



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : agrégation interne et CAERPA

Section : lettres modernes

Rapport de jury présenté par :

Alain Brunn

Président du jury

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

Sommaire

1. Sommaire	p. 2
2. Règlementation	p. 3
3. Présentation du concours	p. 4
4. Bilan de la session 2025	p. 5
5. Rapports des épreuves écrites	p. 6
5.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs	p. 7
5. 2. Composition française sur une œuvre au programme	p. 41
6. Rapports des épreuves orales	p. 69
6. 1. Leçon : œuvres littéraires et cinématographique	p. 70
6. 2. L'épreuve orale d'explication de texte et grammaire	p. 78
6. 4. L'épreuve orale de commentaire	p. 87

Règlementation

Épreuves écrites d'admissibilité

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

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

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

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

Composition française

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

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

Épreuves orales d'admission

Leçon

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

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

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

Explication d'un texte postérieur à 1500

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

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

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

Commentaire d'un extrait des œuvres au programme

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

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

Présentation du concours

La session 2025 s'est déroulée sans heurts malgré un changement d'établissement qui s'est imposé au jury bien tardivement dans la préparation du concours. Après des épreuves écrites qui semblent avoir vivement intéressé les candidates et candidats, puisque le jury a constaté moins d'abandons ou de copies blanches que les années précédentes, et qui portaient sur des œuvres très contemporaines – un corpus de romans interrogeant le point de vue de l'animal d'une part, une réflexion sur le théâtre de Koltès au programme d'autre part –, la profondeur historique de la littérature s'est rouverte à l'oral grâce à une exploration complète du programme. Le jury a apprécié la façon dont des textes parfois très éloignés – le *Bestiaire d'amour* venu de la littérature médiévale, ou le roman chinois contemporain avec *La Fuite du temps* – ont pu donner lieu à des travaux remarquables, comme les autres œuvres mises au programme du concours cette année, des comédies de Corneille aux poèmes de Vigny en passant par le roman de Prévost et les romans du réalisme magique de littérature comparée. Le jury dans son ensemble tient à féliciter les candidates et candidats qui ont composé à l'écrit, et, pour les admissibles, à l'oral, sur ce programme dont l'ampleur et la diversité font la valeur, mais aussi la difficulté. La qualité de la réflexion partagée lors de cette session manifeste la richesse d'une discipline ouverte à la littérature sous toutes ses formes, dans une histoire et une géographie très larges.

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2025 de l'appui des services du SIEC. Le jury présente ses remerciements à Madame la Rectrice de Paris, au Secrétariat général de l'académie, comme aux personnels de la direction générale des ressources humaines. Le directoire exprime sa très profonde gratitude à Monsieur le Proviseur du lycée Victor Dupuy qui a accueilli le jury avec une hospitalité peu commune, comme à Monsieur le Secrétaire général de l'établissement et à l'ensemble des agents qui ont permis à cette lourde semaine d'interrogations de se dérouler dans des conditions extrêmement agréables.

Le Président remercie tous les membres du jury pour leur engagement au service du concours et de ses candidats, qui permet de pallier les inévitables difficultés qui ne manquent pas d'apparaître en cours de session : il dit en particulier sa gratitude aux réservistes de l'oral qui ont pu, au dernier moment, intervenir pour permettre à la marche du concours de se poursuivre au mieux. Il dit également sa vive reconnaissance à Madame Claire Badiou-Monferran, vice-présidente du jury, dont l'intelligence lumineuse a éclairé chaque étape de ce concours. Il remercie enfin Madame Agnès Hugenell, nouvelle Secrétaire générale, dont le travail considérable, la réflexion avisée, la parfaite justesse ont permis à la session d'être menée à bien avec autant de fluidité que possible.

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

Bilan de la session 2025

Le jury du concours

Le jury de l'agrégation interne et du CAERPA de Lettres modernes, pour la session 2025 du concours, est composé de cinquante-cinq personnes, vingt-neuf femmes et vingt-six hommes ; onze appartiennent aux corps d'inspection, vingt-et-un à l'enseignement secondaire (onze sont agrégés, dix professeurs de chaire supérieure), vingt-trois sont des universitaires (dix-sept sont maîtres de conférences, six professeurs des universités). Elles sont issues de vingt-et-une académies différentes, ont corrigé les écrits puis se sont retrouvées à Paris pour interroger pendant les huit jours d'oraux les candidates et candidats aux concours.

Les candidats des concours

	Inscrits agrégation	Inscrits CAERPA	Total Inscrits
2020	1753	250	2003
2021	1578	265	1843
2022	1870	307	2177
2023	1387	248	1635
2024	1482	257	1739
2025	1394	272	1666

On ajoutera à ces chiffres que, comme chaque année auparavant, une part non négligeable des inscrits ne se rend pas à l'écrit – mais que cette part est en baisse relative : en 2025, ce sont finalement 1171 candidates et candidats qui ont composé aux épreuves de l'écrit (990 pour le public, 181 pour le privé), contre 1176 l'année précédente. Plus encore, le nombre de copies inachevées, en particulier lors de la seconde épreuve, a sensiblement diminué ; le jury se réjouit donc que les candidats engagés dans la dynamique du concours en aient joué plus complètement le jeu. Le taux de pression de ce concours reste ainsi très important, si bien que l'augmentation du nombre de postes au concours public (125 postes cette année, contre 120 pour la session précédente, et une liste complémentaire de cinq postes) comme pour le concours privé (19 contre 18, et une liste complémentaire de deux postes) ne dégrade pas la forte sélectivité de ce concours.

Les résultats de l'admissibilité

Les épreuves écrites ont permis aux candidates et candidats de témoigner à la fois de leurs connaissances et de leur réflexion sur un sujet déterminé par le programme du concours – en l'occurrence les deux pièces de Bernard-Marie Koltès – et sur un corpus de textes renvoyant aux programmes de la classe de seconde du lycée. La moyenne de l'épreuve de didactique était de 7,44/20 (médiane à 7), celle de l'épreuve de composition sur programme de 7,13 (médiane à 7). Le jury a voté cette année la même barre à 182 points (soit une moyenne de 9,1) pour le public et pour le privé ; elle a permis d'entendre 35 candidats pour le CAERPA, et 231 candidats pour l'agrégation interne. Au total, deux cent soixante-six candidates et candidats ont ainsi eu la possibilité d'être entendus par le jury.

Les résultats de l'admission

Pour l'agrégation interne, les cent vingt-cinq postes mis au concours comme les cinq postes de la liste complémentaire ont pu être pourvus, proclamant ainsi cent lauréates et vingt-cinq lauréats. La première reçue l'a été avec un total de 630 points/800.

Pour le CAERPA, les dix-neuf postes mis au concours ont pu être pourvus, proclamant ainsi quinze lauréates et quatre lauréats du concours. Le premier reçu l'a été avec un total de 576 points/800.

Rapports des épreuves écrites

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

**Rapport présenté par Madame Carole Boidin,
Maîtresse de Conférences en littératures comparées
(Université Paris Nanterre)**

Avec la collaboration de Carole Amsellem, IA-IPR de lettres, académie de Créteil.

En classe de seconde, dans le cadre de l'objet d'étude « Le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle », vous étudierez l'ensemble des textes suivants qui constituent un groupement de textes complémentaires à la lecture d'une œuvre intégrale.

Vous présenterez votre projet d'ensemble concernant la lecture de ce groupement ainsi que les modalités de son exploitation en classe. Vous pourrez, si vous le souhaitez, préciser succinctement les relations que ce groupement entretient avec l'œuvre intégrale étudiée.

Texte 1. Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, 2006

Texte 2. Tristan Garcia, *Mémoires de la jungle*, 2010

Texte 3. Wajdi Mouawad, *Anima*, 2012

Texte 4. Agnès Desarthe, *Une partie de chasse*, 2012

Remarques préliminaires sur l'esprit de l'épreuve et la présentation de ces pistes pour la correction

Les pages suivantes proposent un parcours des textes visant à baliser les modalités possibles de leur exploitation dans le cadre de cette épreuve, sans dogmatisme ni limitation à une seule façon « autorisée » de procéder. À l'orée de ce rapport, quelques précisions préliminaires doivent sans doute être apportées. Tout d'abord, le jury tient à féliciter les candidats pour la bonne tenue générale des copies, qui manifestent le plus souvent leur respect des textes et leur souci d'accompagner les élèves dans l'apprentissage d'une lecture éclairée de la littérature. Dans la suite de ce rapport, les références aux œuvres complètes dont ces textes ont été extraits, tout comme les mentions d'études critiques ou contextuelles, sont à considérer comme des éclairages complémentaires, dont la connaissance n'était pas attendue des candidats. Le jury est bien conscient du fait que ceux-ci n'avaient à leur disposition que les textes et la présentation succincte qui les accompagnait. La présence de telles références ne doit pas donner l'impression d'une exigence d'érudition hors de propos. De la même façon, le degré de précision et d'élaboration des analyses ici présentées ne correspond pas, bien entendu, à ce que les candidats pouvaient produire dans la durée de l'épreuve, bien que l'on attende d'eux qu'ils soient capables de proposer des analyses approfondies de textes, au moyen de connaissances littéraires solides, dans une langue maîtrisée et de manière organisée.

Il s'agit, dans les développements qui suivent, d'une part de proposer un aperçu de plusieurs façons possibles de lire et de faire dialoguer ces textes, d'autre part de montrer la façon dont ils s'inscrivent dans des réflexions vivaces et actuelles sur la littérature.

Rappels sur l'épreuve et la présentation des copies

Avant d'entrer dans le détail de l'analyse des textes, rappelons que l'épreuve, d'une durée de 7 heures, est une *composition*. Le jury s'attend donc à ce que l'ensemble du devoir soit rédigé, en évitant les listes à tirets et les tableaux, dans une langue claire et respectueuse des règles de grammaire et d'orthographe, et de manière lisible. Il doit comporter une introduction et une conclusion clairement identifiables, et des parties développées, comportant des analyses des textes, selon les normes de présentation usuelles des épreuves de l'enseignement secondaire : sauts de lignes entre les parties, soulignement des titres d'ouvrages, présence de guillemets, etc.

S'il n'y a pas de modèle unique à respecter ni de longueur obligatoire, le jury s'attend à ce que l'introduction présente l'objet d'étude, en le replaçant dans les perspectives des programmes scolaires, en contextualisant le groupe de textes, puis en présentant brièvement les points communs et les particularités des extraits. Une problématique littéraire doit en découler, qui orientera le développement, dont les grandes étapes doivent être annoncées.

Le développement peut être composé selon plusieurs logiques, mais comme le rappelle le libellé du sujet, les candidats doivent, quoi qu'il en soit, proposer, d'une part un projet d'ensemble qui explicite les enjeux littéraires du corpus, en montrant des liens entre les extraits tout en respectant leurs spécificités, d'autre part une mise en œuvre didactique, où sont détaillées les modalités de l'exploitation des textes en classe. Il est donc indispensable qu'apparaissent clairement des axes transversaux d'étude littéraire, de manière argumentée et fondée sur les textes, ainsi qu'un projet de séquence didactique, qui doit être situable dans l'année et répondre aux objectifs des programmes. Les candidats sont ainsi invités à construire cette séquence en partant de prérequis chez les élèves, qu'il convient d'explicitier, avant de détailler l'organisation, les modalités pédagogiques et les objectifs visés, qui s'appuient sur des exercices progressifs, justifiés et conformes aux recommandations des programmes. Les candidats ne doivent d'ailleurs pas oublier que l'enseignement doit laisser une place cohérente à l'étude de la langue, à partir de phénomènes observés dans les textes. Le tout doit se fonder sur des analyses littéraires et grammaticales précises et claires, en utilisant la terminologie d'usage, sans excès de jargon et sans recours trop pédant à des références bibliographiques. Nous revenons en fin de rapport sur le bilan des copies de la session 2025, et adoptons dans les pages qui suivent le mouvement général de ces attendus.

Considérations générales sur le programme et le choix des textes

Les textes proposés à la réflexion des candidats dans le sujet de 2025 sont extraits de romans publiés entre 2006 et 2012, ce qui correspond à l'objet d'étude (pour les classes de seconde) « le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle ». Le programme publié au Bulletin officiel précise qu'il s'agit d'amener les élèves à renforcer et approfondir la connaissance des formes du récit et du roman découvertes tout au long du collège, « en proposant des œuvres de la littérature française et francophone du XVIII^e au XXI^e siècle, inscrites dans une perspective historique et culturelle de l'évolution des formes narratives ». Si l'enseignement doit intégrer l'étude d'œuvres intégrales, il est recommandé de proposer des « groupements de textes complémentaires, correspondant à des questions littéraires posées par les œuvres et parcours au programme, et qui gagnent à être approfondies par l'analyse d'extraits d'autres œuvres, à quelque époque qu'elles appartiennent. »

C'est conformément à ces directives que le jury a proposé un corpus de textes récents et relevant de la littérature française et francophone. Si les auteurs de ces textes ne bénéficient pas tous d'une même notoriété et si les œuvres dont ils sont extraits peuvent sembler peu canoniques, on ne saurait pourtant s'étonner de ce choix de textes, dont les formes dialoguent avec une longue tradition de l'histoire littéraire, et dont les thématiques s'inscrivent dans des réflexions éthiques et philosophiques au long cours – ce qui pourrait susciter des projets collaboratifs avec des enseignants d'autres disciplines. Conformément aussi aux préconisations du programme de français, l'étude de ce groupement de textes pouvait fournir une porte d'entrée vers des œuvres artistiques de diverses natures, dans le cadre des « pistes de prolongement artistique et culturel » du programme, comme la proposition de séquence en fournira des exemples.

Les auteurs des textes au programme offrent d'ailleurs eux-mêmes ce profil d'ouverture culturelle. Si Alain Mabanckou est connu essentiellement pour sa prose romanesque et ses activités d'intellectuel, qui lui ont valu d'être le premier écrivain à être nommé professeur invité Collège de France, depuis une position excentrée puisqu'il enseigne et réside aux États-Unis, les autres auteurs se sont d'abord distingués par d'autres activités. Ainsi, c'est en tant que philosophe que Tristan Garcia a d'abord construit sa carrière ; Wajdi Mouawad, quant à lui, s'est d'abord fait connaître comme dramaturge et metteur en scène, au Québec puis en France, où il a notamment dirigé le Théâtre de la Colline ; enfin, Agnès Desarthe, outre son activité de traductrice, a d'abord été une autrice reconnue de littérature pour la jeunesse. Cette diversité dans les pratiques s'inscrit dans des itinéraires personnels eux aussi variés, puisqu'Alain Mabanckou est de nationalité congolaise et française, tandis que Wajdi Mouawad, d'origine libanaise, a obtenu la nationalité canadienne. Bien évidemment, le jury n'attendait

pas des candidats qu'ils retracent cette trajectoire personnelle d'auteurs toujours vivants et peu enclins à verser dans l'épanchement autobiographique. Il est d'ailleurs significatif qu'ils laissent la plume, si l'on peut dire, ou du moins la parole, à des animaux dans ces extraits. C'est bien cette caractéristique, plus que toute considération externe aux textes eux-mêmes, qui a guidé la composition de ce corpus d'étude.

Précisons ici que, dans les œuvres dont les extraits sont tirés, la complexité linguistique et stylistique vise à désorienter le lecteur de première intention, qui doit élucider progressivement des indices et des implicites. Si le jury n'attendait pas que les candidats connaissent la suite des œuvres ni n'élucident tous ces implicites, ils devaient manifester la conscience de ces difficultés, mais aussi l'intérêt pédagogique d'offrir des textes énigmatiques aux élèves, en pensant un nécessaire accompagnement.

Caractérisation générale du corpus de textes

Le premier texte est le début des *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou. C'est ce porc-épic qui prend la parole, dans un style oral et sans autre ponctuation que des virgules. Il se présente comme le « double » d'un humain qui vient de mourir dans un village nommé Séképembé (qui se trouve être en République du Congo, ce que les candidats n'étaient évidemment pas tenus de savoir). L'extrait se concentre essentiellement sur ce portrait de soi comme une créature à part, entre le monde animal, dont le porc-épic se distingue, et le monde des humains, auquel il est soumis malgré lui.

Le texte suivant se situe également dans des premières pages, celles des *Mémoires de la jungle* : comme l'indiquait la présentation, la situation romanesque, dans un futur où la Terre a été ravagée par l'homme, a déjà été introduite, avant l'extrait, par le biais de notes laissées par Janet, une éthologue spécialiste des primates, mais la parole est alors donnée à un chimpanzé nommé Doogie. Alors qu'il s'apprête à prononcer un discours dans un habit d'apparat, Doogie se présente, dans une syntaxe déstructurée : s'il expose la relation affectueuse qu'il entretient avec Janet, il manifeste surtout son statut douloureux d'animal savant, « fidèle à l'humain » sans cesser d'être conscient d'une forme d'infériorité animale.

Le troisième texte est un bref chapitre d'*Anima*, dans lequel, comme dans chaque chapitre de la première moitié du roman, la narration est laissée à un animal. Le lecteur a déjà appris l'assassinat brutal de Léonie, femme de Wahhch et maîtresse d'un chat chartreux qui a été confié à Phil, un ami du couple. Après cinq chapitres d'une ou deux pages, c'est ce chat qui raconte ici, dans un style sobre et factuel, sa douleur de vivre dans une maison qui lui demeure étrangère, puis l'amère visite d'adieu que lui rend Wahhch.

Le dernier extrait est un autre incipit. *Une partie de chasse* commence par les paroles d'un narrateur qui décrit son regret de ne pouvoir mourir naturellement, et de ne jamais connaître les émotions qui sont le lot d'une existence pleine et entière. Ce discours élégiaque laisse place à l'affirmation héroïque de sa volonté d'organiser une forme de résistance face à la menace, imprécise, qui le guette, mais ce n'est que progressivement que le lecteur découvre que le locuteur relève d'une espèce animale dont la présentation du sujet élucidait l'énigme : il s'agit d'un lapin.

Premiers points de convergence

Cet ensemble de textes regroupe donc quatre extraits de romans situés dans les débuts des œuvres dont ils sont extraits. Les narrateurs s'y expriment à la première personne et sont des animaux, ce qui introduit de manière surprenante des informations sur l'intrigue à venir, liées à la mort ou à la destruction, mais fournit surtout l'occasion de réflexions sur les rapports entre humains et animaux, saisis du point de vue, globalement dysphorique, de l'animal.

Le corpus présente ainsi des éléments d'unité que l'on peut saisir à deux niveaux. Tout d'abord, au niveau **générique**, les textes sont de nature romanesque et exposent, comme souvent dans les débuts d'un roman, des informations sur les personnages, l'intrigue, le cadre spatio-temporel, la tonalité et le type de narration auquel le lecteur peut s'attendre – non sans poser quelques problèmes d'interprétation.

Le titre de deux des romans fait référence au genre des mémoires qui offre généralement une narration rétrospective, à la première personne, de l'existence d'un individu qui affiche sa singularité et esquisse un bilan de son expérience, dont la portée exemplaire, voire édifiante, cherche à s'énoncer. Ce

n'est que très partiellement que les extraits en présentent certaines caractéristiques. Ainsi, *Mémoires d'un porc-épic* commence par la présentation du personnage-narrateur qui, dès le titre, est cependant surprenant, puisqu'il s'agit d'un animal. Il se décrit d'emblée comme un individu qui se distingue de ses congénères par son statut hors-normes, en tant que double d'un humain et par sa longévité exceptionnelle, qui l'autorise à entreprendre de raconter sa vie au moment où son « maître » humain vient de mourir. Le roman s'inscrit ainsi dans la tradition du roman-mémoires fictionnel mais il mêle, en outre, en s'associant au quotidien d'un village africain, un réalisme parfois cru et une dimension surnaturelle, de manière pleinement assumée par le narrateur, ce qui pouvait rappeler aux candidats les romans du réalisme magique. Ce narrateur étrange livre au lecteur des réflexions philosophiques tandis qu'il le lance sur quelques pistes de l'intrigue à venir : quelle est la nature de son lien avec son « maître » Kibandi ? De quoi celui-ci est-il mort ? Et qui est l'interlocuteur au pied duquel le porc-épic entreprend ce récit, comme l'indique le titre du chapitre ?

Le roman dont est extrait le deuxième texte se présente, de manière comparable au premier, comme des *Mémoires de la jungle*, mais ce titre est plus énigmatique que le précédent, puisqu'il rattache le récit exemplaire d'une vie à un lieu, la jungle, et non pas à un individu. Or dans notre extrait, si le singe se rattache à la jungle, le lieu d'où il s'exprime n'est, lui, pas précisé : il est question de passer « encore quelques minutes par terre », avant le début d'une « aventure très grande » : le singe doit-il prononcer son discours avant de se lancer dans une expédition ? Les codes génériques du roman d'aventures semblent mobilisés *in extremis*, d'autant que le lecteur sait que la Terre a été dévastée, et que le chapeau du chapitre, qui en constitue le sommaire, signale un « long voyage en orbite » qui doit suivre cette présentation. Le singe Doogie assume cependant son rôle de narrateur de manière beaucoup plus déstructurée encore que dans le premier texte (rôle qui lui a d'ailleurs été explicitement confié dans une liste liminaire des personnages). S'il se présente à la première personne et utilise à plusieurs reprises une énonciation rétrospective, Doogie semble en revanche enfermé dans un présent instable, dont les repères sont brouillés, comme l'est la langue dans laquelle il s'exprime et qu'il ne maîtrise manifestement pas. Le lecteur peine à distinguer cette situation du singe au moment où il s'apprête à délivrer un discours, dont on ne sait d'ailleurs pas à qui il doit s'adresser.

La situation dans l'intrigue romanesque est plus claire dans *Anima*, au moment où se situe le troisième texte. Le lecteur sait que Léonie a été assassinée et qu'une enquête est en cours, à laquelle Wahnch, désespéré par la mort de sa femme, tente de se livrer aussi ; le lecteur, lui, n'a cependant accès aux informations qu'à travers le point de vue successif d'animaux qui se trouvent témoins des différentes étapes de cette enquête, sans que les humains impliqués dans l'histoire n'y aient accès. Les animaux constitueraient ainsi un « souffle vital », une « âme » (*anima* en latin) du récit, ce qui expliquerait le titre : l'âme, l'*anima*, n'est plus l'apanage de l'homme, il est un principe qui traverse le vivant. Cependant, bien qu'il ne s'agisse pas d'une enquête traditionnelle, la narration à la première personne, attribuée au chat dans notre extrait, constitue bien un témoignage, et ce procédé peut apparenter le chat à un personnage secondaire de roman noir : relatant des faits sur Wahnch et rapportant des propos entendus incidemment, le chat est aussi caractérisé comme un individu qui a connu le bonheur mais se retrouve délaissé, isolé dans un monde dont il dénonce la cruauté, comme dans ce genre de récit d'enquête.

La situation narrative est plus incertaine dans *Une partie de chasse*, dont le titre fournit une clé dont le lecteur ne comprend que progressivement la signification. Regrettant d'être condamné à une vie brève et sans amour, le personnage qui s'exprime passe brutalement de ces considérations moroses à l'expression d'une urgence à agir, à « résister » en guidant ses proches, dont il se distingue par son intelligence. Ces paroles s'apparentent ainsi aux dernières volontés d'un guerrier, face à une menace encore incertaine – comme l'on en trouverait dans un roman d'aventures –, même si, au fil des indices successivement laissés dans les propos du personnage-narrateur, on devine que celui-ci est un lapin, qui prétend réussir à vieillir et à changer le destin commun à son espèce, en ne fuyant pas vers l'extérieur, alors qu'il est alerté par une agitation liée, probablement, à une « partie de chasse » qui s'annonce.

C'est donc à différentes modalités romanesques que les extraits se rattachent, tandis que leur narration est confiée, dans les quatre cas, à un animal, ce qui constitue le deuxième point de convergence du corpus, à la fois formel et **thématique**, d'unité du corpus – sans doute le plus évident :

les quatre textes visent à représenter un point de vue animal sur le monde et sur les hommes, ce qui implique des enjeux éthiques et philosophiques.

Dès les premières phrases de *Mémoires de porc-épic*, le narrateur se définit comme un membre de son espèce, mais discute d'emblée la portée de cette nature animale : s'il semble d'abord se dévaloriser (« donc je ne suis qu'un animal, un animal de rien du tout »), le porc-épic corrige rapidement cette image de lui-même en confrontant au mépris des hommes, manifesté dans leurs définitions classificatoires, son propre mépris pour la « prétendue intelligence » des hommes. Le dispositif du point de vue animal semble dès lors se conformer aux codes de la satire, en renversant les valeurs morales d'une manière « piquante » – ce qui explique sans doute le choix d'un porc-épic. Le narrateur n'est cependant pas un animal comme les autres de son espèce : d'une part, il est le double d'un humain, mais, d'autre part, il signale qu'il n'est plus tout à fait un animal (« à l'époque où je faisais encore partie du règne animal »), et il considère de manière assez péjorative les autres porcs-épics, qu'il qualifie de « paresseux », reprenant une accusation portée plus haut par les humains sur cette espèce.

Cette situation d'entre-deux, entre humains et animaux, est partagée par Doogie dans *Mémoires de la jungle*. Lui aussi commence par se dévaloriser en tant qu'animal (« Je ne suis qu'un Doogie, je ne suis qu'un monkey »), avant d'évoquer l'affection que lui portait l'éthologue Janet. Le texte joue ainsi sur l'alternance des valeurs accordées au couple d'adjectifs « grand » et « petit » : bien que classé parmi les grands singes, Doogie se sent petit ; Janet l'appelle pourtant « mon petit singe », tandis qu'il semble avoir été méprisé par les autres humains dont les paroles sont entremêlées à son propre discours, entraînant une représentation confuse, grotesque, de son identité, entre grandeur et petitesse – ce qui s'accorde avec le choix du singe, dont la ressemblance avec l'homme favorise de longue date l'usage satirique, outre les expérimentations scientifiques dont ces animaux sont souvent l'objet. Doogie semble se considérer comme inférieur aux hommes, à qui il veut se montrer « fidèle » en leur permettant d'accroître leurs connaissances. Vêtu d'habits humains pour prononcer son discours, par lequel les humains pourront « regarder dans le crâne de Doogie », il semble heureux de voir escamotés les signes visibles de son animalité. La représentation d'une cruauté humaine est ainsi tempérée par l'affection manifestée par Janet, et passe surtout par l'empathie que le lecteur peut ressentir pour ce singe, encombré par ce que les hommes lui ont enseigné.

La mort de sa maîtresse et l'arrivée chez un inconnu sont à l'origine de la détresse du chat narrateur de l'extrait d'*Anima*, dont le point de vue offre aux événements humains une résonance tragique toute particulière. Le choix d'un animal domestique est ici significatif : son « territoire » est habituellement structuré par la présence humaine ; les « odeurs », les « caresses » et les « voix » des êtres humains sont des points de repère dont le chat est désormais privé, causant un désarroi existentiel fortement pathétique (« tout est parti, tout est perdu, déchiré »). La visite de son maître fait l'objet d'une description toute sensorielle mais qui montre aussi une communion de réactions et de sentiments, face à la perte de Léonie (« le regard perdu, la main dans mon pelage, passant, repassant, comme s'il espérait y retrouver la main de Léonie »). Les actions et sentiments des humains sont ainsi représentés de manière indirecte par ce que l'animal en perçoit, et le système de nomination invite le lecteur à réfléchir au jeu de miroirs entre humanité et animalité, voire bestialité, dans cette histoire de violence : les anciens maîtres du chat portent des prénoms aux consonances animales, puisque Wahnch signifie « bête sauvage » et que le prénom de Léonie l'associe au lion, tandis que l'on apprend, à la fin de l'extrait, qu'ils ont affublé le chat d'un prénom reposant sur un jeu de mots tout humain.

Dans *Une partie de chasse*, ce n'est que ce titre du roman qui, dans un premier temps, met le lecteur sur la piste animale (bien que le jury ait choisi de faciliter la compréhension du texte par une indication préliminaire). C'est en effet vis-à-vis d'émotions et d'expériences tout humaines que le narrateur exprime un regret poignant, en mentionnant enfance, adolescence, chagrin, amour et désamour. Il déclare même aimer à s'inventer des ruptures amoureuses, évoque son imagination hors-normes et son intelligence, soulignées par sa mère, ou encore les particularités de sa langue. Il s'agit là d'un dispositif déceptif, puisque toutes ces caractéristiques orientent la sympathie du lecteur envers un individu humain, condamné à mourir. La révélation de sa nature animale ne se fait que de manière très progressive, d'abord par la mention d'une « lignée » et de « jeunes », puis d'une « espèce » ; le narrateur mentionne ses traits physiques et physiologiques d'une manière graduellement appuyée, jusqu'à évoquer ses « oreilles tombantes », ses « moustaches », son « gosier », ou encore sa course « en zigzag ».

Ce n'est cependant qu'une référence littéraire, à *Alice au pays des merveilles*, qui révèle véritablement au lecteur de quel animal il est question (« En retard, en retard, nous sommes toujours en retard »). Le trouble est d'autant plus grand que le lapin-narrateur insiste sur ses idéaux moraux et héroïques, s'enjoignant à être « [s]on propre tyran », face à une menace encore indéfinie, où il est question de se faire « tuer », ce qui contribue à brouiller les limites entre monde humain et animal. C'est de manière implicite que le lecteur, à la lumière du titre du roman, comprend que l'ennemi en question est sans doute l'homme.

Ces dispositifs romanesques de narration animale présentent donc de nombreux points communs, bien qu'il soit important, dans une analyse plus poussée, de distinguer les conséquences très différentes de ce choix en termes de travail stylistique. Les extraits produisent en effet des représentations diversifiées d'une langue animale imaginée – et des effets esthétiques qu'il conviendra d'interroger.

Qui plus est, le corpus présente une forte **cohésion historique**, puisque les quatre romans ont été publiés sur un intervalle de six années, dans une période de large prise de conscience de la crise écologique liée au dérèglement climatique d'origine humaine. Il est intéressant de constater qu'au moment d'imaginer un point de vue animal sur les hommes, ces romans présentent une forte coloration dysphorique et font écho aux réflexions contemporaines, dans le domaine des sciences naturelles et des sciences sociales, sur les façons de repenser le vivant.

Vers une lecture problématisée du corpus (enjeux littéraires et didactiques)

Cette première lecture suggère plusieurs pistes par lesquelles il est possible d'entreprendre une étude plus détaillée des textes, dans la perspective d'une exploitation en classe. Le problème le plus évident est peut-être de relier les deux enjeux repérés ci-dessus : le recours au genre romanesque, dans une vaste gamme de modalités héritières de traditions au long cours, et le projet de représenter, par des moyens verbaux proprement humains, le point de vue de l'animal. Or ces deux aspects sont fortement problématisés dans le corpus, puisque l'identification générique des codes romanesques est compliquée, et que l'on peut se demander si ces textes ne cherchent pas à parler de l'homme et de son rapport à l'animal, plutôt que d'essayer de saisir le point de vue de l'animal pour lui-même. Ces tensions esthétiques et éthiques s'associent dans des fictions critiques, où le début de l'intrigue parle aussi de la fin, où le narrateur qui raconte sa vie souligne d'emblée sa conscience de la mort ou de la vulnérabilité. Le choix d'un narrateur animal marque-t-il ainsi à la fois la fin d'un modèle d'écriture romanesque et celle d'un système de valeurs trop anthropocentrique ? Ou le roman se révèle-t-il suffisamment modelable pour accueillir un changement radical de perspective sur le vivant ? On mesure alors l'intérêt de ce groupement de textes pour une réflexion, à la lumière de l'anthropologie historique, sur les évolutions du genre romanesque, depuis son affirmation dans le contexte des Lumières jusqu'à une « ère du soupçon » remotivée par les crises environnementales.

La démarche didactique amènera alors à observer, dans chaque texte, la façon dont les possibilités offertes par l'écriture romanesque sont mises au service d'un projet de questionnement, propre à chaque auteur, des valeurs humaines par le biais de l'animal. On comparera ainsi la façon dont, dans une conscience manifeste des formes singulières du vivant, chaque texte renouvelle à sa manière les codes de la satire animale, tout en confrontant le lecteur à différentes formes d'altérité sensible et expressive, par une langue littéraire singulière.

