècle, la nouvelle ne se définit plus que par la narration qui y est à l'œuvre, le rapport entre un contenu narratif et une instance narrative qui va choisir de le raconter et de le faire sous tel ou tel angle, dans telle perspective¹.

On reconnaît ici la catégorie de la voix, que Genette désignait comme résultant de deux interactions : celles qui s'établissent entre l'histoire et la narration, d'une part, entre le récit et la narration, d'autre part. C'est donc sous l'angle de la narration qu'il faut envisager ce corpus de textes, en tant que c'est cet angle qui fera apparaître les matériaux de la séquence à venir, aussi bien certains caractères du genre, que la textualité des extraits présentés. La première séance proposée consistera donc à mesurer les enjeux du corpus à la lumière de la façon très particulière dont l'instance narrative y est mise en jeu et s'y maintient ; la suivante s'intéressera à une composante dont il n'a pas encore été question jusqu'ici, et recensera un certain nombre de thématiques récurrentes à l'œuvre dans tout le corpus, afin de préparer les élèves aux études des quatre textes qui suivront.

II. Les enjeux du corpus : entrées didactiques pour la séquence à venir

Les quatre textes dans leur succession

Les textes 1 et 4 encadrent la nouvelle, si l'on excepte le quatrième chapitre, qui apparaît en lui-même quelque peu décroché des autres : il ne figure pas dans la livraison d'octobre 1845 de *La Revue des deux Mondes*, mais paraît seulement l'année suivante en recueil, chez Michel Lévy, avec *Arsène Guillot* et d'autres textes. Mais surtout, il porte entièrement sur le peuple des Bohémiens, leurs mœurs et leur langue, sans aucune référence aux personnages ou à l'intrigue de la nouvelle. À cela près, on peut dire que l'on a dans ce

¹ René Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.

corpus le début et la fin de *Carmen*, ce qui permet de faire apparaître à quel point l'œuvre se distingue des nouvelles courtes, dont la chronologie interne est ramassée et plus ou moins linéaire, sans effet de distorsion entre l'histoire et le récit. La complexité de *Carmen*, en tant que nouvelle, vient de ce qu'on ne repère pas d'inversion de contenu ni d'effet de structure entre le début et la fin ; au contraire, Don José, qui est bien présent dans les deux textes, y est affecté d'un statut opposé, personnage dans le premier texte et narrateur dans le quatrième ; quant au narrateur premier, qui joue un rôle si important dans l'incipit, il n'est présent qu'en tant que narrataire dans le dernier. Le seul effet visible, impliquant les deux textes extrêmes, est un écho, minime quant à son importance référentielle, entre les lieux des deux passages, qui sont dans les deux cas « une gorge ». Plus exactement, la gorge dans laquelle le narrateur se trouve mal engagé au tout début du texte 1, s'élargit et s'embellit, alors que celle de la fin est « une gorge solitaire », lieu choisi pour la mort de Carmen : la symbolique du décor apparaît dans ce jeu de symétrie, et signale l'importance du thème de l'espace, dont il sera question plus loin.

Les deux narrateurs de *Carmen*

Un projet didactique pour faire lire *Carmen* ne peut donc se ramener à certaines voies d'accès du genre, qui choisissent des textes courts, voire très courts, pouvant quasiment être lus en une seule fois par une classe, et par ailleurs peu complexes, au sens où ils exemplifient un très petit nombre des caractéristiques habituelles de la nouvelle, voire une seule. Rien de semblable avec *Carmen*, dont la lecture, pour paraître claire aux élèves, doit éclaircir la chronologie ; même si l'on n'avait pas relu récemment la nouvelle, elle était restituable dans son ensemble à partir de certains indices. Les textes étaient présentés dans l'ordre du récit ; mais, dans l'ordre de l'histoire, les deux derniers sont inversés, le récit de Don José dans sa prison étant à la fois rétrospectif et personnel : Don José a tué Carmen et raconte son histoire en attendant son exécution. Ce personnage apparaît dans le premier texte, ouvre donc l'histoire de *Carmen* et la referme, celle-ci ayant disparu, tout comme le narrateur premier, qui, une fois qu'il a passé le relais à Don José, n'est plus présent que dans une simple mention d'adresse, dans le texte 3 — « Le croirez-vous, Monsieur ? », comme dans le texte 4 — « Tout, Monsieur, tout ; je lui offris tout ! » C'est donc le personnage de Don José qui manifeste la continuité de l'histoire de Carmen, ce n'est ni le premier narrateur, ni Carmen elle-même, dont on peut dire qu'elle illustre le récit par la force de son personnage, devenu mythe à partir de l'opéra de Bizet, trente ans après la nouvelle ; mais en tant que cette histoire se raconte et est racontée, c'est Don José qui est à la fois central dans l'histoire et qui assume la donation d'une partie importante du récit. Pour simplifier Carmen vit l'histoire, le narrateur premier la raconte ; et Don José réalise la synthèse, à la fois personnage de premier plan et narrateur représenté.

Pour continuer à opposer les deux narrateurs, l'un, Don José, est de circonstance ; il naît d'une rencontre, et, le texte 3 notamment est là pour nous le montrer clairement, raconter n'est certes pas son métier : la naïveté de l'expression verbale le trahit sans cesse. À l'inverse, le narrateur premier n'exprime que très peu d'émotions, son récit étant littéraire d'un bout à l'autre, comme le montrera l'analyse du texte 1 et, de façon moins immédiate mais tout aussi probante, celle du texte 2. Il y a donc un dédoublement remarquable des instances de la narration, entre la matière de la nouvelle, l'histoire, et l'instance narrative. Les textes 3 et 4 sont centrés sur le développement de l'anecdote que la mère de la future princesse Eugénie a racontée à Mérimée en 1830, sur un gitan, un *jaque* de Málaga, qui avait tué sa maîtresse ; ils représentent, dans ce corpus, le récit raconté, la matière même de *Carmen*, un affrontement constant de deux personnages qui n'appartiennent pas au même univers et en mourront. À l'inverse, les textes 1 et 2 donnent à voir le premier narrateur de *Carmen*, qui fait entendre un propos savant, posant un regard à la fois distancié et complice sur le monde qu'il est en train de parcourir. La complexité de ce partage est qu'il n'est pas pur : le narrateur premier est intradiégétique et ne se réduit pas à un simple relais, et Don José est lui aussi narrateur. Ces jeux de ressemblances et de dissemblances donnent à la narration de *Carmen*, dans son ensemble, une grande variabilité, et produisent un assez grand nombre d'effets de sens ; il était donc particulièrement bienvenu de fonder l'étude didactique sur cette caractéristique fondamentale des quatre textes, en les approchant par la façon dont ils proviennent d'une instance narrative.

On peut prolonger cette analyse d'ensemble par quelques observations sur certains de nos quatre textes.

Le texte 3 est un récit personnel de Don José, qui retrace son itinéraire à l'intention du narrateur principal venu le visiter en prison, essentiellement selon une modalité de sommaire, au sens de Genette ; il est aussi, par rapport à la chronologie générale de *Carmen*, une pause dans l'histoire, ce que le lecteur n'apprendra qu'à la fin — mais dont il se doute assez vite — car Carmen est morte à ce moment. L'épisode central du texte est la découverte, dans un pain apporté au prisonnier, d'une lime, cadeau de Carmen destiné à le faire évader. Ce moment du récit fait apparaître une dimension fondamentale du personnage, dont la mise en jeu à ce moment précis va le conduire à sa fin : il raconte qu'il a choisi de ne pas s'évader par fidélité à son honneur de soldat, pour se conserver intact dans l'image qu'il a de lui-même. Ce qui se révèle ici, c'est l'incapacité dans laquelle se trouve le personnage d'adopter les mœurs et l'éthique des Bohémiens. Tout au long de la diégèse, Don José n'a cessé de révéler à quel point sa position était fautive, alors qu'il faisait tout pour se trouver et pour se maintenir dans un univers dont il ne peut partager ni comprendre les valeurs. Ainsi, au moment même où il pense agir comme un vrai Bohémien et venger son honneur en tuant le Borgne, un autre contrebandier le détrompe brutalement et ruine toute sa quête : s'il avait demandé Carmen à son rival, celui-ci la lui aurait vendue pour une piastre ! Don José n'a accès qu'à un seul système de valeurs : le sien ; par contraste, le narrateur premier est capable dès le début du texte d'identifier Don José comme un bandit, de ne pas en avoir peur et d'entrer en relation avec lui, alors qu'il appartient pourtant à un tout autre univers, savant et mesuré. Leur pouvoir de narration est donc différent, la compétence du narrateur premier lui permettant d'avoir accès à une réalité beaucoup plus étendue et plus élaborée que celle de Don José. Pour simplifier, là encore, le narrateur premier raconte *Carmen*, alors que Don José se raconte essentiellement lui-même, c'est ce que font apparaître les analyses comparées des textes 1 et 2, d'une part, 3 et 4, d'autre part.

On pourrait également opposer les deux textes racontés par Don José. Dans le texte 4, ce mode habituel qu'a le personnage de narrer, en explicitant ses motivations, en justifiant ses actions et en faisant surtout abondamment paraître ses émotions dans son récit se trouve comme suspendu. L'aspect personnel du récit est ici presque effacé ; les événements se succèdent assez rapidement, dans ce qui est la seule véritable scène du corpus, sur un mode quasi factuel, les mouvements intérieurs du personnage, notamment, étant presque muets dans le récit. Quant aux différences entre la façon dont la première instance narrative raconte la matière des deux premiers textes, les contrastes viennent ici de la présence de Carmen : le passage centré sur la scène à la *neveria* est le seul dans le corpus où l'on voit véritablement Carmen, mais à travers un regard qui la construit entièrement et la saisit sur fond de conventions rhétoriques, notamment dans un portrait, genre archétypal du narratif.

Ces considérations préparatoires sont de celles qui doivent précéder l'étude des quatre textes, en fournissant les orientations de la lecture qui en sera faite en classe.

III. Séance 1. Trois thématiques à l'œuvre dans les quatre textes

L'existence dans ces quatre textes d'oppositions dans l'ordre de la narration ne suffirait pas à fournir la matière d'une séquence. Les textes existent également par le contenu de ce qu'ils racontent, et il convient de rendre possible leur didactisation à travers des entrées qui s'y rapportent, pour qu'ils puissent être lus et travaillés. Il se trouve que la composante thématique de ces quatre textes est riche et que l'on y repère suffisamment de récurrences pour tenter d'en indiquer au moins dans un premier temps les contours et les principaux contenus, afin de pouvoir en marquer par la suite des aspects intéressants dans une perspective d'enseignement. Cette séance préalable sera donc consacrée à la mise en évidence de quelques thématiques et à leur fonctionnement dans certains des quatre textes.

Les codes ou thématiques à l'œuvre dans les textes

Dans le texte 3, Don José refuse de mettre à profit l'occasion de s'évader que Carmen lui procure en lui faisant parvenir une lime. La conséquence de cet événement existe : si Don José s'était évadé, le dénouement de la nouvelle n'aurait en rien été comparable, ou plus exactement, le moment où il raconte cela n'aurait sans doute pu exister, puisque, s'étant évadé pour devenir de son plein gré bandit, il n'aurait

vraisemblablement pas tué Carmen. De même, la montre volée par Carmen est suivie d'un autre événement, d'une grande importance, celui-ci : le narrateur va retrouver Don José dans sa prison, et pourra ainsi entendre toute son histoire. Barthes appelait ces moments du récit des *fonctions*, susceptibles d'entrer en relation de cause à effet avec d'autres événements qui les suivront. En revanche, le fait que la lime, dans le texte 3, ait été glissée dans un *pain d'Alcalà* n'est pas la cause d'un autre événement à venir ; il s'agit non d'une fonction mais d'un *indice* du récit. Alors que les fonctions sont en relation métonymique les unes avec les autres et constituent la trame du récit, les indices jouent dans l'ordre de la métaphore, créent des significations de diverses natures attachées aux personnages, aux lieux, aux objets... sont l'arrière-plan du récit et en constituent à elles toutes les connotations. Ces unités non fonctionnelles, de nature thématique, sont à rapporter en réalité à la lecture elle-même en tant que procès, créant au fur et à mesure, par des retours réguliers, le pluriel du texte, finalement désignées comme les *codes* du récit². On peut faire travailler les élèves, dans des lectures transversales menées sur les quatre textes, trois de ces codes qui devraient pouvoir se dégager après une première approche. L'enjeu didactique de ce travail est la possibilité de faire apparaître aux élèves, de l'un à l'autre texte, des parcours de significations grâce auxquels on pourra espérer les amener à une lecture qui, pour s'établir sur quatre extraits, regarderait le plus possible vers la prise en considération de l'intégralité de la nouvelle. La réflexion sur le genre, qui a été un point de départ du travail du professeur, pourrait être réutilisée pour faire apparaître comment ces thèmes sont comme le fil de chaîne de ce texte dans son ensemble, dont les entrecroisements narratifs constitueraient le fil de trame.

A. La lecture indiciaire.

Ce code repose sur le fait que les narrateurs de *Carmen* font voir, de façon récurrente dans l'acte même de raconter les événements, qu'ils ont également pour fonction de lire un certain nombre de signes qui se présentent à eux, de diverses natures, allant de l'interprétation à l'intuition en passant par le déchiffrage.

Dès le début de la nouvelle, la lecture d'indices apparaît et joue un rôle important, que l'on pourra choisir de mettre en évidence dans l'analyse du texte 1. À partir du doute sur le lieu de la bataille de Munda, le temps et l'espace sont créés pour que s'y déroule le récit. On pourra demander de relever tout ce qui prolonge ou infléchit cette image de l'archéologue, d'abord lecteur assidu des *Commentaires* de César, ensuite lecteur de paysage, puis d'attitudes humaines, observateur du moindre signe, du moindre objet, comme si la possibilité de se conduire dans un monde étranger dépendait entièrement de sa sagacité. Par contraste, dans le texte 3, on montrera que Don José ne reconnaît pas tout de suite la marque de Carmen dans le pain d'Alcalà : « Je pris le pain, fort étonné, car je n'avais pas de cousine à Séville ». Son échec à devenir un vrai Bohémien est en quelque sorte signé par cette étourderie, écho lointain de la fascination dans laquelle le plonge la vision de Carmen, lorsqu'il la rencontre.

Dans le texte 2, cette thématique est bien présente, et se met au service d'un certain romanesque ; elle joue cette fois-ci dans la fiction, tout autant que dans la narration, puisque ce sont les deux personnages qui tentent, dans le début du texte pour Carmen, et jusqu'à la fin pour le narrateur, de « lire » l'autre, pour voir s'il ou elle peut servir aux fins qu'il ou elle lui a inspirées. Deux topiques différentes sous-tendent donc chacune des deux lectures : la séduction et le vol, dont l'accord, d'ailleurs millénaire en littérature, assure la réussite de cette si subtile petite scène. On pourra faire comparer la façon dont le narrateur parvient d'un bout à l'autre à lire le paysage, puis le personnage de Don José, la situation pourtant complexe et potentiellement dangereuse de la rencontre, dans le premier texte... et la difficulté manifeste qu'il éprouve à saisir Carmen dans le début de la scène, ce qu'il ne pourra faire qu'au bout d'un certain temps, après l'avoir en quelque sorte apprivoisée en la rapportant à un ancien engouement coupable pour l'occultisme, et en donnant d'elle un portrait marqué par des références littéraires. Dans ce seul passage, le narrateur ne parvient pas entièrement à « lire » Carmen : il ne se rend pas compte qu'elle est en train de lui voler sa montre. La séduction n'opère ainsi qu'à *minima* sur le narrateur premier, en cette seule occasion, là où elle restera massive pour Don José, puisque, dans le texte 4 encore, il s'imagine, tout près de la fin, que Carmen va accepter de le suivre.

² Cf. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, et S/Z, Seuil, 1970.

Dans le texte 4, le code indiciaire est pour ainsi dire hors d'état de fonctionner, dans un dialogue très dépouillé, aux répliques brèves, à l'exception des deux centrales, une pour chacun des deux personnages, dans lesquelles ils disent chacun à son tour de façon extrêmement condensée, quelle logique les a amenés là, chacun par des voies différentes. Carmen sait qu'elle va mourir, et Don José sait très vite, du moins le texte le donne à voir, qu'il va la tuer : sur le plan de la langue, par exemple, cela pourra être montré par l'observation des interrogations. C'est donc ici le destin, qui prend toute la place dans cette scène : les personnages ne retrouvent de liberté d'agir que dans la parole et dans la mort, pour Carmen, et pour Don José, dans la suite des actions qui vont de l'ensevelissement de Carmen à sa reddition, racontés en sommaire après le meurtre. À ce moment du texte, le paradigme de l'indice, qui manifeste, on peut le dire d'une manière phénoménologique, la liberté des personnages narrateurs, liberté d'interpréter correctement le monde dans lequel ils évoluent, mais aussi liberté de ne pas le comprendre, de se tromper et finalement de mourir, cette capacité de bien ou mal lire n'est plus de mise. Ce code indiciaire subit une involution, dans ce dernier texte, son fonctionnement est alors ramené à la présence d'objets de faible pouvoir interprétatif : la sébile que Carmen abandonne, puis sa mantille qu'elle jette, le couteau que Don José a pris à Garcia le borgne après l'avoir tué, qui est donc déjà associé à un meurtre, et servira aussi à creuser la tombe de Carmen, la bague jetée... Il ne s'agit plus en fait d'indices, à l'intérieur de l'univers fictionnel, puisque tout y est déjà joué et qu'il leur manque d'avoir été produits par une instance narrative. Ils sont en quelque sorte ramenés à des éléments du décor, motivés par le seul pouvoir symbolique qu'ils ont en eux-mêmes.

B. L'espace

Le code de l'espace est l'un des plus riches et des plus évidents, aussi bien en tant qu'espace représenté, lieu où se déroulent les actions narratives, que lieu de la représentation elle-même, en tant, si l'on veut, que forme *a priori* de la narration. L'enjeu serait, dans ce premier relevé, de mettre le plus vite possible les élèves en situation de percevoir également, par l'observation et l'analyse, à partir de relevés, ce qu'est l'espace de la nouvelle.

Dans le texte 1, cet espace est créé à partir de la narration, dans le premier paragraphe, par l'activité du narrateur, qui vient en quelque sorte reporter des éléments historiques et savants dans un milieu « inculte », afin d'y créer l'espace et le temps nécessaires à la fiction. La création d'un *locus amoenus* dès la première page est centrale dans la constitution de cet espace littéraire (cf. plus loin, l'analyse du texte 1). Dans le texte 2, l'espace se crée, à partir de la promenade sur le quai du Guadalquivir, où se trouvent le narrateur et Carmen, au début du texte, *via* un déplacement et l'installation de l'action dans la *neveria*, un lieu qui contraste avec chacun des lieux des trois autres textes : la *neveria* est un lieu socialisé, fait pour la rencontre, propice à la séduction, s'opposant en cela au lieu de l'incipit, dans lequel la rencontre entre Don José et le narrateur a bien lieu, mais se limite à ce moment à un échange de regards alors que la taverne ouvre le texte sur une très riche topique du portrait, et des motifs « romanesques », dont la séduction et le vol. Enfin, dans le texte 4, la « gorge solitaire » où Carmen suit Don José sans même demander où il la conduit et d'où elle ne ressortira pas est évidemment un lieu d'un autre ordre, marqué par une autre tonalité, que l'on pourrait si l'on veut appeler tragique, à condition de ne pas la projeter sur la totalité du texte, imprimée tant aux actions qu'aux paroles échangées ou aux objets de cette scène.

L'opposition majeure, sous le rapport de l'espace, s'établit cependant entre le texte 3 et les trois autres. Du point de vue d'une certaine anthropologie, les prisons sont des *hétérotopies*³, emplacements sans existence réelle, à la fois proches de tous les autres et affectés par rapport à eux d'une altérité absolue. *Carmen* nous est donc racontée pour l'essentiel d'une prison ; le principal chronotope de la nouvelle est donc entièrement fermé. Au total, le récit s'engage, dès le premier texte, à partir d'un suspens initial, intervalle ouvert dans le temps de l'Histoire, pour changer, sinon le cours des choses, du moins le lieu d'une bataille, et aboutit au temps annulé, anhistorique, de la dissertation sur les Bohémiens, n'existant plus dans le chapitre 4 que par leur langue et leur mœurs, saisies par un regard ethnographique ; entre ces deux moments, c'est l'enfermement de Don José dans un lieu et un temps sans issue qui produit le récit. Ce lieu s'oppose au

³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, T 4, Paris, Gallimard, 1984.

premier chef à la *neveria*, lieu clos mais non fermé, dans lequel les comportements suivent, de façon parfois contingente, le désir ou certaines conventions, et non une règle immuable, contrairement à la prison, qui fixe d'avance les fermetures et ouvertures, les déplacements, les gestes quotidiens... La *neveria* est le lieu du visible, celui dans lequel la convention sociale est la plus nette. L'opposition s'établit aussi avec les emplacements des textes 1 et 4, qui sont des marges, des lieux sans nom et sans identité déterminée, hors de tout marquage social, si ce n'est que le premier est construit par une visée purement littéraire, à partir d'une topique extérieure à l'histoire (cf. plus loin, l'analyse du texte 1) et que le second ne fait l'objet d'aucune parole, d'aucun élément de thématization dans la nouvelle. On pourra, du reste, une fois l'étude terminée, proposer aux élèves de comparer cette dernière scène, du point de vue de l'espace, avec le dernier tableau de l'opéra de Bizet qui a choisi un tout autre décor, celui d'un lieu socialisé, tout près de la place des taureaux.

Des relevés peuvent donc être proposés dans un premier temps aux élèves, pour une séquence centrée sur ces quatre textes, y compris sur des passages situés en d'autres lieux de la nouvelle, dans une étude transversale centrée sur l'espace, et dont l'objet sera aussi de faciliter l'appropriation des significations globales qui seront nécessaires lors des études textuelles à venir.

C. Le langage

Régulièrement, dans chacun des quatre textes, des mots d'une langue étrangère parsèment le texte, certains faisant l'objet de notes de l'auteur. Ces références valent dans les textes par les significations connotées qu'elles apportent.

Dans le texte 1, se succèdent deux langues éloignées dans le temps et dans l'espace : le latin de l'archéologue ou des *Commentaires* de César, et le castillan. Les deux langues arrivent en fait dès le titre de la nouvelle, *Carmen*, lexème à double face contenant l'Espagne dans son signifiant et dans son référent, et, via son sens latin, l'un des ressorts principaux de l'action narrative, le destin qui rend l'amour de Don José voué à sa perte. Hormis cette liaison avec le personnage de Carmen, le langage dans cette première page se rattache à l'espace. Le lieu initial, dans le premier paragraphe, d'où le romanescque n'aurait pu advenir, est marqué par la latinité, dans son signifiant, renvoyant à un épisode de la *Guerre des Gaules* ; ses expressions rencontrent, dans le deuxième paragraphe juste avant que ne commence à se construire le lieu de la rencontre avec Don José, trois mots qui désignent l'Espagne : *Cordoue*, la plaine de *Cachena*, la sierra de *Cabra*. Le premier est du même ordre que les autres noms propres du paragraphe précédent : *Marbella*, *Montilla*, *Andalousie*, noms propres se rapportant à l'Espagne réelle. Les deux suivants sont dans un rapport différent et valent déjà par leurs connotations : même peu familiers de l'espagnol, les candidats pouvaient au moins repérer la sierra de *Cabra*, nom qui désigne la chèvre ; il s'agit donc d'un nom commun, de même que la plaine de *Cachena*, mot qui désigne une race bovine. Un parcours de lecture peut alors commencer à se tracer, à partir de là, dans le sens d'un passage entre deux mondes, l'un marqué par la culture classique, l'autre par la présence d'une nature qui pour n'être pas sauvage, n'en est pas moins étrangère au narrateur premier, qui se déplace en portant avec lui ses chemises et les *Commentaires* de César, dans un lieu aussi éloigné de sa culture, mais où, pourtant, il va se sentir tout aussi à l'aise que s'il était dans son univers. Les mots espagnols et gitans qui reviennent dans tous les textes ont précisément cette fonction de créer et maintenir un lien avec une culture autre. Ce code du langage est donc exactement l'envers de la couleur locale ; alors que l'exotisme cherche à introduire dans le texte savant des thèmes et des motifs marqués par le lointain et l'inconnu, la dénomination de certains éléments du référent espagnol et gitan procède d'un mouvement inverse, par lequel une instance savante importe dans ce référent éloigné et peu parlant, le même procédé d'appropriation qui est à l'œuvre avec le lointain de l'histoire romaine. Là serait l'effet principal du roulement continu, dans la nouvelle et dans les quatre textes, de ces termes écrits en italique, parfois traduits en note ou dans le corps du texte, parfois donnés tels quels lorsque leur sens peut être assez clair.

Dans le texte 2, la particularité de l'emploi des mots espagnols est qu'ils sont pleinement intégrés à l'action, et y remplissent même une fonction. La *neveria*, endroit où l'on mange des glaces ou *nieves*, est tout simplement le lieu de la scène, alors que la *baji*, la bonne aventure, terme de la langue des Bohémiens, donne le motif qui justifie la cohérence interne de la scène et l'inscrit dans une certaine vraisemblance : ce n'est qu'une curiosité bienveillante envers l'occultisme, et non quelque intention coupable liée au pouvoir de

séduction de Carmen, qui peut pousser le narrateur, en tant que personnage, à poursuivre cette rencontre. Le motif de la bonne aventure⁴, permet aussi de prolonger la scène en un second tableau, au domicile de Carmen ; il ouvre également le thème de la Bohémienne sorcière qui crée un lien de structure entre le narrateur premier : « je ne reculai pas d'horreur en me voyant à côté d'une sorcière » (texte 2) et Don José : « S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une ! » (texte 3). Ces passages sont importants car ils créent un lien entre les deux narrateurs qui se succèdent dans le récit. Tous deux s'accordent ici sur une qualité importante de Carmen, qui pointe vers la signification de son nom.

Dans le texte 3, c'est le pain d'*Alcalà* qui est au centre du récit, n'apportant rien à l'histoire racontée ; un pain quelconque aurait suffi pour y loger une lime. La qualité de ce pain, complaisamment établie par la note, est aussi bien une notation de pure couleur locale, mais elle dit aussi, à ce moment, le dilemme entre la pente facile du plaisir qu'incarne Carmen et que José retrouverait vite s'il acceptait de s'évader, et le renoncement que lui coûte son attachement à son devoir de soldat. Les noms des camarades, *Mina*, *Longa*, *Chapalangarra*, ce dernier de consonance basque, font entendre le thème de l'enfance et du pays, fréquemment associé au personnage. Ces connotations se rejoignent donc pour faire de ce passage un récit personnel, disant, ce que l'on peut trouver en d'autres endroits de la nouvelle, ce que José aurait été sans Carmen. Le texte 4 enfin présente deux mots d'une grande importance, à ce point de l'histoire qu'ils terminent. Les deux mots de même racine *calli* et *cale*, celui-ci au pluriel, se rencontrent, l'un étant le féminin de l'autre, au moment où s'accomplit le destin de Carmen. Enfin, *romi* et *rom* s'accordent donc en ce tout dernier instant, sur le fait que ce n'est pas José qui a tué Carmen, mais un destin, ou une loi, attaché aussi bien à l'une qu'à l'autre.

On peut donc montrer en travaillant sur ces matériaux, que dans les deux premiers textes, les différentes occurrences de l'espagnol et de la langue des Bohémiens manifestent toutes les questions que pose pour Mérimée le fait d'ancrer son récit dans un monde lointain et reconstruit qu'il ne s'agit ni de peindre selon l'esthétique convenue de la couleur locale, ni de transposer purement et simplement en jouant sur quelques universaux comme l'amour et la passion. Dans les deux derniers textes, en revanche, le code du langage fonctionne en référence à l'univers des deux personnages, à ce qui leur est proche et à ce qui règle leur destin.

IV. Séance 2 et 3. Analyse du texte 1

Séance 2. L'entrée en jeu du narrateur : étude analytique de l'incipit

A. De l'auteur impliqué au narrateur

Dans *Carmen*, l'entrée dans la fiction, bien que condensée et empruntant certains éléments habituels du genre, se rapproche davantage du roman : l'incipit se construit selon une logique narrative bien plus complexe que la simple mise en place d'un cadre conventionnel destiné à lancer le récit principal. L'originalité de la narration dans *Carmen* réside essentiellement, au point de départ, dans le fait que le relais à un narrateur second chargé de raconter l'essentiel de l'histoire se fait tardivement dans la diégèse ; mais de plus, l'apparition du narrateur premier se trouve constituer un élément à part entière de l'histoire, ce que précisément raconte cet incipit. Mieux même, un premier relais de narration existe au tout début du texte, entre le narrateur initial et une toute première instance, à l'œuvre globalement dans le premier paragraphe du texte 1, donnant ainsi à la voix narrative d'ensemble de Carmen l'allure d'une certaine complexité.

Ce « je » du premier paragraphe pourra être observé après un temps de travail consacré à la vie de Mérimée, autour de quelques documents ou gravures simples le faisant apparaître dans ses fonctions d'inspecteur des monuments historiques, ce qu'il n'est pas encore en 1830, date donnée comme définissant le temps de la fiction, mais qu'il sera à partir de 1834, et pendant toute la période où il a écrit nombre de ses nouvelles, dont *Carmen*. Une mise en rapport d'un nombre limité d'éléments de l'histoire romaine avec ce

⁴ Dont toute une tradition picturale — Le Caravage — ou littéraire — Cervantès — pourrait fournir la matière d'un prolongement artistique et culturel.

premier paragraphe pourrait même être tentée, afin d'en faire vérifier l'exactitude. L'enjeu ne serait pas anecdotique et ne servirait pas à occuper les élèves : il s'agirait de faire voir que la situation d'écriture de *Carmen* prend bien son origine dans une réalité, celle de l'auteur réel, qui combine en fait le souvenir de ses deux voyages en Espagne et les recherches archéologiques qu'il mena par la suite. L'instance narrative ainsi dégagée s'apparente à l'auteur impliqué de la narratologie anglo-saxonne, figure qui a l'avantage, du point de vue du savoir littéraire, d'offrir un troisième terme à l'alternative, souvent très réductrice dans certaines applications didactiques, entre « le narrateur » et l'auteur. Cet auteur impliqué, ou « implicite », selon les traductions, apparaît en narratologie comme le « second moi » de l'auteur, construit par le lecteur, en tant que destinataire de l'œuvre. WC Booth, qui en a conceptualisé le premier la figure, la met en relation avec l'auteur réel du récit :

Pour certains romanciers, il semble, en effet, qu'ils se découvrent ou se créent eux-mêmes en même temps qu'ils écrivent. Comme le dit Jessamyn West, c'est parfois « seulement en écrivant que le romancier peut découvrir – non pas son histoire – mais son écrivain, le scribe officiel, pour ainsi dire, de cette histoire ». [...] Aussi impersonnel qu'il puisse être, son lecteur construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette manière. [...] Ses différentes œuvres impliqueront différentes versions, différentes combinaisons idéales de normes⁵.

L'intérêt de cette instance dans l'analyse est donc que, en certains endroits du récit, particulièrement au début, elle peut apparaître à mi-chemin entre l'auteur et le narrateur. On caractérisera surtout cet auteur impliqué par le ressort auquel il a recours dans ce premier paragraphe, assez proche de la métalepse : le suspens. *Carmen*, qui deviendra l'une des plus célèbres nouvelles de la littérature, avec le secours de l'opéra de Bizet qui créera le mythe, est lancé comme un intermède destiné à faire patienter un lecteur savant ou curieux, en attendant qu'une importante découverte archéologique ne vienne confirmer une hypothèse ! On pourra alors faire observer comment cet auteur impliqué, ancré dans la réalité, devient très facilement le premier narrateur de *Carmen*. Sur le plan de l'expression, dès son apparition, cette instance narrative se caractérise par des figures comme l'hyperbole — « toute l'Europe savante en suspens » — ou l'ironie — « l'intéressante question de l'emplacement de Munda », opérant un renversement saisissant : c'est bien *Carmen* qui est destiné — et qui réussira finalement — à intéresser le monde entier, et non le lieu de la bataille romaine. C'est ce soulignement de l'expression elle-même dans le tout début de texte qui fonde très vite cet auteur impliqué en narrateur potentiel, qui l'amène en quelque sorte à se qualifier assez brillamment dans sa fonction de narration : la distance amusée, incluant l'humour, sera en effet, dans tout le récit, une constante de son style, que l'élève retrouvera, si le professeur le souhaite, dans une étude en bonne et due forme du texte 2.

À la fin du texte, une autre étape est franchie : le narrateur est cette fois-ci qualifié en tant que personnage de l'œuvre. En effet le choix qu'il fera, quelques pages plus loin, de réveiller Don José pour lui permettre de fuir avant l'arrivée des hommes d'armes que son guide est allé quérir, se trouve préfiguré dès cet incipit, par la décision prise de ne pas se dérober, malgré le danger évident que peut représenter une telle rencontre. La dernière phrase du texte montre le contraste entre le narrateur et le guide, dont la peur est manifeste : celui qui porte avec lui ses chemises et les *Commentaires* de César, fait entendre qu'il ne craint rien car il a vu le cheval de l'homme détaché et son espingole pointée vers le sol. Il vient d'être qualifié cette fois-ci comme le narrateur du récit, en tant qu'il jouit désormais de la capacité à lire les signes dans l'univers fictionnel qui a été mis en place. Il peut désormais cheminer dans le pays qui s'est ouvert et côtoyer successivement les deux personnages clés de la nouvelle. À cet égard, la référence aux « soldats de Gedéon », qui pointe vers la Bible, outre qu'elle prolonge les références savantes du premier paragraphe, tout en les transposant dans le récit mythique, signe symboliquement l'arrivée du narrateur dans un univers de fiction et pose pour la première fois la question des valeurs, qui sera importante dans la nouvelle. Par rapport au récit biblique, le narrateur, plongeant la tête dans l'eau ne se comporte pas comme les « bons » soldats, ceux qui ont pris l'eau dans leur main pour la laper, et sont ainsi restés sur leur garde, prêts à voir le danger de loin. Il n'y a plus de

⁵ WC. Booth, « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, G. Genette & T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.

méfiance à avoir : le narrateur est prêt à risquer une mauvaise rencontre, comme il s'exposera plus tard avec insouciance à se laisser voler par Carmen. Son acceptation de cet univers de fiction qui vient d'être créé est à présent totale. La mise en place de la narration dans le récit est également signifiée par un trait de style qui participe de son efficacité.