Ainsi, le projet didactique se conformera à la double perspective de l'enseignement du français au lycée, qui doit permettre aux élèves de savoir lire la littérature de manière avertie, en enrichissant leur culture littéraire et philosophique et par là « enrichir leur approche des questions éthiques, leur connaissance du monde et d'autrui », tout en les amenant à renforcer leur maîtrise de la langue, en observant des formes diversifiées de travail sur la langue littéraire. Le jury, conscient de la difficulté que pouvaient poser les choix stylistiques de ces textes, a tenu à en éclairer le contexte dans les présentations des extraits, et n'attendait en aucun cas une résolution exhaustive de toutes les obscurités décelables. Il a été, en revanche, attentif à ce que les candidats analysent précisément certains de ces choix et réfléchissent aux manières d'y confronter les élèves dans leur séquence pédagogique.

Perspectives d'analyse et lectures croisées des textes

On proposera, dans les pages suivantes, des éléments d'analyse qui pouvaient nourrir le projet de lecture d'ensemble, attendu des candidats. On s'intéressera successivement à trois aspects présents dans tout passage romanesque, pour mieux étudier et comparer les extraits proposés, sous le signe de la *défamiliarisation* qu'ils proposent, par le biais de l'animal :

- le **dispositif narratif**, qui repose ici sur des narrations animales à la première personne, prenant la forme de monologues mêlant discours et récit, à l'ouverture du roman ;
- la **thématique sur laquelle est construite la fiction romanesque**, à savoir l'exploration des frontières poreuses entre humain et animal ;
- les **enjeux esthétiques et philosophiques**, enfin, que soulèvent ces textes, entre questionnement des conventions génériques et usage subversif de la fiction pour dire le monde.

1. Le dispositif narratif et énonciatif à l'ouverture des romans

Les quatre extraits sont marqués par une double dynamique permise par l'énonciation à la première personne : ils constituent des *discours* de la part de personnages narrateurs qui se présentent dans leur statut paradoxal, permis par la fiction, d'animaux parlants, tout en fournissant des étapes d'entrée dans les *récits* romanesques, dans lesquels ils tiennent un rôle, ponctuel ou durable, de narrateurs intradiégétiques. Ils utilisent pour cela une *langue* singulière, aux effets variables d'un texte à un autre. C'est à la lumière de ces trois enjeux que nous examinerons successivement les quatre textes.

« me confesser comme maintenant »

Mémoires d'un porc-épic propose le récit rétrospectif d'un personnage animal sur son passé, récit ancré dans une situation d'énonciation qui l'engage dans un discours polémique.

Ce récit fait en effet l'objet d'un discours à la première personne, adressé à un destinataire encore imprécis en cet incipit, dans un système d'interlocution centré sur le présent de l'énonciation représentée. Le titre du chapitre (« comment je suis arrivé en catastrophe jusqu'à ton pied »), annonce le compte rendu d'événements menant à la situation présente, conformément à l'usage classique des titres-sommaires. La locution « en catastrophe » crée d'emblée une tension narrative autour d'un danger, qui s'associe ensuite avec des marqueurs temporels (compléments circonstanciels, alternance de passé composé et d'imparfait duratif) qui produisent une dramatisation du récit : à un état initial durable (« j'ai moi-même été *pendant longtemps* le double de l'homme ») succède un changement brutal et récent (« qui est mort avant-hier ») qui semble avoir provoqué le besoin de raconter. Le narrateur commente en effet sa prise de parole comme une « confess[ion] », liée à la mort de l'humain dont il était le double. Le roman suscite ainsi la curiosité du lecteur au sujet de la nature exacte de cette relation de « double », et des raisons qui ont causé la mort de l'humain : l'animal en porte-t-il la responsabilité ? Est-il condamné à mourir ? Et à qui cette confession s'adresse-t-elle alors ? Comme souvent, la mise en place d'un destinataire du récit produit un effet de double discours, puisque c'est aussi au lecteur que le narrateur s'adresse dans les faits, favorisant efficacement l'immersion fictionnelle.

Des informations importantes de ce récit sont rapidement mises en place. Tout d'abord, la présentation des personnages principaux et la qualification du narrateur. Celui-ci est un protagoniste de l'histoire qu'il raconte (nous sommes donc dans un dispositif non seulement homodiégétique, mais même autodiégétique) et l'intrigue repose sur sa relation de « double », encore imprécise, mais posée comme contrainte (avec l'omniprésence de modalisateurs comme « devoir ») avec un individu humain dont nous apprenons le prénom (Kibandi), l'âge (42 ans à sa mort) et le caractère tyrannique, tandis que le narrateur se présente comme un animal qui lui a longtemps été soumis tout en nourrissant contre lui des sentiments hostiles. L'univers diégétique est également installé par la mention d'un « village », dont le nom congolais est précisé à la fin de l'extrait. Cet ancrage réaliste dans un contexte africain est en tension avec la dimension surnaturelle de la prise de parole du porc-épic lui-même, et du lien de double entre le porc-épic et son « maître », dimension soulignée par une anaphore : « j'étais le troisième œil, la troisième narine, la troisième oreille de mon maître ». Le narrateur introduit ainsi une dimension étrange dans son récit, où il rappelle qu'il « transmettai[t] par songes » des informations à son maître, ou qu'il lui « apparaissai[t] » à l'abri des regards.

Ce dispositif narratif animal, qui lance un récit mystérieux, s'accompagne d'une dimension polémique : c'est en effet surtout le discours provocateur du porc-épic sur son maître et sur les humains qui s'impose. Le narrateur commence pourtant par se présenter, dans une *captatio benevolentiae*, par une mise en scène modeste de soi, la traditionnelle *excusatio propter infirmitatem* (« je ne suis qu'un animal, un animal de rien du tout »), mais il revendique ensuite une « liberté de ton » qui se manifeste par l'usage d'un style polémique, notamment marqué par le recours à des qualificatifs dégradants. Cette opposition frontale aux idées et aux valeurs d'un adversaire se dirige, comme nous le verrons plus loin, contre les humains et leur « prétendue intelligence », mais aussi contre ses congénères, dont certains sont qualifiés par lui de « paresseux ». Ces propos agressifs sont soutenus par un recours récurrent à la fonction phatique du langage (interjections comme « hein » ou « eh bien », questions rhétoriques comme « quel intérêt »), visant à maintenir l'attention du destinataire et à susciter son adhésion. Le locuteur revendique un franc-parler et une authenticité (« à vrai dire ») qui contrastent plaisamment avec le caractère étrange de sa nature de « double ».

Plus largement, le porc-épic se voit doter d'une parole stylistiquement très marquée, visant à soutenir l'effet d'étrangeté produit par le choix d'un personnage animal, d'une intrigue mystérieuse et le choc recherché par ce discours polémique. Ainsi, la caractéristique la plus frappante de la langue romanesque employée dans ce texte est l'absence de ponctuation autre que la virgule. Titres et paragraphes sont privés de majuscule initiale, et ce sont des marqueurs discursifs qui soulignent les étapes du discours (en plus des sauts de paragraphe et de page), produisant des effets d'oralité. Ainsi, le premier paragraphe commence par la conjonction de coordination « donc » qui implique une conclusion ou une récapitulation dans un raisonnement, et donne au lecteur l'impression d'entrer dans une conversation déjà entamée, ce qui dramatise fortement l'entrée dans le roman, comme s'il s'agissait d'une ouverture théâtrale *in medias res*. Le deuxième paragraphe commence par « à vrai dire », locution adverbiale marquant une correction de propos antérieurs, un éclaircissement qui accompagne la mise en cause polémique du point de vue humain sur le monde, et la présentation peu favorable de l'individu dont le porc-épic est le double. L'oralité est donc celle d'un discours par ailleurs maîtrisé. D'autres procédés corroborent cette représentation d'un discours oral mais éloquent : si le narrateur a recours, mais assez ponctuellement, au registre familier (formules familières imaginées comme « mine de rien » ou « sans vouloir tirer la couverture de mon côté », mots enfantins comme « pipi »), il a aussi recours à des formulations soutenues (« comme bon lui semblait ») et c'est surtout le travail de la syntaxe qui produit cet effet ambivalent, où l'oralité se mêle à des constructions de phrase très soignées. Ainsi une syntaxe paratactique est employée de façon récurrente (« je ne suis qu'un animal [...], les hommes diraient [...], pour eux je ne suis qu'un porc-épic [...] »), mais de nombreux procédés rhétoriques sont aussi présents, comme l'anaphore (outre celle relevée plus haut, on peut relever « quel intérêt de » mentionné deux fois consécutives) ou les parallélismes, comme dans « ce qu'il ne voyait pas, ce qu'il ne sentait pas, ce qu'il n'écoutait pas ». Nous verrons plus loin que cette alternance stylistique permet la satire du raisonnement humain savant, confronté au point de vue pragmatique de l'animal et au bon sens proverbial auquel il s'associe. Reste que le point de vue humain n'est ici que mentionné par le locuteur, dont le discours reste formellement monologique.

« Il est temps pour le discours ! »

La prise de parole du singe-narrateur, dans *Mémoires de la jungle*, ressemble beaucoup à celle que présente le texte précédent : le singe, lui aussi, commence d'emblée par recourir au topos rhétorique de modestie (« Je ne suis qu'un Doogie, je ne suis qu'un monkey », et plus loin « Veuillez m'excuser du parler »), mais son éthos d'orateur incompetent, ou incomplet, semble au cœur même de ce texte, voire au cœur de l'intrigue romanesque – c'est en effet l'histoire de l'acquisition du langage par le singe, ses causes, son incomplétude, et ses conséquences, qui nourriront l'essentiel du roman.

Ces premiers propos sont, à mieux y regarder, plus complexes que dans le cas précédent. Le singe ne se réduit pas à sa condition d'animal, mais à une condition plus particulière : il n'est « qu'un Doogie », un être relevant d'une catégorie désignée par un prénom, censé être singulier, ce qui fait donc de lui à la fois un exemplaire de cette catégorie et son paradigme – un individu, en somme, inclassable ; il n'est aussi « qu'un monkey », terme anglais désignant traditionnellement les singes à queue par opposition aux *apes*, « grands singes » dont le chimpanzé est censé faire partie, ce que Doogie corrige d'ailleurs au

paragraphe suivant. La définition classificatoire du personnage-narrateur est ainsi problématisée, tout comme sa maîtrise du langage, remise en cause à la fois par sa syntaxe (encore plus déstructurée par la suite : « Jamais tu n'es humain, jamais tu ne seras ») et par son plurilinguisme, visant sans doute à produire un effet de cohérence avec l'origine anglaise des prénoms de l'éthologue et du chimpanzé.

Doogie décrit « les mots qui sortent de la bouche qu'[il] extraî[t] par la grande main », avant de sauter de sa chaise pour aller prononcer son discours. Les textes liminaires du roman ont en réalité indiqué que le singe s'exprime à l'aide d'un ordinateur, mais les candidats, qui ignoraient ce détail, devaient noter cette insistance sur la nature problématique du langage du singe. Cette convention fictionnelle du langage acquis par les mains (à partir de la langue des signes puis de l'ordinateur) autorise le déploiement d'une langue littéraire surprenante. Le narrateur animal s'exprime de fait dans une langue marquée par plusieurs procédés stylistiques marqués. Le traitement de la ponctuation est ainsi remarquable : plutôt abondante et expressive, qu'elle soit liée à l'imitation de cris (« Haouh ! »), ou marquant une émotion (« Combien poilus sont tes poils ! », « Non, non, non ! ») ou une réflexion rendue ainsi plus dynamique (« Que savent-ils ? Que peuvent-ils ? vivre et naître dans la jungle ! »), la ponctuation fait ailleurs plutôt défaut. Des discours d'autres personnages sont ainsi rapportés uniquement par des verbes introducteurs ou un simple changement de pronoms, sans guillemets ni tirets, comme dans le passage suivant : « Mais quand Janet dit : Doogie, tu es un bon singe. Allez, Doogie, viens faire un câlin mon petit singe, alors je suis content. Doogie tu es malin. » Les paroles de Janet et les déclarations du singe fusionnent, tandis que la dernière phrase (« Doogie tu es malin »), à la deuxième personne du singulier, est plus difficile à attribuer.

Ce dispositif introduit dans le texte un effet de dialogisme interne à la conscience du singe. Plus loin en effet, le texte lui attribue des adresses à lui-même : « je dis à moi-même, tu es singe, tu es monkey. Jamais tu n'es humain, jamais tu ne seras ». On remarque alors, en essayant de discerner qui parle, que le singe rapporte au présent, jusqu'à l'avant-dernier paragraphe du texte, des dialogues avec Janet qui se mêlent à un dialogue avec lui-même, avec des valeurs contrastées : Janet semble s'adresser à Doogie avec affection, tandis que celui-ci s'adresse à lui-même avec dureté. Or le texte progresse d'une description de cette tendre relation avec Janet, jusqu'aux préparatifs d'un départ, d'une aventure qui ne concerne que le singe : « C'est une aventure très grande, Doogie, qui t'attend. » Dans la mesure où Janet a laissé des notes reproduites avant notre extrait, et puisque le singe vient de rappeler qu'elle lui a laissé une montre en lui recommandant de ne jamais la perdre, on comprend alors que le singe est seul, qu'il se remémore une relation passée avec Janet, qu'il s'apprête à un voyage au cours duquel il va prononcer – c'est le mot de la fin de notre extrait – un discours. Seulement, le dispositif du narrateur-singe maladroit brouille à la fois la distinction entre récit et discours, mais aussi la représentation du temps, en faisant « sortir par la bouche tout ce qui est grand, hier, aujourd'hui, demain, le monde. » Le texte présente ainsi un monologue animal qui, en rapportant des propos passés de Janet et des réflexions que le singe s'adresse à lui-même, comporte une certaine polyphonie. Nous verrons plus loin que la déstructuration plus large de la syntaxe vise autant à imiter ce que serait un langage humain acquis par un primate, qu'à émouvoir le lecteur vis-à-vis de l'identité brisée de cette créature.

On peut, dans l'immédiat, relire plusieurs indices dans le texte qui aident à rétablir la situation d'énonciation. Le présent dans « quand je me vois dans le miroir », au début du 3^e paragraphe, ne décrit pas seulement une action habituelle du singe, mais bien une action en train de se produire, tandis que, dans la formule où il définit sa façon de parler (« les mots qui sortent de la bouche que j'extrait par la grande main »), Doogie définit plutôt une modalité générale. Le lecteur a, en dernière analyse, accès à un monologue de Doogie, au moment où, devant le miroir, il se prépare à prononcer son discours, s'observe et se remémore sa relation passée avec Janet. Dans le dernier paragraphe, l'élucidation de cette situation se précise, puisque le singe s'adresse désormais à un « vous », destinataire immédiat de ses propos, à qui il peut désormais enjoindre de lui faire « place nette ». L'intrigue romanesque liée à Doogie (à savoir : son apprentissage du langage dans la jungle et au terme de ses expéditions, son retour dans celle-ci, entre souvenirs d'enfance et nouveaux défis), est ainsi lancée de manière singulière par le choix de ce narrateur, ici aussi autodiégétique, dont le point de vue et les capacités langagières limitent strictement la délivrance des informations au lecteur.

« J’entendais son souffle entrecoupé d’une brève parole à peine murmurée »

Cette distribution orientée des informations par la construction du point de vue narratif est encore plus travaillée dans l’extrait d’*Anima*. Le chat qui sert de narrateur à cet extrait est homodiégétique, mais il n’est pas au cœur de l’intrigue principale du roman (bien qu’il ait aussi été le narrateur du premier chapitre, par le regard duquel le lecteur a assisté à la découverte du cadavre massacré de Léonie). Alors qu’une enquête est en cours sur cet assassinat de sa maîtresse, et que son maître, désorienté, tente également de découvrir la vérité, le lecteur se voit offrir le récit de la suite des événements par le point de vue du chat, dans un long discours à la première personne qui s’apparente d’abord à une lamentation très élégiaque sur la perte de repères qu’a provoqué son changement de domicile, comme l’indique le parallélisme « tout est parti, tout est perdu, déchiré ». Le passage se concentre ainsi sur les dommages collatéraux des événements principaux pour le chat, personnage très secondaire, ce qui contribue à modifier la tension narrative : délaissant le suspense lié à la recherche du coupable du crime, la construction du chapitre insiste davantage sur le pathétique de la situation du chat, avant de revenir à l’histoire de Wahnch de manière indirecte, puisque ce dernier rend visite à son ami, à la plus grande joie du chat, avide de sa présence et de sa voix – ce qui permet au lecteur d’avoir accès, de manière incidente, à la conversation des hommes sur leur situation.

Le dispositif narratif passe donc, dans ce texte également, par un discours de l’animal, qui s’apparente d’abord à un monologue intérieur fictif, au présent : le chat ne prétend pas savoir parler, et mentionne d’ailleurs le fait qu’il « miaule » sans que personne lui réponde ; s’il rapporte des propos qui lui sont adressés par son ancien maître, celui-ci ne fait que lui donner des ordres ou des salutations affectives, sans penser dialoguer avec lui. Le discours du chat n’est donc pas véritablement adressé, et pourtant un passage peut arrêter notre attention : « Je ne peux pas dire combien de temps ça a duré. » Cette déclaration, qui peut sembler incongrue, apparente les propos du chat à un témoignage, comme s’il répondait à une question sur le déroulement des faits auxquels il a assisté. Comme dans le texte précédent, l’une des conséquences de la focalisation interne liée au narrateur animal est qu’elle donne lieu, jusqu’à cette phrase, à une représentation déformée du temps. Le chat, désorienté et sur le qui-vive, ne perçoit qu’une succession de phénomènes sensibles, exposés par des structures présentatives (« il y a eu », « c’est lui ») : bruits de pas, apparition d’un visage, dont il se méfie (« Il s’agit peut-être d’un piège. ») Le passage du temps ne se déduit qu’à partir de la mention de l’alternance du jour et de la nuit, parmi d’autres phénomènes. Le travail stylistique, s’il n’offre pas la bigarrure du texte précédent, est cependant remarquable par ces dispositifs sensibles¹. Plus qu’une reconstitution de faits, le témoignage du chat porte surtout sur la mesure de la détresse causée par la séparation d’avec ses maîtres, et de la joie que provoque la visite de Wahnch : avant ce moment, le temps se mesure au passé composé, en référence à un présent douloureux (« il y a eu la nuit, il y a eu le jour, il y a eu le vent, puis il y a eu la pluie mais où sont les caresses ? »), tandis que l’arrivée de Wahnch plonge le chat dans un plaisir durable, qu’il qualifie de « retour du quotidien », ce qu’il décrit en employant l’imparfait : « M’endormant, il y avait le soleil et le chant des oiseaux, m’éveillant, il y avait le soir et le souffle du vent ». Entre sensations du monde et descriptions des états d’âme du chat, le texte illustre l’une des modalités narratives de représentation de la vie psychique, modélisant une forme de « transparence intérieure² » du personnage, envers lui-même et surtout pour le lecteur.

Dans l’économie générale du roman, qui porte sur un meurtre, ce monologue intérieur ne fournit qu’une petite avancée dans l’intrigue principale, en offrant un sommaire, une description rapide des quelques jours suivant les derniers faits exposés, et continue le récit des faits et gestes de Wahnch ; cependant elle fait tout de même progresser la caractérisation de ce personnage. Le dispositif reste très indirect, et souligne d’ailleurs assez plaisamment cet effet de retardement. Le chat, qui est à l’affût des bruits familiers, identifie immédiatement la personne qui entre chez celui qui l’accueille, provoquant un bref suspense chez le lecteur. Son exclamation « C’est lui ! » est suivie de la description de l’arrivée d’un

¹ On en trouvera de belles études dans Claire Badiou-Monferran, Laurence Denoos (dir.), *Langues d’Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l’œuvre de Wajdi Mouawad*, 2016.

² Dorrit Cohn étudie ces procédés dans les romans modernistes, mais, de manière peu conventionnelle, ils se centrent ici sur la subjectivité d’un animal. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [*Transparent Minds*, 1978], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

individu non identifié, avant que, entendant le « son de sa voix », le chat ne rapporte le contenu des paroles échangées entre cette personne et son nouveau gardien, qui commencent par des salutations nominatives, ce qui explicite pour le lecteur l'identité, immédiatement perçue par le chat, du référent de ce pronom. Si le lecteur n'apprend rien des causes de l'assassinat ni d'un quelconque suspect, il apprend, à l'occasion de ce dialogue rapporté au style direct, ce qu'il advient du déroulement de l'enquête de la police, et de la quête dans laquelle se lance Wahnch, qui déclare vouloir vider son appartement, ce qui annonce son départ de la ville. Le point de vue animal, qui rapporte les paroles entendues sans les commenter, offre donc au lecteur des informations sur l'action principale de manière incidente, et dramatisée de manière assez théâtrale.

Cependant, le choix particulier d'un animal domestique, familier, permet de fournir d'autres informations au lecteur, concernant le personnage de Wahnch, qui caresse longuement l'animal, lui parle avec affection et s'assure qu'il sera bien soigné. L'animal, attaché à lui, le décrit de manière comparable à la façon dont il se décrivait lui-même : lui aussi a « le regard perdu » et la perception de l'animal attire sur lui la sympathie du lecteur, après que le chat a exprimé de manière pathétique son propre désarroi.

La narration du départ de Wahnch, faite du point de vue de son animal de compagnie, souligne de manière fortement émotionnelle la fin de l'incipit et le début de la quête du personnage : « Quelque chose s'achevait. » Quelque chose comme la fin de la vie familière du couple et l'entrée dans l'étrange enquête à laquelle le survivant va se livrer. La tonalité sombre de ce récit est soulignée par la menace perçue par le chat, bien qu'elle vienne apparemment du mauvais temps, lorsqu'il le regarde « sortir sans se retourner pour rejoindre le grand noir de l'extérieur où le vent continuait à tout emporter dans un grondement qui enjoint à ceux de ma race de rester blottis au plus profond de leur refuge ». L'isotopie du danger extérieur annonce les péripéties de la quête de Wahnch, loin du monde quotidien dont il se sépare radicalement.

« je répète cette réplique que je ne prononcerai jamais »

La construction du quatrième extrait, qui se situe au début d'*Une partie de chasse*, commence, elle aussi, par un discours élégiaque du narrateur, qui déplore dans une structure anaphorique d'être promis à une mort précoce, comme tous ses proches : « Personne ne vieillit chez nous ». Cette caractéristique commune suscite la curiosité du lecteur : quel est ce groupe de personnes qui ne peut vieillir ? S'agit-il d'un groupe de jeunes gens condamnés à être fauchés par la mort « dans la fleur de l'âge », à la suite d'une maladie ou dans un contexte de guerre ? Le narrateur commençait par évoquer, par un polyptote, son souhait de « mourir de mort naturelle » : dans le langage médical, cette formule désigne un décès qui n'est pas de cause violente, mais bien dû à une pathologie ou à une dégradation physiologique. Par conséquent, le fait de désirer une mort naturelle, alors que tous ses proches « partent » jeunes, sous-entend que le narrateur se pense voué, comme tous les siens, à une mort violente. Cette violence et son origine restent cependant indistinctes et la suite des propos du narrateur, comme avec ce verbe « partir », cultive l'euphémisme, l'implicite, voire le non-dit. Le narrateur précise ensuite qu'il voudrait « avoir le temps de sortir de l'enfance », ce qui rend la situation encore plus pathétique, le narrateur se désignant ainsi comme un enfant. Qui parle donc, et pourquoi cette proximité menaçante de la mort ?

Dans la suite de ce monologue, fortement lyrique, le personnage-narrateur regrette l'impossibilité d'éprouver des sentiments comme l'amour et de vivre l'expérience du vieillissement. Il cite un énoncé rapporté au discours direct, typique des moments de rupture, dont il déclare ensuite que c'est une « réplique que je ne prononcerai jamais ». Dans ce texte aussi, le monologue romanesque à la première personne présente une forme de polyphonie, en incluant de manière dramatisée un discours stéréotypé, celui de l'amour et de la rupture amoureuse, tout en le désignant pourtant comme impossible, puisque le narrateur se déclare obligé d'y renoncer : c'est par une forme de mortification, « pour éprouver jusqu'au bout la cruauté de [s]on sort », qu'il se « joue cette scène impossible ». Or si on les lit en association avec ce lexique théâtral (« réplique », « scène »), ces dénégations permettent de définir, par défaut, tout un ensemble de lieux communs narratifs, de drames, que le roman ne comportera pas : ni l'enfance d'un héros de *Bildungsroman*, ni intrigue sentimentale malheureuse, ni cheminement vers la sagesse (le « soulagement de la maturité ») ni, donc, mémoires d'une vie. Le

narrateur déclare d'ailleurs que ses semblables n'ont « pas de mémoire ». Par la suite, l'évocation de l'enfance du narrateur, dont il aurait voulu « avoir le temps de sortir », donne lieu à un récit bref, puisqu'il évoque des propos de sa mère, avant de mentionner qu'elle « est morte, bien sûr. Très vite. » Dans ce texte encore, se construit une représentation du temps très particulière, le narrateur semblant prendre la parole dans un contexte d'urgence, qui donne à son propos l'impression d'un compte à rebours. Entre vocation pressentie à une mort non-naturelle, sans amour, et mention de la mort rapide de la mère, les propos du narrateur sont programmatiques : ils orientent le récit romanesque à venir dans la direction d'expériences violentes promises au personnage, dans une temporalité comprimée, qu'imité la syntaxe, en multipliant les phrases simples et brèves, le plus souvent sans coordination ni liens logiques. La seule évidence du texte, que le narrateur suppose acquise en déclarant « bien sûr », est la mort inévitablement rapide.

Ce n'est que progressivement que le lecteur de première intention (à la différence des candidats, éclairés par la présentation), apprend que cette représentation du temps est le résultat du dispositif narratif lié à un narrateur animal, comme dans les extraits précédents. Ce dispositif est plaisamment relié au préjugé humain qui associe le lapin à la vitesse et à la célèbre formule prononcée par le lapin blanc dans *Alice au pays des merveilles*. Le discours initial, qui prenait la forme d'une méditation élégiaque sur la mort, laisse progressivement place au récit d'une vie à peine commencée, puis à l'annonce, simultanée à la situation angoissée du personnage, de l'affrontement à venir d'une menace : la construction temporelle de la narration, associant le présent de l'énonciation et celui de la diégèse, crée une tension dramatique qui resserre cette échéance mortelle, posée dès les premiers mots.

Après une présentation de lui-même assez martiale, puisqu'il insiste sur son intelligence et sur ses capacités physiques, le narrateur entame l'annonce, au futur, d'un récit à venir, relevant du domaine du combat, de la conquête d'un territoire et de la résistance face à une « menace ». Il se promet un avenir de chef spirituel, de « prophète », ce qui apparente le récit à venir au genre épique, narrant des exploits guerriers ou une croisade. Ces exploits sont par avance réhaussés par la présentation pathétique des faiblesses de la communauté dont il entend prendre la direction : « pas de mémoire », ni d'expertise produite par l'accumulation des « expériences » ; c'est une expédition qui, comme l'espèce elle-même, « repart à zéro », à la tête de « jeunes » présentés de manière à apitoyer le lecteur, par l'évocation du « lait maternel » dont ils sont à peine sevrés, ne maîtrisant par leur corps : « nous courons, nous sautons, affolés, en zigzag ». L'exploit visé est curieux : il s'agit de réussir à vieillir, de « tenir », ce qui suppose de maîtriser les dangereux élans du corps.

La situation d'énonciation dans laquelle le récit va débiter s'apparente dès lors aux dernières pensées d'un chef en pleine veillée d'armes, solitaire face à un danger de mort imminente, s'il flanche : « Pour l'instant, je suis seul. » Le narrateur se présente comme un individu exceptionnel, un héros ferme (« Je tiens. ») qui doit s'endurcir et organiser le combat, comme l'indique le champ lexical de la guerre et du pouvoir. Cet exercice de préparation mentale, qui peut sembler incongru de la part d'un lapin, lui coûte d'ailleurs de grands efforts, et le narrateur le définit comme « contre nature », ce qui accroît, sans doute à la fois la perplexité du lecteur et son empathie pour le personnage. Son discours se clôt, dans notre extrait, sur une ultime lamentation qui mobilise la fonction expressive du langage et convoque de nouveau l'empathie du lecteur : « Ah ! mériter son trépas [...] ». Souhaitant une mort glorieuse, le lapin adopte des accents cornéliens.

Ce dispositif donne une grande force de dramatisation à ce monologue du narrateur, formulé par ailleurs dans un style très solennel, à l'image de la « devise » que le narrateur aime, dit-il, à se répéter. Si le personnage déplore avec nostalgie des types de parole qu'il ne prononcera jamais réellement, un rôle qu'il ne jouera jamais, cela attire, bien entendu, l'attention du lecteur sur le paradoxe, pragmatique, d'une pensée de l'animal qui nous est représentée par le biais du langage humain. Rien n'indique d'ailleurs que son langage soit différent de celui des hommes. Il rapporte en effet des paroles de sa mère de manière narrativisée (« Elle me l'a dit », « Elle m'a peu parlé »), ou au style indirect libre (« Elle me trouvait plus intelligent que les autres »), ou encore en les introduisant par un verbe déclaratif (« Elle disait qu'elle ne me comprenait pas entièrement »). La langue animale n'est donc pas représentée de manière différente de la langue humaine. En outre, le narrateur offre des réflexions métadiscursives sur les puissants effets émotionnels que certains mots « de notre langue » produisent en lui, en les qualifiant au moyen d'une anaphore contrastée (« les mots les plus beaux, les plus effroyables et les plus doux »).

Il partage ainsi avec l'homme, et avec le lecteur, un moyen d'expression et de communication, qui sera, de fait, le fondement de la communication particulière qu'il aura, dans la suite du roman, avec un individu humain particulièrement sensible.

Ces prises de parole de narrateurs animaux ont donc une forte puissance émotionnelle sur le lecteur, dont elles perturbent les catégories mentales, en donnant à entendre des discours paradoxaux, polémiques, souvent polyphoniques ; elles lancent de manière surprenante des intrigues romanesques diverses, qui ont cependant pour point commun de s'associer à la présence, ou la menace, de la mort ou de l'absence ; enfin, le style employé figure, selon des modalités différentes, la représentation d'une sensibilité animale, notamment dans la configuration narrative du temps de l'histoire racontée³. De tels dispositifs servent à composer des univers fictionnels où sont redéfinis les rapports entre humains et animaux, notamment par le biais de la caractérisation du personnel romanesque.

2. Thématiques romanesques : l'expérimentation des frontières poreuses entre humain et animal

Dans les quatre textes, les animaux qui prennent la parole sont des mammifères, mais qui affichent des modes de vie très différents, et traditionnellement associés à des valeurs diverses : un rongeur solitaire, myope et vivant souvent dans les arbres, loin des hommes ; un animal sauvage et pourtant apparenté à l'homme parmi les hominidés ; un animal domestique, familier vivant avec l'homme ; un animal rapide et prolixe, qui se dissimule sous terre mais sert de gibier de prédilection à l'homme. Il est alors intéressant d'observer, dans chaque texte, comment se caractérise l'animalité du narrateur, dans ses rapports aux humains, mais aussi aux autres membres de son espèce, pour mieux souligner comment son statut à part, entre deux règnes, symbolise les réflexions que ces textes cherchent à susciter chez le lecteur.

« à vrai dire, je n'ai rien à envier aux hommes » : l'insoumission subversive du porc-épic

Les deux premiers paragraphes de *Mémoires d'un porc-épic* sont structurés autour de la remise en cause des définitions de cet animal, après que le narrateur s'est présenté, de manière dépréciative, comme « un animal, un animal de rien du tout ». Cette caractérisation initiale, déceptive car elle pourrait impliquer qu'en tant que tel, le narrateur n'a rien à dire ni à raconter dans ses « mémoires », est complétée ensuite de manière dialogique, par un jeu très fin autour de cette structure grammaticale de la restriction : ce sont les limites de l'humain qui sont en réalité établies, et non pas l'impuissance du porc-épic à raconter ou à susciter de l'intérêt. Ce regard dépréciatif sur l'animal est en effet attribué aux hommes, dont le porc-épic rapporte, dans une prolepse hypothétique, ce qu'ils « diraient », s'ils étaient interrogés sur leur définition de cet animal. Or la suite du paragraphe suggère que la définition humaine de l'animal masque, sous le couvert de la description objective, un jugement moral dégradant, et une incapacité des hommes à dépasser leurs préjugés. Cette ambiguïté est d'abord mise en relief par l'usage de l'italique pour souligner la formule « bête sauvage », que le narrateur commente ensuite sarcastiquement ; il décompose en effet le groupe nominal en prenant « bête » et « sauvage » comme deux adjectifs dépréciatifs, pour faire l'hypothèse de les appliquer à l'espèce humaine : « comme si on ne comptait pas de plus bêtes et de plus sauvages que nous dans leur espèce ». La stratégie est fine : elle identifie immédiatement la charge dévalorisante incluse dans cette désignation ; bien plus, la formule retourne immédiatement cette charge contre les humains, pour la remettre en cause. Le narrateur utilise ici, en effet, la locution conjonctive « comme si », qui signale que le locuteur s'implique dans un débat avec l'idée discutée, mais de manière suggestive, indirecte, sous le régime d'une hypothèse, renforçant

³ Sophie Milcent-Lawson remet *Mémoires de la jungle* et *Une partie de chasse* dans le contexte plus général du roman contemporain : « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques* [En ligne], 181-182 | 2019, <https://doi.org/10.4000/pratiques.5835> ; « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s Transcultures*, 13, 2018, <https://doi.org/10.4000/transtexts.1194>

encore, ironiquement, la force de sa contestation⁴. Qui plus est, cette critique indirecte des hommes prend la valeur d'une vérité objective par l'emploi du pronom personnel « on » et l'idée d'un décompte, qui permettrait de vérifier cette prévalence de la bêtise et de la sauvagerie chez l'homme. Cette mise au jour du préjugé humain sur l'animal se poursuit en énumérant d'autres critères de définition humaine (« pour eux »), dont le narrateur désamorce d'emblée la pertinence en exhibant les biais qui les conditionnent, avant même de les énoncer. Ainsi il utilise à son tour la tournure restrictive « ne... que... » pour définir les limites de l'homme : c'est « parce qu'ils ne se fient qu'à ce qu'ils voient » qu'ils proposent des définitions jugées limitées, insuffisantes par le narrateur. Ces définitions humaines ne sont que négatives (« je n'ai rien de particulier »), se limitent à des signes extérieurs, ce qui suggère leur superficialité (« j'appartiens au rang des mammifères munis de longs piquants ») et procèdent par comparaison avec des animaux plus familiers à l'homme (« incapable de courir aussi vite qu'un chien de chasse »). Le préjugé anthropocentrique est ici implicitement dénoncé : n'ont de valeur, aux yeux des hommes, que les animaux familiers, qui servent leurs intérêts en s'associant à la chasse, activité paradigmatique de l'hostilité des hommes envers les animaux. Enfin, l'observation des comportements de l'animal est réduite, dans le regard humain ainsi figuré, à les considérer comme simples résultats d'une caractéristique morale : « la paresse m'astreint à ne pas vivre loin de l'endroit où je me nourris ». Le narrateur retourne ainsi, selon un procédé satirique traditionnel de renversement des valeurs, la fausse objectivité des représentations humaines sur l'animal, ce que le début du paragraphe suivant confirme : la formule « je me moque de leur prétendue intelligence » peut se lire comme un trait de caractère du narrateur, indifférent à la prétention humaine, mais aussi comme la formulation métadiscursive de ce qu'il accomplit dans cet incipit chargé d'ironie.

La suite du texte décline ensuite ces rapports entre homme et animal, avant de revenir sur ces définitions du porc-épic en confrontant le narrateur aux caractéristiques de ses congénères. La présentation initiale de l'homme, caractérisé comme une espèce méprisante, limitée intellectuellement et abusive, violente envers l'animal, s'applique ensuite à un cas particulier, celui de l'humain dont le porc-épic se dit le « double ». Cette situation personnelle est donnée comme fondement garantissant la validité du jugement porté par le narrateur (« puisque j'ai moi-même... ») : à la déduction des hommes, fondée sur le seul témoignage visuel, dans le premier paragraphe, s'oppose ici l'expérience vécue, complexe, du narrateur.

Cette expérience vécue dans le passé autorise le jugement actuel (ce que marque l'emploi du passé composé, avant la description de l'existence passée à l'imparfait duratif). C'est une expérience négative, traumatique, qui est rapportée, un « vrai travail », au sens étymologique de torture : l'animal a vécu dans l'angoisse permanente du danger (« je me terrais »), dans l'isolement et la clandestinité (« non loin du village, je ne rejoignais cet homme que tard dans la nuit »). L'individu humain est doté d'un statut de supériorité : il confie des « missions », « subies » par le porc-épic qui doit les « exécuter », il pense « décider de [s]on destin comme bon lui sembler », et il exerce ce pouvoir de manière violente et tyrannique, menaçant le porc-épic de « représailles ». La description de cette relation offre un polyptote autour du « devoir » dans le deuxième paragraphe, et autour de l'obéissance à la fin du suivant. Dans cette fin de l'extrait, cependant, cette infériorité du porc-épic est relativisée, puisque les fonctions qu'il remplit auprès de l'homme sont fondées sur ce qui est en fait une hiérarchie inverse : le porc-épic détient un pouvoir surnaturel (il transmet « par songes », il « appara[ît] »), mais caché (« à l'heure où les hommes et les femmes de Séképembé allaient aux champs »), alors que l'homme présente des faiblesses, des défauts que vient pallier son double, qui lui rapporte « ce qu'il ne voyait pas, ce qu'il ne sentait pas, ce qu'il n'écoutait pas », et qui intervient « lorsqu'il ne répondait pas ». Le point de vue de l'animal renverse ainsi la valeur de l'humain et de sa vie, réduite à « même pas [...] trois gouttelettes de pipi d[e] vieux porc-épic ».

La hiérarchie entre animal et humain est donc remise en cause par cette situation fictionnelle du double, et par l'usage littéraire du point de vue animal, souligné par la mention métalittéraire du rôle de « figurant » auquel le maître tente de le réduire. Le narrateur est, de fait, le protagoniste de l'histoire et

⁴ Voir la passionnante étude d'Annick Gendre, « Quelques pratiques de la locution conjonctive 'comme si...' : l'analogie comme fiction d'approximation », dans J. Wulf & L. Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

il se caractérise comme un animal hors-normes : il est capable de se « confesser » et détient, on l'a vu, une « liberté de ton ». Ce dispositif ne semble, cependant, rendu possible que par sa différenciation vis-à-vis de ses congénères. Après avoir vérifié les vices de l'espèce humaine sur un individu particulier, le narrateur est amené à poser, de manière problématique, ses propres particularités individuelles au sein de son espèce, ou plutôt à la marge de celle-ci – ce qui fournit l'occasion d'une étonnante description de la vie animale.

La fin du deuxième paragraphe amène en effet un basculement vers une description des caractéristiques des animaux. Le narrateur reprend, dans un premier temps, une définition apparemment objective de l'espèce : « la gestation dure entre quatre-vingt-treize et quatre-vingt-quatorze jours », précision soulignée par la transcription en toutes lettres des chiffres et semblant exhiber une scientificité irréfutable. L'espérance de vie est mentionnée selon un protocole comparable : « nous pouvons au mieux vivre jusqu'à vingt et un ans lorsque nous sommes en captivité ». Curieusement, ici, la transcription des chiffres gomme les tirets, comme pour signaler une anomalie : de fait, le narrateur commente ensuite le fondement violent de cette observation scientifique, réalisée au prix de la captivité des animaux. C'est encore le discours de l'homme sur l'animal qui est ici subverti. On retrouve la révélation de la violence exercée par l'homme sur l'animal ; il lui inflige une « réclusion », le traite « comme un esclave », derrière des « fils barbelés » ou dans des « cages » dans lesquelles les animaux sont « séquestrés » avant qu'ils ne lui servent de nourriture.

Ce détournement satirique du discours scientifique, dont l'animal-narrateur exhibe le fondement violent, est lancé par un nouveau recours au système hypothétique et à la comparaison, comme l'indique la formule « si j'étais un porc-épic comme ceux qui traînent dans les champs de ce village. » Pourtant, le lecteur voit s'opérer un nouveau renversement des hiérarchies, puisque le narrateur semble ici partager le mépris des hommes pour les porcs-épics, qui « traînent » ; significativement, il utilise à leur propos des termes proches de ceux qu'il reprochait aux hommes dans le premier paragraphe, notamment en qualifiant « certains » porcs-épics de « paresseux ». En réalité, c'est à la soumission des porcs-épics aux hommes que le narrateur s'en prend ici, comme pour réfléchir sur son propre sort. Il décrit cette soumission de manière ambivalente, comme une violence exercée par les hommes, mais aussi comme le résultat d'une acceptation morale, chez les animaux, de leur infériorité ; ils s'y « complairaient », pour certains, et iraient jusqu'à « oublier » les conséquences de cette soumission consentie. Le narrateur se distingue ainsi de ses congénères, n'appartient plus au règne animal, peut-être pour deux raisons : il est, mystérieusement, lié aux humains en tant que double et doté d'une longévité hors normes, puisqu'il a atteint le même âge que son maître, mais on peut aussi supposer que c'est volontairement qu'il rejette l'animalité, quand elle est synonyme de résignation et d'inaction.

« il faut être fidèle à l'humain », Doogie ou la soumission éperdue

Au contraire du porc-épic, le chimpanzé narrateur des *Mémoires de la jungle* ne semble pas remettre en question l'infériorité de sa condition animale vis-à-vis de l'espèce humaine dont il accepte la supériorité. Si le texte commence lui aussi par une construction restrictive, on l'a vu (« je ne suis qu'un monkey »), les hiérarchies ne sont pas ensuite subverties par lui. Tout d'abord, la correction qu'il apporte à cette définition initiale ne correspond à aucun sursaut d'orgueil, mais au respect d'une classification scientifique : « Je suis un grand singe, un chimpanzé, pas un petit macaque ». Bien loin de remettre en cause les observations qui fondent ces classifications humaines, Doogie les partage, en s'observant lui-même dans le miroir et en les reformulant dans sa langue déstructurée. Le jugement moral, qui caractérise dans ce texte aussi les définitions apparemment objectives de l'animal, est en fait assumé ici par le singe lui-même, qui se dévalorise en observant ses propres traits et qui déplore son infériorité. Tout d'abord, il affirme comme un fait incontestable la différence entre le singe et l'homme, que semble vérifier l'expérience de cette observation : « Hélas, quand je me vois dans le miroir, je dis à moi-même, tu es singe, tu es monkey. Jamais tu n'es singe, jamais tu ne seras ». Les parallélismes de construction dans la seconde moitié de ce passage renforcent ce caractère péremptoire, mais les ruptures de construction syntaxique attirent l'attention sur l'énonciation de cette distinction par l'animal lui-même.

L'observation à laquelle il se livre dans le miroir se fait avec une certaine distance : c'est à la 2^e personne qu'il s'enjoint de s'observer et de se mouvoir, comme s'il intériorisait les protocoles d'une observation scientifique à laquelle il a été soumis auparavant par Janet (« mets la main sous ton menton,

Doogie »). Cependant ce protocole est déformé et la distance objective du regard clinique se mue en une indifférenciation étrange : le regard animal ne distingue pas l'observation morale de l'observation physique, et il déclare voir « la tristesse » et « la joie », tout autant que les caractéristiques physiques de ses membres. Le narrateur animal ne respecte pas la neutralité supposée de l'observation scientifique. Il décrit ainsi la taille et la couleur de ses mains, avant de commenter de manière expressive, et à la deuxième personne, les disproportions qu'il observe : « Combien grand ton menton, Doogie, Combien petit ton nez enfoncé, noir foncé ! » L'usage de la ponctuation exclamative et les nouvelles distorsions syntaxiques soulignent les réactions émotives du singe quand il s'observe, avant de laisser place à une onomatopée qui les exprime (« Haouh ! Haouh ! »). Ces réactions tout animales sont cependant immédiatement réprimées par le narrateur-singe, qui se rappelle à l'ordre : « Il ne faut pas rire des singes, Doogie. » La réaction précédente relève donc du rire, mais le singe se réprimande en manifestant simultanément, physiquement, cette autorité : « Je fais la menace, regard fixe, sourcils hauts [...] ». Les rôles de l'observateur et de l'observé se mêlent, manifestant une dualité du personnage, entre imitation d'une observation scientifique humaine et manifestations de sa nature animale. Le rappel à l'ordre se poursuit cependant en ramenant Doogie à la supériorité humaine, sous couvert d'une sensibilité apitoyée envers l'espèce animale, désignée de nouveau en anglais : « Il ne faut pas moquer les monkeys ». Le verbe moquer est ici employé sans pronom réfléchi, significativement, comme si le narrateur se distinguait de l'espèce. Le respect promu envers les singes se fonde, comme le rappelle le narrateur, sur le constat de leur condition limitée. Invité par des questions (« Que savent-ils ? Que peuvent-ils ? ») à définir ces animaux, Doogie récite une liste des caractéristiques des singes, dans une longue énumération paratactique, qui joue de nouveau sur le polyptote de la petitesse, avant de lister encore, sous forme de négations guidées par l'adverbe « jamais », tout ce qu'ils ne peuvent savoir et construire, au contraire des humains, dont la supériorité est affirmée par la laconique conclusion de cette comparaison : « Les humains, oui ».

La tentation du singe de se moquer de lui-même et de ses congénères est ainsi réprimée par lui-même, ce qui peut sembler confirmer l'infériorité du singe, incapable d'un jugement contrôlé. De fait, cette soumission qu'il manifeste à l'humain semble liée à la fois à l'intériorisation d'une autorité humaine dont il a gardé l'habitude d'user d'injonctions brutales, mais aussi à la relation affective qu'il décrit avec un individu singulier de cette espèce humaine, à savoir Janet. L'attitude humaine envers les animaux de manière générale, et envers Doogie en particulier, est représentée par le biais de ce personnage, perçu depuis le point de vue de l'animal.

Janet semble tout d'abord compenser le sentiment d'infériorité de Doogie par une affection qui transforme les valeurs de l'adjectif « petit », comme nous l'avons déjà rappelé. Elle lui donne cependant des ordres (« viens faire un câlin »), qui apportent au singe un sentiment de satisfaction (« alors je suis content »). Toutes les ambiguïtés de la domestication de l'animal sauvage apparaissent. Le dialogue interne de Doogie semble en effet reposer sur la reproduction des paroles humaines prononcées par Janet et qui se caractérisent par leur ambivalence. Ainsi, lorsque Doogie exprime la tristesse que lui causent ses faiblesses, à la fin du 4^e paragraphe (« ah, cerveau trop petit »), il s'en console en affirmant : « Doogie, tu es un génie ». Il précise cependant, ensuite, que cette formule est de Janet. Celle-ci tient des propos de nature sentimentale à Doogie (« Je t'aime très fort »), le flattant par des hyperboles ou des superlatifs, lui offrant des cadeaux qui s'accompagnent toujours d'injonctions. Cela invite à relire la liste différenciée de ce que les singes savent et ne savent pas, au troisième paragraphe. L'énumération des caractéristiques de leur mode de vie, à la syntaxe déformée, garde cependant la trace de la façon dont s'entremêlent, dans le discours humain que pratique Janet, l'affection et la condescendance liée à un sentiment de supériorité. Ainsi les singes savent « faire des bisous », « battre » mais aussi « câliner », et par ce lexique ils sont renvoyés aux valeurs de l'enfance, à une forme d'état de nature où le regard humain, repris par le narrateur, les enferme : « que feuilles, fruits, branches, nids, arbres et cailloux. »

Le narrateur réaffirme la supériorité des hommes dans le 6^e paragraphe, au moment où il rappelle qu'il va partir pour une aventure, au profit de l'humain : « l'humain doit savoir, et toutes les choses, tout ce qui est grand est à lui. » La soumission du singe à l'humain prend ici une nouvelle dimension, puisque Doogie s'apprête à se soumettre à de nouvelles expériences scientifiques, en allant prononcer un discours en tenue humaine, qui permettront de « regarder dans le crâne de Doogie ». Sachant que les humains vivent désormais sur d'autres continents ou dans des stations orbitales, Doogie s'apprête sans

doute à décoller de la jungle dans un véhicule, pour aller parler aux hommes, ce qui ne va pas sans le déstabiliser. Si l'homme est supérieur, c'est en effet, comme le narrateur le rappelle, que « Le langage est à l'humain, les étoiles, la Terre, savoir, pouvoir, tout est à l'humain ». Le texte fait ici écho aux analyses de Michel Foucault sur l'articulation savoir-pouvoir, qui décrit la façon dont le discours scientifique tend, en Occident, à assurer aux hommes un pouvoir sur les objets et les individus qu'ils maîtrisent par la connaissance⁵. Doogie, en devenant un objet de connaissance, s'est soumis au pouvoir humain. Mais au moment où les hommes exigent qu'il décolle de la terre vers les étoiles, Doogie constate : « Je sais, je sais mais Doogie ne peut pas. » S'il partage le savoir humain et y participe, en revanche il ne participe pas au pouvoir des hommes, qu'il reconnaît, non sans amertume – ce qui peut émouvoir le lecteur et lui donner à réfléchir sur le rapport des hommes aux animaux. Cependant, c'est sans doute par amour, éperdument (« il faut être fidèle à l'humain »), que Doogie reste soumis à cet état de fait et semble s'y résigner : « Mais je parle comme l'humain, relève l'ourlet, ferme la braguette, tu es digne ». On pourrait ainsi envisager que, reprenant une agentivité, il redevient sujet de connaissance, et non plus seulement objet. Nous reviendrons sur cette lucidité morale du singe et sur l'alternance de ses émotions dans la partie suivante.

« les figures humaines de mon quotidien se sont évaporées » : Anima ou le deuil d'une familiarité brisée

L'évocation des rapports entre humains et animaux dans *Anima* passe également par un questionnement autour de cette valeur de la fidélité à l'homme. De fait, en tant qu'animal domestique, le chartreux voit son mode de vie dépendre des actions et constructions humaines, qui lui assurent abri et nourriture. Le point de vue de cet animal sur le monde humain sert donc de caisse de résonance à l'état de ce monde. Ainsi, le narrateur répercute le drame de l'assassinat de Léonie en décrivant subjectivement la catastrophe qu'il a subie en devant quitter son domicile. Les termes employés associent le lexique des descriptions comportementalistes et celui, violent, de la guerre et du malheur qu'elle cause, dans une énonciation aux accents tragiques, qui rappelle les discours nostalgiques d'un exilé : « On m'a arraché à mon territoire, on a décimé mon quotidien et mon bien-être ». La représentation de cette catastrophe mobilise les sens du chat, et donne lieu à des descriptions du monde sous forme de phénomènes, comme nous l'avons dit, ce qui contribue au pathétique de sa situation, que le lecteur est amené à ressentir. La nostalgie du domicile perdu se manifeste ainsi par la rupture entre un passé de sensations harmonieuses, inscrites dans la durée (« j'aimais me prélasser au soleil »), et des sensations empêchées au présent, fantômes, qui brillent par leur absence, comme le montre l'oxymorique formule « je suis plein d'odeurs évanouies ». C'est surtout l'absence des hommes qui semble le tourmenter, mais seulement dans la mesure où la présence humaine est constitutive de sa perception du monde : dans la formule « les figures humaines de mon quotidien se sont évaporées », on relève en effet qu'il ne s'agit pas des individus humains eux-mêmes, mais de « figures » structurantes du vécu.

Nulle empathie n'est ici suggérée, nulle valeur attribuée à l'homme en soi : s'il est « inconnu » (comme le chat le répète deux fois), le pas de l'homme qui l'a accueilli est perçu comme une menace. Se tenant à l'écart, dans un territoire restreint, le chat est plongé dans la solitude, car seul l'homme qui lui est « familier » peut lui servir de compagnon. De fait, le chat semble privé de toute communication, son langage n'étant pas compris : « je miaule, mais personne ne vient ». Ce n'est que la nuit et poussé par cette solitude « insupportable » que le chat pénètre dans la chambre de l'inconnu, quittant son territoire pour entrer dans celui de cet humain, sans « déranger » profondément cette séparation, puisqu'il se place symboliquement « à ses pieds » et s'enfuit dès le jour revenu. L'apprivoisement n'a pas eu lieu, et le chat, indépendant et maître de lui-même, reste encore étranger à cet homme, comme celui-ci le constate plus loin. Quand Wahnch lui demande si le chat va bien, Phil lui répond en décrivant le comportement du chat, qui « reste caché », ne sort que la nuit et « dort à [s]es pieds ». La réponse de Wahnch, « Ça va, alors », peut surprendre le lecteur, qui sait que le narrateur ne partage pas ce diagnostic sourit : l'homme ne perçoit pas la situation de la même manière que le chat ! Cet effet de contraste comique est souligné par les explications sur le nom du chat.

⁵ Voir notamment *Surveiller et punir - Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003.

C'est que la relation entre le chat et Wahnch est complexe. La réaction du chat, lors de sa visite, est instinctive, guidée par la familiarité des perceptions. Il « ronronne » et décrit de manière intensive son plaisir : « Son odeur était si bonne ». La focalisation interne du narrateur-chat laisse cependant les sentiments de Wahnch dans un certain trouble. Il décrit d'abord les gestes de Wahnch dans une série de phrases simples dont les parties du corps sont le sujet. La rapidité de ces manifestations suggère chez Wahnch une réaction également instinctive, immédiate, de rapprochement avec le chat avant toute autre préoccupation. Le chat rapporte ensuite, au style direct libre et sans guillemets, les paroles de Wahnch : « Pitô ! Pitô ! Viens ! Viens, le chat ! ». Le lecteur a ainsi accès au nom du chat, mais l'homme lui adresse un discours injonctif, bien qu'affectueux, comme dans le texte précédent. Si le chat, jusqu'alors indépendant et indifférent à Phil, rampe « le plus vite possible » et sort de sa cachette, il ne manifeste pourtant pas seulement de la soumission. Significativement, il déclare « je l'ai obligé à me caresser, obligé à me masser et à me gratter sur toute la surface de mon dos », et cette répétition du verbe « obliger » suggère que l'homme doit se soumettre à la volonté et au corps du chat. La relation de domination et de soumission est dès lors configurée, dans ce texte, d'une façon bien spécifique et ce n'est qu'au terme de cette domination que le chat décide de s'autoriser le sommeil et le relâchement physique (« je me suis laissé tomber par terre »).

Par la suite, la relation du chat et de Wahnch semble encore plus étroite. Bien que perçu par le chat, l'état de Wahnch est cependant détaillé de manière assez profonde. Si le chat continue en effet à décrire de manière extérieure l'attitude physique de Wahnch, il se met à la commenter. Il définit d'abord son regard comme « perdu », reprenant un adjectif qu'il a utilisé plus haut à propos de sa propre perte de repères (« tout est perdu »). Le dispositif narratif semble un peu évoluer, depuis la focalisation interne du narrateur-chat, vers une perception plus intuitive, sinon omnisciente, de l'état émotionnel de Wahnch – qui reste par ailleurs seul bénéficiaire de cette relative transgression narrative, le chat ne s'intéressant pas aux émotions de Phil. Le narrateur décrit en effet les caresses de Wahnch comme l'effet d'une intention intérieure, « comme s'il espérait y retrouver la main de Léonie », en utilisant la locution conjonctive « comme si », dont nous avons déjà souligné qu'elle permettait au locuteur d'affirmer une opinion en prétendant ne pas la soutenir. Si le narrateur mentionne l'espoir intérieur de Wahnch, la transgression narrative n'est pas complète ; cette description des pensées de Wahnch n'est qu'une hypothèse de la part du narrateur, qui la justifie ensuite par un souvenir : « y retrouver aussi ce temps au présent révolu que les humains nomment le passé quand, prenant sa main dans la sienne, il me caressait en la caressant ». Le narrateur s'appuie ici sur une perception antérieure, à l'imparfait, qui relève de son quotidien désormais perdu, mais dont nous avons vu qu'il était structurant. Le chat décrit comment il percevait tactilement la caresse de Léonie, accompagnée par la main de Wahnch, comme une double caresse, et fait l'hypothèse que, ayant perdu Léonie comme le chat a perdu ses maîtres, Wahnch recherche, lui aussi, cette sensation fantôme de pouvoir caresser le chat et sa bien-aimée en même temps. Le choix de la narration animale, confiée à un animal *familier*, permet ainsi, de manière émouvante, de faire ressentir indirectement la détresse et le chagrin de Wahnch, par un partage du sensible entre l'homme et le chat qui n'est pas qu'une empathie morale. Bien qu'hypothétique, ce « comme si » semble encore plus véridique que le chat a partagé l'intimité de Wahnch.

Ce dernier, quant à lui, semble ne participer que lointainement à ce partage du sensible. Après son rapprochement instinctif et cette obéissance aux ordres du chat, qui dénote dès son arrivée une envie de retrouver cette intimité passée, arrive le moment de son départ, synonyme de rupture. D'une part, le narrateur signale que leurs corps se déploient, certes en parallèle, mais isolément : « Ils se sont levés, je me suis étiré ». Wahnch « saisit » l'animal, pose des questions sur son état puis, curieusement rassuré, le redépose « sur le sol », et s'éloigne « sans se retourner ». L'énumération des actions de Wahnch par le narrateur provoque également un effet mécanique, qui lui donne un effet d'étrangeté. Toute fusion semble éloignée et le chat, significativement, se rattache explicitement à son espèce animale en commentant les bruits de l'extérieur comme « un grondement qui enjoint à ceux de ma race de rester blottis au plus profond de leur refuge ». Toute transgression des limites entre les espèces semble proscrite, et le chat retrouve son état d'alerte, en utilisant des termes (« blottis », « refuge ») qu'il avait déjà employés pour désigner son désarroi avant la visite de Wahnch, mais qu'il rattache désormais à une habitude propre à l'espèce. La visite de Wahnch n'a, dès lors, été qu'une accalmie dans une

succession de phénomènes rythmant le quotidien de l'animal, comme la pluie ou l'orage et le narrateur la décrit comme un événement indéfini : « Quelque chose s'achevait ».

La caractérisation de Wahnch progresse aussi de cette manière indirecte : bien que désorienté, comme le chat, il fait le choix du risque et renonce au réconfort de la familiarité, qui lui a de toute façon été arrachée. Semblant insensible, il se dirige sans doute vers l'exploration d'un autre versant de l'existence, plus bestiale, plus violente, qu'il porte dans son nom. Quoi qu'il en soit, la description des rapports de l'homme et de l'animal, bien que riche et profonde, ne cède pas au piège de la projection anthropomorphique d'une sentimentalité simpliste. La familiarité de l'animal reste mystérieuse, fugace, intuitive, mais aussi fragile, de la part du chat et de l'homme, comme le signale ce dispositif narratif – qui sera, à la fin du roman, encore complexifié par la révélation du fait que c'est Wahnch lui-même qui aurait rédigé cette histoire.

« la menace est gravée en chacun d'entre nous » : l'humanité entre idéal impossible et menace aveugle

L'extrait issu de l'incipit d'*Une partie de chasse* perturbe, lui aussi, les catégories de l'humain et de l'animal, mais sans mettre en scène de relation directe entre le narrateur et un individu humain particulier (en réalité, cela se produira dans les paragraphes suivants), ce qui le différencie des autres extraits du sujet. Les réflexions du personnage-narrateur, alors qu'il se prépare à affronter une menace indéfinie, figurent une étrange représentation de son identité, entre caractéristiques humaines et animales, déployant une conception de l'existence, et de ce qui fait sa valeur, à l'ensemble du vivant animal. Dans ce texte aussi, par conséquent, l'enjeu d'un partage du sensible, qui n'éluie pas des rapports de domination violente, est soulevé. Mais c'est bien l'existence animale qui est au centre du texte.

La problématisation des catégories humaines et animales est au principe de cet extrait. Tout d'abord, le narrateur évoque, on l'a dit, son regret de ne pas bénéficier d'une vie assez longue pour lui permettre de connaître les émotions et les expériences qui rythment une existence. Mais de quelle existence, humaine ou animale, s'agit-il ? Le narrateur, qui se voit accorder, dans le texte, le langage humain en partage, comme nous l'avons observé dans la partie précédente, évoque un modèle de vie idéale dont il se dit privé, en utilisant le lexique de l'enfance (dont il aimerait avoir le temps de sortir), de l'adolescence, de la maturité puis de la mort, sans que le lecteur ne sache, initialement, que cette évocation est le fait d'un narrateur qui relève du règne animal – pour lequel ces catégories ne sont, dans le langage courant, pas applicables. Ce discours suscite deux effets : d'abord une forme d'apitoiement pour la parole d'un individu encore enfant, qui semble condamné à une mort précoce, puis, une fois élucidée l'identité animale du locuteur, une réflexion rétrospective sur ce qui peut différencier les modes d'existence de l'homme et de l'animal.

Le texte met en place, plus largement, un réseau thématique complexe autour de ces enjeux. Le narrateur évoque d'abord l'impossibilité de « mourir de mort naturelle » et cette locution revient à la fin de notre extrait, où elle est désignée comme une « devise ». Nous l'avons dit, cette formule relève de la science médico-légale et oriente le destin du personnage-narrateur vers une mort violente. Cependant, l'adjectif « naturelle » peut attirer l'attention du lecteur sur une question plus profonde, liée à l'idée de nature et au grand partage symbolique qui est censé l'opposer à l'idée de « culture ».

Tout d'abord, quelle mort serait « naturelle » pour le narrateur ? La réponse n'est pas évidente. En effet, le narrateur prend soin, tout au long du texte, de définir les caractéristiques de ce qu'il définit comme son « espèce » : mort précoce, absence d'émotions d'abord, puis un rapport spécifique au temps (« Nous n'avons le temps de rien, nous autres »), sur lequel il insiste longuement, en déclinant ce motif dans plusieurs directions : « pas de mémoire », « pas le temps d'accumuler les souvenirs, les expériences », « retard » et goût pour le mouvement, la « fuite ». Il est donc inscrit dans leur nature qu'ils doivent mourir jeunes, rapidement : pourquoi, alors, le fait de mourir précocement ne constitue-t-il pas une « mort naturelle » ? Le projet exposé par le narrateur, celui de résister, de vivre suffisamment vieux pour devenir « mûr et usé » et confier aux « jeunes » son expérience, l'amène à devoir rester immobile, ce qu'il reconnaît comme étant « contre nature ». Il relève un défi contre une « fatalité », mais ce serait aller contre les lois naturelles, celles du « code génétique » – à moins qu'il ne faille remettre en question cette représentation ?

Force est de constater que le narrateur se distingue du reste de son espèce, comme c'est le cas dans quasiment tous les textes du programme ; s'il partage leur destin lié à la mort rapide, il est aussi, comme en atteste le témoignage de sa mère, doté de caractéristiques distinctes : il a « beaucoup d'imagination », est « plus intelligent que les autres ». L'imagination et l'intelligence sont sans doute mentionnées ici comme caractéristiques traditionnellement associées à l'homme, et au fondement de la culture, c'est-à-dire, ce qui permet de sortir de l'état de nature, de transformer le monde, de fonder une sociabilité complexe. Le goût affirmé du narrateur pour jouer une « scène », faire « semblant d'être vieux », son projet d'« enseigner aux autres », brouille le partage entre l'animal, du côté de la nature, et l'homme, du côté de la culture. C'est donc en tant que personnage de culture qu'il peut aspirer à une vie longue comme « vie naturelle », même pour un lapin.

L'autre enjeu thématique important du texte est celui du partage des émotions. Là encore, les sentiments que le narrateur regrette de ne pouvoir connaître sont rattachés à l'humain : il en va ainsi de « la nostalgie poignante qui étreint le cœur des adolescents », l'ennui, le « dégoût », le « soulagement de la maturité », et surtout « l'amour » et le « désamour » présenté comme un « luxe » hors d'atteinte. La notion de luxe est associée, dans les débats philosophiques du XVIII^e siècle notamment, à ce qui caractérise la vie humaine : signe de sa corruptibilité ou moteur de sa sociabilité propre, le luxe fait partie du propre de l'homme⁶. L'impossibilité de connaître ces émotions pour le narrateur manifesterait ainsi son exclusion de l'humanité. Et pourtant, la sensibilité que lui attribue le texte lorsqu'il évoque cette impossibilité, en qualifiant la nostalgie adolescente de « poignante », ou en décrivant le fait que penser à la vieillesse le fait « frissonner de douleur et de joie », n'est-elle pas paradoxalement une manière de lui attribuer cette capacité émotionnelle ? Le narrateur fait preuve de compassion à l'égard des humains, en qualifiant leur chagrin de « magnifique » : ce procédé déconstruit l'opposition entre humain et animal, puisque l'animal, s'il se dit empêché d'aimer, est capable d'admiration. S'il se place alors, de la sorte, dans une position d'infériorité vis-à-vis de l'homme, le lecteur est, quant à lui, amené à la remettre en cause. Ce partage d'une sensibilité émotionnelle, entre humains et animaux, est suggérée par le choix du pronom personnel indéfini dans la belle formule : « Quelque chose en eux pleure l'enfant qu'ils ne sont plus ». Ce deuil de l'enfant perdu en soi, chez l'homme, fait un écho inverse à la situation du lapin qui déplore sa condamnation à ne pas dépasser le stade de l'enfance ; il y a en effet une émotion commune, indéfinie, qui unit le lapin aux adolescents qu'il évoque.