B. Un indice de littéarité : le passé simple

Le passé simple vaut d'être observé dans ce passage, au seuil de l'œuvre, à la création de laquelle il contribue sur le plan du langage. Il apparaît à deux reprises dans le premier paragraphe — « César joua quitte ou double » et « je fis une assez longue excursion ». Le premier fait référence à la dernière bataille de la guerre civile livrée par les armées de César, donc à un temps éloigné et au lieu « mémorable » dont l'auteur est alors préoccupé. Rien ne distingue encore à ce moment-là le texte d'un récit de voyage, qui peut très bien être rédigé à la première personne et au passé simple. Le second vient dans un contexte tout différent, d'énonciation embrayée, avec l'emploi des temps du discours, notamment présent et futur. Ce second passé simple, bien qu'il soit à la première personne, diffère nettement du premier, puisqu'on s'apprête à le retrouver dans la totalité de la narration de la nouvelle, du moins jusqu'à la fin du chapitre 3 ; il est repéré avec une date qui sert également d'interface entre la réalité et le récit qui s'ébauche, le voyage de Mérimée en Espagne, en 1830, étant choisi comme le lieu réel à partir duquel va se constituer la fiction. À l'inverse, le premier passé simple, dont « César » est le sujet, est à prendre dans le contexte d'une énonciation historique, au sens de Benveniste. À partir de là, on pourra faire repérer les passés simples du deuxième paragraphe pour montrer qu'ils apparaissent dans le contexte d'une première personne, selon ce qui est courant dans tout le récit classique, dans lequel s'inscrivent toutes les nouvelles de Mérimée. Le premier passé simple proprement fictionnel du texte est donc « j'aperçus », première action narrative à partir de laquelle le paysage se constituera en espace de fiction. Le sens du verbe crée le passage entre le voyageur, savant, archéologue ou curieux, et l'accession au rang de narrateur intradiégétique d'une histoire qui lui aura été rapportée de première main, par les personnages mêmes, et dont il aura, pour une part non négligeable, témoigné. Le passé simple se maintient jusqu'à la fin du texte.

Ce qui peut guider le professeur tout au long de cette partie de l'analyse du texte, c'est l'analyse par Roland Barthes de la valeur que prend ce temps dans un texte littéraire : « Le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose⁶ ». Sous la plume de Barthes, la façon dont ce temps verbal signifie la littérature en elle-même a à voir avec le projet général de décrire, par l'observation et l'analyse, la littéarité d'un texte ou d'une œuvre. Dans cet incipit de *Carmen*, c'est la narration littéraire qui est confortée par cette arrivée progressive, en deux temps, du passé simple, qui installe un personnage encore largement empreint de la réalité, certes déjà stylisée, de la recherche archéologique dans laquelle il se présente, pour passer de l'autre côté du miroir et engager la nouvelle dans cette succession d'actes clos dont parle Barthes, et qui sera *Carmen*.

Séance 3. La mise en place d'un espace littéraire : analyse textuelle du second paragraphe

L'objet de la séance est de faire observer comment se constitue la fiction littéraire dans cette partie de l'incipit de *Carmen*, à partir de deux autres indices majeurs de littéarité : la création de l'espace littéraire de la nouvelle par la mise en place du *topos* du paysage idéal, qui sera la dominante de la séance, et l'arrivée dans le texte de traits de style de la langue romanesque classique.

A. Le paysage idéal

La description du *topos* du paysage idéal a été donnée par Curtius : « Depuis l'époque impériale jusqu'au XVI^e siècle, il est le thème principal de toute description de la nature. C'est [...] une « tranche » de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une

⁶ Roland Barthes, « L'écriture du roman », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972 [1953], p. 27.

source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs⁷ ». À partir de cette simple indication des invariants du topos, on peut proposer une lecture analytique, au fil du texte, qui le mettra tout d'abord en évidence et tentera chemin faisant de montrer son importance dans la textualité de cet incipit.

Après les classiques indicateurs de début d'action, « certain jour » et « lorsque j'aperçus » apparaît un premier motif, encore rattaché pour le moment à la situation réelle donnée dans le paragraphe précédent : la fatigue et la soif dont souffre le voyageur n'ont pas encore de statut littéraire ou fictionnel et sont encore celles qui ont sûrement fait souffrir en son temps le voyageur de 1830 l'érudit des années 40, ou l'inspecteur des monuments historiques, personnages génériques dont Mérimée s'est sans doute aidé ensuite pour façonner ce voyageur. Mais elles vont cependant motiver l'apparition en une seule fois de deux des trois éléments du *topos* : « une petite pelouse verte parsemée de joncs et de roseaux ». Il manque justement l'eau, bien qu'elle soit là potentiellement avec notamment le vert de la pelouse, et c'est sa recherche qui va conduire le narrateur à franchir le seuil de la fiction. Le paysage idéal va se construire peu à peu ; il sera bien plus finalement qu'un indice de littéarité, mais créera tout l'univers de la nouvelle qui en est issue, à commencer par Don José. Les *Commentaires* de César sont en position transitionnelle ; ils représentent ce que l'éloignement temporel peut avoir d'analogue à l'éloignement dans l'espace et annoncent le franchissement du seuil de la fiction. On peut suivre la façon dont le paysage idéal se construit progressivement ; c'est sur cette base, purement topique, donc littéraire, que les autres éléments thématiques de l'incipit vont peu à peu se placer et commencent à servir de fond aux premières interactions entre personnages : le cheval, l'espigole, le cigare, et le jambon, indices d'*hispanité*, aurait peut-être dit Barthes, sont les premiers éléments de l'exotisme de la nouvelle, mais aussi les premiers objets supports de l'action narrative, le cigare donné, par exemple, scellant le pacte initial entre le narrateur et Don José, pacte annoncé par le motif des deux chevaux se répendant avant même que le narrateur n'ait débouché sur les lieux de la rencontre. Tout le récit, pourrait-on dire, sort bien de ce lieu et de ces quelques objets, mais à la manière d'une nouvelle, avec rapidité, tout étant intégré à l'action avec une grande efficacité symbolique.

Par la suite, le *topos* apparaît une première fois avec ses trois éléments, mais sur le mode déceptif : la vision est trompeuse, l'eau promise par la pelouse, en réalité un marécage, ne sera pas trouvée. À ce moment, la « gorge étroite », « les contreforts de la Sierra de Cabra », puis les « sangsues » et les « grenouilles » matérialisent le contraste avec un possible *locus horridus* : nous sommes bien dans la montagne, mais surtout résolument dans la topique, avec ce jeu d'opposition. Enfin, le narrateur suit la bonne piste, car il sait lire les signes, et va trouver l'espace où mettre en scène la rencontre : la gorge s'élargit, alors que, sur le plan symbolique, au contraire, c'est un lieu clos que l'on découvre, d'abord donné par un « cirque naturel » et enfin par un « petit bassin » où l'eau retombe. La clôture est une autre topique de l'espace, très ancienne, qui signifie toujours une possibilité d'apparition, de création, de naissance... L'eau, troisième élément du paysage idéal, est alors apparue, et la littérature avec elle. La topique s'est précisée, à la fin du paragraphe, des chênes ont remplacé les joncs et les roseaux, et sa description elle-même va devenir le lieu d'une certaine amplification.

B. Un second indice de littéarité : le style

Le style, dans la fin du deuxième paragraphe, apparaît presque en une seule fois avec la topique du paysage. Il se manifeste d'abord par des jeux d'opposition :

La fraîcheur de la source vs le « marécage » (eau courante vs eau stagnante) ;

L'épais ombrage des « chênes verts » vs le « soleil de plomb » ;

« La gorge s'élargissant » et un « cirque naturel » vs « une « gorge étroite ».

Dans ce même ordre d'idées le cheval du narrateur se dédouble : les deux chevaux qui se répendent marquent le premier accord entre deux acteurs du récit ; le cheval du voyageur en rencontre un autre, apparemment local. Le motif annonce donc la série des références proprement hispaniques, après l'ouverture « romaine » de *Carmen*. Ce motif montre peut-être aussi que cette entrée dans la littérature, dans la « belle nature » dont parle Curtius, est plus complexe qu'il n'y paraît, le cheval, animal noble, domestiqué mais

⁷ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1991 (1956), p. 317.

présentant une très forte valence symbolique, se présente comme une médiation entre le monde savant du narrateur et celui des personnages de la nouvelle.

Par la suite, les expressions habituelles de la convention littéraire arrivent dans le texte. Le *topos* de l'ineffable n'est pas loin avec « il était impossible de rencontrer un lieu qui promît au voyageur une halte plus agréable ». Le recours au superlatif va croître dans le passage, jusqu'au haut degré « un lit meilleur qu'on n'en eût trouvé dans aucune auberge à dix lieues à la ronde » : sans atteindre encore la préciosité, on est pleinement dans la convention du style. C'est ensuite l'épithète, là où le style du premier paragraphe, dépourvu d'ornement, n'en contenait aucune. On a par exemple « cinq à six *beaux* chênes *verts* », un « *épais* ombrage ». Nous sommes loin des considérations sur la bataille de Munda ; le caractère littéraire de cette description est d'autant plus évident que le style chez Mérimée, est d'une manière générale peu prodigue de figures. À un degré de plus, on a l'épithète de nature : « un sable *blanc comme neige* », avec un terme, *sable*, qui appartient à la langue noble. La métaphore convenue de l'eau « bouillonnant » est du même ordre. La phrase elle-même s'accorde avec ce style orné, puisqu'on entend clairement un rythme travaillé par masses croissantes, arrondi à la fin par l'épithète noble, qui vaut clausule : « Au pied des rochers à pic, la source s'élançait en bouillonnant, et tombait dans un petit bassin tapissé d'un sable blanc comme la neige », ce qui, là encore, ne semble pas s'observer souvent chez Mérimée. Tous les éléments du décor sont construits et non décrits, car la littérature se regarde elle-même, dans ce passage ; l'herbe *lustrée*, c'est-à-dire brillante, qui termine la mise en place du paysage, confirme la tendance hyperbolique et le caractère idéal, cette fois-ci sur le plan de l'*elocutio*, de ce paysage.

En même temps que la nouvelle vient de construire sa propre scénographie, car le contraste avec l'aspect rude de Don José va servir à lancer la rencontre proprement dite, c'est l'espace entier du littéraire qui arrive à la faveur de ce début, avec une remarquable économie de moyens : ce n'est donc pas grâce à un simple procédé technique, plus ou moins mécanique, habituel dans le genre de la nouvelle, que cet incipit lance l'histoire que nous allons lire, mais dans la plus pure et dans la meilleure tradition de la littérature classique, en créant un lieu de langage.

V. Séance 4. Analyse du texte 2 : une fausse scène de rencontre et un vrai portrait littéraire

La scène que raconte le texte 2 serait tout à fait exclue dans une nouvelle qui ne serait définie que par des conventions de genre, quant à la mise en place de la narration. Certes, dans une telle nouvelle, une rencontre peut être contée, au-delà même de quelques propos de circonstances, avec celui qui deviendra le narrateur second de la « vraie » histoire ; mais alors, le passage de relais s'opère rapidement, il n'est pas différé afin que soit racontée une seconde rencontre préliminaire, avec un nouveau personnage, Carmen en l'occurrence, qui ne prendra aucune part à la narration, et dont la rencontre n'aura pour fonction que de tisser le fil — la montre volée — qui conduira le narrateur premier à retrouver le narrateur second, à qui il pourra passer la parole pour que la « vraie » histoire se raconte enfin. L'existence même de cette scène doit donc sa raison d'être au projet de Mérimée de fausser les conventions de la nouvelle pour introduire un narrateur-cadre là où la tradition du genre n'a pas accoutumé de l'inviter. Tout porte donc à lire cette scène comme un morceau détaché, dans laquelle la convention littéraire prend le dessus sur les nécessités de l'action narrative.

1. Deux personnages très éloignés l'un de l'autre dans une fausse scène de rencontre

Nous n'avons ici qu'un extrait de cette longue scène, qui commence deux pages auparavant, au moment où le narrateur, en train de fumer sur le parapet du quai du Guadalquivir, voit arriver une femme, portant dans les cheveux « un gros bouquet de jasmin ». Pour caractériser ce passage dans son ensemble, il s'agit d'une scène de séduction, qui contient bien quelques-uns des invariants du genre, mais pris en charge par la narration : le *telling*, dans cette page domine très largement le *showing*, car toute la thématique sensorielle de la scène, y compris les éléments les plus visuels, est toujours manifestée avec distance, par l'attitude d'ensemble du narrateur, qui fait preuve d'une certaine complaisance amusée à se laisser ainsi entreprendre par une femme, sans s'apercevoir toutefois qu'elle cherche à lui voler sa montre, et dont la beauté, par ailleurs, sera exprimée dans un portrait alliant des éléments savants, empruntés à une topique littéraire, et des

notations populaires, le tout apparaissant comme une sorte de curieuse alliance entre nature et culture qui fait le charme de ce texte. La scène est donc bien plus construite que perçue, à l'image du portrait de Carmen, dominant la scène, qui est donné en quelque sorte au second degré. C'est cette particularité qui fait également la difficulté de ce texte, qu'on rangerait à tort du côté des « scènes de (première) rencontre », bien que, dans une optique didactique, il ne serait pas inutile de se priver de cette première approximation pour conduire un lecteur débutant vers des significations plus importantes.

La dynamique interne de la scène, tout d'abord, est donnée par le mouvement des personnages, à la fois dans l'espace et quant à ce qui les porte à s'intéresser l'un à l'autre, à s'approcher et à se voir. Ces deux axes serviront à une première prise en mains du texte. Globalement, le déplacement n'est jamais montré dans cette scène bien qu'il structure le texte. Il en est fait trois fois mention. Alors qu'il est avec Carmen sur les bords du fleuve, au tout début du texte, le narrateur propose d'aller à la *neveria*. Au milieu du texte, le déplacement est mentionné par prétérition : « nous étions entrés dans la taverne », faisant comprendre au lecteur que les deux premiers moments ont eu lieu chemin faisant : le dialogue sur l'accent et le « doux parler » de Carmen, puis, le passage qui suit immédiatement ce dialogue et rapporte la réaction du narrateur, empreinte d'une distance amusée, à la révélation que fait la Bohémienne de son origine. Enfin, le narrateur suggère un second déplacement, cette fois-ci vers le domicile de Carmen, sans qu'il soit possible de se tromper sur ce qui se passe en réalité depuis le début : la séduction a opéré, dans un sens très convenu, la première étape à la *neveria* n'en étant probablement qu'un prélude plus ou moins annoncé. Cette séduction, si on la rapporte à son référent, pourrait être considérée comme mettant regrettamment en avant le pire des stéréotypes, quant aux rapports supposés entre les Bohémiennes et la prostitution. Mais le texte montre qu'il faut apprécier la scène au niveau de la narration, précisément en raison du fait que tous les éléments stéréotypés de ce que serait une semblable rencontre sont soit absents du texte ou implicites, soit revus, repris « à plus haut sens » par une narration savante. Carmen apparaît avec trois visages différents : elle est celle qui parle, au début du texte, celle qui ensuite est littéralement parlée par le narrateur au cours de son portrait ; mais elle est aussi celle qui pense, comme le montre le motif de la montre, qui ouvre et ferme le texte et dit de quel projet elle s'occupe tout au long du passage, sans que cela ne soit jamais explicite.

Parmi les éléments thématiques du texte qu'il serait important de faire travailler aux élèves, par une comparaison avec l'un ou l'autre des trois autres extraits, le code du langage semble le plus intéressant. Il sous-tend le premier moment de la scène et acquiert une fonction bien précise : la succession des noms de lieux et de peuples pose la question de l'origine ethnique, dans un mouvement d'approches successives. Carmen prend d'abord le narrateur pour un Anglais, sur la foi d'un stéréotype, que l'auteur impliqué se charge d'expliquer en une note. Le mot *Anglais* est en fait une appellation générique : le voyageur qu'aucun signe ne permet de prendre pour un marchand est potentiellement riche, et il est donc intéressant de le voler. L'erreur de Carmen n'en est pas une, mais montre qu'elle fait tout simplement son métier. En revanche, la première question du narrateur pourrait laisser entendre qu'une certaine séduction agit : demander à une femme de rencontre si elle est du lieu où l'on se trouve est après tout une pure approche de convention. Mais, tout de suite après, on peut comprendre que le narrateur est en réalité dans un autre état d'esprit. La métaphore convenue du « pays de Jésus », en effet, est ambiguë : rien ne prépare le lecteur, dans le premier texte, à ce que le narrateur-personnage puisse se montrer aussi naïf... Peut-être y a-t-il là une sorte de stéréotype : un homme instruit, français, savant, ne peut pas penser qu'une gitane puisse avoir envie d'entendre autre chose que de plates flatteries. Quoi qu'il en soit, la réplique suivante montre que le dessein du narrateur est de trouver réellement l'origine de Carmen, dont il a vraisemblablement besoin pour commencer son portrait. Il semble en effet prendre à la lettre la réflexion de Carmen, sur un paradis qui ne serait pas fait pour elle et ses semblables, et va jusqu'à la supposer soit musulmane soit juive ! C'est une préoccupation savante, plus esthétique qu'ethnique, qui le guide d'un bout à l'autre ; ce premier dialogue, comme la réflexion intérieure sur le caractère sulfureux de cette rencontre, se retrouveront entièrement dans le portrait du paragraphe suivant.

2. Le portrait de la gitane : un exercice littéraire de haut vol (étude linéaire de « Tout en causant » à « quand il guette un moineau »)

C'est le portrait de Carmen qui est central dans ce texte et qui serait à expliquer avec des élèves. Carmen y est construite, dans une démarche savante, qui a clairement pour effet de concilier les contraires, au point qu'on peut parler en cela d'une rencontre abstraite entre nature et culture, bien plus que d'une simple scène qui fait connaître et communiquer deux personnages. Dans le passage qui précède, symétriquement, le détachement et l'humour du narrateur se sont fait jour dans toute la réflexion qui suit sa découverte : Carmen est gitane et potentiellement sorcière ! On peut au passage faire comparer cette réflexion, manifestement hyperbolique, humoristique : « Je ne reculai pas d'horreur en me voyant à côté d'une sorcière », avec l'emploi du même mot que fera Don José dans le texte 3, et par lequel il désignera celle qui l'a ensorcelé en le livrant à la passion amoureuse. L'attitude du narrateur est ici différente : il s'agit de s'offrir un moment de plaisir esthétique, sous forme de défi : faire d'une gitane un portrait qui s'inscrive dans la topique romanesque la plus légitime.

La position du narrateur, donateur du portrait, est d'abord soigneusement indiquée comme étant faite d'une constante distance. La classique notation sur la « bougie enfermée dans un globe de verre » qui permet de lancer le portrait s'accompagne d'une autre remarque, moins convenue, sur la réaction ébahie des « honnêtes gens » à la vue de la gitane : le narrateur est vigilant, il voit ceux qui le regardent et montre ainsi qu'il n'est à aucun moment absorbé par le visage ou le charme de Carmen. Le portrait à venir se fera dans une autre dimension que celle de la pure séduction. En écho à cet avertissement au lecteur sur le sens à donner à ce portrait, on a, immédiatement après le passage délimité, une autre remarque sur le fait qu'il ne serait pas convenable de se faire tirer la bonne aventure dans un café...

Pour construire un tel portrait, Mérimée ne s'en remet pas entièrement à l'expression. Il lui faut aussi avoir recours à un enthymème initial : Carmen n'est pas « de race pure⁸ », et elle est « infiniment plus jolie » que les autres gitanes, dont la proposition sous-entendue, lourdement restituée, serait que les Gitanes ne sont pas belles. Le ton est donné : il s'agira de concilier les contraires afin qu'il soit finalement d'autant plus remarquable d'avoir pu peindre la beauté qu'elle réside dans un compromis assez piquant — Carmen est une *belle* Gitane — et non dans le haut degré, dans les lys et les roses où l'on va d'ordinaire la prendre en littérature. Le projet ainsi défini, la référence à Brantôme ne surprend pas. Outre que Mérimée, vraisemblablement, s'en amuse, elle est exacte, et on pourra proposer à des élèves de comparer les deux textes, dans la mesure où le passage des *Dames galantes* détaille la totalité des trente « si », donnés d'abord en espagnol puis traduits en français. Mérimée abrège logiquement la liste, qu'il ne retient que comme un moyen commode de faire ce portrait d'une gitane inconnue, de manière à pouvoir inscrire une beauté exotique, irrégulière, anti-classique — ce que le texte va donc devoir établir — dans un calque parfaitement reçu. Le portrait se fait ainsi en deux temps ; aux deux des dix clauses que Mérimée retient de Brantôme, succède la description de Carmen, « *Ma Bohémienne* » : on est donc allé du général au particulier, la beauté de rencontre se rattache à présent à un calque rhétorique, et sa description peut alors commencer. Le tour de force est fait à moitié, il ne reste plus qu'à dérouler les lieux habituels du portrait, dont l'expression sera marquée par l'antithèse — la peau est cuivrée mais « parfaitement unie » ; les yeux sont « obliques, mais admirablement fendus » ; ses lèvres « un peu fortes mais bien dessinées » — ou la concession — ses cheveux « peut-être un peu gros, étaient noirs ». Dans un tel portrait, l'ineffable n'est plus vraiment une topique : c'est en raison de leur caractère particulier, et non de leur beauté « au-dessus des pinceaux de l'auteur », qu'il faut sans doute entendre un peu plus à la lettre que dans une simple peinture de convention, les hyperboles à propos d'une figure « qu'on ne pouvait oublier », de l'expression des yeux que l'on n'a trouvé « à aucun regard humain ». Les antithèses sont reprises *in fine* pour donner la raison de ce portrait : « à chaque défaut, elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste ». Le contraste, banni de l'esthétique classique, est assumé, mis en avant, au contraire, car il fonde le portrait, qui se présente ainsi finalement comme un compromis sur le plan rhétorique. Les ornements sont mesurés au sujet, exprimés en des métaphores empruntées à l'univers supposé du lieu où l'on se trouve : les reflets des

⁸ Peut-être serait-il prudent, dans une classe, de vérifier qu'une connexion impromptue et « sauvage » entre « Juive » et « race pure » ne viendra pas forcer une interprétation malencontreuse de ce passage.

cheveux sont bleus « comme l'aile d'un corbeau », la blancheur des dents est celle des « amandes sans la peau ». Le caractère concret de ces images prépare la grande analogie finale du chat et du moineau, qui dit, comme en une pointe, quelle était la véritable finalité de la peinture : faire apparaître la cruauté cachée sous le charme.

Au total, le portrait est non seulement possible, mais il est donné avec toute l'apparence formelle du genre, tel que le discours romanesque classique l'a établi ; simplement, les contenus en sont adaptés au sujet et au modèle. Si le référent de ce portrait est irrégulier, à la limite du dicible, la forme en est finalement classique. L'étude de ce portrait gagnerait, en classe, à être prolongée par l'observation et l'analyse de la très riche iconographie disponible sur Carmen.

VI. Séance 5. Commentaire littéraire du texte 3 : le récit personnel, le personnage de Don José

Ce texte est celui des quatre dans lequel se donne vraiment à voir Don José en tant que narrateur, le texte 4, qu'il raconte également, se présentant comme une scène, au cours de laquelle la narration proprement dite doit composer avec la nécessité de faire sentir la montée progressive vers un dénouement. Dans sa prison, Don José est dans la situation idéale de donner à son récit l'allure d'une réflexion sur un moment important de sa destinée, celui où il a refusé de s'enfuir pour que puisse s'accomplir son devoir de soldat, ce qu'il ne parviendra pas à faire, finalement. L'analyse du texte va montrer comment Don José se démarque du narrateur premier de la nouvelle quant à sa manière d'appréhender les événements et de les exprimer : son style narratorial, si l'on peut dire, est très différent de celui de l'incipit ou de la scène de « rencontre » avec Carmen. Dans le procès de lecture, ce texte est aussi celui où le personnage, libéré en quelque sorte de Carmen et de la passion qu'il éprouve, donne de lui-même une image plus crédible et plus cohérente. Dans la lecture envisagée comme procès, l'implication d'un jeune lecteur dans ce texte pourrait donner lieu à des travaux d'appropriation, une fois expliquées les principales déterminations, en particulier stylistiques, de ce passage.

1. Un récit personnel dans un style simple et évocateur : lecture analytique du texte dans son ensemble

En tant que narrateur, Don José se démarque nettement du narrateur premier de la nouvelle ; il a des choses et des faits une approche sensible, et se tourne pour les exprimer vers des expressions, des images concrètes qui suivent les impressions par lesquelles il en est plus ou moins affecté. Le texte relate le mois passé en prison après avoir aidé Carmen à échapper à la garde, sous la forme d'un sommaire, de son entrée à sa sortie, avec, au milieu, l'arrivée du pain contenant la lime.

Le style, tout d'abord, est simple, sinon dans la syntaxe, dont les constructions n'ont rien de relâché, du moins dans certaines expressions utilisées, qui font entendre la stylisation de ce qui serait la parole intérieure du personnage. Les images sont marquées par leur caractère concret. Pour dire la familiarité avec un camarade à présent colonel, on passe par une expression imagée : « j'ai joué à la paume vingt fois avec son frère », typique du langage populaire, qui fait découler une signification abstraite d'une action concrète censée en être un signe évident et incontestable. De même, son courage et son agilité se disent en un tour qui évoque une hardiesse gratuite, faite de liberté et d'amusement : Don José se représente comme « un homme qui avait déniché maintes fois des aiglons ». Ces deux images disent quelque chose du jeu, de l'enfance, d'un univers propre au personnage, qui n'est ni celui de la hiérarchie militaire, ni celui des Bohémiens ; toutes deux font vivre le soldat dans une vie où il n'aurait pas eu à choisir entre son devoir et sa passion ; et le sujet qu'il est aussi dans ce texte, existe pour un instant, dans un temps des origines, où il n'aurait pas rencontré Carmen...

Globalement, l'expression est adaptée à un récit oral. Les adresses à l'auditeur — « le croiriez-vous, monsieur », le tutoiement par lequel il s'interpelle, comme on le ferait d'un enfant à qui on voudrait faire entendre raison — « Te voilà mal noté ! » — dessinent un style tourné vers une expression simple, directe, mais qui va précisément dire les choses au plus près de la manière dont elles peuvent retentir dans une intériorité : « Adieu les galons de maréchal des logis que je croyais déjà tenir ! ». La parataxe dans la dernière phrase — « Au moins on marche seul, en avant de son peloton : on se sent quelque chose ; le monde vous

regarde » — fait entendre trois notations brèves, dont la succession rythmée et digne atteint la dimension d'une petite période, pleine de l'humble orgueil de celui à qui sa généalogie a permis de « prendre le Don ».

Ce style, à la fois sobre et évocateur, se marque également dans la manière dont ce narrateur désigne les acteurs de son récit, à ce moment précis. C'est Carmen, tout d'abord, « la commère », appellation familière, qui flirte avec le langage des voleurs. On trouve aussi « cette diable de fille-là » : l'appellation file le thème de la sorcière, de l'envoûtement, du charme, trait dominant du personnage ; incidemment, les deux narrateurs sont par-là rapprochés, même si la visée du narrateur premier, dans le texte 2, est davantage de nature esthétique qu'existentielle. Le trait de style va jusqu'au nom de qualité : « une coquine de gitane », qui a aussi pour effet de mettre à distance Carmen, qui s'était fait passer pour basque afin d'amadouer le soldat. Un camarade est dénommé « negro » et lui-même se désigne comme un « pauvre diable ». Cet usage de la dénomination est au sens propre familière ; elle rapproche le sujet parlant de ceux dont il parle, se les approprie et les rend plus présents à l'auditeur.

Le cadre énonciatif du récit est à la mesure de son objet : donner au personnage une sécurité, et d'abord par la situation d'interlocution. Le récit commence dans la situation classique du récit à la première personne, au passé simple et à l'imparfait — « je *fus* dégradé [...] *C'était* ma première punition » — qui marquerait, à la troisième personne, un plan d'énonciation décroché de l'actualité du locuteur et dans lequel le « je » n'entre que par convention. Mais le narrateur premier de la nouvelle est tout de même présent dans le passage, même si c'est *a minima* dans des « phatiques » comme « Le croiriez-vous, monsieur », définissant ainsi une situation de dialogue, même si dans les faits, on est essentiellement pris à ce moment-là par le récit principal et si le narrateur premier cesse d'exister en tant que personnage. Le passé composé « « j'ai joué à la paume avec lui », suffit à rendre manifeste ce plan embrayé, qui existe dans le récit avant le passage dans lequel, par figure, Don José se donne à lui-même la parole : « Maintenant je me disais : Tout le temps que tu as servi [...] ». Cela veut dire que, dans tout son grand récit, et notamment celui qu'il fait entendre dans les textes 3 et 4, Don José se trouve à tout moment dans une situation d'énonciation de type « embrayée », et qu'il faut donc considérer qu'il n'a jamais le recul que confère au narrateur premier le cadre énonciatif général, dont on a vu qu'il était mis en place dans l'incipit, où le passé simple, aidé par la topique, fonctionnait comme un indice de littéarité. Là apparaît peut-être l'utilité que revêt, sur le plan de la narration, le fait d'avoir fait raconter à un premier narrateur, ayant acquis suffisamment d'épaisseur dans la fiction, toute l'histoire ordonnée de *Carmen*, celle qui se déroule de façon linéaire, à la manière enfin, d'une nouvelle. Il s'agit peut-être de prêter au personnage des conditions de donation du récit qui ne le couperont à aucun moment de cette parole qui, parce qu'elle s'adresse toujours à quelqu'un qui le connaît et peut attester qu'il ne se confond pas en tout point avec le déserteur et le meurtrier qu'il est devenu, est à même de véhiculer un univers de référence fait d'impressions, d'images, de réflexions morales et de raisonnements sans rapport avec l'emprise que la passion exerce sur lui. On voit également, pour ce qui concerne spécialement ce passage, combien ce double dispositif énonciatif peut donner de souplesse au récit de Don José, qui passe au présent lorsque l'attention se resserre autour de l'objet majeur de cette page : le pain d'Alacalà.

2. Don José personnage : une réhabilitation que rend possible le récit de prison

En tant que personnage, Don José bénéficie de ce récit rétrospectif, qui lui permet de revenir sur les événements et sur ses erreurs passées. Par contraste, le narrateur premier dispose d'une compétence qui lui vaut de pouvoir lire directement les signes, dans les deux premiers textes, dans la fiction d'un récit qui découvre au fur et à mesure les personnes et les choses qui se présentent à lui. Grâce à ce temps et à cet espace de repli, on voit ainsi apparaître en Don José un personnage plus cohérent et, paradoxalement, plus libre.

Quelques faits de style sont à mettre en rapport avec cette construction axiologique. Tout d'abord, dans le premier paragraphe, les grades militaires — « En me faisant *soldat*, je m'étais figuré que je deviendrais tout au moins *officier*. Longa, Mina, mes compatriotes, sont bien *capitaines généraux* » — viennent signifier le monde hiérarchisé, monde d'ordre et de devoir, auquel aspire le personnage. Ils s'opposent aux noms imagés donnés à Carmen et au camarade, qui ne fonctionnent pas comme des repères absolus par rapport à une échelle, contrairement aux noms de grade, et ne sont pas du tout indépendants du lien que le locuteur établit

avec ceux qui les portent. Ce sont, si l'on veut, des noms déictiques. La contradiction qui se dit ici est à mettre sur le compte de celle qui est au principe même du personnage, entre désir et devoir, et qu'il ne pourra résoudre. Cette même ambiguïté s'exprime dans la manière très marquée, stylistiquement parlant, avec laquelle Don José exprime de façon quasi simultanée son désir d'évasion et la force qui le retient. Dans son récit, c'est le moment où il imagine sa fuite et ce qu'il a très bien compris que Carmen lui disait de faire, par le message muet de la lime et de la pièce d'or : fuir, changer d'habit et aller la retrouver ! Le rythme de la phrase est à ce moment-là rendu très vif ; « *En une heure, le plus gros barreau était scié avec la petite lime ; et avec la pièce de deux piastres, chez le premier fripier, je changeais ma capote d'uniforme pour un habit bourgeois* » : la position des quatre circonstanciés, qui tendent à s'organiser en chiasme, s'intègre totalement à l'action ; c'est surtout l'emploi des imparfaits qui est remarquable, et qui demande au lecteur trop pressé de revenir en arrière et de relire, pour s'apercevoir que le plus gros barreau n'a pas été scié, que la capote d'uniforme n'a pas été changée en habit bourgeois⁹. L'emploi stylistique de ce temps montre que l'imagination se déploie très rapidement, dès lors qu'est entrevue la possibilité de rejoindre Carmen.

Enfin Don José se dit dans son discours, par les connotations des deux indices signifiant Carmen, les « bas de soie troués » et « la fleur de cassie » ; tous deux ont fait naître chez lui des impressions sensorielles qui perdurent. Les bas de soie sont liés à la fuite de Carmen, qui a causé l'emprisonnement du soldat. L'emphase de la tournure : « les bas de soie [...] je les avais devant les yeux », dit la puissance évocatrice de l'image quelque peu euphémisante d'une fille vive et narquoise, que Don José se plaît à former de Carmen. La fleur de cassie, liée à la rencontre devant la manufacture des tabacs, reste fixée par son odeur. L'envoûtement que ressent Don José est donc avant tout de nature sensorielle. Dans ce contexte, il n'est pas indifférent que le pain contenant la lime soit délicieux, comme le dit la note, qui joue en quelque sorte comme un effet de réel, puisqu'il rend vraisemblable la réaction de Don José lorsqu'il lui est donné : « C'est peut-être une erreur, pensais-je en regardant le pain ; mais il était si appétissant, il sentait si bon, que, sans m'inquiéter de savoir d'où il venait et à qui il était destiné, je résolus de le manger ». Une signification de ce pain est donc d'être un objet de savoir pour l'instance de la note de bas de page, mais, pour Don José, d'être un objet de désir. Celui-ci reproduit dans ce geste le mouvement irréfléchi par lequel il a laissé s'enfuir Carmen, là aussi sans s'inquiéter des conséquences, sans savoir pourquoi, parce que cela lui paraissait si bon... Le texte, en ce moment très précis, se fait micro-récit, et le pain d'Alcalà, y est très exactement un *exemplum* de la passion.

Ainsi, l'intention est bien de faire apparaître Don José en tant que personnage, dans un abri, derrière le barreau que, précisément, il ne se résoudra pas à scier, où il choisira de rester immobile, de ne pas céder à une tentation, qui est par ailleurs présente dans ce récit personnel, sous forme de certains *indices* symboliques, à laquelle il ne pourra pas résister et qui le conduira à sa perte. Dans le passage même, Don José résume ce que l'on pourrait appeler l'éthique du Bohémien : « Pour les gens de sa race, la liberté est tout » ; quelque chose pour Don José est, et restera, plus fort que la liberté ; Carmen, à l'inverse, acceptera la mort d'un cœur léger pour ne pas trahir cette liberté, selon ce qui fonde son personnage de gitane. La prison apparaît alors dans ce passage comme le lieu d'un possible refuge, celui que le personnage se donne et qui permet ce délai avant l'inévitable, en une introspection aussi précise que si elle était le fait d'un homme instruit, et qui parvient à toucher par sa simplicité. Don José, en tant que personnage, veut n'être pas qu'un « pauvre diable » ; à la fin du texte, la lexie « homme de cœur » rassemble en elle toute une signification du texte, par laquelle le récit lui a rendu sa dignité.

VII. Séance 6. Étude du texte 4. Explication linéaire de la mort de Carmen (du début du texte à « Je la frappai deux fois », l. 31).

Dans ce texte, au moins jusqu'à ce que le meurtre soit accompli, l'importance de la narration représentée est moindre que dans les trois premiers. Il s'agit de faire voir la mort de Carmen, ce que Mérimée, en classique, fait en adoptant un style dépouillé, qui laisse toute la place à l'affrontement entre les deux

⁹ Cf. plus loin, dans la section sur les études de langue ; ces imparfaits peuvent être étudiés aussi bien en grammaire qu'en commentaire de texte.

personnages. L'*agôn*, toutefois, se fait autant en paroles que par un jeu d'attitudes, de gestes, de mouvements des personnages l'un envers l'autre, qui expriment aux différents moments de la scène des indications qui doublent le sens des répliques. Celles-ci s'enchaînent toutefois, mais le contenu et le style de celles de Carmen ont pour effet de rendre impossible toute idée d'échange, devant la certitude que les choses s'accompliront. Les trois premières études ayant fait sa place au problème central de la narration, on pourra regarder dans ce dernier texte comment Mérimée a préféré donner à la scène une dynamique qui semble venir directement de ce que disent et de ce que font les personnages.

Dynamique d'ensemble de la scène et projet de lecture

Le texte passe sobrement sur un déplacement, pour arriver sur le lieu fatidique, qui restera indéterminé. Dès le début, jusqu'à « Je la frappai deux fois », le texte est remarquablement organisé selon six répliques de Carmen, qui forment, si on y ajoute sa réponse muette à la première question de Don José, sept stations par lesquelles vont passer les deux personnages, et dont l'enchaînement et la teneur donnent très vite la certitude qu'elles les conduiront à une fin déjà promise. On peut montrer comment le texte progresse en suivant exactement cette logique, qui exprime de façon répétitive le caractère inéluctable du destin, par laquelle, à chaque question ou prière de Don José, Carmen oppose toujours la même réponse, avec des variantes qui donnent sa couleur à la scène alors que, de façon toute symétrique, à chaque propos de Carmen exprimant son refus, Don José oppose une nouvelle parole qui tente invariablement de l'annuler. Tout le texte repose sur une forte convention narrative, le nombre et l'intensité des paroles échangées ne pouvant avec vraisemblance avoir été retenus par Don José. Le récit de paroles laisse une plus grande place ici à l'évocation mimétique.

I. 1-3. Avant le début de la scène, Carmen a déjà montré explicitement qu'elle sait que Don José va la tuer, et qu'il mourra ensuite. La première question ouvre la scène dans une certaine hauteur de style, en usant du « vous », que l'on ne retrouvera plus par la suite, et d'une brièveté en accord avec la tension du moment. Carmen répond en se mettant dans l'attitude du départ ; le geste de jeter la sébile, attribut de la Bohémienne, est symbolique dans le contexte d'une fin prochaine, alors que la mantille est conservée, comme pour maintenir jusqu'à la fin la silhouette et l'entière séduction du personnage.

I. 4-5. Le deuxième échange a lieu en chemin. L'acceptation muette de Carmen, dans l'interaction précédente, avait encore pu être lue comme une promesse d'accord sur ce qui oppose les personnages. Le premier mot de la réplique de Don José, « Ainsi », montre que c'est bien de cette façon-là qu'il a compris, ou qu'il a feint de comprendre, le geste de Carmen montant en croupe sans un mot. La réplique de Carmen est alors sans appel « Je te suis à la mort mais je ne vivrai plus avec toi ». Le personnage a perdu la façon qui le caractérise tout au long de la nouvelle : l'expression est grave, l'énoncé frappé par une opposition tranchante, avec une terrible syllepse sur le sens du verbe « suivre », que Don José prend au sens d'un accord amoureux, et que Carmen rectifie dans le sens de la mort, qui sera le domaine de signification de toute la scène. Le ton, toutefois, et là sera le paradoxe de cette scène, conserve quelque chose de neutre et de presque doux, ici, du moins.

I. 6-7. Les notations brèves continuent de se succéder. Le lieu de la scène rappelle la gorge de l'incipit, mais celle-ci ne s'élargira pas ; elle est « solitaire », sans autre caractérisation. Le lieu de la mort de Carmen n'aura pas de témoin et restera secret, puisque Don José ne le révélera pas, après s'être rendu. La question de Carmen « Est-ce ici ? » ajoute l'ellipse à la brièveté, car, dans le contexte, on entend très bien qu'elle demande si là est bien le lieu où elle va mourir. La fatalité n'est pas une idée, dans cette page, mais revêt un aspect tout pragmatique : la mort est littéralement l'interprétant de tout ce qui s'y dit.

I. 8-9. Une seconde gestuelle de Carmen, plus accomplie, cette fois-ci, l'amène à prendre une posture digne et qui défie Don José ; les actions se succèdent, la légèreté, la fierté, le courage du personnage se disent en très peu de mots. L'aspect visuel du tableau s'appuie sur cette idée de la mort qui donne sens à tout.

I. 10-17. Cet enchaînement est le seul du texte à s'établir sur trois répliques. Carmen n'attend pas que Don José la questionne et prend l'initiative, pour mieux le défier, comme le laissaient voir les notations précédentes, les mains sur les hanches et le regard fixe. L'énoncé est un constat plein de froideur ; le personnage atteint un degré de détachement qui lui fait totalement objectiver l'idée de sa propre mort. Il n'y a

ni révolte ni colère dans ces paroles, qui donnent même à entendre que Don José ne serait pas responsable de ce qui arrive. Jusqu'aux « Non », répété deux fois, qui sera sa dernière parole, Carmen ne manifestera pas d'affect dans ce qu'elle dit.

Cet énoncé est encore marqué d'un rythme binaire « Tu veux me tuer » / « je le vois bien » ; « c'est écrit » / « mais tu ne me feras pas céder » qui dit la résolution du personnage et exprime que la confrontation est sans issue, il n'y a pas de troisième terme. L'échange qui suit est le plus long de la scène, comme si on atteignait un point culminant où la possibilité de convaincre était encore de mise. La réplique suivante de Don José est comme forgée à dessein pour donner à Carmen l'occasion d'en montrer l'inanité. Les arguments sont déjà dépassés, à ce point du texte où la symbolique du lieu, des gestes et des premiers échanges a montré qu'il n'est plus temps d'être raisonnable. L'appel à la responsabilité de Carmen — « C'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier » — et au sentiment amoureux — « Carmen ! Ma Carmen ! » — restent vains. Dans la réplique suivante, elle énonce la loi que son appartenance au peuple gitan lui fait obligation de suivre : « Comme mon *rom*, tu as le droit de tuer ta *romi* » : le tour fait lugubrement écho aux formules traditionnelles par lesquelles les unions sont célébrées en des paroles marquant la réciprocité, comme *Ubi tu Gaius, ibi ego Gaia*, dans le mariage romain. La formule qui suit referme toute possibilité de réciprocité en énonçant deux fois le seul nom féminin, *calli*. Outre ce style formulaire, le didactisme général du ton est remarquable : les répétitions, les parallélismes sont d'un style posé, qui prend le temps d'expliquer les choses à Don José. Le contraste est assez terrible, entre ce tranquille et raisonnable discours et l'imminence croissante de la mort.

18-20. Dans cet échange, Don José apporte le thème de la jalousie, dont le livret de Meilhac et Halévy fera un motif important dans la dernière scène de l'opéra de Bizet, la mort de Carmen proprement dite ayant lieu entre un premier chant du chœur célébrant la mort du taureau et un second glorifiant le toréador Escamillo, rival de Don José. Mais, dans la nouvelle, la jalousie ne servira même pas de prétexte au meurtre ; Carmen se contente de pointer froidement, en une unique et ultime concession, que l'amour qu'elle a eu un temps pour Don José a causé sa perte.

I. 21-23. La réplique de Don José est rapportée sans paroles directes, en même temps que des indications d'attitudes conventionnelles de supplication amoureuse : évocation du passé, promesses pour l'avenir. Don José revient à une marque de la situation d'énonciation, pour la vraisemblance du récit. La répétition, « Tout, Monsieur, tout », qui prend l'auditeur à témoin de sa « fureur », va dans le sens d'une prise de distance. Don José redevient pour un instant le narrateur dans sa prison, capable de recul envers sa propre histoire.

I. 24-25. Dans son avant-dernière réplique, Carmen manie encore un style bref, marqué par la négation et le parallélisme. La grande énergie de ce discours, dépourvue toutefois de violence, est encore souligné par l'emphase des constructions par dislocation : « T'aimer encore, c'est impossible » « Vivre avec toi, je ne le veux pas ».

I. 26-27. La préparation de la mort, avec la justification par la « fureur » et l'apparition du couteau, s'accompagne d'une dernière tentative de Don José pour se disculper : « J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce ». L'argument ne vaut que dans le récit, toutefois, car, son espoir que Carmen recule à l'idée de la mort n'a pas fait l'objet d'une parole dans la scène, outre qu'il n'était pas vraisemblable qu'il puisse l'accréditer, à l'issue d'une pareille scène et connaissant le personnage.

I. 28-30. Les deux dernières répliques sont laconiques et résument en quelques mots ce que les personnages n'ont cessé de dire durant toute la scène, faisant apparaître tout ce qui les oppose. Carmen ne prononce qu'un seul mot ; la phrase, inutile à présent, s'efface, au profit du langage des gestes : le pied qui frappe le sol, dit encore la détermination, et le jet de la bague, geste final, symbolique, que Don José annulera du reste, tout aussi symboliquement, en la déposant dans la fosse après l'avoir retrouvée.

I. 31. L'indication « Je la frappai deux fois » est laconique, Don José atteignant une sorte de calme comme si la scène avait eu pour effet de l'amener à accepter ce qu'il savait inéluctable.

Conclusion : Y a-t-il un Destin à l'œuvre dans Carmen ?

Le fait que dans la fin de ce texte, on quitte la scène pour revenir à un récit n'efface pas l'impression que *Carmen* se termine dans une sorte de dénuement : le lieu, les attitudes, les paroles semblent s'enchaîner

sans que la narration de Don José ne les oriente vraiment, sinon pour faire ressortir que toute tentative de sa part de fléchir Carmen ne pouvait que rester vaine. Le lieu de la scène n'est pas repéré, tout comme celui de la fosse, que Don José ne révélera pas aux soldats. L'absence d'affect dans les paroles de Carmen, le ton neutre qu'elle emprunte, presque jusqu'au bout, pour expliquer les choses à Don José, tout cela peut donner l'idée que sa fin était inscrite dans le fait qu'elle a choisi à un moment un homme qui s'est avéré incapable de comprendre la culture des Bohémiens, celle qu'elle résume en une phrase dépourvue de passion : « Comme mon *rom*, tu as le droit de tuer ta *romi* ». Il aurait simplement fallu que Don José prît soin de ne jamais en venir à ce que cette loi ait à s'appliquer, ce qui aurait été possible s'il n'était pas resté attaché à une éthique incompatible avec celle du peuple des *Calés*, comme il les appelle au moment de finir son récit. L'idée d'un quelconque *fatum* ne semble pas dès lors être de mise pour comprendre la mouvement d'ensemble de la nouvelle. Le narrateur premier de *Carmen*, s'il a pu apparaître en quelques endroits de ces textes coupable d'un regard ethnocentrique, a au moins laissé la liberté à son héroïne de ne pas se retrouver prise dans les méandres d'une autre culture que la sienne, et de pouvoir mourir au moins de sa propre loi.

Remarque finale sur cette séance, d'un point de vue didactique

La perspective d'enseignement choisie pour l'étude de ce dernier texte a été de le traiter à la façon d'une scène, en faisant quasiment comme s'il s'agissait d'une action représentée. Ce choix avait principalement pour intérêt de faire apparaître aussi bien Carmen en elle-même, que la dynamique de ce dénouement, en vue de préparer également des prolongements sur le personnage (cf. plus loin). Mais une autre approche possible serait de poser en principe que ce passage est toujours raconté par le même narrateur que dans le texte précédent, et que, dès lors, ce qui apparaît, dans une lecture mimétique, comme le style de Carmen, n'est en réalité que celui de Don José narrateur, faisant parler Carmen. L'objectif de la séance serait alors de voir comment, au bout de son long récit, Don José peut enfin entendre lui-même et faire entendre le vrai langage de Carmen, dépouillé dans son style, exprimant froidement, presque sans colère, la vérité de son personnage, qui est celle de sa caste et dans laquelle l'amour n'entre pas, vérité que le narrateur premier perçoit assez vite, à l'issue de la scène à la *neveria*, là où le malheureux soldat devenu bandit par amour ne la comprend qu'au terme de sa déchéance. Cette interprétation-là conduit à une relecture de *Carmen*, sans doute difficile pour des élèves de Seconde, au terme de laquelle Don José et le narrateur ont chacun exprimé deux versions, ni semblables, ni opposées, de Carmen : le récit est indécidable sur ce point, Carmen demeurera inconnue, comme sa fosse restera introuvable. En ce sens, dès sa création par Mérimée, parlée par deux voix et ne se résolvant ni en l'une ni en l'autre, Carmen a bel et bien été un mythe.

VIII. Quelques exemples de questions de langue qu'il serait possible d'étudier au cours des séances précédentes

Le rapport 2020 a indiqué aux candidats qu'ils doivent tenir compte du programme de 2019, lequel a redéfini la part de la grammaire dans l'enseignement du français au lycée, en vue notamment de son évaluation lors de l'oral de l'épreuve anticipée. Nous avons rappelé plus haut qu'il était essentiel de ne pas perdre de vue la nécessité de ne pas se lancer dans la transcription intégrale de ce que serait une leçon de grammaire à partir d'un passage ou de quelques occurrences prélevées dans l'un des textes du corpus. Ces « points » ou ces « moments » de grammaire, malgré leur humilité, sont donc en réalité l'aboutissement d'un travail préparatoire, qui sera d'autant plus évident qu'il aura été préparé dans l'année, destiné à faire apparaître de façon synthétique, comment l'étude d'un fait de langue quelconque, pris indifféremment dans le programme de Seconde ou de Première, peut contribuer à mieux mettre en relief certaines significations des textes du corpus. Afin de mieux mettre en évidence ce lien entre étude de la langue et signification, dans le cadre de la composition sur textes, nous indiquons ci-après des éléments d'analyse grammaticale qui, intégrés à un moment ou à un autre du développement, pouvaient servir à

Un champ lexical du bandolero dans le texte 1

Sitôt arrivé sur les lieux de la source, le narrateur découvre Don José. Le lexique qui arrive à ce moment-là dans le texte semble structuré par des relations sémantiques qui mettent en avant une hiérarchie de type subordonné / superordonné, dans un contexte de synonymie. Ainsi, le cheval joue un rôle important dans le texte comme domaine sémantique référentiel. Son champ contient d'abord un terme à la valeur textuelle affirmée : le *hennissement*, puisque la source est trouvée grâce à l'écho que le cheval de Don José trouve avec celui du narrateur. Par ailleurs, on peut aussi indexer dans ce champ lexical deux termes techniques : *licol* et *débrider*. Le premier est le harnais du cheval ; il résulte également d'un choix stylistique, étant plutôt la forme non-marquée par rapport à *licou* ; le second, *débrider* est technique dans son emploi en construction absolue « je dis au guide de *débrider* ». On trouve enfin des termes en relation hiérarchique : le superordonné, *monture* et le subordonné : *cheval*, avec un net marquage stylistique pour *monture*.

D'un autre côté, l'autre attribut du bandit est l'arme. Il existe une relation d'équivalence entre *arme à feu*, terme générique, non technique et *espingole*, terme spécifique, technique, à consonance d'oc, donc censé évoquer l'Espagne. Le terme est présent à quatre reprises dans la fin du texte : il évoque le danger possible. On peut également observer le champ de ce mot en faisant travailler les quatre expressions dans lesquelles il est employé : *une espingole de cuivre* ; *l'espingole et l'air farouche du porteur me surprisent quelque peu* ; *l'homme à l'espingole et son espingole, qu'il tenait d'abord horizontale, était maintenant dirigée vers la terre*.

Ainsi, ce champ lexical et les relations paradigmatiques, précises, savantes, dont il est tissé, montre clairement que le narrateur possède une compétence lexicale. Il est qualifié pour évaluer en domaines sémantiques cohérents et ordonnés les référents du monde dans lequel il vient d'arriver : ce résultat confirme, sur le plan du lexique, la compétence interprétative qu'acquiert ce narrateur dès le premier texte.

Les relations au sein de la phrase complexe dans le texte 2

Pour rester au plus près de questions touchant au style on pourra faire travailler les élèves sur les choix qui ont été faits à certains moments du texte entre la parataxe et l'hypotaxe. Le travail de grammaire consistera alors à repérer tout d'abord des propositions et à user ensuite de manipulations, pour une transformation dans le type de relation opposé, afin de mesurer finalement l'effet de style. On peut prendre le texte dans la première partie, le portrait de Carmen usant peu de l'hypotaxe, et retenir deux passages du texte.

Par exemple, *Si vous remarquez si bien l'accent du monde, vous devez bien deviner qui je suis*. Après identification de la subordonnée, on peut travailler sur les nuances entre *si* et *puisque* ou *comme*. Le sens pragmatique de cet énoncé, comme l'inversion possible de l'ordre entre principale et subordonnée, ou encore sa transformation possible en parataxe — par exemple *Vous remarquez si bien l'accent du monde : vous devez bien deviner qui je suis* — aideront à percevoir l'aspect logiquement polémique de ce petit moment de séduction.

De même, au début du texte, l'intention de Carmen de voler la montre est en quelque sorte dissimulée par la construction indirecte de l'interrogation. Dans *elle désira savoir quelle heure il était*, on peut n'entendre qu'une simple demande anodine. Cependant, dans la dernière phrase du texte, la voix de Carmen, que l'on entend dans l'interrogation directe *Est-elle vraiment d'or ?* ne laisse plus aucun doute sur ce qu'a été l'un des enjeux de cette rencontre.

L'étude des temps verbaux dans le texte 3

Dans le texte 3, les temps verbaux servent à faire apparaître la complexité énonciative du texte. On peut faire travailler les élèves sur différents points, autour de la question de la coexistence dans un même récit des temps « du récit » et « du discours » que les manuels présentent souvent comme étant séparés.

Ainsi, par exemple, dans « Maintenant je me disais », l'imparfait, employé avec un marqueur « déictique », renvoyant au moment de la parole, ne peut s'analyser qu'en faisant entrer en jeu l'énonciation. On est dans un repère au passé, se référant au temps du premier emprisonnement de Don José. Mais comme dans ce temps, une situation de parole intérieure est créée, on peut alors la définir comme un repère contenant l'énonciation, et donc y référer au moyen d'un adverbe déictique. Il n'est pas dans la nature de ce personnage

de pouvoir se livrer à une introspection en bonne et due forme ; mais la narration qu'il fait à celui qui vient le visiter l'amène à faire rejoindre dans un seul acte de langage sa prison actuelle et celle dont il aurait pu sortir sans son amour pour Carmen.

On peut aussi analyser deux imparfaits remarquables, qui expriment en réalité un irréel, ce temps apparaissant, en langue, susceptible d'un assez grand nombre de significations modales. Dans : « En une heure le plus gros barreau *était scié* avec la petite lime et [...] je *changeais* ma capote d'uniforme », ces procès ne peuvent en effet se rapporter à un passé, puisqu'ils n'ont pas eu lieu. Le sens modal provient en réalité de leur couplage avec un circonstant ; on fait facilement apparaître que dans *le plus gros barreau était scié avec la petite lime*, le sens modal se perd, l'énoncé ne pouvant plus désigner qu'un fait passé, et donc réel. Le procès est à entendre comme ce que Don Jose aurait pu faire s'il avait profité de l'occasion. Cette analyse peut faire apparaître un effet de style de ce récit personnel, situé dans une intériorité. Don José revit certainement la scène à ce moment, comme l'indique cet effet de raccourci qui peut presque faire penser que le barreau a été scié, ou qu'il s'en est fallu de très peu ...

La proposition subordonnée relative dans le texte 3

Après une activité de repérage et d'analyse, les relatives du premier paragraphe peuvent être étudiées sous l'angle de l'opposition entre déterminatives et explicatives. Ainsi deux relatives sont explicatives, l'antécédent étant suffisamment déterminé, soit en lui-même, soit par le pré-déterminant comme dans « Chapalangarra, *qui est un négro comme Mina, et réfugié comme lui dans votre pays*, Chapalangarra était colonel » ou « j'ai joué à la paume vingt fois avec son frère, *qui était un pauvre diable comme moi*. »

Cependant, d'autres présentent des cas où l'on peut hésiter sur la relation de sens avec l'antécédent, dont la détermination pourrait être suffisante, mais qui se trouve prolongé, surdéterminé en quelque sorte, à la mesure de l'importance des états affectifs ou émotionnels du locuteur ou du pouvoir évocateur des contenus de sens dont il s'agit, et qui, tous, évoquent le personnage de Carmen dans ses aspects sensibles. On a ainsi, « Pour une coquine de bohémienne *qui s'est moquée de moi, et qui, dans ce moment, est à voler dans quelque coin de la ville*. » ou « ses bas de soie troués *qu'elle me faisait voir tout en plein en s'enfuyant*, je les avais toujours devant les yeux. » ou encore « je sentais la fleur de cassie *qu'elle m'avait jetée, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur...* ».

Ainsi, l'emploi de la relative comme expansion autonome du nom est au service du caractère personnel, voire intime, de ce récit.

IX. Prolongements artistiques et culturels qu'il était possible de proposer

Après l'étude du texte 2, il serait possible de proposer une comparaison avec la scène de rencontre entre Carmen et Don José, devant la manufacture de tabacs à Séville. L'objectif de cette serait de montrer les différences entre les deux styles narratifs et de faire ressortir les éléments thématiques retenus, notamment dans la peinture de Carmen. Globalement, on veut consolider les acquis de la séance sur le texte 2, en faisant ressortir le contraste entre la narration savante et calculée du narrateur premier et le portrait « populaire » de Don José, qui exemplifie les thèmes dominants de l'œuvre, dont le destin. On relèverait ainsi des faits de lexique ; on ferait ressortir la fonction des émotions des émotions dans la perception de Don José, la naïveté de l'expression, la présence d'images populaires, et une symbolique à la fois sensible et orientée immédiatement vers le destin, avec la présence de la chaîne sur laquelle Don José a les fixés. Cette étude reprendrait également des résultats de l'étude du texte 3.

Par ailleurs, l'opéra de Bizet pourrait servir à une étude comparée du texte 4 avec la même scène dans l'opéra de Bizet. La comparaison serait éclairante avec le livret de Meilhac et Halévy, tout d'abord, qui reprend un certain nombre d'énoncés de la nouvelle, dont certains à la lettre, mais en les recontextualisant, pour d'autres effets. L'opéra, éventuellement dans diverses mises en scène, pourrait aussi être comparé à la nouvelle, par le moyen de captations, de la scène finale, pour étudier les effets recherchés et les interprétations divergentes qui peuvent être données des deux œuvres.

Enfin, le mythe de Carmen peut servir à travers la très riche iconographie disponible, à un travail de recherche puis de comptes rendus sur les comparaisons possibles entre les éléments figuratifs, souvent dérivés de l'œuvre de Bizet, et certains passages de la nouvelle, incluant les quatre textes de la séquence. L'objectif serait *in fine* de se prononcer sur l'aspect mythique ou non du personnage de Mérimée, dont on sait qu'il doit presque tout à Bizet et très peu à Mérimée.

X. Écrits d'appropriation et évaluation de la séquence

Dans la lignée du programme des lycées, quelques écrits d'appropriation étaient possibles.

Dans le texte 3, une écriture d'intervention pouvait aider les élèves à mesurer l'immobilité de Don José dans sa prison, et à percevoir le rôle du destin pour ce personnage. La situation imaginée est que Don José profite de l'occasion qui lui est donnée, parvient à s'évader en coupant les barreaux, puis se présente « en habits bourgeois » chez Carmen, après avoir changé son habit grâce à la pièce d'or. On demande de raconter la scène après l'avoir planifiée. Il s'agit de rendre bien perceptibles l'état d'esprit du personnage quant à ce renversement de situation : comment Don José devra-t-il justifier l'abandon des valeurs qu'il défend encore dans sa prison et qui font de lui un soldat ? comment son langage pourrait-il rendre l'évolution qu'il aurait ainsi suivie ? L'écrit aura pour fonction didactique de faire ressortir l'impossibilité d'un accord entre ces deux personnages sans que l'un accepte de se renier, ce que les deux, dans la nouvelle, se sont refusés à faire.

Après avoir travaillé avec les élèves le texte 4 on pourrait demander une note d'intention de mise en scène. Il s'agirait de se fonder sur les significations dégagées dans l'explication du texte, aboutissant à faire de cette scène une confrontation toute de langage, en s'interrogeant sur la manière de rendre sensible au spectateur la tension dramatique de ce moment. La comparaison entre la fin de la nouvelle et la fin donnée à l'opéra pourra enrichir cet écrit.

Un essai de forme libre pourrait être demandé aux élèves pour indiquer, d'une manière argumentée et en les hiérarchisant, les causes de la mort de Carmen qu'il leur est possible d'invoquer. Cet écrit peut servir à une appréciation subjective de l'histoire, des personnages et de leurs actions, appuyée sur une référence permanente aux quatre textes étudiés.

Des travaux de préparation à l'EAF pouvaient aussi être proposés.

Une dissertation dont le sujet incline à appréhender *Carmen* selon un trait essentiel du genre de la nouvelle : la complexité de ce récit, dans lequel narration et témoignage oral sont indissociables. Les quatre textes seraient retravaillés pour servir à trouver les arguments nécessaires.

La deuxième partie du texte 1, à partir de « À moi n'appartenait pas sans doute », peut être donnée en commentaire littéraire. Il s'agirait d'un exercice d'imitation, après l'étude de la première partie du texte réalisée en classe. Des axes pourraient être donnés : a. le portrait d'un bandit ; b. l'entrée dans l'action de la nouvelle ; c. le rôle essentiel du narrateur dans ce récit

Épreuve de Composition française

Rapport présenté par Sylvie Pillu-Taillandier

Dans « Le long chemin des retrouvailles », dernier chapitre de son ouvrage *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution* (Paris, Gallimard, 2004, p. 347), Mona Ozouf déclare à propos de « la muse romanesque » :

« Son talent récupérateur est celui du chiffonnier, du brocanteur : elle recueille tout ce que la pensée systématique néglige, ou dédaigne.

Jamais donc d'unité, mais une variété inépuisable. Jamais de fusion, mais des accommodements laborieux. Pas de pureté, mais une impureté féconde. Pas de perfection réalisée, mais un bricolage sans fin. Pas de raison à l'œuvre dans les destinées. C'est de ce désordre que les romans instruisent leurs lecteurs, et tout autrement que ne le fait l'Histoire. Ils leur montrent le fossé qui sépare les faits et les espérances, les lentes transformations des êtres, le pouvoir silencieux du temps. »

En quoi ces propos de Mona Ozouf éclairent-ils votre lecture de *Mauprat* de George Sand ?

Le sujet de composition française invitait à réfléchir cette année sur *Mauprat* de George Sand, à travers une citation de la philosophe et historienne Mona Ozouf. Ni ce roman ni cette citation n'ont semblé déconcerter les candidats. George Sand a peut-être su transmettre le virus romanesque, malgré les vaccins d'une certaine critique qui en a longtemps caricaturé l'approche, inoculant soit une réprobation vertueuse contre « le camarade George », son cigare, ses pantalons, ses postures et ses œuvres... mises à l'Index ; soit une prévention ironique et condescendante contre ses romans « prêchailleurs » ; soit, au contraire, mais de façon tout aussi dangereuse, une approbation : masquant le visage singulier et mobile de l'auteur sous l'image de la bonne dame de Nohant, de ses héroïnes édifiantes.

Le jury, grâce à - ou en dépit de - cette « contamination », a donc pu apprécier de très belles copies, réfléchies, pertinentes et ouvertes, qui conjuguèrent souvent une triple relation à l'œuvre : une connaissance personnelle, sensible et précise, sans préjugé ou projection ; une lecture informée, grâce à une bonne maîtrise d'outils critiques et théoriques qui permettaient d'en éclairer l'approche (les ouvrages de Bakhtine, Genette, Kundera, Jouve, Pavel ont par exemple été convoqués) ; enfin un regard « à distance de loge », pour reprendre une expression de Starobinski, qui faisait aussi entrer dans son champ de vision l'évolution de l'œuvre de George Sand et son inscription particulière dans l'histoire du roman au XIX^e siècle.

Cependant une double réserve est à formuler : cette apparente simplicité et familiarité de *Mauprat* était à évaluer avec précaution, si elle ne menait, en définitive, qu'à une paraphrase stérile ; d'autre part comme les années précédentes le jury a regretté de découvrir des copies très brèves, inconsistantes, qui trahissaient une totale méconnaissance de l'œuvre. Il a ainsi été étonné de voir une copie assassiner cruellement Edmée avant même le procès de Bourges, donnant alors à son témoignage au tribunal une dimension fantastique.

Trop de candidats semblent avoir prophétisé que l'épreuve de composition française ne « bégaierait » pas, et ont écarté imprudemment George Sand de leurs lectures en alléguant que le XIX^e siècle avait déjà fourni le sujet de la session précédente. Ce prétendu don de seconde vue n'a rimé qu'avec illusions perdues, car l'alternance des siècles n'a jamais été un critère judicieux retenu pour le choix des sujets par le jury : la composition française, en effet, engage une réflexion sur une œuvre littéraire toujours spécifique, irréductible à un document historique ; elle porte sur un texte singulier, n'est jamais prétexte à une question d'histoire littéraire. Les *Amours jaunes* de Tristan Corbière et « *l'amour exclusif, éternel* »¹⁰ de George Sand ne se répétaient donc pas.

Ces deux remarques sont un appel à la prudence pour garder vive la relation aux œuvres au programme : ni accueil empathique et sans distance, ni refus sans réserve.

Pour aider les candidats à se préparer au mieux à l'épreuve et à mesurer ce qui est en jeu, voici quelques rappels de méthode avant de proposer un cheminement possible sur le sujet. Ce qui est d'abord en jeu, comme le soulignent les deux rapports précédents, que l'on consultera avec grand profit, c'est une capacité à « lire, construire, écrire ».

I. « [La composition] commence où finit le hasard »¹¹

Contrairement à la « muse romanesque » qu'évoque Mona Ozouf, la muse dissertative refuse le « bricolage sans fin », « le désordre » et les « accommodements laborieux ». La composition française est en effet, comme l'explication de texte, un exercice codifié.

- Il faut donc d'abord maîtriser les règles du jeu et les compétences mises en jeu pour élaborer une stratégie efficace : connaître parfaitement les étapes du cheminement d'une composition française, être capable de mobiliser des savoirs littéraires spécifiques, et adopter une certaine posture de lecteur.

- Elle doit être pratiquée avant tout comme un questionnement méthodique et une démonstration.

- Enfin, puisqu'elle cherche à conférer une « réelle présence » à l'œuvre littéraire (ce qui est aussi une des visées de l'enseignant de Lettres), comme « art du sens » selon la belle formule de George Steiner, il faut l'envisager comme un constant dialogue avec l'œuvre, sa sollicitation vigoureuse.

Il peut donc être utile de revenir successivement sur ces exigences préliminaires, ces moyens et ces fins.

I.1 La « stratégie » de la composition française : cheminement, posture, sollicitations

- *Cheminement*

Les étapes constitutives de l'exercice sont dans l'ensemble bien connues. On signalera quelques maladresses et tâtonnements à la lumière des copies¹².

L'introduction ne s'ouvre pas abruptement sur la citation, il est plus efficace de l'amener par une phrase d'amorce qui en souligne ainsi d'emblée l'intérêt, l'apparente évidence (historique, générique) ou le caractère paradoxal. Parmi tout ce que l'on sait sur l'œuvre au programme, il faut choisir les éclairages qui offrent un intérêt immédiat au regard de la citation : cette première approche doit rester accueillante et libre de représentations préconçues. Or bien des copies s'ouvrent sur une présentation stéréotypée, malléable à tout type de sujet sur *Mauprat*, purement descriptive et maladroitement articulée ensuite à la citation. Le sujet alors se banalise et s'affaiblit, au lieu d'éveiller l'intérêt. Cet intérêt est pourtant à aiguïser, c'est là une des fonctions de l'introduction. On se méfiera donc d'une longueur excessive (jusqu'à trois pages parfois) qui émousse l'énergie de l'interrogation. La formulation d'une problématique, ensuite, logiquement déduite des premières analyses de la citation, parce qu'elle suscite à nouveau un mouvement d'approche de l'œuvre, est elle aussi

¹⁰ Notice de George Sand, p. 33 de l'édition au programme.

¹¹ Variation libre sur la formule de Pierre Reverdy « L'art commence où finit le hasard ».

¹² Je remercie particulièrement Stéphane Cattalano et Nathalie Koble, Sophie Abt-Gustaw et Violaine Géraud pour leurs précieuses remarques sur les copies de la session 2021.

essentielle. Ainsi la composition n'est plus un discours aventureux, on s'y engage pourvu d'une proposition nette, qui donnera dynamisme, inventivité et unité

Le développement va donc chercher à éprouver la validité de la thèse proposée par le sujet, à en vérifier l'hypothèse de lecture, par un retour à l'œuvre – voire à l'élargir, la nuancer : la fermeté n'implique pas la fermeture. La composition française requiert ainsi des qualités d'analyse et de synthèse, de clarté (du propos, des interprétations), et d'adéquation (au sujet/au projet). Nécessaire adéquation car la singularité tenace de chaque œuvre aura toujours raison de « grilles » uniques et transférables. Le plan, logique (pourquoi commencer par réfuter une thèse que l'on n'a pas encore explicitée ? il faut laisser sa chance au sujet !) équilibré et progressif, doit être matérialisé par la présentation même : certaines copies s'éparpillent en de multiples paragraphes, développant une pensée « en archipel » au lieu de veiller à la continuité du propos.

Enfin **la conclusion** permet, en rassemblant et en hiérarchisant les propositions de lecture qui ont été démontrées, d'une part de vérifier l'efficacité de la perspective choisie ; d'autre part d'élargir le questionnement littéraire initial et les interprétations, pour mesurer l'originalité de l'œuvre en interrogeant par exemple sa parenté ou sa différence avec d'autres œuvres (du même auteur, d'une même époque, du même genre), les jugements littéraires sur le style ou les idées de l'écrivain ou encore la validité des étiquetages institués (*Mauprat* romantique ? réaliste ?). La conclusion est donc une étape importante, qu'il serait dangereux de sacrifier dans la précipitation, importante à double titre : elle formule une réponse nette aux questions et reste la dernière impression laissée aux correcteurs. On regrette qu'elle soit pourtant trop souvent évasive, hésitante ou au contraire fermée sur un jugement sans appel ; improvisée, ou même fourre-tout.