En outre, l'humain n'est pas uniquement présenté, dans le texte, comme un idéal, mais aussi comme un danger. La « fatalité » propre à l'espèce du narrateur, cette brève durée de vie, ne relève pas seulement d'une donnée physiologique : s'ils meurent à force de bouger et de se hâter, c'est que ses semblables se font « prendre, tuer dans le mouvement ». Le verbe « tuer », comme celui de la fuite ou de l'esquive, dénote une action humaine : s'il est vrai que les lapins meurent parce qu'ils se font attraper par leurs prédateurs en sortant de leurs terriers, le verbe « tuer » ne semble pas approprié pour désigner ce qu'ils subissent de la part des prédateurs animaux. Il semble donc que la « menace » dont le narrateur parle solennellement (« La menace est gravée en chacun de nous. La menace est notre destin ») ne désigne pas seulement le fait que l'espèce est, dans la chaîne écologique, à la merci de nombreux prédateurs, mais aussi que l'homme est le prédateur le plus à craindre. Serait ainsi suggérée au lecteur l'idée que le lapin est victime d'une prédation humaine condamnable.

3. Réflexions conclusives. Quelles espèces de fictions ? enjeux esthétiques et philosophiques de la défamiliarisation

Les quatre extraits présentent donc, selon diverses modalités, les rapports des hommes et des animaux, pour remettre en cause les hiérarchies qui les distingueraient, en dénonçant des relations de domination, causées par la violence plus que par la morale, ou en déplaçant le point de vue vers un « parti-pris des animaux », pour reprendre la formule de Jean-Christophe Bailly⁷, notamment au moyen de dispositifs narratologiques qui passent par le point de vue animal. Surtout, ils représentent, plus ou moins explicitement, des formes de continuité, de partage du sensible et des émotions entre humains

⁶ Voir par exemple Pierre Retat, « Luxe », *Dix-huitième Siècle*, n°26, 1994 (« Économie et politique »), p. 79-88.

⁷ C'est le titre d'un recueil d'interventions publié en 2013. Voir aussi son essai sur *Le Versant animal* de la pensée contemporaine (2007).

et animaux, brouillant le partage entre nature et culture⁸, et suggérant l'idée d'une moralité de l'animal, comme l'ont fait, dans le domaine de l'éthologie, les travaux pionniers de Frans de Waal⁹, d'ailleurs cité en exergue de *Mémoires de la jungle*. Moins qu'un adieu au privilège de l'homme, ils appelleraient ainsi à un nouvel humanisme, non-anthropocentrique. Associée à des représentations complexes du rapport de l'animal au langage dans les textes du sujet, cette idée d'un partage du sensible et de l'émotion interroge fondamentalement la façon dont la langue littéraire peut accueillir ces problématiques, dans un contexte où bon nombre de penseurs s'intéressent à l'idée d'un art animal¹⁰. Cela nous amène, pour conclure, à étudier rapidement les enjeux esthétiques et philosophiques de ces textes, et à évoquer notamment la façon dont ils renouvellent le traditionnel portrait de l'écrivain en animal, pour paraphraser le titre du *Portrait de l'artiste en jeune singe* brossé par Michel Butor en 1967, sur des bases littéraires bien différentes. Le procédé de narration animale qui s'illustre dans les quatre textes se présente en effet au confluent d'une tradition ancienne, par laquelle les écrivains font passer des messages politiques ou des revendications esthétiques par le filtre de la fable animalière, et de réflexions très contemporaines sur la façon dont les connaissances sur l'animal peuvent contribuer à un nouveau regard sur la littérature et ses possibilités de dire le monde. Il convient ici d'observer comment les textes s'inscrivent dans ce double mouvement de tradition et de défamiliarisation. D'une part, en effet, la polyphonie énonciative que nous avons relevée inclut une démarche intertextuelle, qui indique une réflexion, présente dans les textes, sur ce que l'animal permet à l'écriture littéraire de dire ; d'autre part, en relevant le défi de figurer, par des moyens littéraires, ce que cela fait d'être un porc-épic, un chimpanzé, un chat ou un lapin¹¹, tout en signalant qu'il s'agit bien d'animaux fictifs, les textes interrogent les limites de la littérature, autant que ses pouvoirs, dans une dimension réflexive où l'on chercherait à faire passer l'animal du statut d'objet à celui de sujet, ressentant, pensant et peut-être écrivant. C'est ainsi que l'on pourra tenter de comprendre pourquoi les quatre textes semblent proposer, chacun dans sa perspective, une figure d'animal mélancolique.

Héritages littéraires et intertextualité : mémoires de la fiction animalière

La dimension satirique des *Mémoires de porc-épic* procède d'une longue tradition de fictions animalières, consistant à porter sur le monde des hommes et sur leurs valeurs le regard critique de l'animal, au moyen de dispositifs fictionnels allant de la métamorphose animale (depuis le *Gryllos* de Plutarque et *L'Âne d'or* d'Apulée) à la parole animale surprise par un témoin dont la lucidité est laissée en suspens, comme dans le « Colloque des chiens » de Cervantès, en passant par le témoignage animal adressé aux hommes, comme dans les *Mémoires d'un âne* de la Comtesse de Ségur. Vu par l'animal, c'est l'ensemble des prérogatives accordées à l'homme par la philosophie ou le discours scientifique qui se voit questionné, comme le montre l'emprunt, par le porc-épic, d'énoncés de type taxonomique sur les caractères distinctifs de son espèce, dont la valeur apparemment générale et objective, supportée par le présent gnominique, est subvertie la « liberté de ton » de l'animal, qui s'exerce par exemple au moyen de jeux de mots (comme sur « bête »). Dans *Mémoires de la jungle*, ce discours classificatoire, qui définit le propre de l'homme, est respecté par le singe-narrateur, mais déformé par son langage rudimentaire, déstructuré par l'usage de l'ordinateur et des mains ; de la sorte, c'est de manière grotesque que Doogie déforme les formules qu'il a apprises, comme « Le langage à l'humain. » Dans *Anima* et *Une partie de chasse*, le discours savant sur les classifications des espèces est également discuté, mais dans une disposition moins satirique : ce sont plutôt les conséquences de ces caractéristiques des espèces qui sont explorées, dans une exploitation plus lyrique du discours animal. Le chartreux, dont le nom savant

⁸ Brouillage notamment exploré à la lumière des acquis croisés de l'éthologie, de l'anthropologie et de la paléontologie par Dominique Lestel, *Les Origines animales de la culture*, 2001.

⁹ On peut citer notamment *La Politique du chimpanzé* [*Chimpanzee Politics : Power and Sex among Apes*, 1982], *Le Bon Singe : les bases naturelles de la morale* [*Good Natured : The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, 1996], *La Dernière Étreinte : le monde fabuleux des émotions animales et ce qu'il révèle de nous* [*Mama's Last Hug : Animal and Human Emotions and What They Teach Us about Ourselves*, 2019].

¹⁰ Voir par exemple le récent ouvrage *Animaux artistes* (2024), co-écrit par Emmanuelle Pouydebat, spécialiste de l'évolution des comportements animaliers et Caroline Pochart, historienne de l'art.

¹¹ Nous faisons allusion ici au célèbre article du philosophe Thomas Nagel, « What is it like to be a bat ? » (« Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ? »), paru en 1974 dans *The Philosophical Review*.

en latin sert de titre au chapitre, évoque ainsi poétiquement « ce temps au présent révolu que les humains nomment le passé », relativisant par cette périphrase les représentations de la temporalité, dans une perspective surplombante qui pourrait rappeler L'Écclésiaste. Son discours n'est d'ailleurs pas dépourvu d'accents bibliques. Si nous avons pu commenter la dimension phénoménologique du style qui lui est prêté, riche de tournures présentatives, comme dans « Il y a eu de la neige aux fenêtres, il y a eu la nuit, il y a eu le jour, il y a eu le vent [...] », force est de remarquer que ce passage imite aussi la traduction de la Genèse, qui figure la création du monde et le début de l'écoulement du temps en employant ce type de construction grammaticale : « Il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le second jour » (trad. Segond). Tout aussi poétique se révèle la description de la façon dont les stimuli auditifs comme le tonnerre représentent un « grondement qui enjoint à ceux de ma race de rester blottis au plus profond de leur refuge », personnification menaçante de la vulnérabilité des animaux domestiques face à l'environnement naturel. Dans *Une partie de chasse*, la description de l'espèce animale passe par une subjectivation du « code génétique », à la première personne du pluriel. Ainsi, la faible capacité de mémoire attribuée au lapin, ou son mode de déplacement, font l'objet d'une formulation laconique, puis d'une reformulation qui donne lieu à une expansion dramatisée : « Nous n'avons pas de mémoire. Nous n'avons pas le temps d'accumuler les souvenirs, les expériences. À chaque naissance, l'espèce entière repart à zéro, et nous courons, nous sautons, affolés, en zigzag. » Juste après, et non sans humour, le narrateur endosse la citation du lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles* que nous avons déjà commentée.

Remises en cause du privilège humain : vers un humanisme repensé ?

Thématiquement, c'est aussi l'exploration du monde par un observateur mineur, voire dominé par l'homme, qui est héritée de la tradition satirique, ce qui questionne les hiérarchies sociales et politiques. Dans le cas du premier extrait, on peut assimiler la parole du porc-épic à un dispositif postcolonial de *contre-discours* : cette parole met au jour des normes aliénantes par la parodie (ici du discours scientifique) et décrit le monde des hommes à l'envers, par en bas, puisqu'elle émane d'un narrateur censément inférieur (en tant qu'animal) et périphérique (vivant aux marges de son village et de son espèce), ce qui figurerait, par les moyens de la littérature, le projet de rendre la parole à un *subalterne*¹², exploité, dit-il, par son « maître » et qui interroge la servitude volontaire à laquelle certains de ses « compères » se laissent réduire, refusant quant à lui de vivre « en réclusion tel un esclave ». On trouvait déjà un dispositif comparable chez René Maran, administrateur colonial d'origine guyanaise, premier écrivain noir couronné par le prix Goncourt en 1921 pour son roman *Batouala* dont le titre provient du nom du personnage principal, chef de tribu ; il se livre en effet à une réécriture de ce roman en 1927, en adoptant la perspective d'un personnage pour le moins secondaire, en la personne de Djouma, le chien du chef Batouala, dans *Djouma chien de brousse*. Ce défi de faire entendre, ou lire, la parole de ceux qui sont traditionnellement réduits au « silence des bêtes », pour reprendre la formule de la philosophe Élisabeth de Fontenay¹³, est souligné par le narrateur de *Mémoires de porc-épic*, notamment par la formule « je peux aussi dire la même chose à son égard ».

C'est davantage dans une remise en cause postmoderne de l'idée d'évolution collective vers le progrès, et dans l'optique d'une déconstruction du privilège humain d'être « maître et possesseur de la nature », privilège appuyé sur la technologie, que peut se lire *Mémoires de la jungle*, dans cet extrait en particulier. On peut ainsi comprendre le dialogue intérieur de Doogie, aux limites de la schizophrénie, comme la conséquence de l'exploitation de l'animal par l'homme, et de l'épuisement des ressources naturelles ; la jungle à laquelle Doogie s'associe, non sans humiliation (« Rien n'est au monkey sauf la jungle »), en paie les conséquences. L'envoi du singe en orbite semble en effet arracher le singe à tout repère : alors que s'annonce « C'est une aventure très grande, Doogie qui t'attend », le singe répond un

¹² Sur ces concepts, voir Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? » et Helen Tiffin, « Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse », notamment présentés par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, dans *The Post-Colonial Studies Reader*, 1995. On trouvera une lecture comparative de *Mémoires de porc-épic* chez Yves Clavaron, « Écrire l'animal postcolonial, José Agualusa, Alain Mabankou, Patrice Nganang », *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Classiques Garnier, 2018, p. 211-230.

¹³ Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, 1998.

laconique « Je ne sais pas. » Cette incertitude est compensée par le respect que Doogie porte à la supériorité humaine et par son besoin d'amour (« je suis heureux, tout le monde aime Doogie »), qui s'incarne dans son affection envers Janet, bien que celle-ci se révèle, on l'a dit, comme un personnage ambigu. Le narrateur semble manifester une certaine lucidité vis-à-vis de cette ambivalence de Janet, qui se prétend différente des autres humains et déclare aimer Doogie. Est-ce à elle que l'on doit attribuer les propos suivants, qui reprennent le topos sentimental de la singularité absolue de l'être aimé : « les humains ne savent pas ce que tu as derrière la tête, toc toc toc. Mais derrière les pupilles, je te vois, moi. » ? Un peu plus loin, le narrateur lui attribue explicitement d'autres paroles, mais les remet en cause amèrement : « Quand Janet dit : Doogie, tu es un beau, un très bon monkey, je sais que derrière mes grands yeux ouverts, dans ses yeux verts, elle ne voit pas l'humain. » Doogie semble donc souffrir de cette singularisation affectueuse, qui le prive du statut d'humain et de l'accès à une pleine intelligence, et à un plein langage. Mais il se reprend à la fin de l'extrait, en reprenant le parti de l'humain, sous la forme d'un espoir : « J'espère comprendre, apprendre, j'espère dire. J'espère un jour tout ce qui est grand sera petit dans les mots qui sortent de la bouche ». L'espoir, tout aliéné qu'il est, du singe envers le progrès de la connaissance en fait le représentant paradoxal d'un humanisme que le texte semble inviter à recomposer, au-delà de la foi en la mécanisation possible du langage, voire en l'intelligence artificielle, ou du fantasme de l'Afrique comme conservatoire, refuge, des dernières valeurs humaines¹⁴.

On retrouve cette joie de retrouver l'homme dans l'excitation manifestée par Pitô à l'arrivée de Wahnch dans *Anima* : « j'ai dressé les oreilles, mon cœur s'est mis à battre plus vite [...] J'ai rampé le plus vite possible sous le meuble et je suis sorti de ma cachette ». Ces notations contrastent avec la sobriété du dialogue entre les humains, pourtant marqué par l'amitié, autour de l'appartement laissé par Wahnch : « Que veux-tu que je fasse ? /- Si tu pouvais t'en occuper. /- Compte sur moi. /- Prends ce que tu veux. » Se dessine ici une symbolique de l'espace, du territoire, qui rejoint sans doute les préoccupations contemporaines pour l'environnement, que la littérature aiderait à penser, d'après les théoriciens de l'écocritique¹⁵. La souffrance du chartreux, qui se dit « arraché à [s]on territoire » dès les premiers mots de l'extrait, recoupe les observations des éthologues sur les espèces domestiquées, mais font aussi inévitablement penser à la souffrance des exilés et des réfugiés humains. La dissimulation du chat, qui craint un piège, rappelle les rafles policières, mais il se résout, avec la plus grande prudence, à entrer dans le territoire de celui qui l'accueille pour rompre sa solitude. Dans le même ordre d'idées, son élan vers son maître, puis son effroi face au grondement de l'extérieur à la fin du texte, représentent un rapport à l'espace inspiré par les connaissances relatives au comportement du chat, mais exploitent aussi, comme une allégorie à peine suggérée, cette capacité de l'animal à accueillir, même provisoirement, l'humain sur son territoire ou à accepter de quitter son « refuge » pour le rejoindre – ce qui interroge les valeurs de solidarité humaine. Du côté humain, l'espace domestique de Wahnch, lui aussi ravagé par la mort violente de Léonie, est occupé par la police (« L'enquête achevée, ils libéreront l'appartement »), et Wahnch, « perdu », l'abandonne à son ami pour qu'il vende son contenu : le territoire de Wahnch, privé de sa valeur affective, n'a plus que la valeur de l'argent nécessaire pour le vider (« Je te laisse un chèque pour les déménageurs ») et Wahnch ne semble capable que de calculs utilitaires, à l'image de la « carte de crédit » qu'il laisse pour les soins vétérinaires. Il semble tout faire pour régler ses comptes, au sens propre, avant de quitter définitivement le domicile de son ami, ce qui symbolise son abandon de toute relation affective, « pour rejoindre le grand noir de l'extérieur », périphrase dysphorique que ne suffit pas à expliquer la perception brouillée du chat. On peut y lire, comme souvent dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, une réflexion sur l'expérience de l'exil, qu'il a vécu dans son enfance en devant quitter le Liban à cause de la guerre civile, qui est d'ailleurs évoquée plus loin dans le roman, lorsqu'il est question de la bestialité exercée lors du massacre du camp de réfugiés de Sabra et Chatila.

Enfin, l'admiration pour l'homme et ses sentiments est au cœur du projet entrepris par le lapin narrateur d'*Une partie de chasse*. Il se donne comme objectif de vieillir, et ce qu'il désigne comme le

¹⁴ Voir à ce sujet la description historique du « fantasme de la nature en Afrique » dans *L'Invention du colonialisme vert* de Guillaume Blanc (2020).

¹⁵ Voir notamment la récente synthèse de Sophie Chiari, *L'Écocritique, Repenser l'environnement au prisme de la littérature*, 2024.

« soulagement de la maturité », qu'il déplore de ne pas pouvoir connaître, au contraire des hommes, dessine les traits d'une sagesse à contre-temps de la valorisation sociale et politique de la jeunesse et du dynamisme, dont certains philosophes ont noté la valorisation dans les idéologies autoritaires du XX^e siècle¹⁶, et dans le marketing propre à la société de consommation¹⁷. Les lapins, « toujours en retard », figureraient peut-être une course insensée vers la jeunesse, à l'encontre du passage du temps : la hantise, qualifiée de fatalité, de devoir « rattraper le retard inscrit depuis l'éternité dans notre code génétique » pourrait fonctionner comme une allégorie de la modernité occidentale. La « résistance » du personnage narrateur, qui souhaite plus que tout « Ah ! faire l'expérience de la lassitude », énonce un mot d'ordre proche des appels à la décroissance ou à la décélération des théoriciens de l'écologie politique¹⁸. Le narrateur accumule les propos sur le vieillissement, déclinant ses dérivés : « Vieux, vieille, vieillard, vieillarde, ces mots me font frissonner de douleur et de joie » et cette insistance sur l'affirmation verbale de valeurs paradoxales (« J'ose les prononcer ») prend une valeur politique¹⁹. Cette tension vers la stase et le vieillissement s'accompagne, nous l'avons dit, d'une conscience de la menace d'une violence qui viendrait, à coup sûr, prendre au vol les lapins imprudents, dont la principale source serait la chasse perpétrée par les humains, comme le suggère le titre du roman. On peut dès lors rapprocher cette volonté de prendre littérairement le point de vue du lapin comme l'adoption d'un point de vue du gibier, amenant le lecteur à compatir avec l'espèce, à l'image de la façon dont le lapin-narrateur compatit avec la « nostalgie poignante des adolescents » et à se défaire de l'étanchéité des catégories qui distinguent les espèces, comme le prônent notamment les penseurs du bien-être animal et la philosophie morale antispéciste, qui formule le projet d'un nouvel humanisme et paradoxalement dénie toute position privilégiée à l'homme, au profit d'une compassion qui s'étendrait au-delà de l'espèce humaine²⁰. Notons au passage que la menace de la chasse, implicite dans ce texte, fait contraste avec le sort des porcs-épics, élevés en cage pour « terminer un jour ou l'autre en boulettes de viande dans les marmites des humains » dans le texte de Mabanckou.

« Parfois heureux, parfois triste, c'est ma vie, c'est monkey » - La sagesse mélancolique de l'animal, un portrait paradoxal de l'artiste ?

Le choix de l'animal donne lieu dans les textes, comme dans la satire traditionnelle, à un portrait plus ou moins grotesque du narrateur. *Mémoires de porc-épic* propose ainsi un personnage-narrateur aux « longs piquants », pratiquant à la fois l'éloge de lui-même (en évoquant par exemple son « privilège ») et la dérision, des autres et de soi, en se comparant à une « tortue ». Cette comparaison peut d'ailleurs rappeler la pratique des apologues animaliers traditionnels, associée à un bon sens villageois, que le porc-épic semble endosser²¹. Le langage qui lui est prêté, nous l'avons vu, oscille entre registre familier et solennité rhétorique, mais il inclut également des formules fortement imagées et marquées, syntaxiquement et thématiquement, par une volonté didactique ou morale, reposant sur une analogie entre monde humain et monde animal. Placées dans la bouche d'un animal, elles retiennent d'autant plus l'attention du lecteur. Il en va ainsi de la comparaison du narrateur avec « une tortue qui coltina sa carapace » pour justifier sa résignation, ou de l'énoncé parémiologique « la douceur du miel ne consolera jamais du piquant de l'abeille », dont la sagesse serait oubliée par certains de ses congénères. Ce regard critique, sur les hommes comme sur les animaux, est rendu possible par le statut du personnage-narrateur. La fin du deuxième paragraphe délivre, en ce sens, des informations inattendues : à l'occasion d'une comparaison entre son maître et un « vieux porc-épic qui nous gouvernait », le lecteur apprend successivement que cette espèce animale connaît, comme les humains de certains villages

¹⁶ Voir par exemple *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Pierre Milza, 2004.

¹⁷ Régis Debray, *Le Bel Âge*, 2013.

¹⁸ Comme André Gorz, *Bâtir la civilisation du temps libéré*, 2013.

¹⁹ On pourra comparer ce dispositif au pamphlet *Bienheureuse vieillesse* de Robert Redeker, paru en 2015.

²⁰ Peter Singer, *La Libération animale* [*Animal Liberation*, 1975], 1993 ; Axelle Playoust-Braure et Yves Bonnardel, *Solidarité animale : Défaire la société spéciste*, 2020.

²¹ Mabanckou évoque d'ailleurs son souvenir des livres d'apprentissage du français disponibles dans son enfance au Congo, riches en histoires animalières, dans *Lettres à un jeune romancier sénégalais*, Le Robert, coll. « Secrets d'écriture », 2023 p. 23-33.

africains, une organisation politique reposant sur l'autorité des aînés, puis que le narrateur n'appartient plus désormais à cette espèce, ni même au règne animal (« à l'époque où je fais encore partie du monde animal »). Cet effet de surprise est d'ailleurs renforcé par un saut de page. Le paragraphe suivant expose progressivement cette singularité du narrateur vis-à-vis des autres porcs-épics, mais en tant qu'animal qui n'en est plus un. Le narrateur, ainsi distant et fort de cette sagesse traditionnelle, dispose en outre de pouvoirs surnaturels, mais ceux-ci peuvent se comprendre dans ce même contexte traditionnel, puisque, affirmant compenser ce que son maître « ne voyait pas, ne sentait pas, n'écoutait pas », il fait sans doute allusion au symbole asiatique des trois singes qui se bouchent volontairement les yeux, la bouche et les oreilles – tout en ayant une démarche opposée. Il se présente dans un entre-deux, entre ses « compères » et les hommes, figure traditionnelle du philosophe satirique, ou de l'écrivain, puisque la transmission « par songes » pourrait être une métaphore de la fiction littéraire. Au moment où il prend la parole, sa situation est incertaine mais il semble avant tout revendiquer son indépendance – ce qui pourrait donner une éventuelle portée autobiographique à ce personnage, qui vient du Congo comme Mabanckou, et se dit âgé de « quarante-deux ans », soit sensiblement le même âge que l'auteur au moment où il publie cet ouvrage, avant de signer, l'année suivante, le manifeste « Pour une "littérature-monde" en français ». Cette position encore trouble du narrateur, toujours irrité par l'attitude de son maître dont la mort le libère, mais sans doute hanté par le fait d'avoir, avec lui, « creusé notre propre tombe », donne une portée douce-amère à son propos (à la fois révoltant et amusant, comme toute satire), ce que le proverbe cité ci-dessus illustre assez bien.

La moquerie du porc-épic trouve un écho dans le sourire que le chimpanzé des *Mémoires de la jungle* dessine du doigt sur son reflet dans le miroir, puis dans l'hilarité que déclenche en lui la vision de son corps hirsute et difforme : « Combien grand ton menton, Doogie ! Combien petit ton nez enfoncé, noir foncé ! Combien poilus sont tes poils ! » Ces exclamations ne sont pas sans rappeler celles du Petit Chaperon rouge à la vue du loup qui se fait passer pour sa grand-mère. Ce jeu sur les apparences et cet effet comique reviennent plus bas, lorsque le singe tente une blague, puis s'habille. Ému par la pensée de Janet, Doogie semble vouloir se reprendre : « Je renifle et je ferme la chemise avec les grands doigts de la grande main, les cinq boutons en or creusés par une croix. Je sais, je respire, n'étouffe pas. » Un certain malaise s'est installé. Agacé ensuite par l'absence de cheveux sur sa tête (« ce sont poils, poils, poils »), puis par l'idée de sa laideur, Doogie « relève l'ourlet, ferme la braguette » et retrouve une dignité qui peut prêter à rire (« j'ai moins de poils quand j'ai plus de vêtements »). C'est qu'il « parade » alors, énumérant de nouveau des vêtements et accessoires dont les caractéristiques dénotent l'élégance (« chemise blanche repassée », boutons « d'or gravés de la croix, pantalon toile gris à deux plis »), ce qui l'amène à contrebalancer ses émotions négatives. Il énonce alors ce qui pourrait constituer une maxime morale : « Parfois heureux, parfois triste, c'est ma vie, c'est monkey ». Cette profération le rend « heureux » et lui inspire l'énergie de commencer son discours – ce qui produit un effet de boucle réflexive avec le statut inaugural de ce texte, teinté lui aussi de mélancolie. On pourra d'ailleurs rapprocher cette scène d'observation dans le miroir de la théorie du « stade du miroir », popularisé par Jacques Lacan, étape du développement psychique de l'enfant, au cours de laquelle, se regardant dans le miroir, il prend conscience de son corps et de son individualité²². Dans le cas de Doogie, l'expérience est ambivalente, comme le souligne la question qui inaugure la scène : « Qu'est-ce que je vois quand je vois moi ? » S'il semble se percevoir de façon fragmentée, en voyant des émotions hypostasiées et des parties de son corps (« Je vois la tristesse dans le miroir, je vois la joie sur mon œil »), c'est qu'il semble rester prisonnier d'un état intermédiaire entre l'animal et l'humain, qui l'empêchent d'avoir une pleine identité personnelle, ce qui s'énonce par son sentiment de petitesse (« je suis si petit dans le miroir »). Cependant, on peut prétendre qu'en nous servant de miroir, ou de point d'observation (« Vous regarderez dans le crâne de Doogie »), le singe acquiert une singularité forte, renforcée par l'effet de sa langue idiosyncrasique.

Le contraste des émotions suscitées par le personnage-narrateur est sans doute moins fort dans *Anima* et dans *Une partie de chasse*. Le chartreux d'*Anima* ne se dépeint pas de manière aussi grotesque : son pelage attire la caresse de Wahnch. Cependant, deux éléments viennent tout de même le

²² *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, 1949.

singulariser dans ce sens. D'une part, il insiste sur le détail physiologique des « sécrétions grasses » par lesquelles se manifeste son mal-être : « ma vue est brouillée », ce qui participe de la construction fictionnelle d'un point de vue animal réduit et orienté sur le monde, mais s'associe aussi aux larmes que la situation occasionne, caractérisant son discours comme élégiaque, voire tragique. Le chat se voit d'ailleurs prêter une question poignante, « où sont les caresses ? », qui est traditionnelle de ce genre élégiaque, depuis le fameux *Ubi sunt* ? que l'on trouve dans la Bible, mais aussi chez Horace ou, en français, chez François Villon. Le début de son monologue prend, de fait des accents tragiques par leur emploi de l'anaphore et de l'hyperbole : « tout est parti, tout est perdu, déchiré », et la dérélition du chat prend une dimension métaphysique (« je ne sais plus où se trouve mon monde »). Meurtri par le déplacement, il semble voué au deuil, aux larmes – ce qu'indique la description objectivante « Mes yeux coulent. » On l'a dit cependant, le roman ne cède pas à la facilité d'une compassion sentimentaliste. En contrepoint à cet autoportrait, on peut en effet considérer les explications apportées par Wahhch quant au choix de son nom. Il décrit Pitô comme « un vrai clown », ce qui fait contraste avec le point de vue du chat sur lui-même, mais il attribue à cette dimension burlesque de l'animal une valeur morale, thérapeutique : « Plus tu es triste, plus il est drôle ». C'est, dès lors, peut-être pour éviter d'être consolé que Wahhch décide de l'abandonner à son ami, lui qui se voue, par la suite, à une quête allant au bout de sa douleur.

Enfin, le narrateur animal d'*Une partie de chasse* présente lui aussi des caractéristiques physiques saillantes, qui le singularisent : il a non seulement « beaucoup d'imagination », mais aussi « sans doute un cerveau plus gros que celui de [s]es frères, de [s]es cousins, de [s]es ancêtres », ce qui le place en contraste avec le « petit cerveau » de Doogie. Il peut parier sur « l'excellence de chacun de [s]es organes et de [s]es muscles ». Or l'objectif qu'il se donne l'amène à inverser la valeur de ces caractéristiques. Quand il s' imagine déjà vieux, il associe la dégradation à venir de son physique (« quand les dents me manqueront [...] mes oreilles tombantes et lasses, ma paupière paresseuse », « la bosse sur mon dos ») à l'acquisition d'une valeur exemplaire pour les « jeunes », ce qui l'associe à la figure paradoxale du bouffon, ou du bossu grotesque. Ses émotions sont, elles aussi contrastées, d'autant qu'il déplore de ne pouvoir toutes les éprouver. Il décrit ainsi combien l'idée de la vieillesse le fait à la fois « frissonner de douleur et de joie ». On retrouve le contraste émotionnel, mélancolique, des autres personnages de ce groupement de texte, qui leur confère une forme de grandeur morale, malgré le grotesque.

On peut alors conclure en se demandant si l'animal n'est pas un double de l'auteur, ou en tous cas une figure d'écrivain et d'artiste, à la fois dans un entre-deux inconfortable (à l'image de l'Albatros de Baudelaire, exilé lorsqu'il est arraché à son milieu naturel), et fasciné par le langage et ses puissances, voire tenté d'essayer d'atteindre un langage animal, comme les auteurs étudiés par Anne Simon, fondatrice des études de la zoopoétique, qui déclare :

« [L]e langage littéraire, si spécifique aux humains, est pourtant celui qui, par la variété de ses respirations — du souffle prophétique à la ténuité du haïku —, restitue le battement des fuites, des envolées et des stases animales²³. »

Enfin et plus classiquement, on peut aussi se demander si les expériences animales dans ces textes ne peuvent pas être lues comme des allégories, porteuses d'une sagesse de l'animal, une sagesse mélancolique qui souligne sans doute les limites de cette projection et la conscience d'une menace omniprésente sur l'animal et sur l'ensemble du vivant.

Modalités d'exploitation possibles en classe de seconde du groupement de textes et proposition de séquence

Ce groupement de textes s'inscrit ainsi dans une tradition de fictions à la première personne et de satires animales, tout en manifestant le renouvellement de formes et de styles propre au roman contemporain, soucieux de laisser sensible au lecteur une interrogation, esthétique et éthique, sur les limites de la capacité de la littérature à dire le monde. Qui plus est, nous avons vu que ces textes offrent un travail important sur les codes de la narration littéraire, entre réalisme, fantastique et merveilleux,

²³ Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, 2021.

roman d'aventure, d'anticipation ou d'énigme policière, tout en utilisant les ressources, non seulement du récit, mais aussi de la rhétorique, voire du lyrisme poétique. Ce groupement offre donc aux élèves de seconde, conformément aux instructions officielles, un possible « groupement de textes complémentaire » dans le cadre de l'objet d'études « Le roman et le récit du XVIII^e au XXI^e siècle », qui peut accompagner la lecture intégrale ou cursive d'œuvres de la littérature française et francophone [...] inscrites dans une perspective historique et culturelle de l'évolution des formes narratives », dès le début de l'année.

C'est dans ce cadre que les candidats devaient être amenés à proposer, au terme d'une lecture rigoureuse des textes (qui devait leur permettre d'identifier une problématique littéraire reliant leurs enjeux formels, thématiques et génériques transversaux), l'organisation d'une séquence de mise en œuvre pédagogique de ce groupement, qu'il convenait de présenter en l'inscrivant dans les recommandations des programmes. Nous proposons donc un exemple de séquence, conforme à ce cadrage, mais qui ne se veut nullement prescriptive – il s'agit bien d'une modélisation possible, et non pas d'un modèle.