I.2 Posture de lecteur :

Au cours de ce cheminement, la stratégie de la dissertation demande d'adopter une certaine posture face à l'œuvre, au moins sur deux points :

- Se situer à la réception de l'œuvre pour rendre compte de ce que le lecteur y discerne, sans prétendre « retrouver » les intentions déclarées ou secrètes, mais parfois hypothétiques de l'auteur. Le texte, Montaigne, déjà, Valéry, U. Eco ou H. Merlin-Kajman plus récemment l'ont montré est offert à la libre interprétation du lecteur. Pour exercer pleinement cette liberté cependant, et pour que le « lire » ne devienne pas « délire », des connaissances, littéraires et critiques sont nécessaires.
- La posture du candidat à l'agrégation est donc celle d'un lecteur, mais d'un lecteur averti (on ne lui demande pas de donner l'illusion d'une lecture naïve qui serait celle des élèves). Une vraie culture littéraire par la fréquentation directe des œuvres aiguise la sensibilité à la diversité des écritures, des registres, la perception de concordances ou de ruptures et permet donc d'apprécier l'œuvre au plus juste. Des notions d'histoire littéraire sont également nécessaires pour mesurer les particularités et les enjeux spécifiques de l'œuvre, dans ses moyens et ses effets. Elles permettent aussi parfois de corriger la myopie d'une lecture bornée par des modèles littéraires trop contraignants. Un savoir stylistique, rhétorique, est également utile car un flottement dangereux menace une dissertation fondée sur les seules impressions et intuitions. C'est aux confins de tous ces savoirs, culturels et techniques, qu'on peut surtout situer l'œuvre par rapport à des normes pour mesurer sa singularité : quels registres, quelles règles de langue, quelles conventions littéraires sont assignés à tel ou tel genre à une époque donnée ?

I.3 Sollicitation constante de l'œuvre : interroger, illustrer, démontrer, interpréter

Si elle met en œuvre une précise connaissance du texte au programme, des savoirs, une culture et une sensibilité aux questions littéraires, la composition française témoigne avant tout d'une vraie curiosité : elle reste, dans son principe, questionnement. Et questionner un sujet, questionner une œuvre, c'est se soucier aussi de la forme en tant qu'elle produit et porte le sens. Il est donc nécessaire d'identifier des faits

d'expression, avec précision : ainsi partant du « langage rustique » de Patience, et des « impuretés » syntaxiques dans la parlure de certains personnages berrichons de *Mauprat*, une copie a montré qu'elles contribuaient au « bric à brac » du roman et concouraient à construire des types sociaux et historiques vraisemblables ; mais que cette postulation de réalité et d'historicité se trouvait compromise par des procédés d'outrance caricaturale, d'exagération ironique. Ainsi elle a pu dégager avec pertinence la subjectivité qui affleure dans l'écriture et mue le constat de l'historienne des mœurs à la fois en interprétation de la réalité - qui « instruit » donc « autrement que ne le fait l'Histoire » - et en invention poétique.

De ces questionnements dépend la pertinence de la dissertation qui est démonstration. Il ne suffit pas par exemple d'évoquer le caractère « poétique », ou « burlesque » ou « picaresque » de certains passages de *Mauprat* il faut le prouver véritablement. La dissertation ne peut se construire que dans ce constant dialogue avec le texte, un dialogue qui évite les pièges du simple inventaire (dangereux notamment en première partie). L'analyse ne doit pas se confiner dans la description et le redoublement de l'œuvre mais, sans la perdre de vue, développer une réflexion autonome.

II. Les Aveux du sujet

Dans *Les Aveux du roman* Mona Ozouf envisage « la longue négociation entre Ancien Régime et Révolution » que donnent à lire, parfois malgré eux, quelques romans français du XIX^e siècle, comme ceux de Germaine de Staël, de Balzac, de Hugo, de Flaubert ou de George Sand. Une étude qu'elle avait entamée avec *La Muse démocratique, Henry James et les pouvoirs du roman*, en 1998, et poursuivie depuis avec *L'Autre George*, consacré à George Eliot, en 2018.

La citation, empruntée au long chapitre conclusif (« Le long chemin des retrouvailles ») mérite une analyse attentive. Elle s'organise autour de trois images un peu inattendues pour définir la « muse romanesque » (que certaines copies ont curieusement identifiée à George Sand elle-même !) : celles du « chiffonnier », du « brocanteur » et du « bricol(eur) ». Des images qui désacralisent le travail du romancier : il ne s'agit pas d'art véritable, mais de « talent » ; qui ne relève pas de la création mais d'un humble (et même « laborieux ») artisanat, une simple activité de réemploi, comme le montre le préfixe des verbes « récupère, recueille ». Ces images suggèrent donc que le romancier a recours, dans la littérature comme dans la vie, à des objets hétéroclites, dépareillés, usagés pour nourrir son œuvre : des formes, des thèmes, des personnages, des théories. Toute cette activité romanesque se trouve résumée enfin par le terme « ce désordre », puisque les matériaux ainsi rassemblés ne s'apparient pas. Mona Ozouf développe là de façon polémique une conception du roman, on le voit, en rupture avec la traditionnelle exigence formelle d'harmonie, d'équilibre, d'unité qui prévaut en littérature.

Ce réemploi de matériaux « négligés », donc oubliés, ou « dédaignés » car ils n'y auraient pas leur place, oppose en outre selon Mona Ozouf le roman à « la pensée systématique », le désordre au système. La pensée du roman se distinguerait de la pensée philosophique, sociale, politique, religieuse, celles que l'utopie ou le roman à thèse, par exemple, mettent en forme. C'est par une série d'oppositions que se formule nettement la thèse (« pas de, jamais de... mais »), plaçant le roman sous le signe du manque par le recours redoublé à ces négations. La définition du genre romanesque oscille cependant entre des caractérisations dévalorisantes (« laborieux ») et valorisantes (« inépuisable, fécond, sans fin »). Toute la citation s'organise donc en définitive autour de tensions : entre unité/et variété (des situations, sujets, effets à produire, registres) ; fusion/et accommodements (les liaisons d'un chapitre à l'autre, d'un narrateur à l'autre, d'un sujet à l'autre) ; pureté/et impureté (aussi bien morale que stylistique) enfin entre perfection/et bricolage (l'œuvre portant la marque du travail qui a présidé à son élaboration), tensions que le développement devra illustrer précisément.

Cette nature spécifique et mouvante du genre romanesque, Mona Ozouf la lie alors à sa fonction : le désordre permettrait d'instruire plus efficacement le lecteur. La citation introduit une nouvelle distinction : si le roman et l'Histoire, du côté de la vie, s'opposent à la pensée systématique, ils ne prodiguent pourtant pas le même enseignement au lecteur, pour deux raisons : le roman ne prend pas seulement en compte les faits, les événements qui ont eu lieu, mais les « espérances », les événements qui auraient pu, ou dû avoir lieu (et les nuances lexicales entre espoir et espérance se sont avérées intéressantes à explorer). D'autre part, l'œuvre

romanesque n'épouse pas seulement le temps chronologique, mais le temps vécu : elle ne dit pas seulement ce qui est, mais ce qui devient.

Il convient au terme de l'analyse patiente de citation de construire une problématique, qui sera formulée dans l'introduction.

III. Proposition de corrigé

L'artiste des années 1830 se fait volontiers collectionneur, comme George Sand et son fils à Nohant : c'est le « temps des chineurs », animés par une curiosité pour l'objet rare et singulier, loin des hiérarchies du goût héritées des anciennes classifications, désormais réservées au musée ; c'est le temps du « bric-à-brac » - terme souvent employé pour désigner ces collections et, par métonymie, l'époque qui les favorise. Car le bric-à-brac, c'est aux yeux de nombreux écrivains du XIX^e siècle ce qu'a installé la Révolution en dépareillant les individus, en les déliant de leurs groupes, familiaux et sociaux jusqu'alors soudés par le sang, le nom, le lignage et la terre. De ce désordre - nécessaire à la dynamique démocratique, aux yeux d'auteurs progressistes comme George Sand - le roman de l'époque romantique s'efforce de rendre compte par ses moyens propres, autrement que ne le font l'Histoire et la philosophie, comme l'affirme Mona Ozouf dans son essai. *Les Aveux du roman* en 2004 : « Son talent récupérateur est celui du chiffonnier, du brocanteur : la muse romanesque recueille tout ce que la pensée systématique néglige, ou dédaigne. Jamais donc d'unité, mais une variété inépuisable. Jamais de fusion, mais des accommodements laborieux. Pas de pureté, mais une impureté féconde. Pas de perfection réalisée, mais un bricolage sans fin. Pas de raison à l'œuvre dans les destinées » Le choix du prosaïque, du divers, de l'hétéroclite et du contingent : voilà donc, au revers des qualités littéraires attendues, énumérées pour être toutes renversées et niées par un système d'oppositions et d'anaphores efficaces (« jamais de.. pas de ») en quoi réside non l'art mais, plus modestement, le « talent » du roman, sa spécificité formelle et thématique ; mais une spécificité qui, loin d'en faire un genre secondaire, oublié des Muses, le rendrait propre à instruire. Mona Ozouf lie en effet cette singulière vitalité romanesque, « inépuisable » et « féconde », à sa fonction didactique : « C'est de ce désordre que les romans instruisent leurs lecteurs, et tout autrement que ne le fait l'Histoire. Ils leur montrent le fossé qui sépare les faits et les espérances, les lentes transformations des êtres, le pouvoir silencieux du temps ».

Si *Mauprat* de George Sand emprunte en 1837 ses « chiffons » et sa « brocante » à des genres littéraires - roman noir, roman sensible, roman d'éducation, conte- à des genres picturaux et à des esthétiques variés ; au fictif donc mais aussi au non fictif (l'Histoire collective et l'histoire personnelle de George Sand) ; s'il semble s'éparpiller en de multiples thèmes et registres (la destinée des êtres, l'éducation, le progrès) sans craindre le réemploi et le mélange, est-il pourtant dépourvu d'unité, de belle harmonie et de centre ? *Mauprat* est-il un roman excentrique, imparfait et libre ? Et par ce désordre n'instruit-il alors que du désordre du monde : question qui amène à se demander plus précisément si le destin des personnages échappe ainsi à toute causalité naturelle ou historique, les événements romanesques à une chronologie objective et le discours des narrateurs à tout système de pensée.

Il faudra donc envisager d'abord ce paradoxe : un « *Mauprat* bric-à-brac », qui réemploie des matériaux (littéraires, biographiques, sociaux) hétéroclites, dépareillés, déplacés, sans chercher (ou parvenir ?) à les fondre harmonieusement. Mais de cette « défaite » le roman tirerait son succès et son profit car, même disjoint, il pourrait instruire plus efficacement que l'Histoire. Cependant, instruire le lecteur, aux yeux d'une romancière convertie au rousseauisme, n'est-ce pas, comme nous le verrons dans un deuxième temps, éveiller surtout sa perspicacité, l'amener à chercher sous cette mobilité et hybridation romanesque une unité, sous ce désordre apparent un ordre caché, qui serait celui de l'histoire en marche, ou tout au contraire de l'histoire immobilisée dans l'utopie ? En définitive, s'agit-il d'instruire ou d'éduquer, ou plus spécifiquement pour George Sand *d'impressionner* le lecteur, par un dépassement que seul s'autorise le roman « sublime » ?

I.A Un « chiffonnier », un « brocanteur », un « bricoleur » : bien loin du « sacre » qui érige l'écrivain en prophète à l'époque romantique, comme l'a montré Pierre Bénichou, c'est par son travail « laborieux » que Mona Ozouf définit le romancier. Il n'est pas question d'art, à peine d'un humble artisanat, plutôt d'une activité marchande bien prosaïque. Et si le romancier reçoit l'inspiration sacrée d'une Muse, cette « muse

romanesque » paraît peu digne de ses illustres sœurs ; cadette illégitime, elle encouragerait l'accumulation, l'imitation et non la véritable création. Les deux comparaisons inattendues qui ouvrent la citation le suggèrent : le « brocanteur » amasse des objets seuls, dépareillés, parfois fragmentés (selon l'étymologie) qu'il vend au détail sans ordre ni classement ; le « chiffonnier » des objets usés, déjà utilisés- d'où le préfixe itératif des deux verbes : *recupérer*/ « recueillir ». Le « talent » romanesque serait donc activité de réemploi et « d'accommodement » de matériaux hétéroclites. George Sand, que l'historienne Mona Ozouf évoque dans son essai parmi d'autres romanciers « entre Ancien Régime et Révolution », et à laquelle elle avait déjà consacré une étude dans *Les Mots des Femmes*, n'invente pas avec *Mauprat* en 1837 une forme « pure » : elle puise dans une tradition littéraire, dans sa vie -ses souvenirs et observations- dans ses lectures, ses propres œuvres, des matériaux variés, qui peuvent donner l'impression d'un « *Mauprat* bric-à-brac ». L'œuvre emprunte en effet à diverses formes narratives, au genre romanesque comme au genre du conte. « Vous avez la tête pleine de romans » (p. 192) : ce reproche de l'abbé s'adresse-t-il à Edmée ou à George Sand ? *Mauprat* « récupère » en effet des matériaux du roman noir : certains épisodes, lieux et personnages codifiés et une trajectoire d'ensemble, de l'innocence menacée à la vertu récompensée. L'enlèvement d'Edmée au cours d'une nuit d'orage, séquestrée dans l'inquiétant château fort de la Roche-Mauprat, menacée de viol par les cruels ravisseurs ; la reconnaissance de la « jeune tante » d'abord prise pour une « princesse de grandes routes », pour une prostituée ; puis la fuite par le souterrain à la lumière vacillante des flambeaux, relèvent de la tradition du roman gothique anglais. George Sand « recueille » là des souvenirs de ses lectures d'Ann Radcliff, évoquées dans *Histoire de ma vie*. Dans *Mauprat* ces fils du roman noir croisent assez visiblement ceux du roman sentimental, et notamment du roman sensible tel que le XVIII^e siècle l'a mis en œuvre ; l'amour d'Edmée et Bernard, rappelle par bien des traits celui de Julie d'Étange et son précepteur Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*. Edmée s'identifie elle-même à cette héroïne, lors d'une discussion nocturne avec l'abbé, qui, gagné à son tour aux idées et au lexique rousseauistes, l'encourage à rester une « belle âme ». Bernard, tapi dans l'ombre surprend cette conversation, mais lui semble encore appartenir au personnel « farouche » du roman noir dans ce chapitre XI et reste donc à la lisière, sur le plan spatial, narratif et en quelque sorte générique, du roman sentimental qu'il n'a pas encore lu. Il lui faudra d'abord être éduqué. C'est à Rousseau encore, et à son traité d'éducation *l'Émile*, que George Sand emprunte certaines théories pédagogiques qui donnent aussi à *Mauprat* la forme et la teneur du roman d'éducation. La lente initiation de Bernard par sa cousine Edmée aux idées nouvelles des Lumières rend plus sensible l'opposition constante en ces années prérévolutionnaires entre la vieille aristocratie féodale qui a renoncé à ses valeurs et une nouvelle aristocratie éclairée, ouverte au dialogue social : la branche Tristan des Mauprat se dévoie, et s'isole, tandis que la famille d'Hubert vit en accord avec ses valeurs morales et avec ses paysans. Par cette ambition de peindre le monde social à travers des scènes de la vie de province, puis de la vie parisienne, enfin de la vie militaire *Mauprat* accommode donc également le roman noir, le roman sensible, le roman d'éducation au roman de mœurs, dont Balzac (hôte de Nohant) précisera la formule réaliste cinq ans plus tard, en 1842 dans son Avant-Propos de la *Comédie Humaine*. Si Balzac dans cette préface-manifeste se propose à la fois le modèle de l'Histoire et de la Science, citant *L'Histoire Naturelle* de Buffon, il compare curieusement son entreprise romanesque aux *Mille et une nuits*. Le roman réaliste de George Sand tente le même mélange, de la science et de l'Histoire, du roman de mœurs et du conte. L'histoire naturelle vient ainsi de façon inattendue faire bifurquer le récit en se superposant à l'Histoire au chapitre XIV. L'évocation de l'engagement historique de Bernard qui prend part à l'expédition de Lafayette en 1777 nous est dérobée par un bien laconique sommaire (« Mon éducation militaire fut prompte ») et cède la place à celle de la passion d'Arthur pour les plantes et les insectes, puisque ce « jeune homme de mérite » ne voit dans la guerre d'Amérique que l'occasion d'une « excursion scientifique dans les savanes du Nouveau Monde ». *Mauprat* conjugue également la voie du roman de mœurs et la voix du conte, non sans invraisemblances parfois. C'est bien « *un conte recueilli dans les chaumières* » que George Sand propose à Gustave Papet par la dédicace de 1851 ; « recueillir », voilà justement l'activité du romancier brocanteur selon Mona Ozouf. Ce conte populaire rassemble des matériaux régionaux : légendes, curiosités linguistiques, vêtues berrichonnes, matériaux que « néglige ou dédaigne la pensée systématique » selon la citation, en tout cas la grande littérature ; mais George Sand accommode aussi tradition populaire et tradition savante, puisque *Mauprat* apparaît comme un

conte galant et précieux, à la manière de Perrault. Bernard évoque *Barbe-Bleue* à l'orée de son récit, nous incitant peut-être à chercher la clé magique qui en ouvrira toutes les portes, mais l'on pourrait aussi convoquer *Peau d'âne* : comme l'héroïne de Perrault, Edmée après la mort de sa mère fuit un père trop aimé et trop aimant, n'hésitant pas, avant de devenir « fée », à s'humilier sous une apparence animale. Elle se lie en effet par serment à Bernard de Mauprat, véritable « loup » qui va, nous annonce le prologue, grâce à elle se « transformer en homme ». Et à la manière du conte de Perrault, *Mauprat* s'achève sur une moralité : « Voilà la morale de mon histoire » déclare Bernard. Mais une morale brouillée et peut-être aussi déceptive que celle, déclinée en cinq strophes, qui conclut *Peau d'âne*. Car comme le constate avec une ironie enjouée Perrault « [Ce] conte est difficile à croire ». Juxtaposant on le voit, plus qu'il ne les fusionne, des genres littéraires très divers, *Mauprat* en mêle aussi les registres privilégiés, le registre exprimant une certaine attitude devant le monde. Et cette attitude change de l'ancien au nouveau monde. Le pathétique domine par exemple dans la salle du tribunal de Bourges, où l'on pleure abondamment, et l'on s'évanouit souvent, à l'écoute des éloquentes dépositions contre les petits tyrans féodaux de l'Ancien Monde, alors que résonne encore le « rire inextinguible » du Nouveau Monde : c'est sous un éclairage comique que se plaçait en effet, quelques chapitres auparavant, la rencontre d'Arthur, Bernard et « l'hidalgo Marcasse », au moment même où Bernard achevait le portrait de cette figure pittoresque et picaresque. Des portraits, *Mauprat* en comporte beaucoup, car en 1837 George Sand partage l'intérêt de Balzac, pour le corps, corps physiognomonique, corps social, corps esthétique, corps à histoire¹³, même si elle s'y montre moins inventive, attachée parfois à un idéal (celui de la beauté brune à peau d'ivoire pour Edmée par exemple). Mais *Mauprat* emprunte aussi à d'autres genres picturaux : paysages, scènes de genre, portraits de groupe, dont George Sand avait pu observer directement les techniques chez Théodore Rousseau ou Delacroix, à plusieurs reprises ses hôtes à Nohant. Car pas de Muse sans inspiration privée et individuelle. Ces emprunts à divers genres picturaux, divers genres littéraires, et donc thèmes et registres variés, George Sand les entrecroise à des éléments vécus, collectifs et individuels. Le fictif se mêle au non fictif, la romancière « recueille » aussi dans l'Histoire de la vie et de sa vie de nombreux éléments. Ses rencontres amoureuses ou intellectuelles (Michel de Bourges, Pierre Leroux et Lamennais) et ses ruptures (Musset, Pagello, son mari Casimir) alimentent de 1834 à 1836 le « bric-à-brac *Mauprat* ». La notice de 1851 en avertit d'emblée, conférant une double dimension à la rupture : « quand j'écrivis *Mauprat* à Nohant, je venais de plaider en séparation » ; le divorce douloureux, sur le plan personnel, s'élargit en divorce social et moral entre l'individu et « la société actuelle ». Ce terme de « divorcé » n'est donc pas choisi par hasard par la romancière pour évoquer dans le récit-cadre l'indépendance salutaire de Bernard « ayant depuis longtemps fait divorce avec son infâme parenté ». Au-delà de la séparation familiale et sociale, vécue ou fictionnalisée, c'est plus largement (et notamment au niveau esthétique) que Mona Ozouf envisage le roman sous le signe de la rupture.

1.B *Mauprat* « recueille » donc de façon éclectique, jamais systématique, l'art et la vie, le fictif et le non fictif, le privé et le collectif, sans écarter ce qui pourrait être « négligé ou dédaigné » parce que jugé déplacé : le populaire et le folklorique nous l'avons vu ont droit d'entrée dans l'œuvre, tout comme le judiciaire. Par-là s'opère la rupture avec certaines exigences littéraires, que rappelle en négatif la citation : le souci d'une « unité » de composition, d'une forme de « pureté » tonale et stylistique, d'une « fusion » harmonieuse des matériaux, d'une cohérence mise en œuvre par « la raison ». Si comme l'établit Henry James dans *L'Art de la fiction* le roman est voué par nature à une extraordinaire variété, l'est-il pour autant au disparate, à l'hétérogène, à l'excentrique ? De nombreux écrivains du XIX^e siècle interrogent cette liberté du roman, genre non codifié, « gente bâtard, dont le domaine est vraiment sans limites »¹⁴. L'impression de mélange qu'éprouve le lecteur devant *Mauprat* peut s'expliquer en partie par des raisons extérieures, par la genèse et les conditions de publication du roman que rappelle Jean-Pierre Lacassagne dans sa préface. La transformation de la nouvelle primitive de 1835 en roman passe en 1837 par des « farcissures », malgré les contraintes d'une publication en revue, par l'insertion de développements un peu étrangers à la ligne de

¹³ Régine Borderie, *Balzac, peintre de corps*, Paris, SEDES, 2002.

¹⁴ Charles Baudelaire *L'Art romantique*, 1869.

départ et qui la compliquent « repoussant un peu plus loin les bords du texte »¹⁵ : ainsi la guerre en Amérique, ou le long procès de Bourges, jusqu'à l'ajout du réquisitoire final contre la peine de mort en 1851. Des préoccupations sociales et politiques nouvelles se font en effet jour chez George Sand, après 1848, qui ne s'accordent pas toujours avec un certain idéalisme de départ. Le débat entre « l'enchantement de l'intériorité » et l'intérêt réaliste porté à l'extériorité, qui anime vivement le roman du XIX^e siècle selon Thomas Pavel¹⁶ est ainsi rendu manifeste dans *Mauprat* par ces fréquentes juxtapositions. L'absence de « fusion » et le sentiment de désordre qui en découle pourraient aussi être attribués à cette diversité des genres littéraires où puise le roman car il ne parvient pas apparemment à les concilier harmonieusement. Ainsi, si le conte peut servir le projet du roman d'éducation, il s'accommode mal du roman de mœurs, il en décrédibilise la perspective réaliste ou risque par sa simplification de le faire glisser vers l'allégorie ; ne simplifie-t-il pas en effet cette *Étude de femme* que constitue aussi *Mauprat* ? *Peau d'âne* empêcherait de lire « Peau d'âme », pour reprendre le titre que Catherine Pozzi donnera à son journal : car au-delà des interrogations traditionnelles, intemporelles et universelles du conte, c'est « l'âme » féminine que cherche à explorer George Sand, sa singularité, associée à une réflexion sur ce qu'est devenu le mariage en 1835. Le conte n'en brouille-t-il pas l'étude, réduisant la femme à la « fée » ? Enfin, un troisième motif de confusion serait peut-être à chercher dans la structure énonciative. Le « bricolage » romanesque, tel que l'évoque avec amusement Mona Ozouf, ne cache pas ici les chevilles narratives, il semble même les exhiber. Ainsi *Mauprat* nous rappelle-t-il sans cesse sa construction emboîtée. Le « vieux Bernard », devenu narrateur intradiégétique interrompt souvent sa longue confession pour bifurquer vers des considérations générales : « Il est nécessaire que j'interrompe le récit de mes impressions personnelles pour vous dire... » Mais la pause narrative énoncée ici à l'intérieur du récit emboîté est tout aussi bien envisagée de l'extérieur, par ses deux auditeurs : « Ici le narrateur interrompt de nouveau son récit ». Les connexions entre le récit cadre et le récit encadré, et leur articulation avec la lettre qui les contient tous deux, semblent parfois « laborieuses ». Le roman s'achève d'ailleurs sans redonner la parole à celui qui l'a initiée dans le prologue et dont on pouvait attendre le mot de la fin. Ce premier narrateur et l'ami qui l'accompagne se contentent d'encourager le vieil homme à conclure lui-même : « Nous l'avons prié de développer un peu plus ce qu'il appelait la moralité de son histoire ». Pour avoir été trop longtemps tenu au secret, à la Roche Mauprat puis au tribunal, Bernard à présent peine à se taire : « Moi j'avais jamais rien dit, c'est (le petit jeune homme) qui m'a fait parler » : l'incipit du *Voyage au bout de la nuit*, et son titre peut-être aussi, s'adapteraient à cette longue confession, aux articulations bien visibles. Bernard peine à céder cette parole sociable, civilisée, qu'il a difficilement conquise : « Je ne parle pas facilement », avoue-t-il (p. 39). La rhapsodie laisse voir ses coutures. Les remaniements du roman et les contraintes de sa publication en revue, la juxtaposition de formes narratives hétérogènes et les « accommodements laborieux » entre les trois cadres narratifs causent donc bien « ce désordre » qu'évoque Mona Ozouf. Les lieux en font « l'aveu » : des bâtiments aux pierres disjointes, comme la Roche-Mauprat dès l'incipit, et plus loin la tour Gazeau, composent un paysage de ruines. Château en ruines, famille en « débris » : le vieux Tristan fossilisé dans ses préjugés féodaux est désigné ainsi dès sa première évocation (p. 45). Bien sûr ces images de décomposition, de défiguration, de fragmentation, ne sont pas seulement les « aveux », pour rejoindre le titre de l'essai de Mona Ozouf, d'un désordre romanesque, elles témoignent très largement du goût de l'époque romantique pour les ruines, vestiges exhumés du passé, à la fois témoignages et fantasmagories. C'est ainsi au milieu des ruines du château de Pierrefonds que Louis-Philippe donna quelques années avant *Mauprat*, en 1832 un grand banquet en l'honneur du mariage de sa fille. Le tableau de Corot choisi comme illustration de couverture pour l'édition folio (« Pierrefonds, vue générale ») constitue donc une voûte d'entrée intéressante dans l'œuvre. Aux images pittoresques du brocanteur, du chiffonnier et du bricoleur que propose Mona Ozouf faudrait-il ajouter celle du maçon « laborieux » qui récupère ses matériaux au milieu des ruines et laisse du jeu entre ses pierres ? Ainsi disjoint, comme nous l'avons montré, et sensible au motif des ruines *Mauprat* suscite en tout cas une réflexion sur le temps, individuel et collectif. Mais l'envisage-t-il « tout autrement que ne le fait l'Histoire » ?

¹⁵ Jean-Pierre Lacassagne, préface de l'édition folio classique, p. 9.

¹⁶ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014.

1.C Contrairement à la conviction de nombreux historiens, pour Mona Ozouf ce ne sont pas les lois de l'Histoire (« la raison à l'œuvre » dans l'histoire) qui déterminent entièrement les destinées et les relations entre les êtres, ni même leurs amours. Le roman est donc là pour dire l'imprévisibilité du réel et l'indécidabilité de la vie ; contre le déterminisme établi par une « pensée systématique » il semble affirmer l'indétermination. Mais comment ? *Mauprat* roman du « bric-à-brac », on l'a montré, peut-il instruire efficacement autrement que la philosophie et l'Histoire ? Si *Mauprat* est en quelque sorte une *Histoire du temps passé avec des moralités*, pour reprendre le titre du recueil de Perrault, il semble, et plus conforme en cela aux goûts et à l'esprit de son siècle, emprunter la voie du roman historique, inscrivant son histoire fictive dans les brèches de la grande Histoire. L'incipit du roman en donne l'illusion, opposant dès le premier paragraphe un « maintenant » à un « jadis », qui sert d'embrayeur au travail de remémoration du vieux narrateur. Ce « maintenant » peut-être précisément daté de 1837 puisque le jeune narrateur vient de recueillir le récit de Bernard (« C'est la semaine dernière que j'ai enfin rencontré Bernard Mauprat »), si l'on admet évidemment que le temps de la fiction a rejoint le temps de l'écriture et que ce « jeune homme » est le contemporain de George Sand. Le « jadis » lui, renvoie à la période prérévolutionnaire, installe le récit au milieu du XVIII^e siècle. La généalogie des Mauprat, à partir des deux ancêtres, Tristan et Hubert, puis le rappel des destinées familiales et singulières des deux héros, sur environ trente ans, vont s'ancrer dans l'Histoire par la mention de faits historiques, de part et d'autre de la fracture révolutionnaire : l'ambassade de Benjamin Franklin en France, l'expédition de La Fayette, la guerre d'indépendance américaine, la Révolution française, les guerres napoléoniennes. Cependant le roman glisse étrangement sur ces grands événements, évoqués de façon allusive, approximative, ou même escamotés. Le roman historique est oublié. Contre l'Histoire des faits, George Sand fait donc le choix de l'histoire vécue, pour trois bonnes « raisons » romanesques. Tout d'abord l'Histoire et le roman ne prodiguent pas le même enseignement : ainsi *Mauprat* ne prend pas seulement en compte les événements qui ont eu lieu, mais les « espérances » selon Mona Ozouf, les événements qui pourraient, auraient pu ou auraient dû avoir lieu. Les nombreuses rêveries du narrateur à Sainte-Sévère, parfois rêveries sévères sur la sainteté (de l'amour), ou ses longues introspections lors de son emprisonnement et son procès, laissent deviner ces « espérances », qui ne sont pas de simples espoirs, qui vont au-delà de l'espoir. Le terme « espérance » est d'ailleurs employé plusieurs fois dans ces deux épisodes. D'autre part le roman ne suit pas la marche linéaire et inexorable de l'Histoire et semble peu soucieux des mesures et enchaînements chronologiques des actions. *Mauprat* en effet suit une ligne fantaisiste et chaotique, brisée par de nombreuses analepses et prolepses ; le cours du récit est ralenti par des scènes (très souvent dialoguées) ou accéléré par des sommaires et des ellipses narratives, des ressauts imprévisibles. Ces distorsions temporelles montrent bien sûr les talents de conteur de Bernard, elles aiguïsent l'intérêt de ses deux auditeurs, qui servent de relais au lecteur ; Mais elles assurent aussi un ancrage dans un autre temps, elles « montrent le fossé qui sépare » l'histoire des faits et l'histoire vécue. Ainsi quand Bernard s'embarque pour l'Amérique où aucun fait qu'il jugerait intéressant de nous raconter ne surviendra pendant six ans, il quitte en quelque sorte la scène, et rejoint les coulisses du roman pendant deux chapitres. Pourtant l'expédition menée par La Fayette en 1777, les péripéties révolutionnaires de l'Indépendance américaine auraient dû l'amener à occuper le devant de la scène. Son retrait - « J'isole mon existence des faits de l'histoire » - consacre bien cette hétérogénéité des temps : le temps du roman, qui épouse les désordres de la vie, dans ses incidents et accidents les plus insignifiants, qui en ralentit la marche ou l'accélère, n'est pas celui de l'Histoire. Le roman selon Mona Ozouf s'attache plutôt aux maturations « lentes et silencieuse », à ce que les faits ne disent pas. En effet *Mauprat* ne dit pas seulement ce qui est, mais ce qui devient, de façon toujours unique -par exemple à travers l'éducation de Bernard et Patience, sans qu'on puisse assimiler leurs deux parcours. Car enfin, et ce serait là une troisième raison, contrairement à l'Histoire, le roman ne généralise pas, il s'attache aux aventures singulières. Il ne dit pas « toujours » mais « il était une fois » : « // y avait la branche aînée et la branche cadette... Je suis de la branche aînée... Je me trouvai orphelin à sept ans ». À l'orée de son récit, Bernard se fraie un passage de l'imparfait au passé simple, de l'impersonnel au personnel. Cette confession d'un enfant du siècle ne se confondra donc pas avec l'histoire d'une génération, car si la génération de 1780 engage ici une perspective historique, cet enfant, lui, est « romanesque », comme se plaît à le rappeler le texte. Est-ce alors ainsi que

peut « instruire » le roman, par ce traitement singulier du temps ? *Mauprat* est-il un roman « au singulier » ? Le choix du particulier et de l'unique contre la généralisation de l'Histoire ne contredit-il pas pourtant le sentiment de foisonnement et « désordre » qu'évoque la citation, ce « bric-à-brac » que nous avons mis en évidence ?

2. A Au-delà d'une apparente mobilité et d'une hybridation romanesque, *Mauprat* ménage en effet des connexions fortes, qui lui confèrent une unité. Sur le plan diégétique, l'amour qui lie Bernard et Edmée avec une admirable constance du début à la fin du roman constitue un fil solide. Mais le choix d'une structure en écho, et le jeu des voix et points de vue rendent également sensible un resserrement narratif. N'engage-t-il pas alors à lire aussi le roman comme une utopie, tirant sa cohésion d'une « pensée systématique » ? Sous le désordre apparent un ordre serait donc à percevoir, celui de l'utopie ou, au contraire de l'Histoire en marche, et c'est peut-être aussi cela dont le roman fait « l'aveu » et dont il veut nous « instruire ». Le choix du titre est significatif : le nom propre, Mauprat, sans précision de prénom, est facteur d'unité, il permet de rassembler les différents personnages sans en désolidariser le narrateur. Ce nom de la lignée, Hubert de Mauprat cherche à le restaurer, car il a été flétri par la branche aînée, et surtout à le perpétuer. Bernard et Edmée, cousins, le portent tous deux, leur union permettra de réaliser les « espérances » du vieil aristocrate, du « chevalier ». Il a rompu les vœux de célibat qui le liaient à l'ordre des Hospitaliers de Saint-Jean au tout début du roman, ces vœux de mariage-là en revanche seront tenus. Le nom de l'ordre hospitalier ne figure pas ainsi dans le récit de Bernard, qui évoque simplement « l'ordre de Malte ». Pourtant, le prénom omis, Jean, pourrait faire sens, car il rassemble et rapproche dans l'œuvre des personnages apparemment dissemblables : Jean de Mauprat, l'oncle « estropié » de corps et d'âme ; Jean Le Houx, car c'est bien là la véritable identité de Patience, déclinée au tribunal de Bourges ; et enfin le domestique Saint-Jean, qui essaie à sa façon de « convertir » les manières et l'apparence du sauvage Bernard à Sainte-Sévère. Le redoublement du prénom tient-il au hasard de la « brocante » ou incite-t-il le lecteur à dégager un sens en convoquant par exemple les deux figures bibliques, Jean le prophète (Saint Jean Baptiste) et Jean l'évangéliste ? Jean de Mauprat ne cherche qu'à convertir au mal, et se cache après une fausse conversion derrière la clôture trappiste, tandis que Patience prêche le bien dans le désert du Berry (« son langage était parfois biblique », p. 157). À la fin du chapitre X il prophétise une véritable apocalypse : « et les châteaux tomberont, et les terres seront dépecées » qui tient de l'espérance chrétienne et de l'espoir révolutionnaire : « Il n'y aura plus valets, ni maîtres, ni vilains, ni seigneurs, le même ordre régnera parmi les hommes ». Cette reprise du prénom, qui incite à établir un sens assez manichéen comme on vient de le voir, n'est pas un procédé isolé dans l'œuvre. Le roman multiplie les effets de résonance, par un partage systématique. Partage géographique, familial et social d'abord : deux châteaux, La Roche-Mauprat et Sainte-Sévère ; deux pays dans la tourmente révolutionnaire, la France et l'Amérique ; en France deux espaces, la province et Paris ; deux branches d'une même lignée, dont les surnoms se font écho : « casse-tête » et « coupe-jarret » ; deux états de la noblesse, qui incarnent deux époques : l'esprit féodal, l'esprit du siècle éclairé. Dans ce cadre resserré autour de dualités signifiantes, un partage dramatique ensuite : à la Révolution historique répond la « révolution » intérieure de Bernard, c'est bien le même terme de « révolution » qui est employé dans le texte pour évoquer le renversement historique et intime. Ainsi, la disparité de surface renvoie-t-elle à une unité profonde. Le choix des voix et des points de vue la renforce. Grâce à la structure emboîtée du roman, deux voix et deux regards se superposent : celui du premier narrateur, « petit jeune homme », dont le récit nous parvient par écrit, par le biais d'une lettre ; et celui du narrateur second Bernard de Mauprat, récit oralisé, tisonné au coin du feu. Mais loin d'être facteur de diffraction et de perplexité cet enchâssement des deux visions resserre la perspective. Dans la préface de son roman *Portrait de femme* Henry James compare le roman à une maison pourvue de mille fenêtres, chacune offrant un point de vue singulier sur la vie. À chaque fenêtre, un observateur aux aguets. Cet observateur, c'est bien sûr le lecteur. Mais *Mauprat* lui laisse-t-il réellement le choix de son angle de vision ? Ce roman offre-t-il mille fenêtres ? Le regard dominant de Bernard oriente fortement le récit et il prend en charge, recompose même, la parole des autres personnages au sacrifice parfois de l'exactitude. Ainsi le récit de

Marcasse en Amérique jugé trop long et compliqué pour être rapporté au style direct par le narrateur sera seulement résumé : « Vous ne trouveriez pas le même plaisir à entendre une relation exacte. Je me bornerai à vous dire » (p. 257). Et les « bornes du récit », Bernard les fixe lui-même au chapitre XII : « Une telle peinture sortirait des bornes de mon récit, j'ai promis de vous raconter seulement le fait capital de mon histoire morale et philosophique » (p. 219). Il en constitue donc le centre. Mais surplombant le regard du « vieux Bernard », et du « jeune homme », on peut percevoir le prisme et la voix auctoriale de George Sand. Une voix qui s'affirme dès la notice, dans sa subjectivité, et engage ses convictions. La romancière a sans cesse affirmé son droit à la partialité, dans sa correspondance avec Flaubert notamment : « La suprême impartialité est une chose anti-humaine et un roman doit être humain avant tout. S'il ne l'est pas, on ne lui sait point gré d'être bien écrit. La qualité essentielle lui manque : l'intérêt »¹⁷. Les qualités techniques et formelles, cette « pureté » et cette « perfection » qu'évoque Mona Ozouf, ne suffisent donc pas à donner un centre au roman, ce que George Sand appelle ici un « intérêt ». La beauté n'est que dans la conviction profonde.

2. B Le resserrement narratif que nous avons observé dans *Mauprat* montre que loin d'être simple affaire de « brocanteur », donc éclectique, excentrique et imparfait, le roman possédait une unité. Cependant, centré sur les convictions humanitaires de George Sand (un adjectif forgé à l'époque romantique), qui sont nourries de pensées philosophiques « systématiques », le récit ne glisse-t-il pas vers l'utopie ? L'intérêt de la romancière, qui se dit « dans la politique jusqu'aux oreilles »¹⁸, pour les utopies scientifiques et sociales de son époque, ses nombreux échanges avec Pierre Leroux en 1835 et 1836 au moment même où elle compose son roman, ou encore ses lectures de Rousseau laissent leur empreinte ici. Ces influences sont bien sûr adaptées et retravaillées. Ainsi la *Nouvelle Héloïse* est « accommodée » au rôle nouveau de la femme. Edmée se compare à l'héroïne de Rousseau et souligne avec fierté son inversion des rôles, puisqu'elle n'est plus une élève « soumise » à l'homme qu'elle aime, comme Julie, mais en est devenue la préceptrice éclairée ; et la fin optimiste de *Mauprat*, par le mariage des amants, se démarque nettement de son modèle. Mais même retravaillé le modèle reste fascinant : Edmée, constate Bernard, « était imbue de *L'Emile* » et des « idées systématiques de son cher philosophe » (p. 204), tout comme George Sand sans doute. C'est bien une utopie construite d'après les idées philosophiques de Rousseau que vit la petite communauté à Sainte-Sévère, au centre du roman, avant les épreuves de la séparation et du procès. On en retrouve les caractéristiques traditionnelles : la clôture, les occupations éducatives réglées, l'oubli heureux des pressions extérieures, les relations harmonieuses sans dénivellation sociale (l'abbé secrétaire et le paysan Patience font en quelque sorte partie de la famille), la proximité avec la nature, et jusqu'à un certain oubli de l'Histoire. Les idées nouvelles sur l'éducation, la morale, la religion, la liberté, qui éclairent peu à peu l'esprit de Bernard, les débats animés entre raison et préjugés s'y partagent sans conflit. La muse romanesque n'était-elle alors que « la muse démocratique »¹⁹ ? Le roman devient-il « une sorte de texte parabolique pour démontrer les avantages de l'éducation » (p. 160), comme Bernard le pressent avec clairvoyance, texte élaboré grâce au jeu de la mise en abyme ? Au « désordre » qu'évoque la citation semblent se substituer alors l'uniformité, l'immobilité et même une certaine monotonie. « Ses paysans vertueux sont assommants ! » note Delacroix dans son *Journal* après une représentation de *Mauprat*, dans sa version scénique de 1853. Car lorsqu'il rejoint l'idéal, « la perfection réalisée » qu'évoque la citation, qu'il coïncide donc totalement avec les idées, le roman ne peut que s'immobiliser. « Le monde utopien congédie sans appel l'entreprise du romancier » affirme encore Mona Ozouf²⁰. Voilà pourquoi Bernard déclare finalement « de telles années ne se racontent pas » au terme de son récit (p. 430). Heureusement *Mauprat* réserve des sursauts, comme le montrent deux épisodes. La vie au château utopique de Sainte-Sévère n'est « tranquille et douce (qu') en apparence » avertit le narrateur. Sous l'image de la « fusion » des êtres, de la « pureté » morale qu'Edmée et son père incarnent, un désordre que « la pensée systématique néglige ou dédaigne » survient : la singularité irréductible, la nature

¹⁷ Lettre à Flaubert du 12 janvier 1876, à propos de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale*.

¹⁸ Selon sa propre expression, rappelée par Michel Winock dans *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁹ Titre d'un essai de Mona Ozouf consacré à Henry James en 1998.

²⁰ Mona Ozouf, *Les Aveux du roman, Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution* (Paris, Gallimard, 2004, p. 127).

profonde de l'individu, auxquelles le système utopique laisse si peu de place, reprend ses droits et vient troubler un instant l'éducation de Bernard au chapitre XI. Les lumières de la connaissance embellissent l'âme de l'enfant « sauvage » mais en dévoilent aussi paradoxalement la noirceur, elles mettent au jour un vice « enfoui » en lui : la vanité. Bernard devient présomptueux. Le « système » idéal d'éducation qu'Edmée, lectrice de *l'Emile*, cherche à appliquer demande des « accommodements ». Le soudain départ de Bernard pour l'Amérique un peu plus tard produit le même effritement de l'idéal. Le « dévouement à la cause américaine » du narrateur naît bien sûr des idées démocratiques et égalitaires qu'il a acquises à Sainte-Sévère, mais cet engagement lui permet surtout de sortir du temps immobile de l'utopie, ou du roman à thèse, et de rejoindre l'Histoire en marche. Et de s'instruire ou s'éduquer autrement.

2. C Car dans *Mauprat*, contrairement à ce qu'affirme Mona Ozouf, l'Histoire semble instruire, et le destin des personnages n'échappe pas à toute causalité historique. La croyance au Progrès qui anime ardemment Edmée et Patience s'oppose d'abord aux idées passéistes d'Hubert de Mauprat et surtout aux préjugés de Bernard, borné dans son rêve d'une féodalité immuable, d'une société de castes, qui laisserait place aux actions héroïques individuelles. L'opposition entre ces personnages dramatise une contradiction philosophique qui est au cœur des débats à l'époque romantique, lorsque George Sand compose son roman : comment inscrire la liberté humaine dans la marche de l'Histoire ? La prise et l'incendie de la Roche-Mauprat, avant la prise de la Bastille qui ne nous sera jamais racontée, semblent dans l'œuvre offrir un clair symbole de l'avènement des temps nouveaux : ils mettent fin au « brigandage féodal » d'une vieille aristocratie dévoyée, à ses iniquités et exactions en marge des lois sociales et morales. « La civilisation marchait à grands pas » affirme avec optimisme le narrateur, comme pour mieux nous tromper. Car le passé qu'on croyait congédié revient, à la fin du roman, réclamer ses droits. Le retour inattendu de Jean et Antoine de Mauprat, à partir du chapitre XVIII, prêts au meurtre pour s'accaparer l'héritage familial, montre que le passé anime toujours le présent. La société des Lumières et du Progrès qu'espère Edmée et à laquelle elle convertit Bernard, privilégie le « nouveau » mais ne peut oublier son héritage ; elle reste donc en partie soumise à son histoire et l'individu doit lui aussi composer avec ce passé. S'il constitue un ressort traditionnel du roman sentimental, le « serment » qui lie secrètement Edmée à Bernard, la fille des Lumières à l'enfant des temps obscurs, peut également se lire en ce sens comme une nécessaire transaction historique et un nouveau contrat social. C'est par ce terme de « transaction » que le serment est d'ailleurs à plusieurs reprises évoqué au cours du récit. *Mauprat* montre donc bien une « raison à l'œuvre dans les destinées », l'incidence de l'Histoire sur les êtres. Il raconte comment Bernard se libère de « la brute avide » en lui, s'ouvre aux idées nouvelles, réalise des « progrès extraordinaires » tout en prenant conscience qu'il n'est pas totalement libre de son passé familial (simplement refoulé, car la « chambre secrète » du passé n'est que dissimulée dans le château périlleux laissé en ruines) ; d'une Histoire (la Révolution américaine éloigne pendant six ans Bernard d'Edmée) et de sa nature (le temps ne peut modifier son « essence » comme il en fait le constat et l'image un peu surprenante de la phrénologie l'illustre dans les dernières pages). Mais le roman en instruit-il vraiment ? La question engage les deux niveaux de l'œuvre : l'instruction de Bernard semble confiée dans le récit encadré à certains personnages, Edmée, l'abbé Aubert, Patience (jugé dans ce rôle « ennuyeux et prêchailleur » par Barbey d'Aurevilly²¹) ; et l'instruction du « jeune homme », et donc du lecteur, assurées, elles, par le narrateur lui-même dans le récit cadre. Mais quelle que soit la forme (dialogue maïeutique, exposé doctrinal ou discours judiciaire dans la dernière partie du roman) que prennent les idées, ces épisodes n'évitent pas toujours la digression, et paraissent peu suivis d'effets immédiats. Si la longue scène du procès « instruit » la cause du héros et fait éclater la vérité, le réquisitoire final de Bernard contre toute forme de fatalité, ajouté tardivement par George Sand, ne trouve aucun écho chez son jeune auditeur. Car plus que d'instruction c'est d'éducation que nous parle *Mauprat* et cette éducation passe par le romanesque.

²¹ Barbey d'Aurevilly, *Le Nain jaune*, mars 1869.

3. A Nous avons pu opposer à l'image d'un romancier « brocanteur » celle d'un écrivain soucieux d'unité et de cohérence, mais pour constater qu'en définitive ces deux approches restaient insatisfaisantes. Car « l'instruction » et le « pouvoir » de *Mauprat*, pour reprendre les mots de Mona Ozouf, ne se trouvent ni dans le bric-à-brac des matériaux idéologiques, des modèles et topiques littéraires, des souvenirs vécus et des espérances ; ni dans ce qu'énonce et construit la voix rectrice du roman, tentée par l'utopie ou cherchant ses raisons dans l'Histoire. Ce pouvoir réside plutôt dans l'éducation *romanesque* du lecteur, au double sens d'éducation au romanesque et par le romanesque. La mise en abyme de personnages-lecteurs dans l'œuvre manifeste deux principes : pas de contrainte, mais du plaisir. Ainsi Patience se heurte aux règles de la « monacaille » d'abord chargée de lui apprendre à lire avant de découvrir avec ravissement les récits épiques d'Homère et du Tasse grâce à Edmée. Bernard repousse lui aussi une lecture sous contrainte, les « sornettes en latin » auxquelles l'abbé tente de l'initier à Sainte Sévère. Mais il reprend goût aux romans, déjà familiarisé dans son enfance aux « ballades de chevalerie », en écoutant Edmée lui lire à haute voix Bernardin de Saint-Pierre et Rousseau (p. 203). Le roman le réconcilie en quelque sorte avec son enfance, la « transaction » historique est aussi « transaction » romanesque. C'est donc une expérience heureuse²², et véritablement sensorielle que constitue la lecture romanesque pour les deux personnages : « (Patience) lut, il vit, il entendit » (p. 158). Il appréhende le réel à travers le roman et découvre l'Histoire universelle. L'Histoire n'enseigne pas ce que le roman seul peut révéler, affirme la citation, mais *Mauprat* montre aussi que le roman permet d'enseigner l'Histoire. Il n'y a plus alors de « fossé » entre les « faits » et les « espérances » pour reprendre Mona Ozouf, entre la « raison » et les « rêves » pour citer George Sand (p. 158). L'éducation romanesque a valeur d'un éveil, elle suscite la perspicacité du lecteur : Patience dénonce d'abord les fictions comme des « impostures » (p.156) avant d'apprendre à lire des romans et à lire le monde grâce au roman. Il cherche à voir au-delà des apparences dans le « miroir magique » (p. 157) des œuvres et croit au « pouvoir silencieux » de sa lecture. Il déchiffre les signes hors du livre (Patience a ainsi appris à lire dans les étoiles et dans les cœurs des hommes : « cela est écrit dans votre cœur, je le sais, moi » p. 177) mais également les signes qui s'inscrivent à l'intérieur du livre : dans les personnages, leurs paroles, leurs actions –et même dans ce qui peut paraître accessoire, négligeable ou excentrique. Cet effort d'élucidation que demande la lecture romanesque doit aussi rendre le jeune auditeur du récit encadré attentif aux digressions, voilà ce que suggère Mona Ozouf. Les chiffons et la brocante retrouvent donc toute leur place, dans cet apprentissage. C'est au lecteur qu'il appartient d'établir les connexions nécessaires entre les événements disparates, d'opérer des « fusions » et trouver une « unité ». Ainsi l'épisode américain semble difficile à articuler au reste de l'œuvre sur le plan narratif, comme s'il n'offrait qu'une ligne de fuite ; pourtant le lecteur attentif peut le relier aux chapitres précédents, sur le plan idéologique et sur le plan symbolique. Le pays « neuf » représente en effet un envers : envers de l'Ancien Régime français, envers des salons parisiens et de leurs « maximes creuses », de leur « abus des mots les plus sacrés et des convictions les plus saintes », où les mots et les actes ont divorcé. L'espace américain semble ainsi désigné, par contraste, comme le lieu où les mots se feraient actes. Il est pourtant construit dans le récit comme une utopie : il condense les discours et valeurs démocratiques mais semble à l'écart de l'histoire et de ses combats. Donc loin de représenter simplement l'envers du réel, l'envers de la société française, l'épisode redouble l'utopie de Sainte-Sévère. D'autre part le personnage d'Arthur autour duquel s'organisent ces chapitres offre un symbole intéressant de la rencontre : nature/culture, sciences naturelles/littérature, et donc d'une certaine manière Patience/Edmée. Loin de constituer une parenthèse cet épisode entre donc en résonance avec le reste de l'œuvre.

3. B Mais si *Mauprat* invite à élucider, il cherche avant tout à « impressionner » : impression, impressionner, impressionnable, le terme y est décliné sous toutes ses formes. Des romans qu'ils lisent, ou entendent lire, Edmée, Patience et Bernard dans le récit encadré tirent de « vives impressions ». Et le narrateur du récit cadre lui-même se décide à transmettre l'histoire du vieux Bernard qu'il vient d'entendre « dans l'impression qu'elle (lui) a faite ». C'est là la preuve de la puissance de l'imagination romanesque que

²² La littérature comme expérience, c'est ce qu'envisage Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

célèbre Mona Ozouf : « variété *inépuisable*, impureté *féconde* » et qui a toujours été aux yeux de George Sand la qualité principale du romancier. Cette imagination est invention d'histoires mais aussi création d'images : le roman s'y emploie, aussi bien à propos des personnages que des événements. Les personnages sont souvent introduits par des désignations métaphoriques : les Mauprat « Casse-tête et Coupe-jarrets » ; Patience tour à tour « fou du château », « philosophe rustique » et « cénobite stoïden » ; Edmée est, de façon peu laudative aux yeux d'une parisienne, une « Rose du Berry » et dans sa variante botanique américaine « *Edmea sylvestris* » ; mais aussi « une fée » et « un ange ». Le roman revivifie le sens de cette métaphore figée de l'ange en l'associant à une constellation d'images religieuses. Par exemple, Bernard tranchant la question du sexe des anges, transforme Edmée en « un jeune homme beau comme un séraphin » ; elle devient encore à ses yeux « comme la pierre du Sinaï » (p. 197) où le doigt de Dieu a gravé des caractères mystérieux : donc un corps et une âme à respecter et à déchiffrer. Apprendre à déchiffrer les corps c'est bien ce que propose aussi le roman mettant à profit la mode de la phrénologie. George Sand rend hommage à Lavater à la fin de son oeuvre. De nombreux romanciers du XIX^e, comme Balzac, trouvent dans la physiognomonie de Lavater un principe d'observation et d'imagination. *Mauprat* emprunte ainsi à la physiognomonie animale : Patience le « meneur de loups » devient un loup lui-même dans l'imagination de Bernard enfant après la mésaventure de la tour Gazeau (« Je m'imaginai voir ce diabolique petit vieillard ayant revêtu lui-même une moitié de loup » p. 76). La horde des Coupe-Jarret glisse vers l'animalité, les Mauprat se métamorphosent en sangliers, en chiens, en ours, révélant leur violence instinctive. Outre cette approche des personnages, l'imagination romanesque s'empare de certaines scènes pour les donner véritablement à voir, les transposant en tableau ou gravure. La chevauchée nocturne de Tristan enlevant l'enfant au milieu de l'orage compose une véritable gravure fantastique. Par ce travail de transmutation, le roman veut s'élever à la poésie : retour aux sources du genre romanesque, au fond ; car par ce « long chemin des retrouvailles », pour emprunter le sous-titre de l'essai de Mona Ozouf, le roman rejoint ces « longs poèmes épiques » qu'admirent tant Patience et Bernard ou plutôt en dit la nostalgie à l'époque où s'élabore le réalisme. D'ailleurs le mélange prose-poésie ne va pas sans quelques « accommodements laborieux » dans l'oeuvre. L'imagination romanesque dans *Mauprat* est donc aussi imagination poétique. Elle ne relève pas seulement de l'accumulation du brocanteur, on l'a vu, mais d'un travail de création, c'est par les images que s'opère la fusion entre les règnes végétal, animal, humain et entre les arts : femme-plante, homme-animal, paysan-prophète, récit-tableau. Un tel effort permettrait-il d'atteindre cette « pureté », au sens moral et chimique, que Mona Ozouf refuse pourtant au roman ? L'image exemplaire qu'Edmée en « ange de pureté » veut imprimer chez le lecteur poursuit sans doute une visée édifiante, elle est mise au service d'une éducation morale chez George Sand ; mais cette « pureté » est à entendre aussi dans un sens chimique ou alchimique, comme pouvoir de transmutation. La lecture « transforme » Patience au chapitre X : « Cette initiation de Patience à la poésie marqua dans sa vie une époque de transformation » (p. 157). Voilà comment le roman par ses ressources singulières raconte et opère la « lente transformation des êtres » qu'évoque la citation. Dans *Mauprat* la fiction par son étonnante puissance imaginative finalement l'emporte sur les idées, les théories. Le Phalanstère de Sainte-Sévère, que nous avons envisagé comme une construction utopiste vite abandonnée par le récit, ne vit pas que de doctrines mais aussi de lectures romanesques, il n'est donc pas si « sévère ». Edmée s'y promène toujours « un livre à la main ». Tout y devient donc « romanesque » et cet adjectif dans le texte caractérise aussi bien les personnages, les paysages, les sentiments que les événements.

3. C Mais l'amour reste la principale composante du romanesque dans *Mauprat*. Autant que la poésie des images, l'amour sur le plan diégétique s'avère une véritable puissance de transformation. Il n'est pas uniquement associé à la question du mariage, imposé ou hasardeux comme dans les précédents romans de George Sand, *Indiana* et *Valentine*, mais devient un principe actif et universel qui permet de lier des épisodes disparates. Il est un facteur de désordre, individuel ou collectif – c'est justement « du désordre que les romans instruisent » affirme la citation. Mais de ce bouleversement va naître un autre ordre, proprement romanesque. L'amour au cours du récit permet en effet de dépasser peu à peu toutes les fatalités, naturelles, sociales, historiques, les différentes « raisons à l'oeuvre dans les destinées » qu'évoque Mona Ozouf. Le narrateur le

démontre à ses auditeurs par un long plaidoyer (dont l'éloquence doit sans doute à celle de l'avocat Michel de Bourges) au terme de sa confession : la liberté sera possible prêche-t-il « en vous aimant beaucoup les uns les autres ». Le message chrétien est aussi versé au bénéfice du Progrès par le prophète Patience. Car dans *Mauprat* l'amour est également ce qui permet aux hommes d'agir dans l'Histoire - participer à la révolution, française ou américaine, par exemple : « Aimez le peuple, c'est la voix de Dieu qui dit cela. Un temps viendra où le même ordre règnera parmi les hommes » prophétise le « sage » paysan avant la Révolution française (p. 178). Et c'est un « amour pour la chevalerie » (p. 245) confondu avec celui de la liberté qui décide Bernard à s'engager dans la guerre d'Amérique. Enfin et surtout, dans la sphère privée, l'amour transforme profondément les êtres – la lente métamorphose de Bernard illustre ce « prodige ». Prodige de l'amour et prodige du roman, car c'est par amour, pour mériter Edmée, que Bernard apprend à lire des romans et entreprend ainsi sa « révolution intérieure ». Il se plaît surtout à entendre la jeune femme en faire la lecture à haute voix. Le romanesque est donc pour lui incarné, l'amour pour la femme et pour le livre se confondent : c'est par la médiation de la voix aimée, du corps désiré que la fiction lui parvient : « je m'imaginai qu'en passant par la bouche d'Edmée les auteurs acquéraient une clarté magique » (p. 204). Lors des six années américaines son amitié ardente pour Arthur poursuit cette métamorphose intérieure : « Le charme que je trouvais dans cette liaison me révéla une face de la vie, des facultés de l'âme que je ne connaissais pas. » (p. 244) Ainsi en transformant la réalité historique et en transformant l'être, en provoquant des révolutions, l'amour constitue dans *Mauprat* un puissant moteur romanesque propre à l'éducation du lecteur. C'est par l'amour que le désordre arrive : le roman montre des châteaux en ruines, des êtres qui perdent toute unité et abandonnent des « pensées systématiques » mais il amène à un autre ordre, provoque un dépassement. En cela il relève du sublime, notion récurrente dans *Mauprat*. Le sublime, lié au beau et au bien chez George Sand, transcende les contingences comme les fatalités, il dépasse les contradictions entre « les faits et les espérances », entre Histoire et utopie, entre prosaïsme et poésie. Des « chiffons » il fait presque de la dentelle. Ainsi le roman de George Sand décompose bien le réel en de multiples fragments, en recueille des aspects très divers, des matériaux hétéroclites qui donnent à l'œuvre l'allure d'un véritable « bric-à-brac ». Mais il le recompose sous les yeux du lecteur, et avec lui : il ne se contente pas d'une unité un peu factice, donnée par le cadre énonciatif, dans la fermeture d'une structure emboîtée ; il ne rejette pas les impuretés narratives, comme ces dissertations philosophiques, ces exposés républicains ou ces longues parenthèses ; il ne cherche pas non plus à remodeler le monde en lui imposant une cohérence idéologique, celle de l'utopie ou du roman philosophique, afin d'instruire le lecteur. *Mauprat* substitue la force de transformation de l'amour à celle de tous les déterminismes, libère la force des images poétiques et laisse libre cours à l'inépuisable et féconde imagination romanesque pour « impressionner » le lecteur. Il conjugue une esthétique du mélange et du sublime.

« Tout roman proteste contre la fixité » affirme Mona Ozouf. La variété des formes, des thèmes et des registres, malgré quelques garanties d'unité ; le disparate des situations et des personnages ; le foisonnement des idées philosophiques, politiques et sociales ; le traitement privilégié de la durée ; et même la part de digressions, sont bien dans *Mauprat* des formes de protestation. Même s'il tente quelques pas de côté vers la réalité sociale et vers l'Histoire, le roman de George Sand reste libre. Il nous rend surtout sensibles à l'indétermination et l'imprévisibilité des comportements, à la vie souterraine du possible à côté des faits, à l'inachèvement et au désordre de toute vie, aux transactions nécessaires entre prose et poésie. Ce sont simplement là les « aveux du roman » selon Mona Ozouf, car *Mauprat* n'instruit ni n'éduque vraiment, sauf à la lecture romanesque. La scène de lecture que Delacroix peint quelques années plus tard, lors de l'un de ses séjours à Nohant, ne nous montre pas autre chose malgré son titre : *L'Éducation de la Vierge*²³. C'est donc surtout la spécificité de la littérature romanesque par rapport à toute autre forme d'analyse que met en relief la citation de Mona Ozouf : le roman, genre composite, le plus à même de peindre en 1837 une société de la

²³ Eugène Delacroix, *L'Éducation de la Vierge ou Sainte Anne*, 1842- aujourd'hui au Musée Delacroix.

rencontre et du mélange, se distingue de la philosophie qui généralise, de la morale qui édicte des lois et de l'Histoire qui organise sur l'axe du temps. Il appelle donc une autre lecture, qui laisse toute sa place à l'imagination, au risque peut-être de l'impureté et de l'imperfection. C'est une muse singulière que la muse romanesque.

RAPPORTS DES ÉPREUVES ORALES

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

Rapport présenté par Thomas Steinmetz

Le présent rapport a été élaboré avec l'aide précieuse de l'ensemble des membres du jury, qui ont patiemment noté les qualités des prestations entendues et signalé les difficultés rencontrées par les candidats, pour formuler de façon aussi précise que possible leurs attentes. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés, en particulier Nathalie Koble, dont nous reprenons ici les conseils et remarques concernant l'œuvre médiévale au programme, Alexandre Duquaire et Sophie Abt.

L'épreuve de leçon, dont la durée est de 50 minutes (40 minutes d'exposé suivies de 10 minutes d'entretien avec le jury), est préparée en six heures. Si une telle durée ne permet évidemment pas d'acquérir une maîtrise suffisante d'œuvres qui n'auraient pas été longuement étudiées en amont, elle offre aux candidats préparés la possibilité de mobiliser sereinement, sans précipitation, leurs connaissances, de dégager avec précision le ou les sens du sujet à traiter, d'en analyser les implications et les enjeux, d'identifier les divers aspects de l'œuvre que ce sujet est susceptible d'éclairer, et les difficultés spécifiques qu'il présente.

Le principe de l'exercice est bien connu : il s'agit d'aborder l'une des œuvres au programme à la lumière de l'un de ses aspects particuliers – ce peut être un thème, une catégorie littéraire, un personnage, un couple de notions complémentaires, une citation tirée de l'œuvre et ayant valeur de commentaire sur celle-ci, etc. – dont le candidat est invité à mesurer à la fois l'importance et la pertinence pour éclairer et approfondir sa lecture de l'œuvre. Quel que soit le plan d'étude proposé par le candidat, le jury attend toujours que l'objet de la leçon, après avoir été précisément identifié et circonscrit :

- donne lieu, d'une part, **au repérage et à la présentation raisonnée d'un corpus de références attendues**, qui sont autant d'entrées dans le sujet. Par quels éléments précis l'œuvre illustre-t-elle le sujet proposé ? Traiter la question suppose donc de recenser dans les textes, de manière aussi complète que possible, le matériau qui nourrira la discussion. Ainsi, on peut espérer d'une leçon sur « le Berry dans *Mauprat* » qu'elle s'élabore à partir d'un ensemble de références à cette région telle qu'elle apparaît dans le roman de George Sand – notations d'ordre géographique, description d'une faune et d'une flore spécifique, d'une organisation sociale propre à la région, d'une expérience personnelle du lieu, etc. – qui ne relèvent pas simplement de « la province » ou de « la campagne » en général mais qui sont données comme spécifiques au Berry, et en dessinent l'identité littéraire au sein du roman. Le mot « Berry » lui-même et la façon dont il est employé doivent aussi naturellement être observés : ainsi du surnom d'Edmée, « la rose du Berry », qui fait du personnage l'émanation par excellence du pays dont elle est présentée comme emblématique et ouvre des pistes de lecture intéressantes sur les liens profonds que dessine le roman entre les êtres et les lieux. Il ne s'agit là que d'un point de départ, qui ne se substitue pas au travail d'interprétation, mais il est indispensable afin que la leçon parte sur une base solide et évite le risque du hors-sujet ou un traitement lacunaire de la question. Pour donner une illustration de cet écueil, une leçon sur « Paris dans la poésie de Villon »

ne peut se transformer en une méditation sur la vie dont la ville se ferait le support, ni évoluer en des considérations générales sur la mort ou le plaisir. En revanche, un repérage des occurrences de « Paris » dans les poèmes de Villon, l'examen de leur position à l'intérieur du vers, un relevé des termes que le poète leur associait, fournissaient une matière très utile, un socle nécessaire à la construction d'un exposé solide et pertinent. L'objectif n'est pas, bien sûr, d'établir une sorte d'inventaire qui se suffirait à lui-même, hors de tout questionnement, mais en différenciant les diverses manifestations des occurrences offertes par les œuvres, en notant leur diversité, leur rôle variable au sein des textes, on se donne la possibilité de construire d'emblée une vision nuancée du sujet. Il s'agit là de la composante typologique du traitement de la question.

- serve d'autre part, à partir de cette identification précise des références dans les textes, à une **mise en lumière des propriétés littéraires de l'œuvre étudiée** : richesse des effets de sens produits, variété et pertinence des procédés d'écriture, capacité d'une œuvre à émouvoir, à déconcerter, à convaincre, à engager le lecteur dans un processus ludique, à peindre une époque, une société, etc. La lecture d'une œuvre est orientée par la conscience de ce qui fait sa valeur, et le sujet est une occasion de comprendre ce qui fait cette valeur tout en appréciant la complexité des choix d'écriture et de composition. C'est dans cette composante interprétative que se manifeste une relation vivante aux textes ; c'est là que la leçon devient pleinement un moment d'élucidation où, dans le meilleur des cas, le plaisir du texte ou du visionnement d'un film devient sensible. C'est pourquoi une bonne leçon est à la fois *informée* grâce à une bonne connaissance des textes, *engagée* dans un processus de lecture et d'interprétation personnelles, et *nuancée* puisque, à mesure que les différents aspects d'une question sont examinés, le candidat est presque nécessairement amené à prendre de la distance par rapport à un discours général sur les œuvres, si juste soit-il, à se libérer d'un cours pour élaborer sa propre lecture en confrontant, sans préjugés, sans plaquer des réponses toutes faites sur un problème par nature ouvert, ses hypothèses interprétatives à un texte.

Les qualités attendues d'une bonne leçon sont celles que l'on peut espérer d'un cours solide, informé, organisé, présenté de façon claire et progressive. Naturellement, le jury ne se place pas tout à fait dans la position d'une classe de collège ou de lycée, dans la mesure où il attend un propos nourri par une année de préparation et donc plus approfondi que ce qu'il serait possible de faire dans le cadre d'un cours, mais il est extrêmement attentif à la fluidité du discours qui lui est tenu, au fait que la leçon soit nette, facile à suivre, bien illustrée. Sur tous ces points, un exposé réussi s'apparente beaucoup, dès lors, à un cours dispensé à l'attention d'un auditoire non spécialiste, mais curieux.

En somme, on attend des candidats qu'ils développent une discussion claire, argumentée, bien étayée. Au fil, du développement, des hypothèses de compréhension du sujet sont annoncées, puis mises à l'épreuve au moyen d'une confrontation précise au texte ; idéalement, le candidat passe de considérations sur l'œuvre envisagée comme un tout (remarques sur la composition, sur le contexte d'écriture, sur la présence de tel ou tel thème, sur la caractérisation générique, par exemple) à des moments d'analyse consacrés à des passages précis qui, après avoir été lus, sont commentés. **Le commentaire s'appuie toujours sur des observations formelles susceptibles de prouver ou de nuancer l'idée avancée** : propriétés de l'énonciation, remarques sur la ponctuation, sur les modes et temps verbaux, sur la répartition de la parole dans un dialogue, sur la construction et la longueur des phrases, sur la présence significative de telle ou telle catégorie de mots (déterminants, présentatifs...), sur les marques du point de vue, etc. On passe ainsi, au fil d'un discours structuré et balisé, régulièrement de la micro-lecture à l'idée d'ensemble, afin de construire une démonstration, en revenant à chaque étape aux termes du sujet.