A. [Acquis du collège]

La séquence que nous envisageons peut aisément être proposée en début d'année de seconde. En effet, les années de collège, depuis la fin du cycle 3, auront permis aux élèves de se familiariser avec de nombreux enjeux littéraires et culturels utiles pour aborder ce corpus. Ils auront fréquenté plusieurs types de registres fictionnels, du réalisme au merveilleux, en passant par le fantastique, à la lecture des contes de fées dès la 6^e, en s'interrogeant sur les ressources de « la fiction pour interroger le réel » en 4^e, ou en découvrant des « visions poétiques du monde » et des dénonciations des « travers de la société » en 3^e, qui leur auront permis d'aborder l'ancrage des textes dans plusieurs réalités référentielles, objets de satires et de critiques, selon des stratégies argumentatives qu'ils auront observées (par exemple dans le questionnement « imaginer des univers nouveaux » en 5^e et « Individus et société » en 4^e). Grâce au panorama des genres canoniques de récits qui leur aura été proposé, ils pourront reconnaître, dans les textes, les codes des récits d'aventure (abordés dès la 6^e), des romans policiers et d'anticipation (autour de « la ville, lieu de tous les possibles » en 4^e). Ils auront déjà fréquenté des thématiques présentes dans le groupement, comme l'appréhension des émotions et l'accès au langage décrits dans les récits d'enfance et d'adolescence lus en 5^e ou dans l'autobiographie en 3^e – bien utiles pour imaginer ce que le lapin déplore de ne pas connaître –, mais se seront aussi confrontés aux limites de l'humain, à partir de la construction littéraire des « monstres » en 6^e, ou de questions plus directement liées à des enjeux de société, telles que « l'être humain est-il maître de la nature ? » (5^e), ou les représentations des « progrès et rêves scientifiques » (3^e). Bon nombre d'allusions intertextuelles figurant dans les extraits relèvent d'œuvres inscrites dans les documents d'accompagnement du programme, comme la Genèse, les contes de Perrault, ou *Alice au pays des merveilles* (6^e) ce qui pourra aussi les aider à percevoir ces textes contemporains comme le produit de traditions anciennes. Enfin, les protocoles de la présentation rhétorique de soi et du récit à la première personne, entre autobiographie, correspondance ou discours oral, auront été abordés à l'occasion de la question « se raconter, se représenter » en classe de 3^e.

B. [Place de la séquence et œuvre intégrale possible en complément]

Ces connaissances pourront être réactivées dans cette séquence dès le début de seconde, pour aborder le récit romanesque à la première personne ; après avoir retracé la distinction entre écriture autobiographique et fiction de soi, on pourra rappeler aux élèves que, pratiqué surtout depuis le XVIII^e siècle, ce type de roman est lié à la mise en question de la narration omnisciente et promu comme moyen philosophique de relativiser le jugement moral²⁴, en donnant la parole à des personnages fictifs, qu'ils soient humbles ou marginaux de la société, comme dans *La Vie de Marianne* de Marivaux, en laissant émerger l'étrangeté psychique du narrateur, comme dans « Le Horla » de Maupassant souvent lu au collège ou *L'Étranger* de Camus, ou en accordant successivement la narration à des personnages

²⁴ Voir la synthèse de Sébastien Hubier, « Fictions à la première personne », dans *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003, p. 116-156, qui rappelle les grandes définitions de Philippe Lejeune, Käte Hamburger ou Vincent Jouve.

différents, comme c'est le cas autour d'un crime dans *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet, qui détourne ainsi les codes du roman policier. Le groupement de textes soumis aux élèves pourra ainsi s'articuler avec la lecture d'une œuvre intégrale composée sur le modèle de la narration fictive à la première personne parmi ces quatre œuvres, en fonction du degré d'aisance des élèves lecteurs. Les connaissances sur la distinction entre « Je-narrant » et « Je-narré », par exemple, seront ainsi réactivées.

C. [Titre de la séquence et lecture cursive]

Cette étude d'une œuvre intégrale débouchera sur l'étude du groupement de textes complémentaires, qui proposeront d'étudier comment le récit fictif à la première personne peut revendiquer « Le parti pris des animaux », en écho à l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly. Cette formule pourrait servir de titre à la séquence.

En outre, les instructions du programme de la classe de seconde invitent à proposer « en particulier pour les lectures cursives, des œuvres appartenant aux littératures étrangères, du passé lointain – en particulier les textes de l'Antiquité – jusqu'à la période moderne et contemporaine, en s'appuyant sur des traductions de qualité et reconnues ». Parallèlement à l'étude du groupement de textes, une lecture cursive sera donc proposée aux élèves, et accompagnée lors de quelques séances décrochées, présentées, par exemple comme des « rendez-vous de lecture », tout au long de la séquence, afin d'en soutenir la compréhension et l'interprétation. Cette lecture cursive permettra notamment de nourrir la réflexion qu'ils pourront élaborer lors de la rédaction du sujet d'essai prévu comme évaluation finale de la séquence. On pourra dès lors proposer aux élèves une ouverture très large : il serait envisageable de donner à lire, au choix, *L'Âne d'or* d'Apulée, modèle antique de roman composé d'un point de vue animal (bien que l'animal en question soit un homme changé en âne) ; « Le Colloque des chiens » de Cervantès, où deux chiens présentent leur vision de la société espagnole du Siècle d'or, en laissant mystérieuse l'origine de leur capacité à parler ; *La Métamorphose* de Kafka, qui insiste, dans une narration à la 3^e personne, sur le trouble du passage de l'humain à l'animal, ou plutôt, du même auteur, « Un rapport pour une académie », dans lequel un singe éduqué par les hommes prononce un discours mélancolique sur son dégoût de l'humanité ; ou encore « Mon oncle le Jaguar » du Brésilien Guimarães Rosa, étrange discours « jaguarisant » d'un chasseur d'onces, qui, s'identifiant à ces animaux auquel il se pense apparenté selon les croyances amérindiennes, leur fournit des victimes humaines, avant de se jeter sur son interlocuteur. On pourrait aussi penser à d'autres romans apparentés, comme *Le Chat Murr* d'E. T. A. Hoffmann, dans le domaine germanique, ou *Je suis un chat* du Japonais Sôseki.

D. [Cadrage des exercices et évaluations proposées].

Avant d'entrer dans le détail des séances, rappelons que les cours de français, en classe de seconde, permettent d'offrir aux élèves une première approche des exercices écrits et oraux des épreuves anticipées du baccalauréat, en les initiant à la dissertation, au commentaire littéraire, à la contraction de texte et à l'essai. Il est recommandé aux enseignants de préparer les élèves à ces exercices de manière progressive. Des écrits d'appropriation sont aussi régulièrement pratiqués pour favoriser la compréhension des textes lus : ils peuvent prendre des formes variées, de l'invention à l'intervention, en passant par des présentations de documents connexes au cours. Par ailleurs, ces cours doivent fournir l'occasion d'exercices portant sur la maîtrise de la langue et de l'expression, afin de « stabiliser et d'approfondir les connaissances acquises au collège, mais aussi de mettre ces connaissances au service de la compréhension des textes et de l'amélioration des capacités d'expression des élèves ». Il est donc attendu des candidats qu'ils précisent les questions de langue abordées au cours de l'exploitation des textes, ainsi que les exercices proposés pour accompagner cette séquence et évaluer la progression des élèves. Outre l'initiation au commentaire littéraire, nous prenons ici le parti d'une première approche du résumé d'un texte d'idées et de l'essai argumentatif, ce qui peut s'appuyer sur des textes abordés au fil de la séquence et donner lieu à une évaluation finale.

E. [Description des séances]

La **première séance** rappellera, en guise d'introduction, les principes de la fiction animalière, qui utilise l'animal pour parler de l'homme, qu'il s'agisse de rendre des vérités plus accessibles, pour les

enfants ou les esprits bornés ou trop occupés par le quotidien (on pourra leur présenter un passage de la préface de 1678 des *Fables* de La Fontaine, et la fable « Le pouvoir des fables » qui prône le « plaisir extrême » que peut fournir une histoire comme celle de « Peau d'âne »), ou de pouvoir parler de situations traumatiques (ce qui pourra être illustré par une planche du roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman qui, pour parler de la Shoah, évoque les déportés juifs sous la figure de souris). On invitera les élèves à se questionner sur les problèmes que peut poser cette utilisation des animaux pour parler des hommes, et la question de l'anthropocentrisme dénoncé par Derrida dans *L'Animal que donc je suis* en 2006, mais qui sera plus facilement abordable par un court extrait du *Parti pris des animaux* de Jean-Christophe Bailly, qui raconte sa rencontre avec un animal sur la route, de nuit, sa hantise de l'extinction de certaines espèces, sa colère face à l'exploitation des animaux au service de l'homme.

Le premier texte donné à lire sera l'extrait d'*Une partie de chasse*, sans indiquer aux élèves que c'est un lapin qui raconte. Ce texte est sans doute celui du corpus qui pose le moins de problèmes de compréhension linguistique, mais il se révèle, en revanche, très énigmatique. En leur demandant de deviner qui parle, on mènera une discussion sur les critères d'identification du narrateur et de son espèce, et on réfléchira aux indices laissés concernant les suites possibles du roman.

On soumettra alors l'ensemble des textes du groupement aux élèves, en leur demandant de justifier, d'une part, le lien entre ces textes et le titre choisi pour la séquence (en évoquant ainsi la présence de la question animale), et, d'autre part, le lien qu'ils aperçoivent avec l'œuvre intégrale précédemment étudiée. Cette activité permettra à la classe d'élaborer une première compréhension globale des textes dont l'analyse sera approfondie dans les prochaines séances. Elle fera apparaître aux lycéens qu'ils disposent d'outils pour étudier ces textes qui font écho à des enjeux de société qui les préoccupent certainement. On pourra les amener, pour travailler sur l'argumentation et les conduire à rédiger un essai lors de l'évaluation de fin de séquence, à produire en autonomie un texte de témoignage à la première personne, sur leur rapport aux enjeux écologiques, en articulation éventuelle avec une réflexion sur la crise de la biodiversité menée en collaboration avec des collègues de sciences de la vie et de la terre ou chargés de l'enseignement moral et civique.

La **deuxième séance** reviendra à l'extrait d'*Une partie de chasse*.

Le professeur soulignera les particularités de ce texte en tant qu'incipit d'un roman, ce qui fera écho à l'ouverture, en classe, d'un groupement de textes. Un cadrage initial sur les attentes du lecteur à l'orée d'un roman permettra d'élaborer une liste d'invariants de l'incipit romanesque, qu'il s'agira d'exploiter à nouveau lors de l'étude du deuxième texte. Les élèves observeront la façon dont sont distillées, ou éludées, les informations sur l'univers fictionnel, la définition du protocole narratif et l'intrigue à venir. Sera ainsi mise en valeur la représentation du temps permise par un personnage de lapin, réputé pour sa vitesse, sa prolixité et son manque de mémoire, mais aussi par l'imminence immédiatement proclamée de la mort et la brièveté annoncée de sa vie d'enfant : cela amènera à étudier le rythme du texte, notamment en observant les phénomènes de parataxe, les parallélismes, les variations sur la longueur des segments de phrase ou encore l'usage de la ponctuation expressive. Ce rythme varie lorsque le narrateur se ressaisit pour parler en héros, faisant « semblant d'être vieux ». Les élèves verront que l'intrigue à venir reste alors mystérieuse et que l'explication de la tension narrative est retardée – à l'image du fameux retard du lapin. Le professeur amènera aussi les élèves à constater la façon dont le récit met en place une alternance de registres et d'effets : le lecteur passe de l'apitoiement à l'admiration, notamment par la forte poéticité du discours du lapin, élégiaque voire tragique.

On proposera aux élèves, à l'issue de la lecture de ce texte, de formuler et de développer collectivement quelques arguments qui montrent que le dispositif narratif employé est efficace comme critique du spécisme et de l'anthropocentrisme. Le professeur travaillera alors avec eux sur la structure argumentative du propos.

La **troisième séance** proposera la lecture de l'extrait de *Mémoires de porc-épic*, sous la forme d'une explication linéaire. On rappellera aux élèves qu'il s'agit d'un incipit, et l'on pourra observer, ici encore, la présentation des informations sur l'univers fictionnel et sa structuration (chronotope du village africain traditionnel, caractérisation des personnages et de leur relation marquée par le surnaturel), la définition du protocole narratif (narrateur animal, énonciation satirique) et de l'intrigue à

venir. On se demandera alors, en guise de problématique, quelle espèce de récit inaugure cet incipit, qui prend l'aspect d'une diatribe, d'un discours contre les hommes, placé au cœur de la présentation du personnage-narrateur. On pourrait évoquer le genre antique de la diatribe cynique, en rappelant aux élèves ce qu'est le cynisme et son emblème canin, que l'on peut rapprocher des punks actuels, aux cheveux hérissés en piquants. En suivant le déroulement du texte, on pourra étudier d'abord la dimension satirique du retournement du préjugé humain sur les animaux, qui permettra aux élèves de retrouver des procédés déjà connus de la satire animale. On observera ensuite l'entrée dans la fiction narrative par la mention du couple de doubles, humain et animal, qui renouvelle un motif traditionnel dans le genre fantastique, entre le double maléfique et le *Doppelgänger*, dont les élèves pourront citer quelques exemples, comme Docteur Jekyll et Mister Hyde. On relèvera que la description du maître relance aussi, cette fois de manière plus individualisée, le thème de la supériorité de l'homme sur l'animal, reposant ici sur la violence. La mention de la sortie du règne animal du narrateur, à la fin du deuxième paragraphe, sera commentée comme un pivot narratif pour nourrir la curiosité du lecteur, entraînant au paragraphe suivant la suite du portrait du narrateur, par comparaison avec ses congénères, dont il se fait à la fois le porte-parole et l'accusateur, toujours à partir d'un renversement satirique du discours descriptif des espèces animales. On observera enfin comment les anaphores finales insistent sur la mystérieuse singularité du personnage-narrateur, et sur celle de la fiction narrative elle-même.

En prolongement de cette séance et en prévision de l'évaluation finale, qui prendra la forme d'un essai appuyé sur un texte d'idées et supposera de développer des compétences argumentatives, on proposera un première approche de l'exercice de contraction de texte, en donnant à lire un court passage du *Silence des bêtes* d'Elisabeth de Fontenay (une trentaine de lignes, par exemple sur la question de l'anthropocentrisme dans l'usage des animaux pour parler du « propre de l'homme », ou bien sur la comparaison entre discours sur les bêtes, racisme, ou rejet de ceux qui, du fait de l'infirmité, de la maladie, de la vieillesse, du trouble mental, ne présentent pas une conscience de soi conventionnelle) ; il s'agira d'en dégager la construction argumentative pour amener les élèves à le résumer 1) en une phrase simple ; 2) en trois phrases simples ; 3) en dix lignes.

Lors de la **quatrième séance**, on procèdera à une comparaison entre les deux extraits de « Mémoires », qui portent un titre comparable et commencent par une formule similaire d'auto-dénigrement. On comparera alors la présentation de soi que donnent les deux personnages, en insistant sur la concordance ou la discordance entre le placement de l'espèce sur l'échelle du vivant, du point de vue humain, et les valeurs morales qui lui sont attribuées dans des préjugés hiérarchiques que l'on pourra rapprocher de discours traditionnels sur l'animalité et le propre de l'homme.

On s'arrêtera aussi sur la langue étrange confiée au chimpanzé, en s'interrogeant sur le travail nécessaire pour lui donner une cohérence, en observant la nature des déformations apportées par rapport à la langue ordinaire. On pourra diffuser des extraits d'interviews de Tristan Garcia qui a déclaré s'être inspiré des travaux d'éthologues mais aussi de réflexions sur la numérisation binaire du langage par l'informatique, ou encore sur les caractéristiques de la langue des signes.

En prolongement de cette séance, on pourra mettre en œuvre un exercice d'appropriation, pour approcher de plus près la singularité du projet de Tristan Garcia. On proposera aux élèves d'inventer une langue fictive dans laquelle ils devront prononcer un portrait d'eux-mêmes, et leur donner à lire, enfin, des extraits de la langue bigarrée du personnage principal de « Mon oncle le jaguar », entre langue brésilienne parlée, présence de patrons lexicaux et syntaxiques imités de la langue tupi et de métaphores issues de cette culture (on pourra là encore parler du travail de documentation de l'auteur), et imitation expressive d'une conscience qui pense être apparentée à celle d'un jaguar.

Alternativement, on pourra proposer quelques extraits de films mettant en scène l'animal de laboratoire ou de cirque, comme figure pathétique qui permet de porter un regard accusateur sur les humains.

La **cinquième et la sixième séance** aborderont l'extrait d'*Anima* en deux temps.

Tout d'abord, on proposera aux élèves d'identifier le point de vue adopté dans le texte. Le repérage d'indices confirmera la focalisation interne animale et le travail sur le partage du sensible et de l'émotion, au cœur de l'extrait. On questionnera alors les élèves sur ce qui diffère des textes du corpus

déjà étudiés : on envisagera le narrateur animal non plus comme un accusateur et un acteur de l'intrigue, mais comme un témoin muet et très secondaire des événements entourant la mort de sa maîtresse.

La classe s'engagera alors dans un travail grammatical sur la valeur des temps verbaux de l'indicatif : présent gnominique / narratif ; passé composé (passé dont les conséquences se mesurent sur la situation présente) ; imparfait de concordance des temps, notamment dans le discours indirect (« c'était lui ») ; imparfait duratif. On examinera notamment comment l'arrivée de Wahhch fait basculer le personnage d'un présent marqué par la catastrophe passée, au passé composé, au plaisir des retrouvailles, marquée par l'emploi de l'imparfait de dilatation de la durée (« son odeur était si bonne », « il y avait le soir »). On pourra aussi observer comment le départ définitif de Wahhch, dans la dernière phrase, est observé par le chat, comme une série de phénomènes brusques (où la succession des infinitifs donne l'impression de pures actions mécaniques, impersonnelles), qui déclenchent des émotions décelables par l'emploi de toute une gamme de temps : passé composé, imparfait et présent.

Dans un deuxième temps, on proposera un exercice d'initiation guidée au commentaire littéraire. Le professeur invitera les élèves à réfléchir à la façon dont le texte, en confiant le point de vue à l'animal *familier*, fait un pas de côté par rapport aux codes du roman policier (on aura rappelé l'intrigue du roman) ; comment ce dispositif narratif permet l'empathie du lecteur, en vertu de cette familiarité du chat, envers la détresse de l'animal (en leur demandant comment ils réagissent au texte et comment ces émotions sont produites par ce texte) ; et enfin, dans quelle mesure la narration animale quitte le dispositif de la satire des hommes au profit d'un dispositif du parti pris de l'animal.

Il s'agira ensuite de regrouper les idées et les observations, afin de composer à partir de là un plan de commentaire détaillé, autour de la notion de la familiarité et de la défamiliarisation.

La problématique portera sur le point de vue de l'animal, familier mais réputé indifférent comme le chat, sur la douleur du deuil, comme contrepoint aux émotions humaines ou comme caisse de résonance tragique à un drame humain.

Un plan possible serait le suivant :

1/ *Un point de vue indirect sur les drames des hommes par l'animal familier* : indices narratifs de la construction du point de vue secondaire sur l'intrigue ; une scène secondaire dans la résolution du meurtre mais fortement émouvante ; dramatisation des discours respectifs par l'écoute du chat et son sommeil.

(On pourra rappeler que Mouawad est un dramaturge fortement influencé par la tragique antique et sa dimension cosmique).

2/ *L'animal familier, porteur de défamiliarisation* : les rapports du chat aux deux humains ; le souci du maintien de son territoire ; l'étrangeté de Wahhch.

Cette partie permet de réemployer les connaissances des élèves sur la satire animale (puisque Pithô est aussi un animal clown) ; et surtout d'approfondir l'étude des registres littéraires affectifs, vus dans les deux premiers textes autour de la colère, de la tristesse et du rire

On étudiera ici façon dont le lecteur compatit d'abord à la douleur du chat avant de retrouver celle de Wahsh par son intermédiaire.

3/ *Le partage du sensible et les limites contemporaines entre roman et poésie* : étude des procédés poétiques à l'œuvre dans le discours élégiaque du chat ; étude des modalités de représentation de la perception du temps par le chat ; relevé des ambiguïtés narratives qui pointent vers une communauté de sentiments entre le chat et Wahhch.

(On accompagnera cette partie de lectures des passages décrivant la création du monde et du temps dans la Genèse, pour pointer l'intertextualité).

Le professeur répartira ensuite les élèves par groupes, afin de les faire travailler à la rédaction d'une partie. Au terme de ce travail, le professeur rappellera aussi les étapes attendues de l'introduction d'un commentaire littéraire, et demandera aux élèves de rédiger l'introduction chez eux. Le professeur, en compilant les travaux réussis, montrera plusieurs façons de construire une introduction et une partie pertinentes, ce qu'ils pourront utiliser lors des prochains commentaires qu'ils auront à rédiger.

La **septième séance** proposera un temps de travail intermédiaire, au CDI ou à la maison.

En prolongement possible de la séance précédente, on présentera les travaux de l'historien Éric Baratay au CDI ou par un document numérique envoyé par l'enseignant (extrait de podcast ou d'interview). Cet historien s'est spécialisé dans l'archive historique animalière, pour retrouver les traces de l'expérience des animaux à certaines périodes de l'histoire (par exemple, les bêtes des tranchées pendant la Première Guerre mondiale). Il s'interroge aussi sur les modalités d'écriture de ces vies animales, en composant des biographies d'animaux. Cela permet de présenter aux élèves la façon dont les historiens renouvellent l'écriture du passé en interrogeant les archives à partir des animaux et des effets des événements humains sur leurs conditions de vie.

Un travail seul ou en groupe sera alors demandé, de l'ordre de l'écriture d'invention à partir des créations stylistiques observées dans les textes et du travail narratologique : les élèves seront invités à raconter le point de vue d'un animal sur un événement passé de leur choix, en respectant les contraintes de la narration à la première personne et les caractéristiques de l'animal et de l'époque. L'important n'est pas ici d'aboutir à un résultat parfait, mais de donner à sentir, par la pratique, les enjeux d'une écriture du point de vue de l'animal, ce qui pourra être réinvesti dans l'essai final.

On pourra leur donner à lire en complément un passage de *Mémoires d'un rat*, écrit par Pierre Chaine pendant la Première Guerre mondiale, pour décrire cette guerre du point de vue d'un rat, auprès des « Poilus ».

En prolongement (séance 8 ou sortie au musée), on pourra présenter aux élèves un excursus du côté de l'histoire des arts, par exemple autour du tableau *La Curée* de Courbet, en exploitant cet extrait de l'analyse proposée par Joëlle Zask qui souligne la façon dont l'indistinction des hommes et des animaux place le spectateur devant un choix de point de vue sur la nature et le vivant :

« [...] dans le tableau intitulé *La Curée* (1857), les éléments du tableau sont bien séparés les uns des autres. Aucun regard n'est échangé. Rien n'évoque le spectacle de dépeçage sanguinolent de la proie ou la précipitation qu'implique une curée. Les chasseurs ne regardent pas même le chevreuil pendu par une patte. L'un croise les bras et semble plongé dans ses pensées, le piqueur joue du cor, les chiens vaquent à leurs occupations, les personnages sont isolés les uns des autres. En revanche tous ces êtres sont en relation avec quelque élément du paysage forestier avec lequel par exemple le costume du chasseur se confond. Comme l'écrit le critique Edmond About au sujet d'exposition du Salon de 1857, tout en le regrettant, Courbet, en contradiction complète avec le thème du tableau,

proclame l'égalité de tous les corps visibles ; le chevreuil mort, l'homme qui l'a tué, la terre qui le porte et l'arbre qui l'ombrage ont à ses yeux le même intérêt ; il affecte de ne pas choisir et de peindre tout ce qui se rencontre, sans préférer une chose à l'autre.

La forme ouverte du tableau invite donc ici encore le regardeur à déterminer quelle est sa place, quelle est la position qui va le conduire, via son engagement, à créer une relation multilatérale entre les chasseurs et le chevreuil dont la pendaison dérange, ainsi qu'avec chacun des personnages du tableau²⁵. »

Enfin, une **évaluation finale** reposera sur la rédaction d'un essai sur le thème du groupement de textes et des textes d'idées évoqués au fil de la séquence. Ainsi, on pourra demander : « Lorsque nous nous intéressons aux animaux, faisons-nous preuve d'humanité ? »

Les élèves seront amenés à réfléchir, autour des éléments du corpus, sur l'usage de l'animal dans les fictions littéraires et dans le discours savant. Ils auront à leur disposition l'ensemble du cours, des commentaires de textes, les travaux d'appropriation et de travail argumentatif. Ils pourront aussi mobiliser leur lecture cursive. On pourra, pour les initier à ce travail de réflexion, leur suggérer des pistes telles que :

- montrer que les quatre textes sont bien la représentation d'un point de vue animal qui est fabriqué par l'homme, au moyen du langage humain, et destiné à faire réfléchir sur l'homme et sur les rapports des humains aux animaux, par le rire ou l'indignation et le renversement du discours classificatoire, les animaux faisant parfois preuve de plus d'humanité que les humains ;

²⁵ Joëlle Zask, « La représentation de l'animal dans l'art contemporain : ce qu'elle révèle et ce qu'elle nous enseigne », *Le Télémaque*, 60 (2), 2021, p. 137-145 (ici p. 144).

- rappeler qu'ils proposent des dispositifs où le seul enjeu didactique (apporter des enseignements) ou satirique (critiquer les hommes) est débordé par la volonté de rendre perceptible une présence de l'animalité en elle-même (corporelle, langagière, sensible), et à éviter le pur anthropocentrisme, à partir de données sur le comportement animal ou sur des croyances non-rationalistes : à faire preuve, donc, d'humanité au sens éthique du respect de l'animal dans sa singularité ;
- expliquer qu'ils servent aussi à donner envie aux lecteurs d'entrer dans une intrigue mystérieuse, où les distinctions entre animal et humain sont de toutes manières brouillées et peuvent ainsi constituer des symboles de la valeur du plaisir romanesque, qui peut passer par la compassion ou le rire. Cela amène à s'identifier au narrateur et à partager sa mélancolie face à la mort – et peut-être, à travers elle, face à la crise environnementale.

[Prolongements]

La conclusion de cette séquence peut inaugurer une séquence ultérieure, dans le cadre de l'objet d'études « La poésie du Moyen Âge au XVII^e siècle », sur la poésie élégiaque (autour, notamment, des *Regrets* de Joachim du Bellay ou des *Amours* de Ronsard) qui permettra d'exploiter les observations faites sur le caractère pathétique et lyrique des textes de Mouawad et Desarthe (et dans une moindre mesure Garcia), ou sur la poésie satirique aux mêmes époques (Villon ; Régnier ; La Fontaine ; Boileau), qui peut partir des connaissances acquises autour du texte de Mabanckou et du point de vue animal sur l'homme dans le corpus.

Remarques sur les copies et conseils aux candidats

La lecture des copies de cette session laisse apparaître de vraies qualités d'analyse et de présentation chez nombre de candidats, ce qui réjouit le jury. Il apparaît toutefois nécessaire d'attirer l'attention sur quelques points de méthode et d'exposition, afin d'éclairer les futurs candidats dans leur préparation de l'épreuve.

Il est tout d'abord indispensable de formuler de manière intégralement rédigée l'ensemble des idées et d'explicitier à chaque étape le contenu des analyses, les objectifs des étapes pédagogiques ainsi que les attendus liés aux exercices proposés. Par exemple, l'annonce d'un exercice de commentaire de texte ne peut suffire sans explication des axes d'analyse que le professeur pourrait proposer aux élèves, pour guider leur travail ou pour accompagner la correction.

On ne peut que déplorer la grande disproportion que l'on observe souvent entre un long travail de problématisation et la partie didactique, sacrifiée faute de temps, ce qui pénalise notamment des copies qui présentent par ailleurs une analyse des textes vraiment remarquable. Réciproquement, rappelons qu'il est inutile de multiplier les résumés des textes et les passages en revue de tout le corpus à chaque étape du devoir, ce qui risque de produire des copies répétitives et superficielles, qui ne cessent de tourner autour des enjeux littéraires sans jamais les traiter tout à fait, et qui passent des pages à annoncer ce qu'elles vont faire au lieu de le faire vraiment.

Concernant les analyses, le jury tient à rappeler l'importance d'utiliser des outils terminologiques simples mais précis. Un certain flottement a été observé, par exemple, pour les types de discours rapportés, ou pour la focalisation narrative. La fréquentation régulière d'usuels de français permet de se préparer à démontrer une maîtrise satisfaisante de l'analyse scolaire des principaux types de textes littéraires. Par ailleurs, le jury attend que la séquence pédagogique inclue, conformément aux instructions officielles, des temps d'étude de la langue française, ce qui ne saurait être expédié en une phrase, sans explication sur les phénomènes étudiés, sur les points d'appui dans les textes et sur les objectifs précisément visés.

Sur le plan des contenus, le jury valorise les problématiques précises ; une formule trop générale ou convenue, parfois moralisante, se contentant, par exemple, d'étudier le « miroir » que l'animal tendrait à l'homme, en négligeant tout le travail de réflexion esthétique sur le point de vue animal, ne permet pas de convaincre. De telles facilités de pensée ne sont pas plus efficaces pour analyser les textes ; celui de Mouawad a donné lieu à beaucoup de contresens, lorsque les candidats cherchaient à tout prix à juger moralement les personnages humains, en insistant sur l'indifférence supposée du maître

envers son chat et sur son inhumanité, négligeant l'intérêt d'une représentation biaisée par le fait que le lecteur n'a accès qu'au seul point de vue, tout fictionnel, d'un animal.

Enfin, si l'ensemble des copies est généralement de bonne tenue linguistique, le jury s'est beaucoup étonné de lire des propos frôlant le racisme (sur le primitivisme supposé de tel usage linguistique par exemple, ou sur une prétendue hiérarchisation de la sensibilité à l'environnement), ou proposant des rapprochements politiques ou culturels très hasardeux. Il était malvenu de placer tout le corpus dans une perspective postcoloniale ou écocritique sans autre précaution, et franchement incongru de voir dans les « trois gouttelettes de pipi » de Mabanckou une allusion à la trinité chrétienne. Les candidats ont également eu tendance à confondre animalité, bestialité, sauvagerie, ou à trop jouer sur les interférences entre ces notions.

C'est donc à la prudence et au bon sens que le jury fait appel chez les candidats, ainsi qu'à leur souci de préparer correctement l'épreuve, en s'informant sur les programmes et en entretenant des connaissances, simples mais assurées, sur l'histoire littéraire et sur les principales caractéristiques des formes et procédés stylistiques.

Composition française sur une œuvre au programme

Rapport présenté par Madame Sophie Pailloux-Riggi,
Professeure de chaire supérieure
(Académie de Versailles)

Anne-Françoise Benhamou écrit dans *Koltès dramaturge* :

« Sur fond d'assombrissement" délibéré des causes et des finalités, chaque fragment de pièce éblouit par sa densité concrète, sa construction autonome, la netteté des enjeux apparents, et la multiplicité des résonances. Cet agencement singulier de la clarté et de l'opacité est un des traits les plus constants de la dramaturgie de Koltès ; elle fait toute la séduction de l'œuvre : des constellations de langage d'une précision parfois presque maniaque détachent leur éclat sur les gouffres obscurs de la fiction »

Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2014, p. 119.

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des œuvres de Bernard-Marie Koltès au programme ?

1. Le sujet dans son rapport au programme

Quelques mots sur *Koltès dramaturge*

Le sujet de la session 2025 portait sur deux œuvres de Koltès, *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton* suivi de *Carnets*. La citation proposée était extraite de *Koltès dramaturge* d'Anne-Françoise Benhamou, paru en 2014 aux éditions Les Solitaires intempestifs. Cet ouvrage pouvait avoir fait partie des lectures des candidates et des candidats à l'agrégation interne de lettres modernes, comme l'ont montré certaines copies, mais on sait aussi que le temps de préparation au concours est souvent très contraint et n'autorise pas toujours l'exploration bibliographique ; la connaissance de l'ouvrage n'était en rien requise pour traiter le sujet.