1. Types de sujets – quelques exemples

Le classement des sujets, dans la présentation qui suit, est établi dans un souci de clarté et de commodité, afin de donner aux futurs candidats une idée des différents types d'énoncés proposés et des domaines de réflexion embrassés par les sujets, dans leur diversité. Il n'est pas exclusif, et certains sujets – « le sacré », « la voix » « le sujet » ou encore « les objets », par exemple – relèvent conjointement de plusieurs catégories et doivent à ce titre être envisagés dans la pluralité de leurs sens.

A. Sujets de réflexion soumis aux candidats lors des leçons

- Notions et catégories littéraires, énonciatives, dramaturgiques, cinématographiques :

L'usage des mots dans *Nosferatu*

L'organisation du récit dans *Nosferatu*

La voix poétique dans les textes de Villon

Le sujet poétique dans l'œuvre de Villon

Le héros voltairien

- Thèmes et motifs :

Le XVIII^e siècle dans *Mauprat*

Le XVIII^e siècle de *Mauprat*

La nature dans *Mauprat*

La nature dans *Nosferatu*

L'instinct dans *Nosferatu*

La nuit dans *Nosferatu*

La religion de Voltaire dans les trois contes

L'Autre dans les contes de Voltaire au programme

L'aventure dans les contes de Voltaire au programme

Paris, dans les œuvres de François Villon au programme

Le temps dans la poésie de Villon

Le savoir dans les œuvres poétiques de Villon au programme

La cérémonie dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*

Le sacré dans *Les Bonnes*

Les objets dans *Les Bonnes*

L'équivoque dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*

- Personnages :

Le couple Hutter (*Nosferatu*)

Madame et Monsieur (*Les Bonnes*)

Patience dans *Mauprat*

Astarté, Cunégonde et Mlle de Saint-Yves dans les contes de Voltaire

B. Types de formulations

Outre les énoncés de type « *Tel sujet de réflexion dans telle œuvre* », les sujets peuvent être formulés sous forme :

- de couples ou triplets (de notions, de personnages, etc.)

Lire, écrire, raconter dans *Mauprat*

Types et individus dans *Mauprat*

Masculin et féminin dans *Mauprat*

Intérieur / extérieur dans *Le Balcon*
La violence et le sacré dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
L'éloge et le blâme dans les œuvres de Boileau au programme
Théorie et poésie dans les œuvres de Boileau au programme
Le sel, le miel, le fiel dans les *Satires* de Boileau
Religion et religieux chez Villon
La parole et l'action dans les trois contes de Voltaire
Vérité et justice dans *Zadig*, *Candide* et *L'ingénu* de Voltaire
Seuils et frontières dans *Nosferatu*
Nosferatu : le jour et la nuit

- de questions

Les Bonnes et *Le Balcon* de Jean Genet : un théâtre politique ?
Mauprat, roman dramatique ?
Boileau, moraliste ?

- de verbes à l'infinitif

Trouver sa place dans *Mauprat*
Jouer dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*
Manger, dans les trois contes de Voltaire

- de citations

« Une narration si noire » (*Mauprat*, p. 37)
« L'homme ancien et l'homme nouveau » (*Mauprat*, p. 344)
Les Bonnes et *Le Balcon* : « Je me fais mal comprendre, peut-être ? » (*Le Balcon*, p. 16)
« Je riz en pleurs » (« Ballade du concours de Blois », v. 6, p. 324) dans les œuvres de Villon au programme
« Nous sommes les machines de la Providence » (*L'ingénu*, ch. 10, p. 87), dans *Zadig*, *Candide* et *L'ingénu*

C. Études littéraires, études filmiques

Le Balcon : cinquième tableau
Le Balcon : septième tableau
Mauprat, chapitres III et IV
Mauprat, p. 238 à 265
Satire IX de Boileau
Satire XII de Boileau
Satires, p. 49-50 (Préface de 1701)
Le Testament, v. 1406-1811
Le Testament, v. 1844-2023
L'ingénu, chapitres 10 à 12
Nosferatu, de 15'25 à 27'47

2. Qu'est-ce qu'« être préparé » à l'épreuve ?

Le travail de préparation, qui permet aux candidats d'être véritablement à l'aise aussi bien dans le déroulé de leur exposé que dans l'entretien qui suit, s'opère, pour résumer à grands traits, principalement à quatre niveaux :

- Il consiste d'abord en en **une élucidation patiente et aussi exhaustive que possible du sens littéral des textes**, un repérage des références éventuelles, qu'elles soient culturelles, historiques, artistiques, littéraires, philosophiques, etc. Selon les textes, la nature des difficultés varie considérablement : si la compréhension immédiate d'un roman comme *Mauprat* ne pose aucun problème, le roman de George Sand comporte de nombreuses références ou allusions à des événements de l'histoire de France et des États-Unis au XVIII^e siècle, par exemple. Les notes explicatives et plus généralement l'appareil critique accompagnant certaines des éditions au programme sont une grande aide et permettent d'éviter bien des contresens, mais il est préférable de ne pas les découvrir le jour de l'épreuve, et il est toujours périlleux de prétendre construire une réflexion solide sur un texte incomplètement ou superficiellement compris.
- Il doit ensuite permettre d'acquérir **une bonne connaissance de la composition des œuvres**, de leur architecture narrative, dramatique, poétique, des annonces, échos, reprises et variations d'une partie à l'autre, des effets d'enchaînement et de rupture à l'échelle d'un ouvrage entier considéré comme un vaste dispositif. Pour bien expliquer *Mauprat*, il est important d'avoir à l'esprit les moments où l'on passe d'un récit enchâssant à un récit enchâssé, de situer les principaux épisodes les uns par rapport aux autres, de pouvoir reconstituer les itinéraires parcourus par les personnages, etc. Dans un film comme *Nosferatu*, les grandes unités de l'action ne correspondent pas nécessairement aux actes, qui peuvent eux-mêmes être coupés par des ellipses temporelles importantes – ce qui suppose que la division du film en actes appelle une interprétation spécifique. Il faut pouvoir circuler aisément au sein d'un recueil, d'un roman, d'un film, d'une pièce, et pour cela en posséder une mémoire globale : cette connaissance est nécessaire pour pouvoir remarquer et commenter les changements de tonalité d'un chapitre à l'autre, les modifications du rythme, les ruptures énonciatives, des effets de sens qui se déploient à l'échelle de l'œuvre et qui supposent, pour être explicités, de pouvoir mettre en regard des passages appartenant à des chapitres, scènes, poèmes différents.
- Il comporte une part d'**appropriation de tous les éléments contextuels, au sens large, permettant d'inscrire l'œuvre dans une histoire des formes et dans une histoire culturelle**. C'est généralement le cours qui permet de faire l'acquisition de cette érudition périphérique, en apportant des éclairages circonstanciés sur la genèse des textes, sur les traditions littéraires dans lesquelles ils s'inscrivent, sur les intertextes mobilisés. Sur ce point, un certain nombre de lacunes, dans des leçons consacrées à *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu* ont pu se révéler très préjudiciables. Une leçon sur « la religion de Voltaire », par exemple, invitait à distinguer le théisme du déisme. Une autre, dont le sujet prenait la forme d'une citation : « Il n'y a donc point de lois dans ce pays », devait être rapportée à la notion de droit, se devait de distinguer la loi religieuse du rite. Pareil sujet supposait en outre de prendre en compte le contexte des récits voltairiens : si la question des lois se pose dans les trois contes au programme, elle occupe davantage de place dans *L'Ingénu* que dans *Zadig* et *Candide*. C'est qu'entre-temps Voltaire est devenu le polémiste du *Traité sur la tolérance*, quand Beccaria a publié son *Traité des délits et des peines*.
- Il suppose enfin la **maîtrise des outils théoriques nécessaires à l'analyse des textes** : les candidats doivent être au clair sur les concepts de narratologie, de dramaturgie, de poétique, de théorie cinématographique qu'ils seront amenés à mobiliser au cours de leur exposé, afin d'en faire un usage précis et pertinent. Il faut donc, au cours de l'année de préparation, écarter autant que possible les risques de confusion entre des termes ou expressions qui peuvent sembler voisins – afin de ne pas mélanger, le jour de l'oral, *dramatique* et *dramaturgique*, *effet d'attente* et *horizon d'attente*, *intradiégétique* et *homodiégétique*, *mise à distance* et *distanciation*, pour ne prendre que quelques exemples. Des connaissances maîtrisées en métrique et en prosodie sont attendues : place des accents et des coupes, type et qualité des rimes, identification des diérèses et synérèses, e caduc, etc., et il est bon, sans viser un savoir encyclopédique, de pouvoir identifier les principales figures de

rhétorique auxquelles ont recours les auteurs du programme, afin de mieux identifier les stylèmes récurrents et de commenter efficacement les choix d'écriture. La bonne maîtrise de ces savoirs théoriques, outre qu'elle évite des confusions regrettables, aide les candidats à mieux se saisir du sujet ; inversement, lorsque les connaissances techniques ont été insuffisamment prises en compte ou assimilées, notamment pour l'étude d'un recueil poétique, le traitement de certaines questions peut s'en trouver gravement obéré : on regrette en particulier que les candidats interrogés sur les *Satires* et sur *L'Art poétique* aient trop rarement étudié le travail poétique de Boileau, même lorsque le sujet l'imposait. Ainsi en était-il de cet intitulé, que son concepteur avait emprunté au poète : « Une amour de rimer » qui exigeait une analyse des types de rimes qu'utilisait Boileau, et une réflexion sur les rapports qu'entretenaient les mots que l'auteur associait en fin de vers, ainsi que sur les éventuels écarts entre la conception de la rime qu'affirme *L'Art poétique*, et la pratique de l'écrivain.

Sur le texte du Moyen Âge, le jury attire particulièrement l'attention des candidats sur cette nécessité de travailler bien en amont le texte médiéval. Si la plupart des candidats font l'effort de commenter le texte dans sa langue originale, un manque de familiarité avec l'œuvre ne peut donner lieu à des leçons bonnes ou satisfaisantes. La lecture rapide d'une introduction au texte ou d'un cours ne remplace pas la fréquentation de l'œuvre, laquelle permet seule de mesurer ses enjeux poétiques, esthétiques, moraux et idéologiques, et surtout de se l'approprier pour la transmettre. Cette année, l'œuvre au programme (Villon) était particulièrement redoutable pour celles et ceux qui avaient découvert le texte quelques jours avant les oraux, voire le jour même. Sa complexité esthétique, la multiplicité de ses références littéraires, sa polyphonie et la diversité de ses registres entremêlés nécessitaient une lecture attentive appuyée par une appropriation personnelle. Une lecture suivie de morceaux d'anthologie comme la ballade dite « des pendus », « La grosse Margot », mise en perspective avec les autres ballades du corpus, était une belle entrée en matière. S'agissant d'une œuvre aussi importante pour l'histoire de la poésie occidentale, ce travail préparatoire donnait aussi l'occasion de comprendre les ressorts essentiels de la poésie à la fin du Moyen Âge (Villon est un « fils »), mais également l'importance de la filiation qu'il a suscitée dans la modernité, jusqu'à aujourd'hui (Christophe Manon, Laure Gauthier). Son lyrisme, qui mêle satire et empathie, élégie et comique, construction d'une *persona* poétique et ouverture de la poésie à l'altérité la plus radicale, entretient avec le temps et la mémoire une réflexivité constamment travaillée au fil de l'œuvre. Il fait de l'écriture poétique l'espace d'inscription du trivial, de l'ordinaire, du marginal et de l'éphémère (les neiges d'antan) ; le passage du temps n'épargne pas la langue, dont il fait entendre la musicalité : « autant en emporte ly vens ».

3. L'analyse du sujet et l'élaboration d'un plan de leçon

L'étape de prise de connaissance et d'analyse du sujet proposé, en leçon comme en dissertation, est cruciale : le cadrage initial de la réflexion, en introduction, permet au jury de s'assurer qu'il n'y a pas de malentendu sur le périmètre exact de la question à traiter.

A. Examiner le sujet et en expliciter le sens, les présupposés, les implications

L'examen des termes du sujet doit être rigoureux et minutieux – les candidats sont aidés dans cette démarche par les dictionnaires mis à leur disposition dans les salles de préparation –, et des formulations proches, qui à première vue peuvent sembler équivalentes, doivent être soigneusement distinguées : l'intitulé « Le XVIII^e siècle **de** Mauprat » (c'est-à-dire : « tel que l'envisage le roman *Mauprat* », par opposition à une vision plus objective) ne saurait se confondre totalement avec « Le XVIII^e siècle **dans** *Mauprat* ». La première formulation invite à interroger la dimension subjective, voire orientée, et même, pourquoi pas, esthétisée de la manière dont le roman fictionnalise le XVIII^e siècle, et ne saurait souffrir, sans pénaliser la leçon, la seule importation dans le sujet de la thématique du « roman historique ».

Il s'agit donc d'abord de préciser le sens des termes et, lorsqu'ils sont polysémiques, d'expliquer pourquoi telle acception est pertinente et doit être considérée au premier chef, tandis que telle autre devrait au contraire être écartée. Parfois, l'articulation de diverses significations d'un mot, intéressantes pour des raisons différentes, peut guider un candidat dans l'élaboration d'une problématique. Par exemple, pour traiter une leçon sur « L'instinct dans *Nosferatu* », on pouvait très utilement s'interroger sur la possible complémentarité entre l'instinct comme *intuition* d'une part et d'autre part comme *manifestation d'une puissante tendance innée*, les deux semblant aller de pair, aussi bien chez Nosferatu lui-même que chez les personnages d'Ellen ou de Knock. Quant à recourir à l'étymologie dans l'analyse du sujet, ce réflexe est bien sûr souhaitable et attendu, toutefois, il n'a pas beaucoup d'intérêt s'il se limite à une mention dans l'introduction, lors du passage obligé de l'énumération des sens du dictionnaire : pour tirer réellement parti de cette ressource, il faut qu'elle engage un développement dans le corps de la leçon.

Les candidats doivent par ailleurs être attentifs aux détails ou aux singularités de formulation du sujet, qui en précisent la perspective et la portée. Ainsi, une leçon, intitulée « Patience, patience !... » (*Mauprat*), ne pouvait se réduire à une analyse du personnage et à sa psychologie, en proposant le plan suivant : I. Un philosophe rustique indispensable à la trame romanesque II. Un personnage qui prend de l'ampleur III. Un emblème du roman de George Sand. Or les guillemets, la répétition, l'exclamation ne laissent aucun doute sur le fait que le sujet reposait sur des paroles rapportées et non, en premier lieu, sur le personnage qui les prononçait. Cette nuance imposait forcément un traitement spécifique du sujet, et notamment une réflexion sur l'énonciation à l'œuvre dans le roman.

Un sujet tiré d'une citation doit être replacé dans son contexte, aussi bien narratif ou dramatique (quand cela est-il dit ?) qu'énonciatif (qui le dit ? et à qui ?) ; les propos ainsi rapportés peuvent-ils être compris comme une clé d'interprétation de l'œuvre entière ? Un énoncé en forme de question invite explicitement le candidat à s'interroger sur le bien-fondé de la thèse avancée par le sujet. Enfin, lorsqu'un sujet met en relation deux ou trois termes, le sens de cette relation doit être interprété. Ainsi, un sujet comme « Seuils et frontières dans *Nosferatu* » associe deux types de limites qui, d'une part, s'inscrivent dans des espaces de dimensions différentes (échelle humaine/échelle d'un monde) et, d'autre part, incitent à considérer très différemment le concept de franchissement. Car le seuil est fait pour être passé et, si on l'associe volontiers à l'idée d'invitation, il marque aussi le début de quelque chose et constitue une entrée, alors que la frontière, qui est elle aussi une limite, évoque davantage le dépassement des limites autorisées. Le sujet invite donc à considérer toute la variété des passages et franchissements mis en scène dans *Nosferatu*, et à comprendre comment ces passages, qui, à l'*initiale* de chaque étape du parcours de Hutter, sont aussi bien les marqueurs d'une *initiation* que les signes visibles d'une transgression, structurent l'ensemble de l'intrigue et lui confèrent pour partie sa signification. Par ailleurs, la conjonction de coordination « et » du libellé de la leçon peut suggérer une possible identification des termes : les simples seuils du monde quotidien des personnages ne seraient-ils pas, dans cet univers fictionnel surnaturel, des frontières vers un monde radicalement autre ?

B. Élaborer un plan de discussion à partir d'une problématique

Quelle que soit la forme de l'énoncé, traiter le sujet ne consiste **jamais** à simplement l'illustrer en proposant une espèce de catalogue raisonné d'occurrences tirées de l'œuvre. À partir de l'examen initial du sujet, et tout comme dans le cas d'une dissertation, il faut toujours dégager une problématique à laquelle s'articulera tout le développement : la formulation du sujet, si simple soit-elle en apparence, ne va pas de soi, et elle ne se prête pas à un pur jeu d'illustration de tel ou tel aspect dans l'œuvre (et une telle démarche ne présenterait guère d'intérêt). La ou les notions que mobilise le sujet ouvrent des perspectives de lecture parfois méconnues, invitent le candidat à s'engager peut-être différemment dans le texte, à en éprouver des qualités de représentation, l'expression d'une lucidité, un art de jouer avec les attentes, une complexité de la construction psychologique, une intelligence de l'être humain, etc. ; ou bien elles présentent, confrontées au

texte ou au film à étudier, une difficulté d'interprétation, une contradiction ou un paradoxe apparent, une éventuelle ambiguïté. La problématisation consiste à mettre en lumière ce que le sujet nous invite à mieux comprendre de l'œuvre étudiée, ou à mettre en évidence les points de l'énoncé qui doivent être tirés au clair par l'étude du texte ou du film.

La construction du plan suppose ensuite de proposer un traitement progressif du problème que l'on aura dégagé, dans toutes ses dimensions : on se gardera, en particulier, de proposer comme axes d'études une suite d'entrées thématiques, ce qui ne peut conduire qu'à un exposé largement paraphrastique. Ainsi, une leçon sur « Les serments dans Mauprat », qui s'est interrogée tour à tour sur leur présence au cœur du dispositif narratif, les valeurs qui fondent les serments et la manière dont le serment est amené, dans le roman, à céder la place à un contrat social, n'a jamais réfléchi à la dimension esthétique du serment, pourtant révélatrice à maints égards. De simples analyses stylistiques d'exemples de serments, même brèves, auraient pu de ce point de vue être fructueuses.

4. La leçon de cinéma

La leçon de cinéma est, dans ses principes comme dans ses attendus, identique à une leçon de littérature française. Seul diffère le matériau sur lequel on travaille, et le candidat se doit donc d'être attentif au langage cinématographique dans toutes ses composantes : le montage, les types de raccord, le nombre et la durée des plans, l'utilisation des couleurs – ou, dans le cas de *Nosferatu*, des couleurs utilisées pour teinter la pellicule –, la composition des cadres et les valeurs de plans utilisées, l'utilisation plus ou moins expressive des contrastes, les éventuels mouvements d'appareil, la lumière, la ou les musiques, le jeu des acteurs, les costumes, les accessoires, les maquillages, la matière verbale dans toute son étendue (dialogues, cartons descriptifs, textes insérés de natures diverses, etc.)

En pratique, pour leur préparation, les candidats disposaient, sous forme de fichiers numériques, des deux versions du film présentes sur le DVD de l'édition « Films sans Frontière » au programme, qu'ils pouvaient manipuler grâce au programme VLC : l'une en noir et blanc, d'une durée d'une heure, l'autre teintée, qui dure une heure et demie. C'est bien sûr la version en couleur, la plus fidèle au projet de Murnau, qui a été utilisée en priorité, mais il était tout à fait possible de se référer ponctuellement, au besoin, au *Nosferatu* en noir et blanc, pour comparer un de ses photogrammes avec un photogramme teinté, et montrer toute l'importance des couleurs, par exemple, ou pour mettre en regard les vitesses de défilement et analyser les effets propres à chaque cadence.

Rappelons que l'argumentaire développé dans une leçon de cinéma se nourrit d'analyses de séquences : s'il est possible et parfois souhaitable de s'arrêter sur des photogrammes pour les commenter, on ne saurait envisager d'exposé satisfaisant qui ne s'appuie sur des passages du film. Il faut se garder de parler pendant que les images défilent (ce qui reviendrait, dans une leçon de littérature, à commenter un texte pendant qu'on est en train de le lire), mais il est toujours utile d'annoncer, avant de présenter un extrait, les points auxquels on s'intéressera particulièrement, pour y revenir de façon précise après la projection.

5. Le cas de l'étude littéraire ou de l'étude filmique

L'étude littéraire ou filmique s'apparente à un commentaire composé portant sur un extrait assez étendu : une vingtaine ou une trentaine de pages pour un texte littéraire, dix à quinze minutes de film. L'étude linéaire est exclue, et, étant donné les proportions du texte à expliquer en quarante minutes, elle ne saurait être satisfaisante : comment, si l'on suit simplement l'ordre du texte, proposer autre chose qu'un survol ?

Comme pour une explication de texte, le passage à étudier doit être, en introduction, situé aussi précisément que possible dans l'économie de l'œuvre. La question des limites du passage est doublement importante et doit toujours être posée : elle permet de réfléchir aussi bien à la façon dont le texte s'insère dans un ensemble – quelle rupture marque-t-il dans la continuité narrative, dramatique ou poétique ? – qu'à l'unité

de l'ensemble assez vaste que l'on est invité à considérer. Il faut ensuite, dans le fil du développement – dès la première partie – définir la tonalité de l'extrait et s'intéresser à sa composition, à sa dynamique, à ses articulations et variations internes, aux questions de rythme, etc. Enfin, comme dans tout commentaire composé, il est essentiel de ne pas s'en tenir à une approche purement descriptive du texte, mais l'envisager comme un vaste dispositif pour donner à comprendre comment il déploie ses effets.

6. Qualités d'une bonne prestation orale

C'est l'une des difficultés, bien réelle, de la leçon, que de parvenir à proposer un exposé naturel et dynamique dans un contexte contraint, marqué par la solennité des circonstances et la conscience aiguë des enjeux de l'épreuve. Si « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », « les mots pour le dire », hélas, n'arrivent pas toujours aussi « aisément » qu'on pourrait le souhaiter, lorsque l'on est soumis à une grande tension nerveuse. Le jury le sait et il en tient compte. Il écoute avec intérêt et sait reconnaître pour ce qu'elle est une erreur échappée dans un moment d'affolement, et qui, à coup sûr, n'aurait jamais été commise dans des circonstances plus ordinaires : fautes d'accord qui choquent l'oreille du candidat lui-même au moment où il s'entend – du type *« il va-t-être » – ou phrases embrouillées, et finalement incorrectes, improvisées malencontreusement lors d'une louable tentative pour se libérer de notes rédigées... Cela dit, la qualité de la langue est nécessairement évaluée et on attend que l'expression, si elle n'est pas tout à fait impeccable, reste soignée, évite le niveau de langue familier (les onomatopées du type « hop ! hop ! hop ! » ou « hop là ! » ne sont pas toujours du plus heureux effet) et reflète, autant que possible, un esprit de nuance, la recherche de la formulation juste ; et de fait, il arrive qu'un candidat, par l'aisance qu'il manifeste dans le maniement de la langue, découvre en raisonnant, au moment de les formuler, par un bonheur de formulation, des idées qui n'étaient pas consignées dans ses notes préparatoires.

Il faut par ailleurs veiller à ce que le débit de parole soit adapté à la situation, suffisamment lent pour que le jury puisse prendre en note ce qui est dit, sans aller jusqu'à des excès qui donnent l'impression, parfois très nette, que le candidat cherche à tout prix à utiliser la totalité du temps qui lui est imparti. Cette question de la maîtrise du temps, enfin, et de l'équilibre des parties, est essentielle et doit faire l'objet d'une attention particulière. Le jury voudrait y insister : trop de troisièmes parties commencent à la trente-cinquième minute de l'exposé, ce qui trahit à la fois un défaut de conception manifeste du plan de discussion, et l'indigence du dernier moment du développement, nécessairement expédié, parfois inachevé.

En guise de conclusion, le jury souhaite saluer la grande détermination des candidats qui, tout en menant une vie professionnelle parfois très chargée, s'attellent à la préparation d'un concours particulièrement exigeant, et redire combien certains des exposés entendus forcent l'admiration, tant par la maîtrise des textes au programme que par la finesse des analyses proposées.

Épreuve d'Explication de texte

Rapport présenté par Nourhoda Himich

Préambule

C'est sous l'égide dudit *Régent du Parnasse*, Nicolas Boileau, que les candidats de la session 2021 ont pu tout particulièrement méditer sur l'exigeant art d'écrire et de lire. La pratique de l'*emendatio*²⁴, dans la lignée d'Horace et Quintilien, appelle l'auteur à solliciter le regard critique des pairs auxquels il soumet en dernière instance l'œuvre qu'il vise à parfaire. Puissent les lignes qui suivent constituer, dans cet esprit, un modeste guide au service de cette correction salutaire.

Le jury tient à remercier les candidats qui, nul ne l'ignore, ont eu à mener leur préparation dans des conditions plus délicates qu'à l'accoutumée et dans un contexte singulier. Conscients de l'effort consenti par chacun dans cette entreprise, nous félicitons les collègues reçus et encourageons tous les autres, quelle qu'ait pu être leur déception, à se donner nouvelle chance de couronner leur travail.

Ont été proposés cette année des extraits des *Satires* et de l'*Art poétique* de Boileau, des contes voltairiens *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*, de *Mauprat* de George Sand ainsi que des *Bonnes* et du *Balcon* de Genet. Ces œuvres, lues, relues et étudiées au long cours, puisqu'inscrites au programme des écrits comme des oraux, doivent permettre aux candidats de démontrer sur des genres et formes variés, une capacité à saisir et analyser toute la saveur des passages retenus. À quelques adaptations sanitaires près, les épreuves ont offert leurs modalités traditionnelles :

- Tirage d'un billet mentionnant les références précises du texte à expliquer ainsi que de la question de grammaire à traiter.
- Temps de préparation de 3h00.
- Temps de passage de 40 minutes, consacrées à l'explication de textes et la question de grammaire, suivies de 10 minutes d'entretien avec le jury.

On rappellera qu'est laissée au libre choix du candidat la possibilité de commencer par l'exposé de grammaire ou l'explication de texte et que cette dernière peut être linéaire ou adopter la forme d'un commentaire composé. Triomphe néanmoins dans les faits l'option explication de texte linéaire suivie de l'exposé de grammaire, ce qui n'exclut nullement de les traiter dans l'ordre inverse durant la préparation. Les relevés et parcours nécessaires à la question technique permettent en effet de repérer des faits de langue éclairants, qui pourront être avantageusement exploités dans l'analyse. Les candidats semblent ainsi trouver intérêt à faire de leur réflexion linguistique une propédeutique à l'explication. La maîtrise de l'épreuve, dans son séquençage et sa durée, est du reste chose acquise dans la quasi-totalité des cas.

Si les prestations entendues ont témoigné de l'application des préparatoires, force est de constater que peu ont transporté les jurys, lesquels ont relevé en revanche quelques travers récurrents.

²⁴ Évoquée, par exemple, dans le « Chant 1 » de l'*Art poétique*, v. 199 à 207.

Les candidats ont trop souvent peiné à se saisir de la lettre des textes, à articuler ces derniers à un contexte maîtrisé et à user rigoureusement des outils notionnels convoqués. Nous reviendrons plus précisément sur ces écueils dans la seconde partie du présent rapport.

En ont résulté des analyses tendant à affadir les passages, plutôt qu'à en vivifier la lecture. Il convient pourtant de souligner à quel point les candidats ont vocation à pratiquer et enseigner dans les classes cet exercice canonique de la tradition scolaire, dont la technicité, toujours alliée à la sensibilité, ne s'applique à « déployer » les sens des textes que pour mieux en faire résonner l'émotion esthétique. L'explication est chose vivante et ne saurait se confondre avec une dissection froide ou une paraphrase sans relief.

1. *Implicare / explicare* : les fils du texte

1.1. Déployer l'étoffe

Si le texte se veut étymologiquement *textus*, « tissu », qu'est-ce au juste qu'*expliquer* ? L'étymologie bien connue des termes, maintes fois rappelée et précisée dans les précédents rapports auxquels nous renvoyons les candidats²⁵, nous invite à saisir que le commentateur a charge de *déplier* (*ex-plicare*), *dérouler*, *débrouiller*, *développer*, ce qui a été *intriqué*, *plié* ou *emmêlé* (sens issus de *im-plicare*). Frédéric Raimbault, dans le rapport 2010, en restituait toute la part concrète, en rappelant le sens du geste lui-même, car dérouler une étoffe vise « à la déplier pour montrer l'intégralité de son motif, la mettre à plat pour en découvrir les fils de trame et de chaîne, le sens et le relief, à en faire observer la texture et le grain, et bien sûr à en faire miroiter la beauté et la richesse. ». Laure Helms, en 2019, lui superposait le geste de « dérouler un parchemin au fur et à mesure de sa lecture », autre sens possible de *explicare*, « en enroulant la partie déjà lue du volumen autour d'une baguette de bois ou d'osier, geste nécessairement patient et soigneux, les rouleaux de parchemin utilisés alors étant très fragiles »²⁶. Dans les deux cas, étoffe ou parchemin, la tâche exige délicatesse, précision dentellière, pour préserver ou exposer l'intégrité de l'objet. Le déploiement du tissu invite à l'appréciation technique et esthétique. Il fait admirer l'art de l'exécution et la main du maître, la composition globale et le souci du détail. Il rend visible l'achèvement esthétique de l'œuvre. Il n'est donc nullement question ici de plisser une part de l'étoffe qui déroberait au regard le dessin d'ensemble, de malmener sa matière ou d'araser ses aspérités.

C'est dire que les deux opérations de *im-plicare / explicare* entrent en résonance profonde. Le créateur n'offre pas de tissage aléatoire, il a délibérément – du moins le postulons-nous – agencé lignes, trame, couleurs, repris à son compte ou infléchi un motif consacré, déjouant des contraintes techniques parfois, ou répondant à une commande. Le lecteur averti est ainsi appelé à décrypter le geste créateur, à en percevoir les difficultés d'exécution, les réponses habiles à un défi technique, l'exploitation d'un modèle, emprunté, amendé ou subverti, et à goûter *in fine* la réussite esthétique du tout.

Toute explication tend donc à déployer les sens de ce maillage expert, à *déchiffrer* ce que l'auteur a *chiffre*²⁷ dans son œuvre. On sait l'usage particulier qu'Henry James fera de cet enjeu dans sa nouvelle *Le Motif dans le tapis*, par la fiction d'un écrivain vantant le « secret » qu'il aurait déposé dans son œuvre et que les critiques peinent à découvrir. Ce « canevas exquis », cette « idole à dévoiler », ce « petit truc », ce « motif dans le tapis » en somme, nul ne parvient à le percer, malgré les conjectures tous azimuts et indices sibyllins. L'enjeu du commentaire n'est évidemment pas de rechercher un prétendu secret ésotérique, malgré les affinités que l'explication entretient historiquement avec l'exégèse, mais de déployer le sens et les beautés spécifiques de cet habile tissage.

²⁵ L'on se référera utilement aux rapports d'Évelyne Thoizé pour la session 2009 ou de Frédéric Raimbault pour la session 2010.

²⁶ Laure Helms, rapport de la session 2019, p. 79.

²⁷ Sur cette relation de chiffrement / déchiffrement, se reporter au rapport de Jean-Christophe Sampieri, pour la session 2014.

1.2. La partie et le tout : un maillage à plusieurs échelles

Chaque extrait proposé à l'analyse des candidats est certes à considérer pour lui-même mais à replacer également dans les différents ensembles auxquels il s'intègre.

Formant une unité cohérente, le passage soumis est à interroger dans ses bornes. Le jury est frappé du faible intérêt porté au cadrage offert par l'extrait. Si les examinateurs ont fait le choix d'isoler tel moment de l'œuvre, c'est que sans doute s'y noue quelque enjeu d'importance. Il revient donc aux candidats d'en examiner avec attention les principes d'ouverture et de clôture. De quoi partons-nous ? À quoi aboutissons-nous ? Y a-t-il évolution, infléchissement, renversement, coup de théâtre, stagnation ou retour au point de départ ? Que nous disent ces éléments de la dynamique et des tensions qui traversent l'extrait ? De la manière dont il régule son avancée et des effets produits ?

Mais l'objet d'analyse s'inscrit lui-même dans un chapitre, un tableau, un chant, un mouvement plus large, à l'économie duquel il participe et qu'il convient d'identifier pour mieux apprécier la place et les fonctions de l'extrait. Le mouvement de clôture du « Discours au Roi », dans les *Satires* de Boileau devait noter le dispositif argumentatif qui en disant l'incapacité du poète à flatter, revenait pourtant à la flatterie, dans un habile mouvement de prétériorité. Ce discours d'éloge, prétendument inaccessible à la plume du poète mais s'imposant alors à lui, agit comme une preuve redoublée de la grandeur royale et de ses dons thaumaturgiques : le fiel devient miel.

En poursuivant ce jeu de focales, c'est bien évidemment l'inscription dans l'œuvre elle-même, son rapport aux divers paratextes, qu'il convient dès l'orée d'interroger dans l'analyse. Or, pour évidentes qu'elles paraissent, ces questions préalables ont été largement sous-exploitées par les candidats qui n'ont, par exemple, pas tiré parti, dans *L'Ingénu*, de l'indication générique « histoire véritable » non plus que de l'attribution posthume au père Quesnel, qui nourrissent pourtant le jeu allègre entre ancrage vériste et fantaisiste.

Enfin, l'œuvre ne prend sens que dans le contexte global, littéraire, historique et culturel qui le nourrit et dont trop d'explications ont manifesté une connaissance incertaine. Elle est en relation avec d'autres textes qu'elle absorbe, reconfigure et avec lesquels elle entre en dialogue, en vertu de l'intertextualité. Les sources matricielles de la culture occidentale sont de ce point de vue des textes décisifs que les candidats doivent relire et s'approprier : sources judéo-chrétiennes, tradition patristique, mythologie et grands textes antiques pourvoyeurs de mythes en forment un socle essentiel.

Pour que se nouent donc tous les fils de ce maillage, nous invitons les candidats à ne négliger aucune de ces dimensions et à travailler durant la préparation à cette nécessaire accommodation du regard critique.

1.3. Quelques fils d'Ariane pour la préparation de l'épreuve

Pour atteindre cette aisance de circulation dans les œuvres, il paraît nécessaire de rappeler que **la fréquentation assidue des textes**, la connaissance fine de leur ossature et de leur lettre sont un prérequis indispensable pour les aborder sereinement. Elle permet seule de disposer du recul suffisant pour apprécier le singulier de chaque extrait, sa différence spécifique, en comparaison de passages similaires, avec lesquels elle peut être mise en rapport. Les moments hautement stratégiques des textes : scène d'exposition/dénouement, incipit/explicit par exemple, doivent faire l'objet d'une attention particulière tant ils sont décisifs dans l'économie d'ensemble des ouvrages et partant, fort susceptibles d'être proposés aux oraux. Or les prestations sur ces moments attendus ont été globalement décevantes.