Koltès dramaturge réunit onze articles, dont la plupart ont déjà fait l'objet d'une publication entre 1990 et 2010. L'ensemble forme ainsi une sorte de paysage mouvant du rapport d'Anne-Françoise Benhamou à l'œuvre de Bernard-Marie Koltès au fil de ces vingt années. Ce rapport est celui d'une lectrice et d'une spectatrice. Benhamou rappelle dans son introduction le « choc » et la force de résonance intacte de sa découverte du théâtre de Koltès en 1983, avec la création de *Combat de nègre et de chiens* par Patrice Chéreau qui vient de prendre la direction du théâtre des Amandiers de Nanterre. Elle s'explique aussi sur le titre choisi pour ce recueil d'études : l'intituler *Koltès dramaturge*, ce n'est pas assigner cette œuvre à un « genre », c'est simplement, et avec la conscience qu'il n'y a pas là exclusivité d'intérêt chez Koltès, « prendre en compte le fait qu'[il] a choisi le théâtre comme outil et ne l'a pas lâché » et « que son écriture n'a cessé d'explorer les possibilités de la scène comme ses impossibilités » (p. 17) ; ce n'est pas non plus suggérer que l'on pourrait établir une théorie dramaturgique koltésienne, alors que sans cesse son œuvre « ne cherche rien moins que son point d'équilibre » (p. 17).

Deux œuvres et plus pour un sujet

Le corpus inscrit au programme, composé de deux œuvres aussi différentes que *Combat de nègre et de chiens* suivi des *Carnets* et *Dans la solitude des champs de coton* (toutes deux publiées aux Éditions de Minuit, en 1989 pour la première, et en 1986 pour la seconde, dans une chronologie éditoriale qui ne correspond pas à l'ordre de ces œuvres dans le parcours créatif de Koltès), mettait au contact d'une

écriture dramaturgique mouvante, qui jamais n'entend faire système, qui relance sans fin la question que lui pose le théâtre et qu'elle pose au théâtre. L'une des difficultés était de tenir compte de la singularité de chacune de ces deux œuvres. Mais cette difficulté était en même temps une chance pour tirer parti, dans sa réflexion, de cette mobilité du théâtre koltésien, sans le résoudre dans un ensemble de généralités et de pseudo-certitudes que certaines copies n'ont pas toujours su éviter.

Il convenait aussi, au regard des éditions, de donner place aux textes détachés qui accompagnent ces deux œuvres : les trois paragraphes d'ouverture et *Carnets* pour *Combat de nègre et de chiens* ; le fragment inaugural sur le deal pour *Dans la solitude des champs de coton*. L'attention accordée à ces textes situés en marge a parfois donné lieu à de beaux et justes développements sur le rôle du fragment dans l'écriture koltésienne. Des *Carnets* qui accompagnent *Combat de nègre et de chiens*, on ne sait s'ils recouvrent l'intégralité des notes de Koltès ou s'il s'agit d'une sélection par lui opérée, mais, dans tous les cas, cet agencement éditorial n'est pas une initiative de Minuit, puisqu'il apparaît comme tel dès la première publication de 1979. Cela signifie que Koltès a envisagé d'emblée un dispositif où l'œuvre lue ne coïncide pas tout à fait avec ce à quoi la scène donne accès. Ce qui fonctionne d'un côté comme un supplément éclairant dessine de l'autre un manque. Pour François Bon dans *Pour Koltès*²⁶, la non-reprise, au sein de la pièce, de la quasi-totalité du matériau fragmentaire qui constitue les *Carnets* invite à penser la valeur de ce qui s'y tient ainsi en retrait, de ce qui est invisible et pourtant présent. Quant au texte d'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton*, consacré au mot « deal », il fonctionne, sous son allure de définition, comme un bloc poétique séparé, et il reste, sauf choix singulier du metteur en scène, absent de la représentation que l'on peut donner de la pièce²⁷.

Le sujet dans sa relation au théâtre de Koltès

Les deux œuvres proposées au programme témoignaient par ailleurs du rapport ambivalent de Koltès au théâtre, que l'emploi des mots « pièce » ou « dramaturgie » par la citation n'avait pas à occulter totalement. Le sujet, dans sa formulation, par des expressions telles que « fragment » et « constellations de langage », ouvrait en effet à une perception de la dimension poétique de l'œuvre, donc à un brouillage des classifications génériques.

Ce rapport ambivalent de Koltès au théâtre n'est pas le même pour chacune des deux pièces. *Combat de nègre et de chiens* a été, de toute évidence, écrit dans la perspective de la scène : le tapuscrit de sa première version est envoyé à Patrice Chéreau dès 1979, même si la pièce n'est finalement montée par lui qu'en 1983, et dans une autre version. Les différentes brochures de travail de Chéreau portent la trace de ses commentaires sur le texte de Koltès et sur les ajustements successifs proposés par l'auteur, permettant d'en suivre l'évolution dans le sens d'une plus grande cohésion de l'action dramatique et de la fable²⁸. Le statut de *Dans la solitude des champs de coton* est, quant à lui, sans aucun doute plus ambigu, même s'il figure bien sous la mention « Théâtre » dans la liste des titres de Koltès donnée par Minuit. On connaît les propos parfois contradictoires, et volontiers paradoxaux, de Koltès sur *Dans la solitude*, affirmant par exemple dans un entretien avec François Malbosc : « Mais non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes »²⁹. Il reprend également à son compte la qualification de « dialogue philosophique »³⁰ (*Une part de ma vie*, p. 72) amorcée par Colette Godard sur une proposition de Chéreau, tout en continuant à parler dans le même temps de « pièce ».

De cette relation instable de Koltès au théâtre, le sujet n'invitait pas à faire l'économie, bien au contraire : il s'établissait au cœur de tensions multiples, entre texte et scène, entre rapport à la langue et rapport au récit et à la fiction dramatiques, tensions qui sont tout sauf circonstanciellées et auxquelles

²⁶ François Bon, *Pour Koltès*, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

²⁷ C'est d'ailleurs un autre texte de Koltès, « Si un chien rencontre un chat », publié dans *Prologue* (Les Éditions de Minuit, 1991) que Chéreau fera figurer dans le programme de 1987, suggérant qu'il y a trouvé une orientation majeure pour sa mise en scène.

²⁸ Sur ce point, voir Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : Koltès et Chéreau, une rencontre derrière les mots », *Koltès dramaturge*, p. 131-166.

²⁹ Koltès, *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, p.75, 1999/2010 (pour l'édition en Minuit Double).

³⁰ Le « dialogue philosophique » de *Dans la solitude des champs de coton* a notamment fait l'objet d'une analyse de Catherine Doroszczuk dans « La ligne, la courbe, l'écart. Dans la solitude des champs de coton, un dialogue philosophique », *Cahier Textuel*, juillet 2014.

il convenait d'être sensible pour situer justement son propos. S'il en va ainsi, c'est aussi parce que la grande question de Koltès est d'abord celle de la langue, dans le double jeu de son dedans et de son dehors où se risque une écriture. « J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire », précise-t-il par exemple à propos de *Quai Ouest*³¹. L'œuvre de Koltès existe de fait, avec un degré de présence peu commun dans le champ des productions récentes, à la fois sur la scène du théâtre vivant et sur celle du livre. Christophe Triaud note même qu'« il semble [...] que souvent les réalisations scéniques aient échoué à construire un rapport aussi mouvant et étrange que celui que les textes de Koltès établissent avec leur lecteur »³². On peut en être évidemment lecteur et spectateur, mais aussi lecteur ou spectateur, sans s'astreindre à un va-et-vient entre le texte et la scène (réelle ou virtuelle, projetée comme l'horizon du texte). Se trouve dès lors déjouée la partition entre études théâtrales et études littéraires, ou plutôt induit leur décadre respectif.

La « séduction de l'œuvre » dont Anne-Françoise Benhamou fait état pouvait ainsi être réfléchie du côté du lecteur comme du côté du spectateur, du côté de la lecture muette comme de l'oralisation du texte aussi, à condition bien entendu que l'on ait su préciser qu'elle n'opérait pas de manière identique dans un cas et dans l'autre, que ses matériaux, ses mécanismes et les conditions mêmes de leur activation différaient et que par conséquent il ne s'agissait sans doute pas tout à fait de la même « séduction », si séduction il y a. Il était envisageable que certains candidats n'eussent jamais vu aucune pièce de Koltès, textes au programme compris, sans qu'il y ait nécessairement là anomalie ni réel obstacle : nombreux parmi ceux qui aiment le travail de Koltès ne l'ont rencontré que par la lecture. Cependant, outre les comptes rendus de mises en scène qu'ils ont pu consulter, un DVD de la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Michal Thalheimer au Théâtre de la Colline en 2010, une captation réalisée en novembre 2022 de cette même pièce dans la mise en scène de Mathieu Boisliveau au Théâtre de la Bastille, ou encore le film de la mise en scène en 1989 de *Dans la solitude des champs de coton* par Chéreau étaient aisément accessibles, même si ces documents audiovisuels doivent être distingués de l'expérience directe de la représentation. On pouvait par conséquent souhaiter que des mises en scène aient pu être convoquées dans les copies – et elles l'ont été assez fréquemment –, mais leur absence n'était pas rédhibitoire, d'autant que le sujet permettait une entrée par le travail de la langue.

En revanche, le sujet imposait bien de « penser théâtre », y compris dans sa matière textuelle, et « penser théâtre », c'est intégrer ce qui, chez Koltès, semble souvent s'écrire à la fois pour et contre le théâtre, et qui trouve sans doute l'une de ses plus belles formulations, mille fois reprise, dans un entretien avec Delphine Boudon en 1986 : « Je crois très sincèrement que le théâtre est un art qui finit, tranquillement. Et c'est pour cela que ça devient intéressant [...] un art qui doute de lui-même, donc qui reconnaît mieux ce qui lui est propre. Or, c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles »³³. Jamais l'intérêt de Koltès pour le théâtre n'est restreint. Il engage au contraire une pensée ouverte de la théâtralité. Koltès a toujours souligné sa passion pour le cinéma, sa fascination même pour les films de kung-fu et Bruce Lee³⁴ (il réalise en 1973 un film *La Nuit perdue*, écrit des scénarios, dont le dernier, *Nickel Stuff*, en 1984, est publié chez Minuit etc.) ; il a dit et redit son goût pour la musique, de Bach à Bob Marley (mais c'est en fait pour lui la même chose) ; il est aussi un voyageur, et ses lettres traduisent une rencontre avec le monde et les êtres, la façon dont il regarde et éprouve ce qu'il voit ; enfin, il est un lecteur boulimique de romans : il en a écrit un, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, et a toujours rêvé d'en écrire d'autres. Koltès n'établit par conséquent de frontières ni entre les genres, ni entre ces expériences qui sont le creuset d'une recherche de formes et de langages

³¹ *Une part de ma vie*, p. 47-48.

³² Christophe Triaud, « La dialectique de la langue, *Voix de Koltès*, 2004, Séguier, p. 37.

³³ *Une part de ma vie*, p. 66.

³⁴ De cette fascination, Thomas Aufferd rend compte dans « La fascination de Koltès pour Bruce Lee : éloge d'une icône cinématographique, humiliée, fragile et sexy », *Koltès maintenant et autres métamorphoses, Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot*, Paris 7, Peter Lang, 2010.

qui nourrissent sa dramaturgie. La longue et fabuleuse lettre à Hubert Gigoux³⁵ écrite à Ahoada le 11 février 1978 est ainsi l'une des matrices de *Combat de nègre et de chiens*.

C'est donc à partir d'éléments venus d'autres univers que Koltès rejoue, pièce après pièce, le théâtre, dans une direction si peu articulée aux expérimentations post-dramatiques de son temps qu'il suscita une réception parfois polémique : on pointe son « classicisme », comme s'il s'agissait d'une tare, on l'épingle comme « dépassé, voire réactionnaire ». L'œuvre semble échapper à toutes les classifications, même celles qu'instaurent parfois, non sans paradoxes, ceux qui voudraient en déconstruire le principe. Cyril Desclés dans « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? »³⁶ donne un aperçu éclairant de cette situation ambiguë de Koltès dans le champ du contemporain. Il est souvent difficile de se résoudre à l'irréductible et à l'intempestif, mais les meilleures copies ont su se situer au contact d'une œuvre qui précisément invitait à déplacer les catégories constituées, sans vouloir à tout prix la faire coïncider avec des modèles. Inversement, rapprocher la demande d'Albourny qui vient chercher un corps dans *Combat de nègre et de chiens* du geste antique d'Antigone qui réclame une sépulture pour son frère, et la lui donne, pouvait sans doute être fécond pour penser d'une part la tension dramaturgique ainsi installée entre l'invisible (le corps introuvable de Nouofia) et le visible (l'espace scénique comme espace du voir), d'autre part le théâtre comme rituel funéraire, mais ne pouvait permettre de conclure schématiquement que *Combat* était une pièce « conforme au genre de la tragédie », comme on a pu le lire. De même, il s'est révélé peu fructueux de soumettre l'examen des deux pièces à une analyse de la trop célèbre « règle des trois unités », comme si elle constituait l'étalon de mesure de toute dramaturgie.

2. Analyse de la citation

Situation de la citation

Le passage qui fournissait la citation figure à la toute fin d'une section de *Koltès dramaturge* intitulée « Une dramaturgie du clair-obscur ». Anne-Françoise Benhamou y interroge la dramaturgie koltésienne (sa matière comme sa manière) sous l'angle des rapports entre l'ombre et la lumière, entre le jour et la nuit, entre la clarté et l'obscurité, séries qui ne sont pas exactement synonymes les unes des autres, invitant à une forme de traversée du théâtre koltésien à partir de son « mouvement vertigineux d'obscurcissements et d'éclaircissements simultanés » (p. 118). Y sont tour à tour convoqués *Combat de nègre et de chiens* (auquel est donnée une assez large place), *Quai Ouest*, *Roberto Zucco* et *Le Retour au désert*. Dans *la solitude des champs de coton* y est brièvement évoqué, mais le propos donné en sujet ne portait sur aucune pièce particulière. Quant au mot « assombrissement » placé entre guillemets dans le livre comme dans le sujet, il fait en contexte écho à la fois à la thématique du chapitre et à un extrait de « Un hangar, à l'ouest » cité un peu plus haut, à la page 118 : « Dans *Quai Ouest*, j'ai tâché d'être le plus clair possible sur les enjeux ; ce qui m'a poussé à volontairement assombrir les faux enjeux ». La présence de ces guillemets, pour lesquels toutes les hypothèses étaient autorisées, n'était pas de nature à troubler les candidats, dans la mesure où le terme s'inscrivait d'abord dans la logique même de la citation. Elle n'a d'ailleurs pas posé problème.

Ce qui précède le passage proposé est consacré à la clarté et à l'obscurité comme éléments constitutifs des fables koltésiennes et à leur orchestration dramaturgique. Ainsi, l'action de *Combat de nègre et de chiens* va du crépuscule à l'aube ; elle se déploie dans une tension dynamique entre le vu, le visible et l'invisible, entre le territoire de l'ombre, cet entre-deux où se tient Albourny, et les lumières électriques éclairant la cité. Les personnages en scène, le titre de la pièce l'annonce partiellement, sont un noir et trois blancs, auxquels il faut bien entendu ajouter Toubab, le chien de Cal, dont on peut supposer que c'est bien le cadavre qui, en écho à un passage d'*Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry, apparaît à la dernière image (*Combat*, p.118). On y parle beaucoup, et peut-être même principalement, de l'« ombre », de la « nuit », de la « lumière », du « noir », etc., sans que l'on puisse toujours départager le littéral du métaphorique (et sans doute est-ce à la fois littéral et métaphorique). Comme le note Benhamou, « on peut regarder *Combat de nègre et de chiens* comme l'histoire de quatre personnages

³⁵ *Lettres*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 311-322.

³⁶ in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Peter Lang, 2010.

dans leur rapport à la lumière » (p. 112). De même, c'est « *aux heures de fermeture* » des « *commerces homologués* » (p. 7) qu'on « deale » dans *Dans la solitude des champs de coton*. Mais usant d'une possibilité de syllepse, ce sont une autre clarté et une autre obscurité, réévaluée en « opacité », que vient convoquer Anne-Françoise Benhamou dans le passage donné en citation. Ce qui relève de l'obscurité et de la clarté y est en effet relancé à un autre plan : celui de la relation ambivalente que cette dramaturgie noue avec son spectateur ou son lecteur. D'un côté, celui-ci se heurterait à une « opacité » intentionnelle du récit dramatique et des ressorts de la fiction ; de l'autre, il serait dans l'éblouissement d'un langage, d'une parole, d'une langue, qui dans leur éclat – à tous les sens du mot – installeraient la prévalence du fragment sur la trame narrative que ce même langage dramatique est pourtant censé construire et assurer. Le propos installait par conséquent une ligne de tension entre une signification attendue et une « séduction » éprouvée. Sans comprendre ce qui se passe, on comprend que quelque chose a lieu. C'est la question du sens, de ce que l'on appelle le sens d'une œuvre, qui serait dès lors désenclavée³⁷ et par là-même réactivée³⁸, par la dramaturgie koltésienne. Dans son article « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? », Cyril Desclés parle ainsi, dans une très belle formule, d'une « adombration du sens »³⁹ qu'il relie à « l'esthétique élaborée dans la Compagnie de Jésus », rappelant que Koltès avait été élève au collège jésuite Saint-Clément de Metz.

La citation conduisait donc à envisager le travail d'une dramaturgie des contraires⁴⁰, tendue entre clarté et obscurité, en direction d'une production d'effets équivoques sur le spectateur et/ou le lecteur, autour d'une interrogation centrale, qui est aussi une énigme : à quoi tient la séduction des œuvres de Koltès ? Car il y a bien, selon Anne-Françoise Benhamou, « séduction de l'œuvre », et cette séduction s'explique par un « agencement singulier de la clarté et de l'opacité » (l'emploi du pronom « elle » dans la proposition « elle fait toute la séduction de l'œuvre » posait quelque problème au plan strictement grammatical ; on pouvait cependant l'entendre comme reprise d'une dramaturgie fondée sur un « agencement singulier de la clarté et de l'opacité »). Le terme même de « séduction » requerrait d'évidence l'attention des candidats et une exploration de ses significations, mais cette évidence a parfois fait défaut : on pouvait bien entendu s'appuyer sur l'étymologie généralement connue, « se ducere », détourner du droit chemin, et faire ainsi de cette séduction le lieu d'une inquiétude voire d'une transgression, mais on devait aussi en déplier les connotations positives : charme, émerveillement, attrait. C'était là le cœur du propos, puisque c'était autour de la question de « la séduction » que s'organisait en amont et en aval un jeu de reprises et de variations qu'il convenait d'analyser.

La citation repose en effet sur un système en apparence binaire, où chacune des formules de la première phrase semble trouver son écho dans la seconde, dans une structure en chiasme. Au « fond d'"assombrissement" délibéré des causes et des finalités » correspondent « les gouffres obscurs de la fiction », tandis que la proposition « chaque fragment de pièce éblouit par sa densité concrète, sa construction autonome, la netteté des enjeux apparents, et la multiplicité des résonances » trouve son écho dans une nouvelle formule : « des constellations de langage d'une précision parfois presque maniaque détachent leur éclat ». Semble ainsi s'établir une partition « de la clarté et de l'obscurité » dont la dramaturgie koltésienne ferait « agencement », et c'est de cet agencement que naîtrait la séduction de ce théâtre. Néanmoins, les perspectives adoptées dans chaque segment ne sont pas exactement équivalentes : dans la première phrase, l'accent est mis sur la construction d'un contraste qui met en valeur : « chaque fragment de pièce », éclatant, ressortirait sur un fond obscur (ou inversement ce serait ce fond obscur qui en autoriserait l'éclat), le motif pariétal pouvant rappeler la didascalie inaugurale d'une autre pièce de Koltès, *Quai Ouest* : « Devant un mur d'obscurité » (la formulation choisie pouvait aussi conduire à rapprocher cet agencement d'une composition d'ordre pictural, avec arrière-plan et premier plan, ou du cinéma, avec écran noir et lumière des images, ou encore d'une forme de paysage musical, avec fond sonore et éclats en « résonances » ; dans la seconde

³⁷ Reprise du titre d'une émission de France-Culture consacrée à Koltès en janvier 2020, « Désenclaver Koltès ».

³⁸ Sur la question du sens chez Koltès, on peut notamment renvoyer au livre, *Koltès, le sens du monde*, Les Solitaires intempestifs, 2014, où Christophe Bident souligne ce qui relève d'un rapport sensible plutôt que d'un pouvoir de signification, et distingue « donner sens à » et « avoir le sens de ».

³⁹ in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, p. 37.

⁴⁰ Développée par Florence Bernard dans *Koltès, une poétique des contraires*, Honoré Champion, 2013.

phrase, l'orientation bascule et la perspective s'élargit : en haut « les constellations du langage », en bas « les gouffres obscurs de la fiction », l'éloignement s'accroît, le jeu des contraires s'amplifie (on passe ainsi d'« assombrissement » à « obscurs ») mais en même temps il se précise autour du couple « langage »/« fiction ». Il y a donc une évolution entre la proposition initiale et la proposition finale, et non une simple redondance : la première, tout en suggérant l'effet général, détaille la fabrique d'un agencement, la seconde donne le résultat obtenu, par la large vue d'ensemble de l'effet produit.

De cette structure bipartite, trop de candidats ont conclu à une opposition entre intention esthétique et construction du sens, reconduisant parfois la rengaine du couple « fond/forme », qui, rappelons-le, relève d'une conception erronée de ce dont les œuvres littéraires et théâtrales sont le lieu (une relecture de l'introduction de Jean Rousset pour son livre *Forme et signification* ou celle des travaux d'Henri Meschonnic, parmi d'autres, suffiraient à s'en convaincre). Une telle perspective, à écarter absolument, menait inévitablement la copie dans une impasse.

Ce premier temps d'analyse permettait de dégager les lignes majeures de la proposition de Benhamou :

1) Les pièces de Koltès sont à la fois éblouissantes par fragments et fondamentalement opaques. C'est un même geste d'écriture qui travaille simultanément à faire récit et à soustraire « les causes et les finalités » de l'action à la compréhension d'un autre, lecteur ou spectateur, l'exposant conjointement aux gouffres de la fiction et à l'éclat d'un langage.

2) Mais, si Benhamou met au jour les lignes de tension multiples qui sous-tendent une telle dramaturgie, on ne saurait y voir, en dépit de l'emploi du mot « délibéré », une pure visée esthétique, fondée sur l'art du contraste. Il en va ainsi par nécessité. Ce qu'il y a de « délibéré » n'est pas de l'ordre d'un simple choix : le travail d'« assombrissement » est d'abord la condition de l'éclat, il détermine une situation propre à faire naître la possibilité d'un tel éclat. Et inversement, sans lumière, pas d'assombrissement possible.

3) L'agencement n'équivaut donc pas à la juxtaposition d'éléments contraires : tout est pris dans un mouvement (le mot « assombrissement » le signale) d'où naît la dynamique dramaturgique, et cette dynamique est une dialectique. Dans *Voix de Koltès*, Christophe Triau en dessine les perspectives : « Une dialectique qui plonge le lecteur dans l'oscillation permanente entre la tentation tautologique de "ne rien voir au-delà de ce qu'il voit" et celle d'adopter un regard plus ou moins similaire à celui de la croyance, pour reprendre la dialectique qu'établit Georges Didi-Huberman, au début de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* »⁴¹. Que voyons-nous ? Qui nous regarde ? Ces deux questions au fondement même du théâtre (le lieu d'où l'on voit) sont posées singulièrement par le théâtre de Koltès à son spectateur, à son lecteur. Elles sont aussi celles que les personnages des pièces du programme sans cesse se posent à eux-mêmes en les posant à un autre. C'est pourquoi l'ombre (que l'on regarde sans voir mais où l'on est aussi regardé sans savoir qui nous regarde) hante le théâtre de Koltès, et singulièrement *Combat de nègre et de chiens*. L'étrange « séduction » qu'exercent les œuvres de Koltès ne réduit donc pas le lecteur ou le spectateur à en subir passivement l'attrait. Érotique de part en part, elle est une expérience des rapports complexes entre regard et écoute⁴², dans un théâtre où la langue n'est pas seulement à entendre mais encore à voir, puisque, comme le suggère Benhamou par l'emploi des mots « constellations » ou « éclat », la langue koltésienne s'expose.

4) Le propos de Benhamou semble ainsi faire jouer en tension une logique de la séduction et une logique de la signification, mais ces deux logiques ne sont pas exclusives : la séduction peut littéralement s'envisager comme détournement de la logique de la signification. Le rapport de séduction vaut alors relance, et non annulation, de la question du sens, ou plutôt elle relance le sens, non comme ce qui s'affirme, mais comme une question infinie. C'est dans cette direction que pouvait être pensée la dynamique du désir dans le théâtre koltésien, sur laquelle il était difficile de faire l'impasse au regard des deux pièces et de la place centrale donnée à la séduction : elle est une oscillation entre le don et le retrait, dont le dialogue de *Dans la solitude des champs de coton* est emblématique. L'écriture théâtrale de Koltès est l'occasion pour le spectateur de faire l'expérience « d'une relation désirante – désirante

⁴¹ Christophe Triau, «La dialectique de la langue », *Voix de Koltès*, Séguier, 2004, p. 38.

⁴² On peut repenser au beau titre de Paul Claudel, *L'Œil écoute*.

justement parce que s'y joue en permanence l'approche d'un objet qui s'offre et se retire tout à la fois »⁴³.

Rappelons qu'il est essentiel de s'emparer de la logique d'ensemble du propos auquel on est invité à réfléchir. Elle seule permet d'établir le dialogue constant de la copie avec l'entière du sujet. Trop de copies ont raisonné sur la citation par segments, occultant bien souvent la question de la séduction, qui en est pourtant le centre, ou la noyant dans des séries de remarques, sans voir que l'ensemble du passage est une tentative de mise à jour des sources de cette séduction.

Analyse de détail : commentaires et éclairages

L'analyse pouvait ensuite se concentrer sur certains points particuliers, dont une bonne connaissance des œuvres, et elle seule, permettait d'approfondir le questionnement et les enjeux :

1) L'« agencement de la clarté et de l'opacité » qu'observe Benhamou semblait placer au premier plan l'éblouissement du « fragment », de l'« éclat » (la polysémie du mot, à la jonction de la lumière et du fragment, était à exploiter)

Mais on ne saurait en déduire que la dramaturgie privilégierait un principe de discontinuité pour se résoudre dans le pur éclat du fragment. Chez Koltès, le fragment n'est pas le résultat du morcellement d'un tout qui le précéderait. Il se trouve au fondement d'une manière de faire œuvre, en poète autant qu'en dramaturge. Si cette pratique peut procéder de l'extraction d'une matière existante⁴⁴, elle se situe d'abord à un niveau plus profond du processus de création⁴⁵ : il y aurait chez Koltès, et l'expression « construction autonome » employée par Benhamou le manifestait, élaboration de morceaux de langage (les *Carnets* peuvent aussi être lus comme trace de ce travail), entrant dans « l'écrin », dit Bident⁴⁶, des monologues ou des soliloques, s'agencant à leur tour en étranges dialogues. C'est peut-être, comme l'observe Cyril Desclés, « cette mise en intrigue finale, opérée par montage, qui permet de comprendre que ses constructions s'avèrent souvent elliptiques et comportent des retournements inexplicables, indépendamment de toute causalité »⁴⁷. Cela vaut, à des degrés variables, pour l'une et l'autre des œuvres du programme. Koltès précise ce processus dans un entretien avec Hervé Guibert⁴⁸ en 1983, au moment où est joué *Combat de nègre et de chiens* : « Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. (...) Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade ». Ces mots pouvaient tout autant caractériser *Dans la solitude des champs de coton*. De cette autonomie du fragment, non soluble dans l'ordre du discours, témoigne aussi de façon exemplaire le trajet d'un bloc de langue à un autre adopté par François Bon dans *Pour Koltès*, et l'on pouvait tirer parti de son éventuelle lecture.

Cette poétique du fragment oriente également la structuration des pièces, qu'il convenait d'examiner. Dans sa première version, *Combat de nègre et de chiens* imposait un « passage au noir » entre de nombreux tableaux. Chéreau s'est employé lors de ses séances de travail avec Koltès à gommer une telle dynamique, mais une rapide observation du système de sortie et d'entrée des personnages au sein d'un espace divisé en lieux contigus révèle que la version définitive en conserve l'empreinte. Inversement, *Dans la solitude des champs de coton* présente le long et continu développement de deux

⁴³ Christophe Triaud, « La dialectique de la langue », p. 55.

⁴⁴ Le titre « Dans la solitude des champs de coton » est ainsi « un syntagme entièrement découpé dans la phrase d'un autre, extrait de *Frankie Addams* (en anglais, *The Member of the Wedding*), de Carson McCullers : « [...] Ils croisaient des routes de traverse rouges et désertes, creusées de fondrières d'un rouge plus sombre, et de vieilles baraques délabrées perdues dans la solitude des champs de coton », comme le montre Arnaud Maïsetti dans « Genèses : retrouver sa langue et tensions vers l'épure », in *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Cahier textuel, 2014, p. 8-22.

⁴⁵ Voir Cyril Desclés, « Quelques hypothèses sur la genèse de l'écriture koltésienne », in *Archipel Koltès*, éditions CRESEF, coll. « Recherches textuelles », 2010.

⁴⁶ « Désenclaver Koltès », émission de France-Culture, janvier 2020.

⁴⁷ in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*.

⁴⁸ *Une part de ma vie*, p. 23.

paroles, côte à côte, bord à bord, mais à l'exception des dernières pages, la pièce s'offre comme une succession de quasi-monologues (ou soliloques) qui s'entrecroisent plus qu'ils ne se répondent, sauf à contretemps⁴⁹.

Encore faut-il, pour qu'il y ait perception du fragment, éblouissement du fragment (puisque c'est cela d'abord que pointe Benhamou) que le fragment tienne, acquière une forme de consistance. La condition d'une telle possibilité est donnée dans la déclinaison de ses caractéristiques : « densité concrète », « construction autonome », « netteté des enjeux apparents ». Chacune imposait de se pencher un peu précisément sur le travail de l'écriture chez Koltès, en examinant les phénomènes tant poétiques que rhétoriques mis en jeu à tous les plans de la langue (lexique, syntaxe, matière sonore etc.), et qui ont fait l'objet de plusieurs études précises⁵⁰. On devait aussi être sensible à la façon dont cette poétique du fragment intervient à différents niveaux des œuvres : un tableau, une parole, une didascalie, une note de *Carnets* ou encore le texte sur le deal placé en ouverture de *Dans la solitude des champs de coton*. L'examen stylistique, pour essentiel qu'il soit, ne pouvait cependant ici valoir pour lui-même car c'est au rôle dramaturgique du fragment que la citation invitait à s'intéresser et toute analyse de détail, une fois encore bienvenue, ne valait pleinement qu'articulée à cette perspective. On pouvait s'appuyer, comme l'ont fait à juste titre certains candidats, sur le travail mené par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques* sur le début de *Combat de nègre et de chiens*⁵¹. Son étude, tout à la fois attentive au fonctionnement du « fragment » (c'est d'ailleurs ainsi qu'il nomme le tableau I) et aux « figures relationnelles » qui le construisent (« répétition-variation », écho, « bouclage »), et à ce qui s'y joue en termes de dramaturgie, le conduit à distinguer « pièce-machine » (où le spectateur est placé du côté de l'action et de sa progression) et « pièce-paysage » (où prévaut « l'aventure de la parole »).

La perception du fragment est aussi la condition pour que la langue s'expose, jouant ainsi, on l'a dit, pour le théâtre le partage du visible et de l'audible : ce que verrait littéralement le spectateur, c'est dans son éclat la langue elle-même. Il n'y a pas là simple métaphore, que viendrait reconduire par ses voies propres la citation de Benhamou. Il y a là un phénomène de rapport à la langue, qui la déplace du côté du perceptible plus que de l'intelligible. On ne voit pas seulement un personnage qui parle, on regarde parler la langue elle-même. Si la proposition semble aller davantage de soi dans le cadre de la lecture, on peut penser qu'elle vaut aussi pour le spectateur. L'effacement de toute identité et de toute psychologie, de toute motivation du Client et du Dealer est à cet égard essentiel, et bien des spectateurs ou lecteurs peuvent sans peine avouer qu'ils ne se souviennent pas de qui a prononcé les mots ou les phrases qu'ils gardent en mémoire : ces mots et ces phrases seuls demeurent.