L'étude du contexte historico-littéraire, éclairée par l'appareil éditorial des œuvres au programme, appelle des lectures extérieures d'approfondissement, que pourront compléter ouvrages et articles critiques sur les œuvres. Il convient toutefois d'en faire bon usage. Il ne s'agit pas de substituer à la rencontre personnelle du lecteur-candidat avec le texte, une littérature secondaire plus ou moins bien digérée dont quelques formules-clés seraient replacées comme un talisman. De trop nombreuses fois, ces discours forment un écran plutôt qu'un écran. Combiner l'appropriation intime des textes et la connaissance d'études

savantes, utilisées avec doigté et pertinence est apte en revanche à relever les meilleures prestations, généralement sobres et sans recherche de clinquant.

Dans l'escarcelle de chaque candidat, les **outils d'analyse rhétoriques, poétiques, énonciatifs, grammaticaux** doivent être affutés. Pour apprécier les registres et tonalités, il est vivement conseillé d'affermir ses lacunes au contact de précis notionnels. Comment comprendre que, les contes de Voltaire figurant au programme, n'ait pas été approfondie la question de l'ironie, « énonciation à haut risque » selon le mot de Philippe Hamon, aux travaux de qui il convenait de se reporter, par exemple²⁸ ? L'héroï-comique eût pu également être fort utile à certains commentaires de Boileau, lequel requerrait par ailleurs nécessairement un socle minimal en matière de versification. À cet égard, on ne peut qu'engager les futurs candidats à se familiariser avec les questions de métrique²⁹.

2. Petite typologie des difficultés rencontrées

Les prestations entendues n'ont pas toujours su éviter certains écueils. Nous en proposons ici une synthèse sommaire afin d'aider les futurs candidats.

2.1. De la rigueur avant toute chose

Le jury invite ces derniers à faire preuve d'une rigueur accrue, tant sur le plan du **vocabulaire** que des **notions convoquées**.

On rappellera ainsi que Voltaire n'est pas un tragédien (« acteur qui joue spécialement les rôles tragiques ») mais un poète tragique ; que le nom « apogée » est masculin, « échappatoire » féminin ; qu'il convient de nommer « explicite » la fin d'un récit et d'éviter l'emploi abusif du nom « effet ». Les termes parasites ou tics de langage sont à écarter ; les « voilà » étant supplantés ces dernières années par les « au final » et « du coup ». Si l'explication de texte implique en outre le recours à des notions techniques, celles-ci doivent être appliquées à bon escient, ce qui suppose que toutes soient maîtrisées : tel n'est pas le cas lorsque « mise en abyme » devient un synonyme de « mise en scène », ou lorsque « isotopie » devient l'équivalent de « champ lexical ». Ajoutons que tout renversement ne peut *ipso facto* être qualifié de « carnavalesque ».

À la surprise du jury, les termes d'« anecdote » ou d'« histoire » se sont substitués à celui, attendu, de « fable » pour commenter par exemple les v. 1 à 32 du « Chant 1 » de l'*Art poétique* de Boileau, la candidate n'ayant identifié ni commenté l'articulation du récit à une morale, révélant par-là, outre une attention insuffisante au marquage énonciatif, une méconnaissance des liens entre Boileau et La Fontaine. Les composantes du tragique et du comique ont également pâti d'un défaut d'analyse chez Genet : dans le monologue final de Solange ou dans les fantasmes de Claire jouant à Madame, le recours aux alexandrins blancs, les cadences ou le lexique du sublime n'ont pas été relevés, tandis que les effets de comique ou de distanciation, les mécanismes burlesques des *Bonnes* et surtout du *Balcon* ont été sous-évalués. La raison en incombe en bonne part à une culture religieuse perfectible : les composantes du rituel eucharistique, le rapport au sacré, au cérémonial, particulièrement dans les textes du « Premier Tableau » du *Balcon* mettant en œuvre les fantasmes du client revêtant la figure de l'évêque, ont été éludés. Il s'ensuit logiquement que la provocation ou la révolte inhérentes à l'écriture de Genet ont été mal appréciées.

Réaffirmons enfin le soin que doivent prendre les candidats à choisir leurs outils de manière pertinente : quid, en effet, de l'analyse de pages de *Mauprat* par le seul prisme du théâtre ? Si, au chapitre 11, de la page 185 (« ils s'étaient arrêtés dans le sentier ») à la page 186 (« alors ils se rapprochèrent de quelques pas »), cette piste était défendable jusqu'à un certain point, il était regrettable que la problématique retenue cherche en quoi le « dispositif scénique permet la révélation des sentiments du personnage », sans que la candidate

²⁸ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette sup., 2003.

²⁹ Nous renvoyons à des ouvrages classiques comme celui de Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, 2015.

soit en mesure par ailleurs de définir dans l'entretien la notion de « scène », au sens narratologique du terme, que les limites de l'extrait indiquaient pourtant.

2.2. L'éclairage contextuel

Les passages proposés sont trop souvent abordés hors contexte, comme des îlots détachés des œuvres, de leur époque et des circonstances de leur rédaction, ce qui prive les candidats de perspectives cruciales. L'un des prérequis de l'épreuve est pourtant bien de mobiliser les savoirs encyclopédiques propres à réduire les zones d'opacité des textes et témoigner ainsi de la culture attendue d'un lauréat du concours. Ainsi, une explication des pages 386-387 de *Mauprat*, consacrées au dialogue de Patience et du magistrat lors du procès de Bernard, dans laquelle le candidat offrait de montrer « comment, par l'intermédiaire de Patience, George Sand propose un nouveau modèle social », n'a fait aucune mention des affinités philosophiques et politiques de l'auteure, pourtant rappelées par la préface de l'édition au programme (explication notée 7/20). La querelle des équivoques n'était pas connue d'un candidat interrogé sur un extrait de la satire XII de Boileau, précisément titrée « Sur l'équivoque » et l'intertexte pascalien des *Provinciales* ne l'était guère davantage. Les débats sur la Providence, la définition du manichéisme ou même l'intertexte leibnizien ont pareillement embarrassé plusieurs prestations voltairiennes, réduites souvent à des remarques lacunaires sur l'arrière-plan philosophique des contes au programme.

On priera *in fine* les candidats de se garder d'anachronismes incongrus, telle la projection, sur le repas comique de la satire III de Boileau, de préoccupations liées... au bien-être animal. La verve du passage appelait bien d'autres développements.

2.3. Face à la lettre des textes

L'élucidation lexicale constitue un préalable incontournable pour qui veut saisir pleinement les enjeux d'un extrait. Mais les prestations des candidats ont parfois révélé des confusions regrettables ou une insuffisante attention à l'évolution sémantique des termes. C'est ainsi que l'adjectif « louche » a été lu comme synonyme de « bizarre » chez George Sand quand il pointait un défaut ophtalmologique ou que le terme « sensible », caractérisant Melle de Kerkabon dans l'ouverture de *L'Ingénu* a été assimilé à « empathique ». Une attention plus soutenue aux balancements de l'extrait aurait pourtant pu alerter la candidate : l'association comique chez le personnage de sensualité et de dévotion conduit à percevoir dans le terme une notable emprise des sens.

Le plaquage de notions générales ou formules critiques a constitué un deuxième écueil redoutable. La lecture est un art exigeant, qui suppose une culture et du recul. Si Voltaire manie volontiers l'ironie, tous ses textes ne sont pas ironiques : les pages 50 et 51 de *Zadig* indiquent même la possibilité d'un sublime voltairien, fondé sur une « image vraie » (page 51). De manière analogue, tous les raisonnements prêtés aux personnages ne sont pas absurdes. Dans le deuxième paragraphe de la page 52 de *L'Ingénu*, celui du prier est juste. Le rire du lecteur procède donc ici d'une autre source : celle que constitue un hasard invraisemblable en l'occurrence, qui fait du Huron le « propre neveu » des Kerkabon. La célèbre formule du « fusil à deux coups »³⁰, empruntée à Jean Starobinski a semblé un mantra rassurant à nombre de candidats. Mais souvent annoncée dans l'introduction comme une prise fondamentale, elle n'a guère trouvé à s'incarner dans l'analyse, faute d'un démontage précis de la prose voltairienne.

Les œuvres de Genet ont connu pareilles simplifications. Invoquer « la mise en abyme du théâtre » n'épuisait aucunement le commentaire des pièces au programme, comme bien des candidats ont semblé le penser. Trop peu souvent a été questionné le fonctionnement ludique, voire pervers, de ce théâtre où la parole des personnages est tributaire du masque, changeant, que chacun revêt : dans les premiers tableaux

³⁰ Jean Starobinski, « Le fusil à deux coups de Voltaire : la philosophie d'un style et le style d'une philosophie (à la mémoire de Leo Spitzer) », *Revue de Métaphysique et de Morale* 71 (1966), p. 277-291.

du *Balcon*, l'évêque n'est pas un évêque, le juge n'est pas un juge, mais des clients qui paient pour jouer à l'évêque ou au juge dans une représentation qu'ils croient conforme à l'idée qu'ils se font du rôle mais qu'en réalité, l'on construit pour eux.

Faute de prises textuelles pertinentes, les candidats encourageaient le fort **risque majeur de la paraphrase**. Les textes de Sand et Voltaire, dans leur simplicité de surface, ont particulièrement prêté le flanc à la redite sans saveur. Il fallait donc se rendre d'autant plus attentif aux détails du texte : les italiques, dans *Mauprat* étaient souvent révélateurs de la « parlure » des personnages, offrant prise à des commentaires de type énonciatif ou esthétique, là où les explications s'enfermaient trop souvent dans une approche psychologisante. Ainsi, telle explication portant sur un extrait du chapitre XXIX, p. 425, aurait gagné à s'interroger sur la présence de l'italique dans la phrase « [l'abbé] avait bien souvent grondé Edmée de son penchant pour l'*enfant sauvage* », plutôt que de se contenter de la gloser en rapportant la périphrase à Bernard, et ce d'autant plus que l'explication concluait sur une « polyphonie narrative » qui n'avait pas été véritablement démontrée. Il pouvait être utile aussi de réfléchir à la résonance singulière de certains termes : lorsque, p. 426, Edmée se dit « fatalement » conduite à son amour pour Bernard, il s'agit au moins de s'interroger sur le sens de ce terme par ailleurs au cœur du « problème philosophique à résoudre » posé par le roman, plutôt que de faire d'Edmée, sans autre explication, une « héroïne tragique », comme l'a proposé la candidate. Enfin, les jeux liés à la superposition narrative ont été insuffisamment exploités. Par exemple, pour expliquer la scène du tribunal (chapitre XXV) lors de laquelle Mlle Leblanc produit la lettre partiellement brûlée adressée plus tôt à Edmée par Bernard, une candidate a judicieusement comparé les bribes présentées à ce moment du roman, avec la retranscription complète de la lettre au chapitre XXI, mais elle n'est pas allée au bout de cette démarche en interrogeant ces écarts : comment les jeux de la narration peuvent-ils les expliquer ?

L'appui insuffisant sur les spécificités génériques des textes explique en partie la dérive paraphrastique. Les œuvres versifiées de Boileau au programme appelaient des remarques techniques que le jury a rarement rencontrées. Ainsi les vers 1 à 42 de la dixième satire permettaient d'identifier et de commenter la rime batelée qu'accueillaient les vers 25 et 26, lequel était en outre léonin, ou d'analyser la rime brisée des vers 9 et 10, ou encore les coupes, alors même que le vers 37 était un tétramètre. Par ailleurs, le vers 32 de la Satire VI offrait un bel exemple de concordance différée. On ne saurait, rappelons-le fermement, analyser un texte poétique comme s'il s'agissait de prose.

Dans les pièces au programme, le *jeu* théâtral avec les spectateurs est souvent oublié dans les explications. Ont donc été particulièrement valorisées celles qui, au contraire, en soulignaient la richesse. Ainsi, l'analyse par une candidate du caractère emblématique du corps d'Arthur, dans l'ouverture du Septième Tableau du *Balcon*, a-t-elle montré de manière convaincante le miroitement entre le réel et son reflet dans ce faux mort (l'acteur), qui joue un vrai mort (Arthur), qui devait faire le mort (pour une scène de la « Nomenclature »).

En tout état de cause, la confrontation à l'incertitude est à préférer absolument à **l'évitement** : le commentaire des œuvres de Genet a semblé embarrasser bien des prestations, comme le montre la litanie des bontés de Madame où le champ lexical de la religion n'a pas donné lieu à une analyse, voire n'a pas été reconnu. La difficulté de la question du sens, chez Genet ou chez tout auteur, ne doit pas entraîner de stratégies d'esquive, et les candidats ont le devoir, par-delà des explications bien conduites, de mettre en valeur la portée du passage. Les meilleures explications théâtrales ont souvent été celles qui, avec honnêteté intellectuelle, ont confessé et accepté l'hésitation du sens, sans sacrifier la clarté du projet de lecture et le travail d'explicitation référentielle, indispensable à ces textes comme minés et à tiroirs.

2.4. Esprit de sérieux et plaisir du texte

Pour conclure ce tour d'horizon et, quoique le stress des oraux puisse aisément expliquer une certaine crispation, le jury remarque que l'esprit de sérieux des candidats nuit parfois à la juste appréciation des textes. Les passages proposés offrent aussi matière à légèreté ou humour et il revient aux candidats de

communiquer le plaisir que génèrent la verve satirique d'un Boileau, ses pointes railleuses décochées de manière impromptue ou la fantaisie voltairienne exhibée comme mode d'emploi dans l'incipit de *L'Ingénu*. Les jeux piquants sur les signifiants, les mots d'esprit, l'onomastique ont été trop souvent timidement appréhendés alors même que s'y loge fréquemment une bonne part du plaisir du texte.

3. Les lieux de l'explication : un exercice codifié

Pour rendre droit à la singularité irréductible d'un texte, car c'est là la visée du commentaire, l'explication emprunte un séquençage balisé, bien connu des candidats. On regrettera toutefois que certaines étapes semblent déroulées de manière purement formelle, sans que tout le parti soit tiré de la précision ou sélection qu'elles imposent. C'est à ce prix pourtant que l'efficacité de la prestation est assurée, chaque chaînon nourrissant et affinant l'appréciation du passage, dans son grain le plus fin.

3.1. L'introduction

Moment crucial de l'analyse, l'introduction a charge de mettre en place les éléments d'intelligibilité de l'extrait, dans une logique dite d'entonnoir, pour formuler *in fine* un projet de lecture axé sur la spécificité du passage. Quatre moments forts la scandent.

La situation du passage

Il s'agit ici de présenter avec concision les éléments de contextualisation nécessaires à la compréhension du texte. Les excursus touffus sur la biographie des auteurs, l'histoire d'un siècle ou d'un mouvement (la « philosophie des Lumières », le « classicisme » et Boileau) sont contraires à l'esprit de cette amorce qui se veut sélective. L'insertion du passage dans l'économie générale de l'œuvre est à mettre en évidence et c'est ici que la connaissance précise des textes, de leurs articulations majeures et secondaires pourra être pleinement mobilisée. Le jury s'est étonné qu'un certain nombre de prestations réduise cette contextualisation au résumé de la page précédente : cette myopie appauvrissait *de facto* l'approche. Quant à l'ingrat : « Voltaire est un grand philosophe du XVIII^e siècle » et autres tours apparentés, force est de constater qu'ils ne provoquent pas la *captatio* attendue.

La caractérisation du passage

Une fois mis en perspective, l'extrait doit être identifié plus spécifiquement. À quoi ses caractéristiques génériques, énonciatives, rhétoriques, typographiques, entre autres, l'affilient-elles ? S'il s'agit d'un récit, qui parle (question de la voix narrative) et qui voit (question du point de vue) ? Sommes-nous confrontés à un moment structurant de l'œuvre : exposition, crise, dénouement par exemple ? On recommandera de nouveau aux candidats interrogés sur des passages liminaires de faire résonner tous les seuils du texte : les titres, sous-titres, épigraphes et préfaces appellent examen. L'horizon d'attente qu'ils projettent, l'orientation qu'ils dessinent sont des balises essentielles. Le passage réinvestit-il des motifs ou *topoi* reconnaissables ? Des intertextes sont-ils d'ores et déjà sensibles ? Passé au crible des outils d'analyse du candidat, le profil du texte proposé se précise. Il reste à en dégager la tonalité, les registres prédominants. Ainsi, la rhétorique encomiastique d'un Boileau passant par l'usage de l'épique pour magnifier le Roi guerrier dans le « Discours au Roi » n'a pas été correctement cernée par une candidate. De manière générale, des approximations continuent d'affaiblir cette étape cruciale : « dramatique » n'est pas synonyme de « tragique » qui ne se confond pas lui-même avec « pathétique ». Le « burlesque » et l'« héroï-comique » ont été aisément confondus. Il est recommandé aux candidats de dissiper tout flou notionnel dans la perspective du concours.

La lecture

Moment d'écoute suspendu, la lecture de l'extrait ne saurait être conçue comme une formalité. La ligne interprétative du passage s'y fait déjà entendre et la discordance entre la tonalité du texte et le choix de mise en voix trahit d'emblée d'éventuels contresens. Bien sûr, elle permet d'apprécier l'aptitude des candidats à

faire vivre les textes et, ce faisant, à en transmettre le goût, l'émotion, la vibration particulière, tâche essentielle de tout professeur de Lettres. L'on veillera particulièrement à soigner la lecture versifiée, en respectant les règles du « e » muet, en prenant garde aux diérèses et synérèses sans le respect desquels le vers est régulièrement écorné. Les prestations sur Boileau ont confirmé la nécessité d'un entraînement appuyé au long de la préparation. Pour les textes théâtraux, le choix de certains candidats de ne pas lire le paratexte est apparu peu judicieux tant son rôle est crucial chez Genet. En somme, une lecture claire, fluide et sensible, au diapason des inflexions du texte et l'incarnant sans histrionisme ne pourra qu'emporter l'adhésion du jury.

Le mouvement du texte

Ainsi mis en voix, le passage a pu rendre sensible une progression, une dynamique intérieure que l'étude des frontières du texte aidera à cerner. D'autres indices permettent encore d'identifier ces mouvements : passage du récit au discours ou articulations de différents types de discours, jeu sur les temps verbaux, ruptures pronominales, connecteurs logiques, etc. Ces lignes de force permettent de mieux appréhender le montage du texte, en toute souplesse et non dans un saucissonnage brutal dont l'expression « j'ai découpé le texte » est souvent le signe. Précisons qu'il n'existe pas de nombre d'or en la matière, les trois parties sont loin d'être une obligation contractuelle : chaque passage présente ses spécificités.

Le projet de lecture

Autrement nommé « hypothèse interprétative » ou « problématique », le projet de lecture est un point nodal par excellence. Tous les fils tirés jusqu'alors convergent en effet vers un enjeu, une question spécifique que le passage proposé soulève singulièrement. S'il présuppose un parti-pris de lecture, la moisson d'éléments préalablement réunis l'assure de bel et bien approcher le cœur du texte, par croisements de plus en plus serrés. Cette question s'appuie idéalement sur un point technique adossé à des effets de sens, permettant que soient écartées les questions thématiques ou psychologiques. Martelons-le, c'est bien la spécificité de l'extrait qui est interrogée et non sa représentativité, ce qui le distingue de passages proches ou du traitement d'un même topos, sous d'autres plumes ou en d'autres temps. Le texte proposé n'a pas vocation à illustrer un mouvement littéraire, une forme poétique ou un genre mais au contraire à en offrir une réalisation particulière, porteuse d'un sens. Voilà pourquoi les projets de lecture se demandant en quoi tel passage est « emblématique » ou « représentatif de » se fourvoient-ils dès l'abord.

3.2. L'analyse de détail

L'hypothèse de lecture avancée demande dès lors à s'éprouver dans le corps du texte. Les mouvements distingués permettront d'éviter l'écueil majeur de l'émiettement des remarques. La linéarité de l'explication ne requiert pas de mot à mot laborieux et dénué d'intérêt, mais appelle à dégager des unités de sens, ce qui ne signifie pas non plus une étude phrase à phrase.

En faisant varier les échelles : dans un incessant va-et-vient entre le détail et l'ensemble, le candidat exploitera les prises textuelles choisies à raison de leur pertinence et les combinera pour alimenter la ou les réponses à la problématique posée. Les lignes de force dégagées doivent toujours garder le projet de lecture comme horizon ultime, elles ne cessent de préciser, nuancer la réponse à l'enjeu sondé. Elles construisent une véritable démonstration.

Si les outils d'analyse sont multiples et croisent leur perspective, ils ne prennent sens qu'associés à des propositions interprétatives : ni un relevé de procédés, ni une description formelle du texte ne sauraient tenir lieu d'explication littéraire. Nous renvoyons par ailleurs aux écueils à éviter face au texte, évoqués dans la deuxième partie.

La conduite de l'explication exige enfin un certain rythme, le maintien d'une tension dynamique ainsi qu'un sens du rebond et de la relance. L'ambition d'exhaustivité, chimérique, n'étant nullement poursuivie, il convient de moduler l'analyse avec sensibilité. Ce dosage permet de s'adapter aux différentes longueurs de texte, les passages théâtraux notamment pouvant être plus étalés. Il assure également une prestation vivante, au long des trente minutes offertes par l'exercice, par où se perçoit une aptitude précieuse à susciter l'intérêt

de l'auditoire et à transmettre l'amour des textes. Ce savoir-faire, cette maîtrise du tempo s'acquiert par l'entraînement en temps limité : on ne peut que conseiller aux candidats de s'y essayer le plus régulièrement possible.

3.3. Conclusion et entretien

Moment de synthèse, la conclusion offre une récapitulation des lignes de force de l'analyse. Elle reformule fermement, et non à l'aide de tours anémiés par leur répétition durant le commentaire, ce que le passage a offert de singulier. Elle s'assure que la question posée en introduction trouve réponse(s), montrant dès lors la cohérence du tout. Un dernier temps, communément nommé « ouverture » prolonge alors la réflexion, en élargissant la perspective à d'autres passages de l'œuvre ou d'œuvres extérieures, de manière plus libre, pour autant que le débat s'en trouve enrichi.

Le face-à-face avec le texte laissant place à un dialogue élargi, c'est donc tout naturellement que la conclusion signera le début d'un temps d'échange avec le jury.

Que les candidats soient assurés que ce moment ne vise ni à les malmener ni à les piéger, bien au contraire. Il s'agit pour le candidat, le cas échéant, de corriger des erreurs, interprétatives ou lexicales, de revenir sur certaines assertions manquant de nuance ou d'approfondir certaines pistes. Ces invitations ne visent qu'à bonifier la prestation d'ensemble en permettant un échange fructueux sur le texte et les dix minutes imparties doivent être appréhendées en ce sens.

Pour conclure

Nul ne le contestera, l'explication de textes littéraires est une épreuve technique et exigeante, réclamant une intimité réelle avec les œuvres au programme et une maturité de l'appréciation esthétique. Maîtriser les outils lexicaux (grammaticaux, rhétoriques, énonciatifs, poétiques, etc.) qu'elle mobilise, et le contexte historique et littéraire qu'elle appelle, tout cela implique un travail de fond à entreprendre aussi tôt que possible. Son rythme et ses contraintes doivent également être éprouvés en temps réel par des entraînements oraux qui ne pourront que donner plus d'aisance et de confiance aux candidats.

C'est ainsi que disjoignant délicatement les fils du tissu textuel, l'explication prendra soin constant de les renouer pour donner à sentir le flux qui le traverse, le souffle vivant qui l'anime, et que les meilleures prestations ont le bonheur de faire entendre au jury.

Puissent les contributeurs de ce rapport être chaleureusement remerciés. Ma gratitude s'adresse ici particulièrement à Mesdames Sophie Abtgustaw et Mélanie Pircar ainsi qu'à Messieurs Alexandre Duquaire, Jean-Christophe Blum et Jean-Christophe Sampieri.

Épreuve de Grammaire

Rapport présenté par Violaine Géraud

1. La grammaire adossée à la littérature : pour mieux lire les textes littéraires

Lié à l'explication de texte, l'exposé de grammaire témoigne d'une attention fine portée aux faits de langue, d'une observation complémentaire de celle menée pour l'explication littéraire. Souvent d'ailleurs, l'analyse grammaticale d'un texte concourt à mettre en lumière certains traits stylistiques qui enrichissent l'explication. Il ne faut donc pas concevoir ces deux exercices comme totalement séparés, même si on les sépare de fait en évitant de faire de la stylistique durant l'exposé de grammaire. On attend la conclusion de l'exposé pour, le cas échéant, établir un lien entre les deux exercices, en tirant l'effet stylistique du fait de langue étudié, si tant est que cet effet existe.

2. Le déroulement de l'épreuve

Le sujet de grammaire est inscrit sur le même bulletin que celui de l'explication de texte. L'épreuve se prépare dans la même durée (3 h). Le candidat pourra, dans sa préparation comme dans son exposé oral, choisir de commencer par l'un ou l'autre exercice.

2.1. La préparation : anticiper et ne pas perdre de temps

Les trois heures de préparation sont gérées par le candidat comme il l'entend. Si l'on commence par l'explication de texte, ce qui semble le cas général, il est impératif de réserver au moins une demi-heure à l'analyse grammaticale. Pour que cette demi-heure suffise à être efficace, il faut avoir des connaissances théoriques solides : le candidat doit avoir pris le temps de mettre sur fiches une grammaire universitaire de référence. Ainsi, l'un des principaux ouvrages de référence, la *Grammaire méthodique du français*, est certes épaisse, mais elle permettra de remettre à jour des connaissances datées ou insuffisantes. Non seulement il faudra être capable d'analyser les occurrences sur lesquelles porte le sujet sans faire d'erreur, mais il faudra en outre placer sa réflexion dans un cadre théorique adéquat à la notion. L'inscription à un concours interne doit permettre de raviver les connaissances, de les augmenter, et donc de faire progresser la pratique professionnelle.

2.2. Les limites du sujet : s'en tenir aux occurrences du texte

Le sujet de grammaire porte sur le même texte que celui proposé à l'explication. Il peut concerner la totalité du texte ou bien une partie seulement, afin que le nombre d'occurrences ne soit pas trop élevé. Dans ce cas les limites sont précisées dans le libellé du sujet. Le candidat doit respecter strictement ces limites. Il évitera d'inventer des occurrences (des exemples qui ne sont pas dans le texte). Il traitera seulement les occurrences du corpus qui a été délimité, et il doit les traiter toutes. Le cas échéant, le candidat signale au jury les occurrences qu'il ne retient pas en légitimant leur exclusion du corpus. Le critère de faisabilité dans le temps imparti doit prévaloir. Le candidat limite strictement son sujet s'il a beaucoup d'occurrences pour ne pas déborder du temps imparti : par exemple, interrogé sur les adverbes, il signale au jury qu'il ne traitera pas les pronoms adverbiaux pour respecter son temps de parole. Le corpus doit être relevé de manière exhaustive,

mais si l'on est interrogé sur les pronoms personnels, on peut faire des regroupements : s'il est inutile d'analyser tous les JE scrupuleusement, parce qu'ils sont toujours sujets et atones, en revanche, on devra justifier chaque cas de tonicité (« moi »), et analyser tous les pronoms atones en rendant compte de leur morphologie. Rappelons le piège que tendent les pronoms réflexifs de la forme pronominale du verbe, parce qu'ils ne sont pas toujours analysables.

2.3. Le traitement : analyser finement le libellé, surtout s'il est singulier

Le sujet de grammaire est une question de synthèse portant, soit sur une notion (par exemple « les déterminants », « la fonction sujet »...), soit sur des occurrences (par exemple « le verbe ÊTRE », « les formes en -ANT »). Une lecture attentive du libellé est nécessaire pour débusquer ses attendus, surtout s'il présente une nuance qui doit attirer l'attention : une étude sur « la subordination » n'est pas une étude « des subordonnées ». La subordination est en effet un processus d'enchâssement d'une phrase dans une phrase, ce qui conduit plutôt à se demander à quel genre de constituant simple la subordonnée s'identifie (à un nom, à un adjectif, à un adverbe). L'étude des subordonnées met plutôt l'accent sur le subordonnant dont l'analyse conduit à celles des subordonnées. Quoi qu'il en soit, on aura aussi intérêt à avoir quelques connaissances sur la langue du XVIe et sur celle du XVIIe ; la langue est un ensemble de règles qui ont évolué. Mieux vaut savoir, par exemple, que les participes présents ont pu varier et s'accorder jusqu'au XVIIIe siècle pour traiter la question « des formes en -ANT ».

3. L'exposé de grammaire : problématiser et démontrer

3.1 La méthode : plus de syntaxe que de morphologie

L'exposé de grammaire commence par une introduction qui définit la notion sur un plan théorique, présente les occurrences dans leurs spécificités, et annonce une ou plusieurs problématiques. La problématisation doit être essentielle à la démarche : la faculté à problématiser est ce qui permet d'accéder à une bonne, voire à une excellente note. Le plus souvent, c'est du problème posé que découlera le plan. Ainsi, une question sur les participes partira-t-elle de l'idée que le participe est aux confins du verbe et de l'adjectif, de sorte que le problème est : emploi verbal ou adjectival ? De ce problème découle, logiquement, le plan d'étude qui réserve une partie finale aux cas les plus délicats à traiter Précisons que la morphologie n'est pas la partie la plus importante dans ce type d'exposé où il faut montrer une intelligence de la langue en dix minutes seulement. Il n'est donc pas utile de perdre du temps à décrire trop précisément la morphologie ou de rappeler systématiquement les règles d'accord, sauf celles qui font problème (accord de l'adverbe « tout »). Un sujet sur l'infinitif conduit à distinguer les emplois nominaux des emplois verbaux dans le texte, après avoir relevé les infinitifs substantivés. Un sujet sur les subordonnées relatives implique que l'on cherche à identifier ces propositions par types en se fondant par exemple sur les catégories proposées par la *Grammaire méthodique du français* : adjectives déterminatives/explicatives lorsqu'elles sont l'expansion d'une expression définie (qui présente la contrepartie référentielle comme identifiable) ; essentielles/accidentelles lorsqu'elles sont l'expansion d'une expression non définie (par exemple un substantif précédé par un déterminant indéfini), substantives avec pronom relatif indéfini (*qui dort dîne*), substantives périphrastiques (introduites par la périphrase *ce qui, ce que, ce dont*) , attributives, enfin relatives à « valeur » circonstancielle (« concessives à base relative »). Un sujet portant sur « les groupes prépositionnels » n'implique nullement que l'on se lance dans un développement sur les prépositions, leur étymologie ou leur sémantique, mais bien plutôt que l'on étudie le fonctionnement syntaxique de tous les syntagmes dont la préposition est la tête. Le fait d'opter pour une problématique peu pertinente (par exemple le fait d'aborder les compléments circonstanciels uniquement par leur valeur notionnelle : temps, cause, lieu, manière...) envoie un signal négatif sur la façon dont l'épreuve a été préparée durant l'année. De même, le fait de réfléchir sur les articles en posant exclusivement la question leur emploi générique ou spécifique est-il trop réducteur.

3.2. Théoriser avec rigueur : bien connaître les concepts employés

S'il est fondamental de problématiser, encore faut-il être capable de proposer des analyses fondées et de manipuler la langue afin de démontrer la pertinence des hypothèses qu'on propose. Ceux qui connaissent plusieurs grammaires et donc plusieurs théorisations d'un même phénomène peuvent s'essayer à les comparer : ainsi la subordonnée infinitive de la grammaire scolaire (« J'entends les oiseaux chanter ») est-elle conçue par Pierre le Goffic (*Grammaire de la phrase française*) comme un phénomène de double prédication. De même la justification du subjonctif dans certaines subordonnées peut-elle appeler « l'idée regardante » des Guillaumiens, ou le « contrefactuel » de Robert Martin (*Pour une logique du sens*). La problématisation peut s'effectuer en référence à un appareil théorique particulier, comme celui de Gustave Guillaume. Cependant, certains candidats, faute d'avoir lu la *Systématique de la langue française* de Gérard Moignet qui expose la plupart des théories guillaumiennes, ignorent la signification exacte des termes qu'ils emploient, comme la « chronogénèse » ou la « subduction ». Quel que soit la théorie employée, il faut retenir les définitions conceptuelles pour ne pas être pris en défaut lors de l'entretien.

3.3. Analyser les occurrences : donner du temps aux cas les plus difficiles

Le sujet à traiter porte sur un nombre d'occurrences variable ; il est indispensable de traiter la totalité de celles représentées dans le texte, ou le fragment proposé à l'étude. Si le corpus s'avère long, il est toujours possible d'informer le jury que seules les occurrences saillantes, celles qui illustrent particulièrement la problématique, seront étudiées, les autres étant simplement citées à l'appui. Il n'est pas indiqué de faire le relevé de tous les cas après l'introduction, tout d'un bloc. On fera plutôt ce relevé au fur et à mesure des parties prévues dans le plan annoncé en fin d'introduction. Ce plan doit être justifié par un positionnement théorique. Ainsi, la question sur le morphème « QUE » peut-elle se traiter en vertu du plan qu'offre la logique guillaumienne de la subduction, en partant du sens plein d'« être inanimé virtuel » qui correspond au QUE, pronom interrogatif, pour aller vers des états de plus en plus subduits, c'est-à-dire évidés sémantiquement et donc abstraits, en posant comme règle que plus un terme est subduit, plus est augmentée sa rentabilité purement syntaxique. Mais on peut aussi envisager ce morphème dans la subordination, puis dans l'interrogation et l'exclamation, par rapport au subjonctif et à la négation. Le plan qui optera pour une présentation raisonnée, découlant d'une problématique de départ bien formulée sera toujours plus convaincant.

3.4. Réfléchir devant le jury : manipuler pour démontrer

Si la problématisation et le classement des occurrences confirment les compétences théoriques du candidat, la manipulation atteste de sa compréhension du phénomène et de sa capacité à se projeter dans des données empiriques. Il n'est en effet pas inutile d'appuyer son analyse par une manipulation d'occurrences en faisant jouer notamment la commutation, le déplacement ou certaines transformations. La manipulation des énoncés constitue pour le candidat une procédure efficace. Elle permet ainsi de rectifier des analyses erronées ou bien de justifier un classement. Elle montre que le candidat sait observer et qu'il ne reste pas démuni devant une difficulté. Se saisir à bras le corps des difficultés au lieu de les évacuer permet d'accéder aux meilleures notes.