Si l'une des critiques souvent adressées au théâtre de Koltès est celle d'un usage trop écrit du langage, d'une écriture ampoulée, artificielle, sans doute convenait-il de considérer combien cet excès, si excès il y a, travaillait précisément du côté de cette exposition, parfois comique, parfois bouleversante, parfois l'un et l'autre à la fois, de la langue, qui touche profondément à notre rapport au monde, parce que nous n'avons qu'elle pour le dire. C'était à partir de là que pouvaient être pensés les enjeux de son éclat, sans le réduire à une simple prouesse, un peu vaine, d'écriture.

2) Le propos de Benhamou soulignait par ailleurs, à part égale, l'importance des liaisons à l'œuvre dans ce langage.

⁴⁹ Pour une étude du jeu du monologue et du dialogue dans *Dans la solitude des champs de coton*, on peut s'appuyer entre autres sur l'article de Christophe Triau, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », in *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, déjà cité.

⁵⁰ On peut notamment penser aux travaux d'André Job dans *Koltès, la rhétorique vive*, Herman, 2008, d'André Petitjean dans *Approches linguistique et stylistique de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, Éditions universitaires de Dijon, 2018, ou encore aux articles de Benoît Barut, « Pratique et poétique de la didascalie koltésienne » et d'Éric Eigenmann, « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme », consacré à plusieurs répliques de *Combat de nègre et de chiens* et de *Dans la solitude des champs de coton*, publiés dans *Relire Koltès*, Presses universitaires de Provence, 2013, sans oublier le travail de microlectures sur quelques blocs de langage de l'œuvre koltésienne dans *Pour Koltès* de François Bon.

⁵¹ p. 47-82, in *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, sous la direction de Michel Vinaver, Actes Sud, coll. « Répliques », 1993.

La critique invitait en effet à ne pas s'en tenir au seul fragment dans l'isolement souverain de son éclat et à être sensible à la « multiplicité des résonances », aux « constellations de langage ». L'abondance des figures de répétition dans le texte koltésien en est l'un des moyens. La répétition peut conduire à une circulation à la surface du texte et l'on pouvait par exemple suivre le fil de la couleur rouge dans *Combat de nègre et de chiens*, du « sable rouge » de la didascalie inaugurale à sa résurgence aux tableaux VI, VII, IX et XIX (« Quand je t'ai vue, de loin, débarquer rouge, mais rouge ! », dit Cal à Léone), sans oublier le spectacle du sang par les scarifications que Léone s'inflige au tableau XVI. L'on pouvait aussi étudier comment la première parole du Client de *Dans la solitude des champs de coton* s'établit dans un jeu de reprises, point par point, avec une « précision presque maniaque », des motifs que vient de lui présenter le Dealer. Mais la répétition peut également relever de la circonvolution, autre mécanique de précision, pour tenter de dire une chose qui se refuse à être dite.

Contre la tentation de lire dans l'éclat une esthétique de la discontinuité, « résonances » et « constellations » construisent ainsi une trame par laquelle progresse l'action, au-dessus des « gouffres obscurs de la fiction », « indépendamment », écrit Vinaver, « de toute causalité »⁵². C'est là une manière singulière d'action dramatique, qui ne se confond pas avec la formule « dire, c'est faire », mais se déploie tout entière sur le seul théâtre de la langue. D'ailleurs, l'emploi du mot « constellations » n'était pas ici exclusivement métaphorique. Saussure nous invite à lire la constellation comme un phénomène proprement langagier, celui des « familles associatives » où « un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie »⁵³.

Dès lors, c'est toute la question du sens et d'une possible intelligibilité qui de nouveau se trouve posée. Dans l'un des rares moments où Koltès s'essaie à préciser son rapport à la langue, en réponse à l'impression selon laquelle, pour ses personnages « le langage est parfois un fardeau », qu'ils tournent toujours autour de quelque chose que le langage, de toute évidence, ne permet pas de saisir », il développe une perspective qui fait de la résonance comme de la constellation des foyers de sens : « Naturellement, un mot, en tant que tel ne produit pas du sens. Pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique ; la musique produit du sens, mais un mot, tout seul, isolé... On a besoin de beaucoup de mots pour essayer de cerner un sens et pour le définir plus précisément »⁵⁴. Ici encore, la séduction de cette dramaturgie vaut réengagement, et non évacuation, du sens, dans une dimension proprement musicale, selon le modèle, revendiqué par Koltès lui-même, des fugues de Bach⁵⁵, qui n'a pas échappé aux meilleures copies. Heiner Müller parlera, quant à lui, d'« une structure d'aria »⁵⁶, par où peut s'entendre « la multiplicité des résonances » évoquée dans la citation⁵⁷. Mais on pourrait aussi rêver, à la lecture des mots de Rilke devant les tableaux de Cézanne, à une dramaturgie de la constellation koltésienne au principe proprement cézannien : « C'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres. Tant chacun y participe, s'y combinent adaptation et refus ; tant chacun veille à sa façon à l'équilibre et l'assure ; de même que le tableau entier, en fin de compte, fait contrepoids à la réalité »⁵⁸. Une langue en somme qui est tout sauf un fardeau, ce vers quoi certaines copies, soumettant Koltès à une certaine lecture beckettienne, ou bien influencées par leur connaissance du théâtre de Jean-Luc Lagarce, sont allées dans le souci un peu mécanique de faire valoir une antithèse au propos de Benhamou, qui donnait pourtant une toute autre respiration à ce rapport à la langue.

⁵² *Théâtre d'aujourd'hui* n°5, 1996.

⁵³ *Cours de linguistique générale*, 1916.

⁵⁴ *Une part de ma vie*, p.107.

⁵⁵ Sur ce point, voir aussi Chloé Larmet, « Si vous marchez dehors », *Cahier Textuel*, juillet 2014, p.69-78, qui analyse le phénomène d'écholalie dans *Dans la solitude des champs de coton*. Elle montre comment les paroles du Client et du Dealer se font écho par la reprise constante du discours et des mots de l'autre, « selon la forme d'une fugue qui ferait varier des motifs ».

⁵⁶ Heiner Müller, « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », in « Koltès », *Alternatives théâtrales*, n°35-36, septembre 1995, p. 12.

⁵⁷ Voir aussi, sur ce point, la relecture du deal en lied que propose Jérémie Majorel dans « Du deal au lied », dans *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès* (déjà cité).

⁵⁸ Lettre de Rilke à sa femme datée du 22 octobre 1907, à propos du *Portrait de madame Cézanne à la jupe rayée*.

3) L'« éclat » dont fait état Benhamou s'articule à une « opacité » (déclinée dans le sujet en « assombrissement » et « obscurs ») dont il ne se sépare pas. Cette opacité, Benhamou la situe principalement dans la réception que le lecteur ou le spectateur peuvent avoir des fictions koltésiennes.

Seconds pôles de l'agencement dont elle fait état, ni l'opacité ni l'obscurité ne sont synonymes de disparition ni d'effacement. Que « les causes et les finalités » soient assombries ne signifie pas en soi leur inexistence, et encore moins un renoncement au récit. Arnaud Maïsetti, qui a consacré sa thèse aux « écritures du récit » chez Bernard-Marie Koltès, souligne bien au contraire l'intention narrative première de son écriture. Cet attachement au récit, ou à une certaine manière de faire récit, Koltès l'a souvent rappelé : « Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous », confie-t-il par exemple l'année de la création de *Combat de nègre et de chiens*⁵⁹. Sans doute ce rapport au récit n'est-il pas le même dans les deux pièces au programme, mais cette différence permettait de prendre la mesure du propos de Benhamou.

On pouvait ainsi noter que *Combat de nègre et de chiens* présentait une structure d'intrigue repérable dans ses grandes lignes, avec personnages, lieux, temps et actions *a priori* identifiables, à tel point que l'on pourrait souscrire à l'« l'apparence d'une hypothèse réaliste »⁶⁰. Cependant, celle-ci est travaillée par un régime d'incertitudes, où « les causes et les finalités » échappent. De même, si les *Carnets* semblent parfois établir les soubassements d'une psychologie des personnages qui viendrait éclairer l'action, c'est pour aussitôt les dérober. Inversement, si *Dans la solitude des champs de coton* semble dépourvu d'intrigue comme d'actions (à l'exception d'une main posée sur un bras, p. 33, et d'une veste tendue par le Dealer au Client et que celui-ci ne prend pas, p. 37), on pouvait avancer qu'est néanmoins laissée ouverte, et c'est essentiel, la possibilité ici aussi d'une « hypothèse réaliste » : une rencontre entre un dealer et un client, quelque part dans un terrain vague, au bas d'immeubles.

Les deux dénouements offraient également manière à réflexion, en ce qu'ils ne conduisent pas à saisir par rétro-éclairage les finalités de l'action. Dans la déflagration de « Dernières visions d'un lointain enclos », *Combat de nègre et de chiens* règle certes le sort de chaque personnage. La pièce offre même une manière de résolution avec la mise à mort de Cal. Mais c'est le feu d'artifice lancé par Horn qui permet de désigner Cal comme cible, alors même qu'au tableau précédent, le générateur avait été éteint par lui afin que Cal puisse tuer Alboury sans être vu des gardes. L'ultime geste de la pièce, « *Horn ramasse le fusil tombé à terre, s'éponge le front et lève les yeux vers les miradors* » (p. 108), reste également énigmatique. La question finale de *Dans la solitude des champs de coton*, laissée en suspens, avec cette virgule d'un poids énorme, « Alors, quelle arme ? », en semble un écho décalé : un passage à « l'échange des coups » après « l'échange des mots »⁶¹, comme l'affirme Koltès ? Peut-être, mais rien n'est moins assuré.

Il y a bien récit, une histoire se raconte sur la scène, mais autrement, du fait de sa matière même. Les « gouffres obscurs de la fiction » seraient alors moins ce qui ferait obstacle au récit qu'ils ne seraient ce que la fiction dramatique a à prendre en charge, par exemple un « territoire d'inquiétude et de solitude »⁶² dans *Combat de nègre et de chiens*, comme dans *Dans la solitude des champs de coton*. Dans cette perspective, l'« agencement » de la clarté et de l'obscurité, opérant à différents niveaux, est tout à la fois matière d'une fiction et manière d'une dramaturgie, dessinant les voies d'un théâtre de l'existence : « un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 60)⁶³.

⁵⁹ *Une part de ma vie*, p. 15.

⁶⁰ *Une part de ma vie*, p. 15.

⁶¹ *Une part de ma vie*, p. 123.

⁶² *Une part de ma vie*, p. 12.

⁶³ Ce qui n'est pas sans rapport avec Cal qui cherche son mort, qui cherche sa mort, et la rencontre, dont « le petit cri » de Léone au spectacle du corps en décomposition, « qui flotte doucement » offre une variation dérisoire en mode mineur, « Quel petit grain de sable on est, ouh ! », p. 116.

Dès lors, « l'agencement » évoqué par Benhamou ne signifie pas que la dramaturgie koltésienne vise à désigner le seul éclat à la perception du lecteur et du spectateur : l'obscurci et l'obscur n'importent pas moins. Ils sont le ressort d'une attirance pour le mystère, pour ce qui se tient en retrait, tel Alboury dans l'ombre, le seul peut-être à être ici et parfaitement ici, et dont la présence dans cet entre-deux aimante, en un mélange de désir, d'inquiétude et de terreur, chacun des autres personnages. Cette dramaturgie engage alors moins un théâtre d'ombres qu'un théâtre de la présence humaine, affaire sans doute de reconnaissance plus que de connaissance, d'altérité (dans le rapport à l'autre comme à soi) plus que d'identité. C'est toute l'histoire de *Dans la solitude des champs de coton*. Enfin, dans l'article qu'elle leur consacre dans *Koltès dramaturge*⁶⁴, Anne-Françoise Benhamou pointe encore un autre phénomène de perception depuis les « gouffres obscurs de la fiction » : l'anamorphose. Le théâtre de Koltès installe ainsi une dynamique singulière du visible et de l'invisible.

3. Pistes de questionnement

L'analyse invite donc à ne pas penser la clarté et l'opacité, dont il serait fait « agencement », comme des pôles fixes que l'on pourrait alors parfaitement cerner. La dynamique interne du propos de Benhamou conduit à considérer qu'il y aurait, dans cette dramaturgie, moins des lignes de partage que des lignes de tensions, toujours problématique et mobiles, d'où naît, non un rapport antithétique qu'il s'agirait de résoudre ou de concilier, mais une relation dialectique. Il y aurait alors moins « agencement » que réagencement constant, dans une énergie infinie (dont participe aussi l'humour étonnant de ces pièces, auquel il convenait d'accorder une place).

Plusieurs pistes de questionnement s'ouvraient dès lors :

1) Au lieu d'un agencement reposant sur une partition stable, pouvait s'envisager, comme l'ont montré un certain nombre de copies, au sein de la dramaturgie koltésienne une réversibilité permanente de la clarté et de l'opacité : les qualités de perception sensible et d'intelligibilité qu'on leur attribue peuvent s'échanger ; on voit depuis l'obscur et l'obscur fait voir. L'éclat de la langue ne serait peut-être jamais si éblouissant que quand on n'y comprend rien, au sens d'une compréhension rationnelle, mais où quelque chose se fait comprendre. Un tel paradoxe apparent constitue peut-être l'objet central quoique souterrain du dialogue entre le Dealer et le Client : on n'y parle principalement dans ses mots à soi que des mots de l'autre, insaisissables et où pourtant quelque chose s'est donné à entendre, et le lecteur (ou le spectateur) oscille de l'un à l'autre, entre opacité et clarté. De même, dans *Combat de nègre et de chiens*, le duo du tableau IX entre Léone parlant en allemand (en alsacien, dans la première version) et Alboury en ouolof, est un éclat de langage dont il y a toutes les chances que la plupart des spectateurs n'entendent pas un mot tout en en recevant l'effet sonore et poétique au sein duquel quelque chose d'autre a lieu, mystérieusement. Éclat donc de la langue dans son obscurité même, où quelque chose se dit, où quelque chose a lieu dans ce qui se dit et qu'on ne comprend pas (grâce des mystères), interdisant de n'envisager la séduction que comme une drague un peu facile par un théâtre de son public.

2) Il était aussi possible d'aller vers une hypothèse maximaliste, celle où on n'y voit rien, au sens intellectuel du verbe, jamais, soit par éblouissement (qui est ébloui ne voit pas), soit par obscurité, soit encore parce que la langue se fait « pur vernis » opacifiant notre compréhension⁶⁵. Mais n'y rien voir, pour le spectateur ou le lecteur, c'est aussi ne rien voir arriver de ce qui arrive avec fulgurance, dans une déflagration sensible où le rapport au sens s'ouvre, bien plus qu'il ne disparaît. À un tel événement de langue, Koltès donne un nom, « le coup-fantôme »⁶⁶, où le geste est invisible et dont seul l'effet est

⁶⁴ « Deux anamorphoses dans *Combat de nègre et de chiens* », *Koltès dramaturge*, p. 183-197.

⁶⁵ Triau propose dans « La dialectique de la langue » (*Voix de Koltès*) un commentaire de l'expression « pur vernis », employé à propos du langage de Koltès par Christophe Bident dans *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*.

⁶⁶ « Out », *Prologue*, Minuit, 1998, p. 118.

reçu⁶⁷. L'éblouissement qui aveugle, comme l'obscurité où l'on ne voit rien, autorisent à la langue et au théâtre de Koltès cette possibilité du « coup-fantôme ». L'écoute et le regard sont réamorçés par cette apparition de la parole qui ne fait pas discours.

3) Clarté et opacité pouvaient être également comprises comme deux procédures d'un même « assombrissement », soit d'un mouvement vers l'obscur, suspendu, jamais parfaitement achevé. Le lieu propre, en constante reconfiguration, de cette dramaturgie serait l'ombre (on peut aussi le penser comme le fait Benhamou au chapitre concerné par la citation, comme un « clair-obscur », ou « une pénombre »). L'ombre n'est en rien un moyen terme ; elle est le lieu de l'indistinct, qui peut être envisagé comme un lieu de résistance, à la fois contre les évidences d'un éclat et contre l'attrait négatif des gouffres obscurs. La parole de l'ombre s'élève ou murmure contre les toujours très clairs mots d'ordre ; liée aux mystères de l'inconnu, elle se soustrait à cette « parole parlée », par avance parlée, sue, connue, dont fait état Merleau-Ponty, et qui véhicule des représentations déjà construites du monde. Par cette indistinction, dont l'ombre est le foyer, Koltès invente et réinvente sans fin son théâtre « parlant » (selon la distinction faite par Merleau-Ponty entre « parole parlée » et « parole parlante »), bousculant les conditions de la réception comme celles de l'interprétation, imposant un autre rapport au sens, dans l'expérience de son oblicité. C'est à cet autre rapport au sens que s'attache Christophe Triau dans « Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès », pointant la singularité de ce théâtre qui « entraîne le spectateur dans un rapport d'incompréhension (partielle) et d'implication mêlées » en « une dramaturgie de la perception tout autant que de l'action, du drame objectivé et de son revers impressif. »⁶⁸ Il y aurait là une vertu de l'inaccomplissement, qui méritait qu'on s'y arrête, dans une dramaturgie qui, tendue à en craquer entre ce qui s'offre et ce qui se retire, et qui n'est jamais la même chose, invite à ne pas achever le sens et à donner par là le sens du désir, vertu de l'écriture koltésienne⁶⁹.

4. Remarques sur les copies et conseils aux futurs candidats

Nous invitons les candidats à consulter également les rapports des précédentes sessions où ils trouveront nombre de remarques et de conseils qui pourront éclairer leur préparation et les convaincre que l'épreuve n'est en rien insurmontable, pour peu que l'on engage son travail en direction d'une juste représentation de l'exercice.

L'approche du sujet et la problématique

L'analyse du sujet, telle que l'introduction doit la présenter et l'organiser, est souvent trop fragmentée. On commente davantage les segments successifs qui la constituent que l'on ne rend compte de la logique d'un propos et de l'idée qui le soutient. Fréquemment, le cœur du sujet a ainsi été limité aux mots « clarté » et « opacité », parfois exclusivement compris comme données fictionnelles et matières scéniques, sans voir ce que ce couple, matriciel du théâtre de Koltès, impliquait dans la citation de rapport au sens, à la signification, à une possible intelligibilité, ni pointer que c'était la question de la réception d'une telle dramaturgie qui était ici concernée. De façon étonnante, beaucoup de copies, même parmi celles qui ont été très convenablement réussies, laissent totalement de côté la « séduction » dans tous ses sens possibles, ou bien la marginalisent. S'ensuit un examen de « l'agencement singulier de la clarté et de l'opacité », mais détaché de ses effets de séduction. Enfin, c'est la notion même de « dramaturgie » qui a parfois fait écran, quand elle n'a pas été purement et simplement été confondue avec un art de la scène. On peut donc rappeler qu'il convient d'interroger tout à la fois le sens et la portée des termes du sujet, et les relations que le propos établit entre eux.

⁶⁷ Sur « le coup-fantôme », voir notamment Cyril Desclés, « De l'influence des films de kung-fu sur la dramaturgie de Koltès. L'hypothèse de la pensée chinoise », *Relire Koltès*, déjà cité, et Arnaud Maisetti, *Bernard-Marie Koltès*, Minuit, 2018.

⁶⁸ in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Peter Lang, 2010, p. 274.

⁶⁹ De quoi sans doute mener, avec le théâtre de Koltès « une vie non-fasciste », affranchie des tentations « totalisantes », selon les mots de Michel Foucault, *Introduction à une vie non-fasciste, Dits et écrits*, III (l'existence de ce texte a été indiquée par Philippe Mangeot. Qu'il en soit remercié.)

Peuvent ainsi apparaître des lignes de tension ou de friction ou encore des paradoxes qui vont orienter et nourrir la réflexion.

La formulation d'une problématique, quant à elle, semble apparaître à certains candidats comme un passage obligé au plan formel, alors même que sa fonction est de lancer un questionnement qui va donner à la copie sa direction et sa dynamique. Certaines copies se contentent de reprendre, en guise de problématique, la citation elle-même, du moins sa ligne générale, sous une forme interrogative.

La construction du plan

Outre les copies qui ont présenté un développement pour lequel le sujet n'était de toute évidence qu'un prétexte à un exposé de connaissances plus ou moins assurées, beaucoup ont rencontré des difficultés à bâtir une réflexion articulée dans un constant dialogue avec la citation (sur laquelle par conséquent l'on revient aux moments clés d'une copie). Rappelons qu'un plan correspond à l'établissement d'une ligne de raisonnement, dont chaque partie constitue un moment d'articulation logique. La troisième partie est ainsi la conséquence de tout ce qui précède.

Il y avait d'abord à tirer parti des multiples tensions internes du propos de Benhamou comme ressorts d'une dynamique dialectique, plutôt que chercher à opposer de façon mécanique à cette citation d'autres conceptions de la dramaturgie koltésienne, démarche qui ne pouvait que conduire à l'oubli du sujet et à la dispersion du propos. La citation dessine le cadre du raisonnement, il est donc vain de lui reprocher « tout ce qu'elle ne dit pas » ; quant à la question de la « dialectique », elle est un mouvement de pensée qui opère à tous les niveaux de la réflexion et non la grille préétablie d'un quelconque plan. Nous invitons donc les candidats à s'emparer pleinement de la proposition que constitue un sujet, à discuter en pensée avec elle, à déployer, avec rigueur, leur réflexion en prenant appui sur les questionnements qu'elle suscite, à faire valoir, en bref, leurs qualités tout à la fois de lecture et de discernement. Aucune réponse n'est attendue, aucun plan n'est imposé. Seul vaut le raisonnement que l'on tente d'établir au regard de la citation.

La citation invitait ainsi à penser, nous l'avons dit, la séduction du théâtre de Koltès à partir d'une tension dialectique entre la clarté et l'opacité, entre le fragment et le tout, entre le travail de la langue et la construction d'une fable. Or, certains plans disjoignent étude de la clarté et examen de l'obscurité, consacrant une première partie à l'une et une seconde à l'autre. On a ainsi pu lire des copies proposant une première partie sur la présence d'une clarté, voire d'un éblouissement, destinés à guider le lecteur-spectateur, une seconde partie sur l'attrait des zones d'ombre correspondant à une volonté de séduire, et une troisième partie un peu énigmatique sur la complicité instaurée avec le spectateur, avec l'idée qu'il y aurait ainsi un basculement de la séduction au plaisir, comme si l'une excluait l'autre. Un tel plan, qui a donné lieu à quelques développements fort justes, notamment en seconde partie, interdisait cependant de penser ce qui se trouve au cœur du sujet, soit un « agencement ». D'autres copies ont consacré leur première partie au fragment et aux constellations, et la seconde à l'univers global des pièces, qui en assure l'unité : là encore, c'est la séparation des pôles qui est mise en évidence alors même que le sujet invitait à penser leur articulation, leur « agencement ». Beaucoup, enfin, ont envisagé l'obscur et l'opaque comme essentiellement négatifs (jusqu'à les assimiler parfois au mal) et donc comme des phénomènes à combattre, faisant dès lors de la lecture le lieu exclusif du déchiffrement pour une nécessaire élucidation. Et cette perspective a guidé l'ensemble de leur démarche. Outre le fait qu'un tel parti-pris faisait s'effondrer d'emblée l'agencement dont Benhamou fait état et interdisait d'y réfléchir sérieusement, il constituait un contresens sur le théâtre de Koltès. Il est indéniable que l'opacité persistante faisait obstacle à une certaine conception de la lecture et de la réception d'une pièce, et c'était précisément tout l'enjeu du sujet que d'inviter à penser à la façon dont la dramaturgie koltésienne la bousculait. Sans se complaire aux jeux de l'obscur, la citation conduisait à en discerner la nécessité et la fécondité. En outre, peu de copies construisent une troisième partie qui avance une vraie proposition, faute de penser leur problématique dans ses implications ultimes et d'en tenir le fil. On a souvent lu soit un fourre-tout sur la relation au lecteur-spectateur comme si le mot « séduction », central, n'induisait pas d'emblée l'analyse cette relation tout au long de la copie, soit une attention soudaine à la question de la langue alors même que le sujet l'impliquait évidemment de part en part, soit une focalisation sur les mises en scène des pièces, conduisant le plus souvent à une confusion entre éléments dramaturgiques et éléments scéniques (et sans conscience toujours suffisante que toute mise en scène

est elle-même une lecture de la pièce, et non l'œuvre elle-même). Pour terminer, nous souhaiterions dire que l'« incommunicabilité », l'« échec du langage » (devenus par ailleurs des présupposés non démontrés et des stéréotypes) ne sauraient constituer l'alpha et l'oméga du rapport à la langue : le travail de Koltès appelle bien au contraire à en comprendre la vitalité et l'énergie, y compris au bord des gouffres et des désespoirs.

Inversement, on a pu trouver, avec plaisir, des plans ambitieux, bien ajustés. Ainsi, une copie, après avoir envisagé les effets sur la signification des pièces d'une dramaturgie du clair-obscur, s'est interrogée sur cet autre rapport au sens qui pouvait s'ouvrir depuis l'obscur, avant de conclure sur un examen d'un inachèvement du sens constitutif de la séduction du théâtre koltésien.

La connaissance des œuvres et leur exploration par le sujet

Même si les *Carnets*, le programme du deal de *La Solitude* et les trois énigmatiques paragraphes inauguraux de *Combat* n'ont pas toujours trouvé la place espérée au regard du sujet, la connaissance des œuvres de Koltès était indéniablement au rendez-vous dans une très large majorité de copies, et les candidates et candidats doivent en être félicités. Sans doute, le propos a-t-il été plus précis pour *Combat de nègre et de chiens* que pour *Dans la solitude des champs de coton* qui filait, on peut le comprendre, davantage entre les doigts. Néanmoins, on peut regretter que la convocation des textes ait d'abord et principalement fonctionné comme pure et simple illustration d'un propos général. Or, l'exercice de dissertation est aussi l'occasion de relancer sa lecture en fonction du sujet proposé qui peut ouvrir de nouvelles perspectives inattendues, et de raisonner par conséquent à travers l'exploration des œuvres elles-mêmes. Ceci suppose bien entendu une lecture de première main, susceptible d'autoriser une circulation dans les œuvres pour dérouler sa réflexion à leur contact.

En outre, on observe le retour fréquent d'une copie à l'autre des mêmes exemples. On peut rappeler que plusieurs centaines de copies sont lues, qu'elles portent sur les mêmes textes, à partir du même sujet, et qu'elles sont donc exposées, par définition, à dire des choses qui peuvent être très proches. C'est alors l'occasion de prendre la pleine mesure de la nécessité de dire soigneusement et précisément ce qu'on a à dire, citations à l'appui. Deux tiers des copies évoquent ainsi l'échange en allemand et en ouolof du tableau IX, mais l'avoir signalé ne suffit pas. C'est à la copie de dire l'intérêt de ce moment pour le sujet sans se contenter de l'allusif. De même, pour le tableau final du feu d'artifice : si cette séquence est souvent convoquée et parfois à juste titre reliée au phénomène des « constellations », rares sont les copies qui se sont demandé ce qui avait lieu ou en ont interrogé la valeur suspensive. La dramaturgie koltésienne fait œuvre de son incomplétude (incomplétude présente à tous les niveaux de la pièce, par exemple chez Horn à qui « il manque... le principal » (p.50), ce que quelques très bonnes copies ont très bien vu). Le « dénouement » étoile le sens, et ne l'achève pas.

C'est aussi l'analyse détaillée de l'écriture du texte qui a parfois manqué, même pour *Dans la solitude des champs de coton*, qui était pourtant remarquablement éclairée par le sujet et appelait une étude des finesses rhétoriques, rythmiques, poétiques, musicales de cette langue improbable dans la bouche du Dealer et du Client. En particulier, si sur une toile de fond obscure ou opaque se détachent bien de façon éclatante de magnifiques fragments de langage, il aurait fallu en choisir quelques-uns avec pertinence. Il y avait donc à expliciter au moyen d'un travail précis, texte à l'appui, ce qu'on peut appeler « constellations de langage » ou « fragment [...] autonome », pour arbitrer quant à la question de l'obscurité et de l'éclat (n'y comprend-t-on vraiment rien ? n'y est-on effectivement ébloui que par le détail ? comment les deux dimensions de la composition s'articulent-elles ?).

De même, dans leur tentative de clarifier à tout prix le sens des pièces ou dans leur souci de préciser quel rapport au monde installait le « clair-obscur » des deux œuvres, trop de copies ont fait massivement et de façon assez caricaturale de *Combat* un texte de dénonciation du néocolonialisme. Or, cette perspective méritait d'être discutée, affinée, relancée dans la seule dimension qui vaille pour Koltès, soit le rapport à la langue. Le sens de l'humanité que manifesteraient les pièces de Koltès a également pu donner lieu à un discours convenu, prêchant le respect et l'acceptation de l'autre et de son désir. Enfin, s'il n'était pas de mauvais goût de signaler que le rêve de Horn, d'une humanité qu'on entasserait sur la moitié de la France pendant que tout le reste du monde serait libre pour une exploitation économique sauvage sans résistance, relève d'une dystopie plus que sinistre, il convenait de l'articuler au conte du petit nuage raconté par Alboury au tableau IV (pp.32-33), exemple éclatant de

fragment autonome, souvent mentionné mais peu analysé. S'il y a bien une *politique* du théâtre koltésien, elle ne se résout pas en un « message » politique.

On peut pour terminer rappeler que si une connaissance approfondie des œuvres est un prérequis de l'épreuve, la composition n'est pas un exercice qui viserait à témoigner en soi de son érudition. On a ainsi parfois lu des développements sur la *Poétique* d'Aristote ou sur le théâtre classique très correctement informés mais dont on a peine à comprendre en quoi ils soutenaient la réflexion envisagée.

L'expression

On ne saurait trop le redire : il est important que la réflexion se déploie dans une langue claire, précise, adaptée, et que la copie soit écrite lisiblement. Il en va de la possibilité d'être bien lu. Il en va aussi de la capacité à faire des termes que l'on emploie le ressort même de sa réflexion, c'est-à-dire à tirer les conséquences de ce que l'on dit. Ainsi, engager dans sa problématique l'expression « brillance du langage », comme on a pu le lire, doit conduire à interroger ce que cela peut signifier de dire (et d'écrire) qu'un langage est « brillant ».

5. Proposition de composition

Galilée - *Comment est la nuit ?*

Virginia – Claire

Brecht, *La Vie de Galilée*, scène XIV

(cité par Jean-Loup Rivière en épigraphe de son livre *Comment est la nuit ?*, L'Arche, 2002)

Cette dernière partie du rapport voudrait offrir aux futurs candidates et candidats non un modèle de composition française, mais plus modestement un exemple de démarche. Nous avons fait le choix d'en expliciter en italiques l'orientation et par des titres l'organisation : bien entendu, ni les uns ni les autres n'ont à figurer dans une copie. Il nous a semblé plus aisément lisible de procéder ainsi pour signifier aux futurs candidats que le jury attend d'abord un circuit de raisonnement sur le sujet, étayé par une exploration précise et argumentée du ou des textes du programme. Il est essentiel qu'une ligne de réflexion nette puisse se dégager de l'ensemble.

L'analyse et le questionnement exposés dans les lignes qui précèdent conduisent à envisager une problématique qui porte sur les effets de la dramaturgie koltésienne selon les termes qu'en donne Anne-Françoise Benhamou. On pourrait en proposer la formulation suivante : La dramaturgie de *Combat de nègre et de chiens* et de *Dans la Solitude des champs de coton*, tendue entre clarté et opacité, déroutent-elle vraiment la signification au profit des mystères de la séduction ?

Pour répondre à cette problématique, plusieurs démarches sont bien entendu possibles. Celle proposée ci-dessous procède de choix qui pourraient donc être complétés par d'autres pistes et exemples. Conduire un propos dissertatif, c'est en effet aussi prendre des décisions, pour privilégier du mieux qu'on peut la cohérence de l'ensemble, sans céder au vertige d'une illusoire exhaustivité.

I. Un dispositif binaire : relation séductrice contre logique de signification

Une première partie pouvait être consacrée au dispositif binaire depuis lequel semble s'établir, dans la dramaturgie koltésienne, un rapport entre clarté et opacité, entendu comme un agencement des contraires. La relation séductrice se construirait en opposition à une logique de signification.