4. Le discours du candidat : clarté, cohérence et réactivité

Le candidat se présente devant son jury après une préparation de 3 heures, laquelle peut avoir débuté tôt le matin (à 6 h 55), et même un jour férié. Si vous excellez en grammaire, faire l'exposé avant l'explication sera une bonne stratégie. Vous pourrez alors, surtout si le sujet s'y prête, donner en conclusion l'incidence stylistique du fait de langue analysé, et cela constituera une heureuse transition avec l'explication. Où placer cet exposé ? Certains jurys se plaignent que cet exposé intervienne avant la lecture. L'idéal serait de le placer juste après la lecture, laquelle est bien sûr précédée par la situation du texte. Cela suppose d'être suffisamment à l'aise pour conclure sur la grammaire, et reprendre l'introduction là où vous l'aviez laissée, après la situation du texte. Prévoyez bien votre démarche et annoncez-la au jury. Cependant, la question de grammaire étant le plus souvent traitée en fin d'épreuve, donc après l'explication de texte, le candidat doit

avoir gardé des ressources pour ce dernier exposé. L'oral d'explication de texte et de grammaire dure 40 minutes. Au-delà de ce temps, le candidat se verra couper la parole par le jury, avec courtoisie et fermeté. Il est donc nécessaire de calibrer son temps de parole et de réserver 10 minutes à l'exposé de grammaire. Les commissions d'oral ont signalé dans leurs évaluations des exposés dont la durée était trop inférieure, certains descendant même jusqu'à 2 ou 3 minutes. Le propos doit être cohérent, c'est-à-dire ne pas se contredire ni s'orienter vers des analyses hors sujet. Ainsi, n'est-il pas cohérent d'entamer un développement sur les verbes supports à l'intérieur d'un sujet sur la subordination. Le candidat n'est pas là pour « caser » un maximum de connaissances ; il doit ne donner que celles entrant dans son sujet. Il évitera aussi de dire ce qui va sans dire : mieux vaut passer très vite sur ce que tout le monde sait et prendre du temps pour ce qui est plus difficile. En outre, plusieurs commissions ont souligné que les erreurs ou imprécisions rencontrées dans l'exposé initial n'ont pas pu être amendées par l'échange, faute de réactivité du candidat lors de l'entretien. Tout comme pour l'explication de texte, l'entretien est un moment important où le jury souhaite revenir sur un ou plusieurs points de l'exposé. Le temps étant limité, il ne peut entrer dans les détails, mais peut vous aider à rectifier et à gagner des points. Pour cette raison, il faut répondre avec enthousiasme aux sollicitations de son jury.

5. Les sujets

La liste ci-dessous reprend l'ensemble des sujets qui ont été proposés à l'étude, tels qu'ils ont été rédigés. Pour un même sujet, plusieurs formulations sont possibles, qui souvent orientent la thématique dans une direction ou une autre.

5.1. La phrase, la proposition, l'énoncé

- Les marques de l'énonciation
- Les marques de la première personne
- Types et formes de phrases
- La négation
- L'exclamation et l'interrogation
- L'interrogation
- Les constructions détachées
- La subordination
- Les (propositions) subordonnées
- Les compléments circonstanciels
- La transitivité verbale
- Transitivité et intransitivité verbales
- Les compléments d'objets
- Les compléments introduits par DE.
- Les compléments du verbe
- Les constructions transitives
- Les constructions verbales
- Le discours direct
- Les groupes prépositionnels
- Les présentatifs
- Les subordonnées relatives
- Les subordonnées introduites par QUE
- Syntaxe de l'adjectif qualificatif

5.2. Les catégories grammaticales

- Les adjectifs
- L'adjectif qualificatif

Les expansions du nom
L'article et l'absence d'article
Les adverbes
Les démonstratifs
Les articles définis et indéfinis
Les déterminants du nom
L'absence de déterminant
Les emplois du démonstratif
Les prépositions
Les pronoms
Les pronoms personnels

5.3. Les fonctions

La fonction attribut
L'adjectif épithète
La fonction sujet
L'apposition
Attribut et apposition

5.4. Temps et modes verbaux

La valeur des temps
Les emplois du présent
Futur et conditionnel
Les valeurs des temps de l'indicatif
Les temps verbaux
Modes et temps verbaux
Les modes personnels
Les modes non personnels
Les participes passés
Les formes en -ant
L'infinitif
Le participe
Les constructions pronominales

5.5. Étude de formes

À et DE
EN et Y
DE, DU, DES
ÊTRE et AVOIR
Le morphème QUE
QUE et COMME
QUI et QUE

6. Les notes obtenues

Pour la session 2021, la moyenne des notes de grammaire s'élève à 9,94/20, toutes commissions confondues.

Les notes se répartissent comme suit :

15,8% de 1 à 5

26,3% de 6 à 8

21,1% de 10 à 11

19,7% de 12 à 14

17,1% de 15 à 19

7. Les appréciations du jury

On peut d'abord dessiner les contours d'erreurs ou d'insuffisances typiques qui reviennent quels que soient les auteurs traités : catégorisations ou définitions approximatives ou mal comprises (la « classifiante » de J. C. Milner n'est pas reliée à la non variation en degré de l'adjectif qualificatif) ; l'aspect verbal n'est pas correctement défini, si bien que les entrées sont disparates (perfectif/imperfectif ; sécant/non sécant ; accompli/non accompli). L'angle d'attaque choisi pour une analyse est parfois inapproprié : pour les pronoms, plutôt que de se contenter de les ranger dans les catégories de la grammaire scolaire, mieux vaut partir de la problématique de la référence (déictique, anaphorique, par défaut, pas de référence). Certaines erreurs d'analyse peuvent invalider l'exposé : un auxiliaire de la voix passive confondu avec l'auxiliaire de l'accompli. Or, il est d'autant plus important que les candidats fassent un effort en grammaire que mieux connaître la langue aide à mieux comprendre le texte : *puisque* (qui présuppose la cause connue du destinataire) n'est pas assimilable à *parce que*. Le plus souvent, du reste, les meilleures notes en explication de texte sont accompagnées d'une excellente note en grammaire.

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

Rapport présenté par Claire Placial

Rapport établi en collaboration avec l'ensemble des membres des commissions chargées d'interroger en Littérature générale et comparée : Sylvie Benzekri-Kessler, Sarah Brun, Nicolas Corréard, Florence Fix, Delphine Rumeau, Frédéric Sayer, Benoît Tane, Frédérique Toudoire-Surlapierre.

Question et œuvres au programme :

Formes de l'amour et sonnets de la modernité

- Elizabeth Browning, *Sonnets portugais*, édition et traduction de l'anglais par Lauraine Jungelson, édition bilingue, Paris, nrf/ Poésie Gallimard, n° 281, 1994.
- Pablo Neruda, *La Centaine d'amour*, traduction de Jean Marcenac et André Bonhomme, édition bilingue, Paris, nrf / Poésie Gallimard, n° 291, 1995.
- Pier Paolo Pasolini, *Sonnets*, traduction et postface de René de Ceccatty, édition bilingue, Paris, nrf / Poésie Gallimard, n° 476, 2012.

1- Généralités

Le rapport présent s'inscrit dans la continuité des rapports précédents. Les candidats et les candidates qui souhaitent se préparer à l'épreuve de commentaire d'un texte du programme de littérature générale et comparée auront tout intérêt à en consulter plusieurs. Rappelons que le rapport de 2019 insiste sur l'intérêt d'étudier la littérature étrangère pour l'enseignement du français dans le secondaire, que le rapport de 2018 porte sur le genre littéraire de la fiction narrative, question au programme du concours de la session 2022, au contraire du rapport de cette session 2021 dont certains éléments sont spécifiquement centrés sur le commentaire de sonnets lus dans des éditions bilingues.

Le jury tient à féliciter les candidats et les candidates et à les remercier pour le sérieux avec lequel, dans la grande majorité des cas, ils et elles ont abordé l'exercice de l'oral, dans une session clôturant une année pandémique particulièrement éprouvante pour les enseignants et les enseignantes du secondaire. Il se réjouit d'avoir entendu d'excellents commentaires, et plus généralement, d'avoir eu face à lui des collègues qui ont pris l'épreuve au sérieux et ne sont pas découragés lors des oraux du concours.

a) Déroulement de l'épreuve

Dans leur très grande majorité, les prestations des candidats et des candidates témoignent d'une réelle familiarité avec le format de l'épreuve, qu'il s'agisse de sa durée, limitée à vingt minutes, des modalités de son déroulement (il n'est pas question de lire l'extrait en fin d'introduction) ou encore de la forme non linéaire que doit prendre le commentaire. On rappellera que, bien qu'appuyée sur le programme de littérature comparée,

l'épreuve ne demande pas une approche comparée mais un commentaire du texte soumis à l'étude : il est hors de propos – et inutilement chronophage – d'esquisser à chaque partie, voire à chaque sous-partie, des rapprochements avec les autres textes du corpus, que l'on réservera éventuellement pour la conclusion ou pour l'entretien qui peut, sans obligation, creuser la comparaison entre les auteurs.

La maîtrise du temps reste néanmoins un souci pour un certain nombre de candidats et de candidates qui peinent à utiliser la totalité des vingt minutes imparties ou qui, le plus souvent, doivent précipiter leur troisième, voire leur deuxième partie. Si l'on a pu attribuer de bonnes notes (un 14 sur Pasolini, un 13 sur Neruda, notamment) à deux candidates qui ont su synthétiser efficacement leur dernière partie et réserver une place pour la conclusion, on rappellera néanmoins les dangers d'une tendance trop marquée à l'exhaustivité lors de l'énoncé de la première partie : l'épreuve est de fait très rapide, et le jury n'attend pas une explication de chaque vers – *a fortiori* sur des corpus de quatre ou cinq sonnets –, mais une articulation permanente entre analyse de détail et sens de la synthèse.

L'entretien doit être vécu par les candidats et les candidates comme l'opportunité d'approfondir leur travail, et non comme un interrogatoire visant à les piéger. Le jury est soucieux de se montrer bienveillant et respectueux, et signale que l'entretien ne peut qu'améliorer la note finale par des questions qui n'ont pas pour objet de les déstabiliser, mais de susciter leurs réactions, quitte à rappeler des évidences, à proposer des pistes ou à exprimer des hésitations.

Concernant l'expression orale, sont à bannir les tournures excessivement orales comme « nous ne sommes plus dans », « on est dans », « on ne reste pas dans », « on va », « elle va », « on a », « ne l'oublions pas », « à noter », « l'idée de » (périphrase souvent inutile – sauf quand elle est de Pasolini), « exprimer / délivrer / transmettre un message », ou encore des fautes d'expression comme « se perdre », « enjoigne » qui déparent elles aussi un commentaire.

b) Spécificités de l'épreuve comparatiste

L'épreuve du commentaire, évaluée par un jury de comparatistes, a ceci de paradoxal à l'agrégation interne qu'elle n'appelle pas intrinsèquement la comparaison, si ce n'est dans l'entretien qui suit le commentaire. Pour autant, elle est comparatiste à deux titres au moins :

- L'étude de sonnets dans des éditions bilingues invite à prendre en considération des transformations formelles entre l'original en anglais, espagnol ou italien, et la traduction française : cette année, plus encore que lors des sessions précédentes, en raison d'un corpus poétique, il n'était pas possible de faire l'économie d'une réflexion minimale sur les enjeux de la traduction poétique, sans évidemment que l'on attende du commentaire qu'il analyse l'ensemble des choix de traduction.
- Comme le remarquait l'auteur du rapport de 2019, l'étude d'œuvres étrangères – particulièrement cette année avec au programme des sonnets d'amour, forme européenne par excellence – enrichit l'abord des œuvres françaises, par comparaison implicite. Ainsi on ne saurait aborder en profondeur le sonnet français de Ronsard ou de Baudelaire sans avoir de notion de la tradition pétrarquiste et shakespearienne de cette forme, sur laquelle nos auteurs s'appuient. Dans une autre perspective, la possibilité, à l'aune de notre programme, d'une réflexion sur les perspectives genrées dans l'écriture de la lyrique amoureuse est susceptible de faire évoluer une représentation de la poésie d'amour par trop figée sur le schéma du « poète célébrant la femme aimée ».

Par ailleurs, l'entretien pourra – même si ce n'est pas une obligation – inviter le candidat ou la candidate à esquisser une comparaison entre l'auteur du texte étudié et les deux autres auteurs du programme.

- Commenter de la poésie traduite

Un grand nombre de candidats et de candidates a été quelque peu décontenancé par la nécessité de commenter des sonnets traduits, étudiés dans des recueils bilingues. Il convient ici de rappeler quelques principes de l'épreuve, rendus particulièrement saillants cette année du fait de la spécificité du programme.

- Le commentaire se fonde en priorité sur la version française du texte, et le jury n'attend pas des candidats et des candidates qu'ils et elles se réfèrent primordialement – et encore moins exclusivement
- Au texte original, dont ils ne sont pas supposés maîtriser la langue. La citation de l'original n'est pas impérative et ne minorera pas la note si elle est défailante. Il vaut d'ailleurs mieux signaler qu'on se dispense de prononcer les langues que l'on ne maîtrise pas à l'oral plutôt que de persister à écorcher un vers dont on veut par ailleurs signaler l'harmonie sonore.
- L'appui sur la traduction ne doit pas gommer la nature secondaire de cette dernière, *a fortiori* quand le texte original est imprimé en regard. Il ne faudrait pas, par exemple, déduire de la traduction de Lauraine Jungelson qu'Elizabeth Barrett Browning écrit des vers libres, ou commenter longuement l'usage du passé composé en français quand on lit un prétérit dans l'original : la consultation de l'original est de rigueur lorsqu'on commente des phénomènes susceptibles d'être modifiés dans la traduction.
- Comme dans tout commentaire de texte traduit, il convient donc *a minima* d'approcher le texte traduit avec la circonspection de rigueur. Le fait que l'on travaille sur une traduction doit être systématiquement rappelé et il faut se le rappeler à soi-même pour modaliser ses analyses. On peut ainsi dire, pour exploiter un phénomène remarquable par exemple chez E. Barrett Browning que : « dans le sonnet 43, l'anaphore de la déclaration d'amour, visible dans la traduction comme dans l'original, est particulièrement développée ».

L'appui primordial sur la traduction française ne doit pas entraîner de la part des candidats un désintérêt pour la forme du texte dans sa langue originale : nous y reviendrons plus tard.

- **Conception des sujets : analyser une séquence de sonnets**

S'agissant d'une épreuve qui fait appel au sens de la synthèse et qui s'appuie traditionnellement sur des textes de plusieurs pages, elle ne s'est jamais limitée à un seul sonnet. Les candidats ont donc composé sur des extraits regroupant entre deux et sept sonnets consécutifs – ce dernier cas réservé à une suite de sonnets incomplets de Pasolini. Bien évidemment, la conception des sujets a tenu compte de la densité des textes – les extraits des *Sonnets portugais* de Barrett Browning ont été tendanciellement plus courts que ceux des *Sonnets* de Pasolini – et n'attendait pas le même degré d'exhaustivité en fonction de la longueur de l'extrait.

Il convient d'aborder la séquence comme une proposition de lecture, en identifiant sa cohérence supposée mais aussi en l'interrogeant. Les candidats devaient poser la question de la cohérence de la séquence telle qu'elle était découpée par le jury. Dans certains cas, on peut y déceler une forte unité thématique (les sonnets « du don » chez E. Barrett Browning) ou intertextuelle (les sonnets citant Térence chez Pasolini) ; dans d'autres, en revanche, le découpage peut surprendre et il s'agit de reconstituer les jeux de continuité et de rupture, comme dans les corpus courant sur deux sections chez Neruda, par exemple. Aussi, à propos des sonnets 32 à 34 du poète qui se déploient sur les deux sections « matin » et « midi », il convient de problématiser explicitement les effets de montage et de continuité annonçant, dès le sonnet 32, l'entrée dans la maison qui, dans la section « midi », est le lieu de la poésie. Trop de commentaires soit ne tiennent pas compte de la place du texte étudié dans le recueil (après le mariage de Ninetto, un an après la rupture, un an après la rencontre de Robert etc.), soit l'exhaussent abusivement, comme un « tournant » du recueil, pour lui conférer une portée programmatique, quand ce n'est pas celle d'un manifeste de toute l'esthétique de l'auteur. On privilégiera, en revanche, le sens de la mesure, le bon sens et l'analyse rigoureuse du texte.

D'autre part, il convient que les candidats abordent frontalement l'extrait qui leur est proposé, qu'ils en dégagent les enjeux majeurs et les mettent en évidence. Si une focalisation sur des détails du texte est utile et intéressante, elle peut aussi engendrer une vision réduite. Il est pertinent de s'intéresser, par exemple, à la couleur dans le sonnet 24 de Neruda et de mettre en rapport la dimension picturale de ce poème d'extase amoureuse, qui joue avec les codes de la mystique, le bleu du ciel. En outre, afin d'éviter de plaquer des problématiques générales, le texte doit être étudié dans sa singularité, comme doit l'être, par exemple, le

sonnet 3 de Neruda, où l'amour n'est pas réductible au bonheur conjugal et à la plénitude sans aspérité, mais se présente comme une blessure ; ou encore le sonnet 102 de Pasolini, avec la présence du psaume, de la musique et de la citation en la langue allemande dont l'analyse permet de restituer la profondeur du poème.

- **Un commentaire composé**

La forme du commentaire a dans l'ensemble été respectée. Rappelons que l'analyse linéaire est proscrite et que chaque partie du développement est l'occasion de revenir à l'intégralité de l'extrait proposé, et que l'attention doit porter en particulier sur la problématique. Il s'agit là, en effet, d'un moment crucial du commentaire qui mérite d'être très soigneusement travaillé et qui ne peut se limiter à redoubler l'intitulé des œuvres au programme, c'est-à-dire « les sonnets de la modernité ». On apprécie, en revanche, que, loin de donner une conclusion, elle mette au jour une tension, un débat, en bref ce « problème » qui est au cœur de la notion de « problématique », et qu'elle soit formulée avec clarté et netteté afin d'être immédiatement intelligible par le jury. Sa précision est d'autant plus importante qu'elle préside à l'articulation de chacune des parties du commentaire et doit permettre de prendre du recul par rapport aux questions soulevées par le texte. On a pu ainsi entendre un excellent commentaire des sonnets 57-60 de Neruda dont, seul, l'axe d'étude pouvait être plus précisément dégagé. Les trois parties du développement traitant successivement « des attaques littéraires », de « la résistance de Neruda » et de « la définition d'une poétique » pouvaient, par exemple, être articulées sur la question de la présence d'une réflexion métapoétique au cœur de la section la plus dysphorique du recueil.

Le plan doit être annoncé dans l'introduction et, dans le développement, les transitions entre chacune des parties doivent être explicitées, de même que l'articulation des sous-parties, afin que le mouvement d'ensemble soit intelligible pour les membres du jury, et que l'articulation du propos soit clairement perceptible. Les candidats et les candidates peuvent ainsi démontrer leur capacité à articuler une problématisation constante à une étude microstructurelle, évitant ainsi le simple catalogue d'exemples, et donner la preuve de leurs qualités didactiques. Aussi les plans thématiques ou psychologisants étaient, cette année, à éviter parce qu'ils ne laissent pas de place à l'art du sonnet. Il convenait donc de ne pas rabattre l'analyse du corpus à l'expression des sentiments d'un poète aliéné par l'amour.

Quant au corps du commentaire, il doit répondre aux mêmes exigences et témoigner de la capacité des candidats et des candidates à articuler problématisation constante et microlectures. Les meilleures notes, assez nombreuses cette année et relativement bien réparties entre les trois auteurs, récompensaient les commentaires fondés sur une proposition de lecture qui n'était ni purement descriptive ni plaquée et qui mobilisait à bon escient les analyses de détails. Dans le cas d'une étude du vocabulaire, il ne s'agit pas de se livrer à un simple catalogue de champs lexicaux ou d'isotopies, mais de les analyser dans leur contexte quitte à souligner les difficultés posées, comme c'est le cas, par exemple, chez E. Barrett Browning au sonnet 26, du vers « Dieu humilie les rêves des hommes », ou encore, au sonnet 37 de Neruda, du « dauphin sculpté ». On pense aussi au fonctionnement systémique de la métaphore chez Neruda, trop peu commentée, syntagme significatif du fonctionnement de la métaphore chez le poète. Les candidats et les candidates ne doivent pas craindre d'aborder de front les passages difficiles des textes sur lesquels le jury ne manque jamais de revenir lors de l'entretien.

2- Des « sonnets de la modernité »

a) Le sonnet

Les œuvres au programme étaient cette année toutes trois des recueils de sonnets, invitant les candidats et les candidates à un travail approfondi de cette forme, aussi bien en amont lors de leur préparation du concours, que lors de l'épreuve du commentaire. Ce point, qui n'a pas toujours été bien traité, engageait à l'étude métrique des textes et à l'exploitation du vocabulaire propre au genre poétique en général, au sonnet

en particulier, dont la structure, le cadre formel, les schémas de rimes, par exemple, se devaient d'être bien connus, ainsi qu'à l'héritage formelle de Pétrarque et de Shakespeare. Ainsi, tout commentaire de l'œuvre d'E. Barrett Browning devait dégager d'emblée le schéma de base de ses sonnets (ABBAABBACDCDCD) et rappeler que son utilisation souple du vers, qui n'existe parfois qu'à l'œil, s'inscrit dans une tradition que l'on retrouve à chaque poème. De même, chez Neruda ou Pasolini, il convient de distinguer l'usage épisodique de rimes de ce qui n'en sont pas : ainsi, en italien comme en espagnol, les mots *marino/calcinado*, *sella/sudata*, ne riment pas parce qu'il faut deux phonèmes identiques pour constituer une rime. Il fallait aussi repérer les réminiscences d'anciens schémas rimiques, et les expliquer. Suivant la même perspective, la question du renouvellement de la lyrique amoureuse gagnait à être adossée à l'examen des nombreuses anaphores avec le déplacement de l'ancrage rythmique et sonore de la fin vers le début du vers, ou encore, chez Pasolini, à l'analyse de la discordance entre la métrique et la syntaxe, des usages ironiques de la rime (*ragazzina/cagnolina*, par exemple), des jeux de décalage et de l'exploitation quasi systématique de la volte, le sonnet se faisant, pour reprendre une formule de Moravia à propos du poète, le lieu d'une « antithèse sans dialectique ». De façon générale, peu de candidats et de candidates ont su montrer comment le « hobby » du sonnet, la compulsion d'écrire d'un poète s'affirmant à l'état de « loque », sont en un sens démentis par la maîtrise de l'outil poétique. La traduction de René de Ceccatty, en général très littérale et respectueuse des dispositions strophiques, permettait de mener de telles analyses qui témoignent de la maîtrise de l'outil poétique par les poètes du programme.

b) L'insertion des œuvres dans une tradition lyrique, et plus largement littéraire

Au-delà de la forme sonnet, c'est la tradition de la lyrique amoureuse, et la façon dont les poètes s'y inséraient qu'il convenait de souligner. Certes il n'était pas question d'exiger de la part des candidats et des candidates une connaissance minutieuse de Pétrarque, de Shakespeare ou de Quevedo, mais de situer les auteurs par rapport à ces modèles qui sont aussi, pour eux, des contre modèles, et d'identifier les références présentes dans les textes, comme la mention de Théocrite au vers 1 du sonnet 1 des *Sonnets Portugais* ou encore la dédicataire du sonnet 59 de Neruda qui éclaire la lecture du texte. Sur ce point, l'apparat critique des éditions ou les simples mentions éditoriales, comme le titre original du recueil de Pasolini, mentionné au début de la postface de René de Ceccatty et au bas du verso de la page de titre, proposaient de précieux indices.

Un tel programme justifiait aussi une solide culture littéraire et les candidats et les candidates ont mentionné, pour la forme sonnet ou la modernité poétique, l'héritage de Pétrarque et Shakespeare, mais aussi celui de Louise Labé, Ronsard, Baudelaire, Apollinaire et, pour convoquer l'usage politique de la poésie, Agrippa d'Aubigné. On regrette que ces références aient été souvent uniquement françaises, là où la connaissance de la filmographie de Pasolini s'est révélée aussi très utile pour comprendre la pensée et l'esthétique du poète. Aussi ne saurait-on assez encourager les candidats et les candidates à explorer le rapport des auteurs du programme à la tradition littéraire non française dans laquelle ils s'inscrivent. Les références bibliques chez les trois auteurs du corpus ont pu embarrasser les candidats et les candidates qui, parfois, ne pouvaient les expliquer que dans un cadre confessionnel, négligeant l'apport des textes bibliques – et notamment celui du Cantique des Cantiques, pourtant souvent évoqué dans les commentaires – dans l'imagerie amoureuse, ou les convoquant exclusivement comme l'expression de la foi hypothétique du scripteur. Ainsi, chez E. Browning, de la figure des lys du sonnet 24 participant davantage de l'imagerie amoureuse du Cantique des Cantiques que du symbole marial, *a fortiori* en contexte anglican. La connaissance et la prise en compte du fonctionnement de l'intertexte biblique jouent, malgré l'athéisme du poète, un rôle essentiel chez Neruda qui, par exemple, associe le corps de Matilde au pain et au vin, puisant aux sources d'une imagerie commune issue du Nouveau Testament. Quand il « réclame pour tous le pain et le royaume », il s'approprie les symboles de la communion et la figure du royaume des cieux pour les retourner et proclamer ce qu'une candidate a nommé pertinemment une « communion laïque », qu'on pourrait sans trop exagérer qualifier de « marxiste », et matérialiste, fondant le bonheur ici-bas.

On rejoint ici un autre manque dans certains exposés : la difficulté à apporter de la nuance dans la manipulation des concepts issus de la tradition lyrique. Pour quelques candidats et candidates, la notion de « blason » a pu être plaquée sur des textes qui esquissaient un portrait physique de l'objet de l'amour, celle d'« idéalisation » utilisée trop rapidement à la place de la « louange » de Matilde ou de Ninetto, lesquels ne sont ni l'un ni l'autre idéalisés en réalité quand bien même ils sont loués.

3- Remarques sur les œuvres

a) Elizabeth Barrett Browning, *Sonnets portugais*

Deux éléments ont fait régulièrement défaut dans les commentaires des sonnets de Barrett Browning : l'appui du commentaire sur une prise en compte solide de l'art du sonnet par la poétesse d'une part ; la capacité à prendre du recul par rapport à la biographie de Barrett Browning d'autre part.

Sur le premier point, le jury a été surpris de voir bon nombre de candidats et de candidates dans l'embarras, s'agissant de dégager le schéma des rimes et d'analyser la forme des textes dans leur langue d'écriture. Sans qu'on exige d'eux ou d'elles qu'ils sachent scander un vers anglais, on déplore qu'il ne soit quasiment jamais fait référence, par exemple, au pentamètre iambique. Sur le second point, il regrette le choix de problématiques et de plans essentiellement thématiques, voire psychologiques, dont le danger était de simplifier et d'écraser la portée et le jeu des images, et de voir dans l'autrice une amoureuse rédimée par l'irruption de l'amour, au détriment de l'importance réflexive du recueil et de l'affirmation d'une réelle autonomie scripturaire, bien loin d'un complexe d'infériorité féminin face à la brillance du poète aimé. Ainsi, la jeunesse heureuse de Browning avant les décès de son frère et de sa mère a été l'objet de coupables contresens, et toute métaphore joyeuse (au sonnet 26, par exemple : « Ces joies naturelles et légères portées / Comme des perles... soulevées tour à tour / Par un cœur battant à l'heure de la danse. ») est systématiquement reliée à l'arrivée de l'aimé, alors même que le poème appuyait une opposition patente entre divertissement frivole et essence sacrée de l'amour. De même, certaines interprétations audacieuses semblent faire fi du contexte victorien et voient dans les aposiopèses qui parcourent le recueil autant d'allusions à l'acte charnel, sans pour autant comprendre que si « l'encre » des lettres – et l'écriture poétique ainsi désignée par sa métonymie – pâlit, ce n'est pas en vertu d'une infériorité de la jouissance littéraire face à la volupté d'un cœur amoureux, mais au contraire parce que le pouvoir de la littérature catalyse l'émotion, pour faire battre trop vite un cœur en pâmoison (sonnet 28). Si le désir innerve la poésie de Browning, c'est tout autant celui qui le pousse vers Robert que celui de dire et de chanter l'épiphanie amoureuse.

b) Pablo Neruda, *La Centaine d'amour*

La Centaine d'amour de Neruda était sans doute le recueil qui offrait le plus de prise aux candidats et aux candidates, et qui, de ce fait, a été l'occasion de beaux commentaires. Le jury regrette, toutefois, plusieurs problèmes récurrents. Outre la difficulté à s'emparer des images bibliques et des échos à la poésie mystique, le traitement de l'image poétique est resté relativement décevant dans bien des cas : peu de commentaires réussissent à proposer une explication qui tienne compte du fonctionnement systématique des images, à l'échelle de l'extrait mais aussi à celle du recueil, où la position du texte à commenter a souvent été trop peu exploitée.

Il était certes difficile aux candidats et aux candidates d'acquérir en quelques mois une culture solide concernant la littérature hispanophone, néanmoins il est regrettable que les commentaires aient privilégié les références à Pétrarque ou encore à des sonnettes français assez éloignés de l'imaginaire nerudien, au détriment des auteurs du Siècle d'or, mal ou trop superficiellement connus. En outre, si des rapprochements avec la poésie française étaient possibles, il convenait de convoquer le travail de l'image amoureuse par les surréalistes, comme Éluard et Aragon), et de creuser la question du dialogue des surréalistes francophones et hispanophones, en prenant l'exemple de Lorca, ami personnel de Neruda, dont la mort tragique sous les

balles franquistes a eu des répercussions concrètes dans l'évolution de sa conceptualisation du rôle du poète par l'auteur chilien.

c) Pier Paolo Pasolini, *Sonnets*

Le recueil de Pasolini semble avoir été l'œuvre la plus redoutée des candidats, du fait, peut-être, de la nature en apparence antipoétique de son écriture, ou, peut-être, à cause de la véhémence parfois misogyne du dépit amoureux que le recueil expose. Pourtant l'une et l'autre difficulté pouvaient être précisément les pierres angulaires de la construction du commentaire.

Sur le premier point, le jury a pu constater que les plans de type psychologique, fondés sur l'analyse de l'expression de la souffrance, ont été peu probants. Une écriture dans une langue parfois grossière, répugnant à l'image poétique, a pu pousser les candidats et les candidates à se focaliser sur « le fond » des poèmes sans qu'ait été suffisamment prise en compte la syntaxe malmenée, qui use des ressources poétiques et rhétoriques pour traduire la conscience malheureuse de l'amoureux éconduit. De façon générale, l'œuvre de Pasolini est exemplaire d'une poésie qui nécessite la mise à distance de ce que l'auteur affirme (« je souffre ») au profit d'un commentaire portant sur la façon dont il l'affirme. Le refus de l'image poétique ne signifie pas le refus du style, et l'utilisation du vocabulaire grossier, ordurier, devait être commentée en tant que tel.

Sur le second point, le jury regrette – à l'instar de l'autrice du rapport de l'agrégation externe en 2017 au sujet de l'ouvrage de Lawrence Durrell – la pusillanimité de quelques candidats et candidates, manifestant des réticences à lire certains poèmes de Pasolini comme des textes empreints d'un violent dépit, d'une portée polémique et offensive manifeste, qui s'exprime notamment par une misogynie caractérisée à l'encontre de Patrizia. Le fait qu'un auteur figure au programme de l'agrégation ne revient pas à le sanctifier, lui et son texte ; le commentaire n'est pas non plus le lieu de faire son procès ni de juger sa moralité. En revanche, l'utilisation du registre polémique ne devait pas être passée sous silence.

Enfin l'humour de Pasolini a été peu perçu (« espion, fasciste ou sacristain » au sonnet 3 relève d'une certaine autodérision par exemple), alors même que l'ironie et l'autodépréciation sont des modalités stylistiques de la construction de l'« autoportrait en loque », pour reprendre une expression de la bibliographie qui a été beaucoup convoquée par les candidats et les candidates. De même, la diversité des styles et des registres a été souvent éludée ou gommée : le sonnet 101 est clairement allégorique, et inscrit le poème dans une tradition à la fois intertextuelle et herméneutique qui devait être esquissée.

4- Un exemple d'excellent commentaire

Le résumé qui suit, reconstitué à partir de notes, ne prétend pas tout restituer de la prestation excellente d'un candidat qui commente les sonnets 57 à 60 de Neruda, et obtient pour finir la meilleure note donnée en commentaire cette année, à savoir 19.

L'introduction témoigne d'une solide connaissance de la poésie de Neruda en raison d'une bonne articulation de la *Centaine d'amour* aux *Vers du capitaine*. Elle situe avec précision la place de l'extrait dans l'économie du recueil et opère un rapide rappel des quatre sonnets mis à l'examen en en dégagant « l'unité thématique forte ». Bien que la problématique du candidat se confonde avec une annonce du plan (ce qui lui a valu de perdre un point), les parties dégagées rendent compte de tout l'intérêt du passage. La première est consacrée à l'examen de l'évocation des attaques littéraires dans l'extrait, et resitue de façon pertinente la portée référentielle de l'extrait (la mort de Gabriela Mistral). La deuxième expose la « résistance » de Neruda, à l'aide notamment de l'amour de Matilde. La dernière évoque la redéfinition d'une poétique propre à Neruda dans l'extrait, sans plaquer de poncifs métatextuels mais en s'appuyant sur des indices probants relevés dans l'extrait et en les mettant en tension avec d'une part le recueil, et d'autre part l'œuvre de Neruda. Chacune des sous-parties est articulée avec netteté, rendant l'ensemble de l'exposé non seulement très clair, mais aussi tout à fait représentatif des qualités pédagogiques du candidat, excellemment servies par une élocution fluide et agréable.

Ce qui fait la valeur de ce commentaire réside cependant surtout dans la qualité de l'exposé. Le candidat démontre une connaissance solide de l'œuvre de Neruda, dont il sait décrypter la dédicace à Gabriela Mistral derrière les initiales « GM », ainsi qu'une large culture littéraire – même s'il rabat un peu dans l'entretien la discussion sur des auteurs français et ne pense pas à Garcia Lorca, ami de Neruda, quand on évoque les poètes martyrs. Enfin, la qualité primordiale de son commentaire réside dans la capacité du candidat à articuler constamment synthèse et analyse, argumentation et illustration. Le fil démonstratif de son exposé n'est jamais abandonné, et ses analyses ne se perdent jamais dans une théorie oiseuse et sont constamment appuyées sur des micro-analyses pertinentes (la « morsure » des « dents » de la littérature au sonnet 58 ; l'usage de la volte au sonnet 57) qui donnent au jury le sentiment que rien dans un corpus pourtant assez long n'a été laissé dans l'ombre. C'est véritablement cet équilibre entre précision du détail et intégration dans le plan d'ensemble que doivent viser les candidats.

Ce commentaire, particulièrement clair et solide, doit aussi leur servir d'exemple afin d'ajuster leur *ethos* agrégatif : on n'attend pas d'eux un déploiement d'érudition, ni une totale exhaustivité dans l'examen des 56 vers soumis à leur examen, mais une capacité à proposer une lecture problématisée du texte appuyée sur une compréhension précise des détails dans leur pluralité, qui témoigne à la fois de leurs qualités de pédagogue et de leur sens littéraire.