A. Clarté et opacité : un agencement des contraires

Anne-Françoise Benhamou fait état d'une relation ambivalente nouée par la dramaturgie koltésienne avec son spectateur ou son lecteur. Celui-ci se heurterait à une « opacité » intentionnelle du récit dramatique et des ressorts de la fiction, mettant en péril leur intelligibilité, mais il serait dans le même temps sensible à l'éblouissement d'un langage, qui, dans son éclat, installerait la prévalence de fragments et de constellations sur la trame narrative que ce même langage dramatique est pourtant

censé construire et assurer. D'un côté donc un régime d'incertitude, de l'autre une forme d'évidence. *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton* semblent chacun relever de ce double geste d'écriture. Les textes situés au seuil ou à la suite des deux pièces sont exemplaires d'une telle partition, à tel point qu'ils semblent recouvrir une valeur quasi-programmatique. *Combat de nègre et de chiens* s'ouvre ainsi, à la page 8, sur quelques lignes en italiques, au statut énigmatiquement citationnel. Ce fragment détaché appelle d'une certaine manière les *Carnets* publiés à la suite de *Combat*. Entre apologue et poème en prose, il se décline en trois paragraphes : le premier met en scène un chacal, « assassin d'occasion », saisi dans son double mouvement de course et de prédation, et dont on peut faire l'hypothèse qu'il préfigure, par son nom et son action, le personnage de Cal ; le second esquisse les contours d'un lieu indéterminé, où la « perte » est certaine de quelque côté que l'on se tourne, et au centre duquel surgit la figure d'un « aveugle » ; le dernier fait apparaître un nouveau personnage, la lionne, sorte d'écho par anticipation de Léone, dans une scène rituelle de mise à mort, marquée par le souvenir obscur des « possessions de l'amour ». Chacun de ces paragraphes donne à entendre une prose sonore, rythmée, séquencée, détachant un à un ses segments syntaxiques, mais le sens global de l'énoncé échappe : on a bien un récit, mais on ne saurait dire ce qu'il raconte. Tout se passe comme si ce texte inaugural jouait par avance et en miniature sur la scène de son écriture ce qui aura lieu dans la dramaturgie de *Combat* : densité, clarté et autonomie de fragments, « constellations de langage » par l'ébauche d'un réseau de résonances, « gouffres obscurs de la fiction ». En effet, si *Combat de nègre et de chiens* offre bien la trame d'une intrigue *a priori* identifiable, autour du meurtre sur un chantier d'Afrique de l'Ouest d'un ouvrier noir et d'une demande de restitution de son cadavre, celle-ci se complique d'un « assombrissement des causes et des finalités » mettant en péril la logique du récit. Y participe l'absence de liaisons entre certains tableaux, par exemple entre III (« *Horn sort* ») et IV (« *HORN (rejoignant Alboury sous l'arbre)* »), qui équivaut à un passage au noir. De même, les motivations des personnages et les revirements de leurs actions demeurent elliptiques et mystérieux. Si « l'apparence d'une hypothèse réaliste » (Koltès, *Une part de ma vie*), celle d'un motif raciste au meurtre commis par Cal, tient, elle ne suffit pas à éclairer la conduite d'un personnage dont la parole oscille entre rationalité et délire, et dont le caractère insaisissable est accentué par certains blocs des *Carnets*, notamment « CAL, SONGERIES D'UN INGENIEUR INSOMNIAQUE » : par quels rêves ou plutôt par quels cauchemars Cal est-il hanté au point de vouloir découper un « boubou » en « seize mille trois cent quatre-vingt-quatre petits morceaux tout noirs minuscules et tranquilles » (p. 118) ? quelle nuit espère-t-il faire disparaître en enterrant « chaque petit bout nègre », tout comme il a jeté le cadavre de Nouofia dans les égouts ? De quel sexe monstrueux éprouve-t-il l'effroi et la fascination dans « CAL : UN CAUCHEMAR DE PLUS » ? Ces quelques exemples mettent au jour un fonctionnement ambivalent des *Carnets* : fragments autonomes, doués d'une forte densité, ils sont des éclats de langage, où semblent parfois s'établir les soubassements d'une psychologie des personnages propres à éclairer l'action, mais qui se trouvent aussitôt dérobés. De même, on ne saura jamais qui est exactement Alboury ni quels liens l'unissent à l'ouvrier assassiné sous ce nom de « frère » qu'il se donne, ni ce qu'il veut vraiment sous ce qu'il dit pourtant très clairement dès sa première parole : « Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le cadavre » (p. 9). Son effacement dans l'ombre à la fin du tableau XVI accentue son mystère et, s'il réapparaît à la dernière scène, c'est au titre d'appât destiné à attirer Cal sous les tirs des gardes avec qui il entretient un dialogue « inintelligible » (p. 107). Dans le même temps, Alboury semble doté une parole quasi-visionnaire, voire oraculaire, si bien que Michel Thalheimer dans sa mise en scène fait jouer le personnage par un chœur. Au tableau IV, dans une longue réponse à la question de Horn, « Qui était-il, Alboury, et vous, qui êtes-vous ? », il livre, autour du motif du « petit nuage », possible métaphore d'une domination occidentale exercée sur l'Afrique, une manière de conte qui dévoile comment l'on fait communauté dans l'adversité et fournit une explication fondée en raison de sa requête du corps de Nouofia : « C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud ». La cohésion de cette réplique est assurée par des répétitions formulaires (« je dis à mon frère », « il me dit »), tandis que la reprise en variations de « petit nuage », assortie du tressage des sèmes opposés du froid et du chaud, déploie le langage en une « constellation », au sens accordé par Saussure à ce phénomène, celui d'une famille associative dynamique : « Un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie » (*Cours de linguistique générale*).

La pièce orchestre ainsi, à tous ses niveaux, le partage entre deux pôles : celui d'une clarté où, dans l'éclat du fragment et des constellations, apparaît ce qui est essentiellement en jeu et celui d'une opacité relative du récit dramatique, dont la logique causale est perturbée et dont les finalités ne sont pas pleinement discernables. Pour autant, rien ne vient y signifier le renoncement à une intention narrative qui précisément distingue le théâtre koltésien dans le champ du contemporain, comme l'a montré Arnaud Maïsetti dans sa thèse *Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*. Et cela vaut de manière frappante pour *Dans la solitude des champs de coton*. En effet, l'œuvre semble *a priori* dépourvue d'intrigue comme d'actions, à deux exceptions près : une main sur un bras (p. 33), une veste tendue (p. 36-37), tandis que la pièce prend fin au moment où peut-être un rebondissement s'enclencherait : « Alors, quelle arme ? » Ce qui se dit de ce qui a lieu l'est à l'ombre de la construction hypothétique inaugurale sur laquelle l'échange est posé comme « sur la corne d'un taureau » : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu ». Dans *Pour Koltès*, François Bon livre une analyse de ce premier paragraphe auquel la structure rythmique et syntaxique apporte une unité singulière. L'hexasyllabe initial est suivi d'un heptasyllabe (soit 6 +1), d'où semble naître le doublement en quatorze syllabes du segment suivant, « c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas », avant que ne soit retrouvé l'équilibre de l'alexandrin : « Et cette chose, moi, je peux vous la fournir » ; la suite du paragraphe, à l'exception d'un nouvel hexasyllabe, fait entendre une série d'heptasyllabes, relancés en séquences de quatorze syllabes. Le choix de cette cadence en excès, établie à une « barre supérieure à celle de l'alexandrin » et donc au-delà de ce que l'oreille peut percevoir en termes de vers compté, ouvre l'espace de la prose à « une disposition par nappes de la phrase déployée presque comme on arrange un vers », écrit François Bon, selon une ligne de modulations : « Si... c'est... et... car... et pour... et que... c'est que... et c'est ». Par deux fois, y est répétée la relative « qui passe devant moi ». Dans sa première occurrence, elle a pour antécédent « désir » ; dans la seconde, elle relève d'une construction fautive, sauvage : « quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi » (au lieu de « quiconque, homme ou animal, passe devant moi »), mais ce choix, pour agrammatical qu'il soit, autorise une double équivalence : sémantique, entre « désir » et « homme ou animal », et rythmique, par le retour de sept syllabes. Au sein de chaque réplique, c'est donc d'abord la structuration en paragraphes dont le premier de l'œuvre fournit la matrice, qui déclenche la perception du fragment. Elle est soutenue par une écriture qui multiplie ce que Michel Vinaver nomme dans *Écritures dramatiques* des répétitions-variations ; par exemple, aux pages 14 et 15, l'expression du désir oscille entre affirmation et retrait : « je désire », « s'il était quelque désir », « ce très certain désir », « ce que je désirerais », « si j'ai jamais eu quelque désir ». Pourtant, si l'éclat de la langue et de ses constellations semble ainsi prendre le pas sur la fable, si bien que l'on a souvent parlé d'une juxtaposition de deux monologues où « chacun répond de son côté » et où « le texte se balade » (Koltès, *Une part de ma vie*), la possibilité d'une intrigue, même ténue, reste ouverte : une rencontre entre un dealer et un client, quelque part dans un terrain vague, au bas d'immeubles. Koltès pourrait bien encore y raconter, selon ses vœux, « n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous », soit « la chose la plus importante [...] qui soit racontable » (*Une part de ma vie*), la solitude peut-être. Les dernières pages prennent d'ailleurs l'allure d'une précipitation vers un « dénouement », avec un enchaînement de répliques plus brèves, rendant coup pour coup, jusqu'à l'ultime question du Client. La dramaturgie koltésienne semble donc effectivement s'agencer en un dispositif singulier, susceptible de produire un double effet, contradictoire ou paradoxal, de clarté, voire d'éblouissement, et d'opacité. Cependant cet agencement opère différemment dans les deux pièces : *Combat de nègre et de chiens* procède par touches à un assombrissement progressif qui oblitère peu à peu la perception, alors que *Dans la solitude des champs de coton* laisse dans l'attente d'un éclaircissement auquel on croit parfois toucher mais qui sans cesse reflue, y compris à sa dernière ligne.

B. Une dramaturgie complexe de la perception

Si « assombrissement » et « éblouissement » marquent un infléchissement vers une impression reçue, leur montage dramaturgique chez Koltès donne néanmoins un rôle de premier plan au perceptif. Dans son article « Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès » (*Koltès maintenant et autres métamorphoses*), Christophe Triau évoque « une dramaturgie de la perception tout autant que de l'action, du drame objectivé et de son revers impressif. » Anne-Françoise Benhamou en présente, dans la citation proposée, le déploiement spatial dans une géométrie invitant à une perception

essentiellement visuelle, même si le terme « résonances » n'en ignore pas la dimension musicale. L'accent est mis sur la construction d'un contraste : c'est tout d'abord chaque « fragment de pièce » qui ressort sur un « fond » obscurci (et inversement c'est ce fond qui en fait jaillir l'éclat) ; ce dispositif, pictural ou cinématographique, rappelle la didascalie inaugurale de *Quai Ouest* : « *Devant un mur d'obscurité* » ; puis l'orientation bascule : en haut « les constellations du langage », en bas « les gouffres obscurs de la fiction », les premières se « détach[ant] » sur les seconds. Ce sont donc tout autant l'obscur que l'éclat qui sont désignés à la perception, ou plutôt leur mise en rapport et en tension. C'est d'elle que naît la « séduction de l'œuvre ». Or, ce qui est en jeu au plan de la réception trouve son miroir dans ce qui se joue sur la scène même des drames que construisent *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton*. L'expérience de la clarté et de l'opacité vécue par un lecteur ou un spectateur s'articule en effet à une dynamique de la lumière et de l'obscurité qui nourrissent la matière des fables koltésiennes ; elle est à la fois redoublée et troublée (et peut-être démultipliée dans ce trouble même) par ce reflet oblique que la scène dramatique offre à ses propres perceptions. Ainsi, l'action de *Combat de nègre et de chiens* se déroule entre le « crépuscule » (p. 9) et l'aube (« *Le jour se lève, doucement* », p.107). L'espace est pris en tension entre un territoire de la nuit et de l'ombre, où se tiennent Alboury, les gardes, la vieille femme qui crie, l'Afrique, et les lumières électriques qui projettent leur éclairage sur la cité et desquelles le feu d'artifice final sera un substitut, sans compter la lampe-torche de Horn au tableau XIII ou les éclairs de l'orage au tableau XIV. On retrouve ce contraste dans le personnel de la pièce, un noir et trois blancs, auxquels il faut ajouter le chien Toubab, invisible jusqu'à la dernière image où apparaît son cadavre : « *Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc* » (p. 118). Surtout on y parle beaucoup, et peut-être même principalement, d'obscurité et de lumière, parce que voir et ne pas être vu est l'un des enjeux majeurs de la pièce. Dès le premier tableau, Alboury, debout dans l'ombre, « *derrière les bougainvillées* », affirme que ses « yeux ne supportent pas la trop grande lumière » artificielle émise par les blancs, tandis que Horn est d'emblée sensible à l'éclat de sa parole : « vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l'anglais et d'autres langues sans doute ». Une même opposition régit la dramaturgie de *Dans la solitude des champs de coton*. La comparaison qui en introduit la thématique, « Je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume à une fenêtre en haut d'un immeuble, dans le crépuscule » (p.10), se meut quelques lignes plus loin en temps et espace concrets de la fable : ce qui est dit devient ce qui est, ou plus exactement c'est la parole du personnage qui fait être le temps et l'espace, et dès sa première réplique, le Client décrira ainsi sa trajectoire : « J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi ». Le mot « obscurité », prononcé six fois dans cette première parole, l'est à chaque fois, sur le mode de l'accusation. Pourtant, pas plus que Horn ni que Cal, il ne se réclame du jour, opposant à « la lumière du soleil », « pas fiable », la « lumière légale », « électrique », la même que celle qui éclaire la cité et le chantier de *Combat*. Les rapports que les personnages entretiennent avec la clarté et l'obscurité, en leur sens littéral comme métaphorique, viennent percuter ce qui est perçu d'éclat ou d'opacité par un lecteur ou un spectateur. Une étrange circulation a alors lieu entre ce qui s'éprouve dans une expérience de réception et ce qui a lieu sur la scène de l'action dramatique. Tantôt elle est vectrice de coïncidences troublantes, tantôt elle dessine des zones de friction ; dans les deux cas, elle complexifie la perception du lecteur en la situant à deux plans décalés. Ainsi, au tableau XIII, alors qu'Alboury avance pour toute réponse à la question de Horn sur le nom secret de Nouofia : « le même pour nous tous », Horn réplique : « Vous êtes trop obscur pour moi ; j'aime les choses claires ». Le jugement est réaffirmé au tableau suivant : « vous êtes trop compliqué pour moi, Alboury. Vos pensées sont entremêlées, obscures, indéchiffrables ». Si le lecteur peut partager dans ce moment de l'action la même sensation d'obscurité quant à la conduite d'Alboury et aux pensées qui la gouvernent, il peut être néanmoins autrement attentif à ce mystère, se souvenir par exemple que ce nom secret de Nouofia est peut-être sa traduction, fournie dans une citation à la première page du livre : « » Il avait appelé l'enfant qui lui était né dans l'exil *Nouofia*, ce qui signifie "conçu dans le désert" », et faire alors l'hypothèse que si ce nom est « le même pour nous tous », c'est peut-être que se dit là une énigmatique origine commune à tout être humain. Plus encore, il éprouve sa distance, dans une pièce qui expose les logiques d'une domination néocoloniale sans en faire pour autant son sujet, avec ce que Horn désigne, d'un trait d'humour grinçant de l'auteur, comme « les choses claires », soit les cinq cents dollars qu'il tend à Alboury pour s'en débarrasser. Enfin, la perception de l'éclat de la langue et des « gouffres obscurs de

la fiction » ne relève pas non plus tout à fait de la même expérience selon que l'on est lecteur ou spectateur. Ainsi dans la mise en scène qu'a donnée Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* en 1989, la parole, par le jeu de l'acteur, se fait cri, harangue, hurlement, prenant alors une résonance singulière qui modifie la perception : en témoigne la captation. Et cette parole se détache d'autant plus d'un fond obscur que le spectateur la reçoit alors qu'il a simultanément la vision de l'ombre projetée des personnages sur les murs du décor. Dans la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Mathieu Boisliveau au Théâtre de la Bastille en 2022, c'est la puissance proprement physique quoique tout en retenue du corps d'Albourny, renforcée en même temps que rendue étrange par sa présence dans l'ombre, qui accentue le contraste avec la constante clarté de sa voix, d'où naît un effet singulier.

C. Une séduction d'ordre sensible, au détriment de la signification ?

Dès lors, cet étrange agencement ondulante entre « clarté et opacité » produit sur le lecteur ou le spectateur une séduction d'ordre sensible au détriment de la signification, ou selon le point d'optique que l'on choisit, en faveur de la « défaite de l'arsenal interprétatif » (Christophe Triaud, « Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès »). Plus exactement, la séduction induite par cette dramaturgie l'emporte, chez un lecteur ou un spectateur, sur ses attentes possibles de sens, sans qu'il soit pour autant réduit à une position passive, puisque cette séduction est d'abord le fruit d'une perception troublée. Comme le note Triaud un peu plus loin, « lorsque les choses [...] échappent aux conditions ordinaires de perception, l'étrangeté même ainsi produite entraîne l'implication du spectateur – activation de l'imagination, des "pensées intérieures", attirance pour le mystère ». La scène, y compris textuelle, du théâtre koltésien, par la séduction qui en émane, travaillerait dans un au-delà ou un en-deçà de la signification. Ainsi, savoir qui exactement est Albourny et quels sont l'objet et le but exacts de ses actions (que demande-t-il en demandant le cadavre ? à quel « jeu », s'il y a jeu, joue-t-il avec Léone ?) s'oublie dans le pur éclat de sa parole, comme dans la fable du « petit nuage », et dans la force d'attraction, voire d'aimantation, pour les spectateurs et lecteurs comme pour les autres personnages, de l'ombre mystérieuse où il se tient, et ce dès les premiers mots de la pièce, un alexandrin au rythme impeccable : « J'avais bien vu, quelqu'un, de loin, derrière l'arbre ». Le tableau final du feu d'artifice fatal constitue un spectacle fascinant, à la limite de l'hallucinatoire, qui écarte de la recherche d'un sens : « *du noir surgit un appel* », la voix d'Albourny, puis « *un langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie le long des barbelés et de haut en bas, emplît l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent* », tandis qu'au lointain se font entendre les derniers mots de Léone, dits en allemand, à l'exception de l'exclamation « toute nue » (et peut-être le spectateur se trouve-t-il tout aussi démuné, aussi nu qu'elle devant cette scène). Le rapport à la langue y est davantage placé du côté du perceptible que de l'intelligible, et Koltès sans doute aurait pu souscrire à ces propos de la dramaturge Elfriede Jelinek dont le projet est « d'exposer la parole elle-même » (*Parages*, 2021). La dernière image scénique, celle de Horn « ramass[ant] le fusil » de Cal, « s'épong[eant] le front » et « lev[ant] les yeux vers les miradors déserts », tout aussi saisissante, laisse en suspens l'interprétation : s'agit-il de dire, qu'avec la mort de Cal, tout est accompli, qu'un corps a été donné contre un corps perdu ? s'agit-il pour Horn de choisir l'arme d'un dernier et vain combat, puisque les gardes ont eux-mêmes disparu ? Comme dans un western, ne reste sur la scène qu'un homme et son fusil dans un lieu désert ; pour *Dans la solitude des champs de coton*, ce seront « deux indiens, au coin du feu ». C'est du moins à de telles imaginations qu'est convié un lecteur, imaginations qui n'ont pas grand-chose à voir avec quelque « arsenal interprétatif » ou avec une certaine approche herméneutique « qui toujours travaille dans le connu du signe » (Henri Meschonnic, « Le sens du langage, non le sens des mots », *Cahiers Charles V*). *Dans la solitude des champs de coton*, de même, entraîne davantage dans la danse ou le combat de deux paroles qu'il n'invite par séries d'indices à l'élucidation de ce qui a lieu, du moins à la première lecture. La chorégraphie de l'écriture, où tout est affaire de placement des mots et de syntaxe, où « le sens du langage implique le sens du rythme, le sens du continu corps-langage » (Meschonnic), donne à voir les circonvolutions de la parole dans le mouvement de longues phrases, comme dans cette fin de réplique du Dealer à la page 31 : « Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la

nuît ; de me la dire sans même me regarder ». Cette parole est demande de parole. Entre supplique et injonction, elle trouve sa forme dans une modulation du verbe « dire », autour duquel s'enroule le propos. La disjonction avec antéposition du complément d'objet direct et reprise pronominale dans le segment « la raison, de me la dire » permet de placer le verbe en fin de séquence, avant le premier point-virgule, et d'en prolonger la résonance jusqu'à sa répétition au dernier segment, après le second point-virgule : « de me la dire sans même me regarder ». Chaque point-virgule, à la valeur toute dix-septième, plus rythmique que strictement grammaticale – que l'on songe à la ponctuation originale des *Lettres portugaises* –, équivaut à un pivotement de la parole, tandis que les virgules en décomposent, mouvement par mouvement, le geste. C'est aussi dans cette même phrase que le titre de la pièce, emprunté au texte de Carson McCullers, *Frankie Addams*, trouve son écho, ou son motif, au terme d'une énumération : « dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit ». Et nous serions nous-mêmes les « promeneurs » de cette « pièce-paysage » où « le spectateur est capté par l'aventure de la parole au tournant de chaque réplique » (Vinaver, *Écritures dramatiques*). De cette danse qui est un combat, de ce combat qui est une danse, Marine Mane a proposé dans sa mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, produite entre autres à l'Atelier du Plateau en 2013, une interprétation saisissante : aux coins d'un ring, se tiennent un contrebassiste et un batteur, qui tissent entre eux un fabuleux dialogue musical, tandis qu'entre les cordes, filent, portées par deux comédiens, les diagonales du texte de Koltès.

Ainsi, la dramaturgie koltésienne installe une relation complexe à son lecteur comme à son spectateur, faite d'un va-et-vient entre opacité et clarté, entre distance et proximité, entre mystère et évidence. Le trouble dans la signification se meut en trouble séducteur, parfois inquiétant, souvent enivrant, d'autant que l'agencement dont fait état Benhamou repose sur une partition plus instable que sa construction en deux pôles distincts ne semblait le suggérer. De l'un à l'autre, opère un mouvement incessant de flux et de reflux. Le théâtre de Koltès est un théâtre remuant, et sa dramaturgie ouvre à une réversibilité permanente de « la clarté » et de « l'opacité », creuset d'une dialectique sans cran d'arrêt de la séduction et de la signification.

II. Du trouble dans l'agencement binaire : une dialectique sans cran d'arrêt

La seconde partie pouvait envisager la façon dont la dramaturgie koltésienne introduit néanmoins un trouble dans la binarité, de la mobilité dans « l'agencement », déjouant toute partition de la clarté et de l'opacité pour installer une dialectique de la séduction et de la signification, dans un tourniquet entre désir et manque.

A. Permutation et réversibilité

La mobilité du théâtre de Koltès, tout en boucles inattendues, revirements inexplicables, cheminements mystérieux, construit en effet une dramaturgie qui est moins celle d'un « agencement » que celle d'un réagencement permanent, pour un rapport toujours à réinventer au sens et à la signification. Ce qui se produit, c'est alors un étrange phénomène d'échanges où le clair et l'opaque, le lumineux et l'obscur permutent leurs supposées qualités respectives, où « l'œil écoute » (Paul Claudel) et « l'oreille voit » (Henri Meschonnic). Le texte d'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton* fonctionne, sous son allure de définition du deal, comme un bloc séparé propice à cette « netteté des enjeux » dont parle Benhamou. Mais il y a là un trompe-l'œil : l'évidence dont ce fragment définitoire était la promesse se renverse en obscure proposition. De la dynamique d'un deal, les personnages portent certes le nom, mais il n'est pas certain que ce nom les nomme pour ce qu'ils sont. N'est-ce pas plutôt chacun d'eux, dans sa trajectoire, son regard et sa parole, qui fait être l'autre comme un Dealer ou comme un Client ? De ce jeu de rôles d'occasion, le Dealer énonce d'ailleurs la règle à la page 12 : « C'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre à cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi ». Non seulement la nature et l'objet du deal restent opaques, non seulement l'oscillation du dialogue ne cesse d'en enrayer le mécanisme, mais encore la dispersion des signifiants du texte inaugural, égrenés au fil de la pièce, en trouble la signification et ne permet pas d'en retrouver le chemin. Ainsi, à la page 18, quand le Client en reprend les termes, c'est pour les retourner et distinguer son commerce du « deal » : « Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux homologués et illuminés

d'éclairage électrique ». Pourtant, il reste là, happé par un autre commerce, celui de l'échange verbal, ou voué à subir l'« imprescriptible loi de la pesanteur » (p.14) qu'il attribue en propre au seul Dealer, mais dont, à son corps défendant, il ne peut s'excepter. À la logique initiale du deal, Koltès en superpose ou en substitue donc d'autres, comme celles qui régissent l'espace. Mais toutes semblent à leur tour subverties ou rendues incertaines. Ainsi, de la géométrie des déplacements, qui n'appartient plus qu'à ce seul théâtre : « Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez pas dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons tous deux selon deux plans distincts [...] et que partant d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous vous déplacez est devenue relative et complexe, ni droite, ni courbe, mais fatale » (le Dealer, p. 17-18) ou encore « la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu » (le Client, p. 20). De même la parole, qui ne se confond pas avec le simple commerce des mots que l'on tient au grand jour : traversée de l'espoir d'une autre clarté, celle d'une parole enfin « parlante » (selon les termes de Merleau-Ponty), par où celui qui parle se constitue comme être et par où celui à qui on s'adresse est reconnu dans son être propre, elle semble, en définitive, ne pouvoir émaner que de la nuit. Le Client et le Dealer le suggèrent tous deux à la dernière page, dans une ultime et sans doute désespérée tentative : « S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit » (le Dealer), « Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde [...] proposé, que je n'aie pas deviné ? » (le Client). Le brouillage de la partition entre clarté et opacité est également sensible à un autre plan. Rien par exemple n'est si obscur que le lumineux duo germano-ouolof « *sous les bougainvillées* » du tableau IX de *Combat*, moment de séduction d'un pur langage dans sa matière sonore et rythmique au-delà du sens des mots. Mais, là où il paraît y avoir dialogue amoureux dans l'éclat de deux langues, étrangères l'une à l'autre et toutes deux pour le public français, les personnages en réalité ne parlent pas de la même chose : Alboury évoque les cris et les pleurs d'une femme ; Léone cite des vers du *Roi des Aulnes*, la ballade de Goethe. Ils parlent, et tous deux de la mort qui rôde, mais se parlent-ils ? Léone voudrait le penser, et croire que parlant ensemble, ils se voient et s'entendent : « Vous êtes le seul à me regarder ici quand vous parlez ». Mais Alboury lui dit : « Yow laay gis waandé si sama bir xalaat, bènben jigéen laay gis budi jooy te di teré waa dëkk bi nelaw », soit « Je te vois, mais j'entends, dans ma tête, une autre femme qui pleure et qui empêche les gens de dormir » (traduction fournie dans le dossier du Théâtre de la Colline pour la mise en scène de Michael Thalheimer). Un second passage en ouolof intervient au tableau XV, juste avant qu'Alboury ne crache au visage de Leone. Même éclat de la langue, même opacité du sens littéral. Nul, sauf exception, sauf à en rechercher une traduction (« Va-t'en loin d'ici, hors de ma vue, fille de chien ! »), ne saura quel verdict motive ce crachat ni quelle insulte l'accompagne. Le sens se retire derrière la langue, mais sous son opacité se dessine une ligne souterraine, d'une terrible évidence, qui, dans le partage « du nègre et des chiens », « gouffre obscur » de la fiction et du réel, renvoie Leone à « son camp » (elle est fille des chiens blancs, et on peut se souvenir que le premier fragment des *Carnets* s'intitule « COMMENT ALBOURY AFFRONTA LE PREMIER CHIEN ») et fait d'elle la chienne des hommes, blancs et noirs confondus : entre Horn qui vient de lui ordonner à la fin du tableau XIV, comme on le ferait pour un chien, « Léone, ici ! » et Alboury qui lui dit : « Va-t'en [...] fille de chien ! », la différence n'est que de trajectoires contraires, en surface ; la nature du propos, elle, est profondément identique. Inversement, rien n'est plus clair et éclatant, dans la constellation de son feu d'artifice, que ce « gouffre de la fiction » qu'est le final de *Combat* : scène d'exécution de Cal, dont Horn paraît être le complice, lui qui a décidé, en dépit de tout, même de l'approche de l'aube, de lancer ses fusées, éclairant un espace qu'il avait pourtant pris soin de rendre obscur par l'extinction du générateur ; scène de sacrifice quasi-rituel, avec l'image de la tête éclatée de Cal « *surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents* », en lieu et place d'un autre rituel qui, en l'absence du corps de Nouofia, n'a pu être accompli, mais dont les *Carnets* gardent la trace dans SEPULTURES D'OUVRIERS : « Les femmes couvrent en cachette les corps des ouvriers morts, de branches et de palmes, pour les protéger du soleil et des vautours. Dans la journée, dans l'activité du chantier, les camions passent au-dessus, et la nuit venue, les femmes reviennent poser de nouvelles branches. Au bout de quelques jours et de quelques nuits, il se forme de petits monticules de branchages et de chair mêlés, qui se fondent progressivement à la terre ». Comme l'a montré François Bon dans *Pour*

Koltès, ce fragment, non repris dans la pièce, éclaire la valeur pour le dramaturge de ce qui se tient en retrait, de ce qui est invisible et fonctionne néanmoins comme un réacteur de sens, rendant clair ici ce qui est obscur ailleurs, et inversement. La mention de « la surface d'égouts à ciel ouvert » au dernier tableau (p. 107) renforce encore le rapprochement entre le cadavre de Cal, qui se tient à proximité, et le corps de Nouofia, jeté dans les égouts. Les « constellations du langage » ne s'établissent donc pas simplement en ramifications aériennes au-dessus des « gouffres obscurs de la fiction », elles s'y renversent en rhizomes souterrains, déjouant toute approche linéaire du sens comme toute possibilité de fixer une signification. Ainsi, « ce qui se passe, dans la matière même du texte koltésien vu au microscope, c'est un incessant phénomène explosif, d'ordre poétique, par lequel l'action progresse indépendamment de toute causalité. C'est dans l'agencement d'une réplique à l'autre, et des phrases et des mots à l'intérieur d'une même réplique, que se découvre, fond et forme ne faisant qu'un, un jeu tout à fait singulier des passions et des idées, des pulsions fugitives et des grands thèmes universels, à partir duquel une histoire se raconte » (Michel Vinaver, *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, *Koltès, combats avec la scène*). Les syntagmes « hommes et animaux », « homme ou animal », inscrits dans leur variation de coordination et de nombre dès le début de *Dans la solitude des champs de coton*, rebondissent d'une réplique à l'autre et engendrent un séduisant réseau de figures animales, chevaux, porcs, abeilles, vaches ou chiens, jusqu'à cette terre posée en équilibre précaire « sur la corne d'un taureau », tantôt opposées à l'homme, tantôt confondues avec lui. L'œuvre est ainsi tendue entre une civilité, dont l'extraordinaire politesse irise la surface du dialogue du Dealer et du Client, et la sauvagerie d'un désir ou d'une prédation qui agite ses profondeurs obscures ; elle en orchestre aussi l'infinie possibilité de réversibilité. A l'image du « pont inachevé », la dramaturgie koltésienne, entre séduction et signification, dessine son arc d'incomplétudes et fait sien l'attrait de l'obscur : « si par hypothèse, je vous disais que ce qui me retient ici était l'incertitude où je suis de vos desseins, et l'intérêt que j'y prends », avoue le Client de *La Solitude*.

B. Ce qui se voit dans ce qui ne se voit pas et ce qui ne se comprend pas dans ce qui s'expose

Plus encore, chez Koltès, l'éclat de la langue ne serait peut-être jamais si éblouissant que quand on n'y comprend rien, où quelque chose se fait comprendre dans ce qu'on ne comprend pas. Qualités de perception sensible et qualités d'intelligibilité s'échangent : on voit depuis l'obscur, comme Alboury ou le Dealer, et l'obscur fait voir. Dans l'article qu'elle consacre à « Deux anamorphoses dans *Combat de nègre et de chiens* » (*Koltès dramaturge*), Anne-Françoise Benhamou fait ainsi l'hypothèse d'un phénomène où depuis les « gouffres obscurs de la fiction » naissent d'étranges images qui relancent le sens et les enjeux des pièces. La première anamorphose concerne Nouofia. Benhamou propose de relier sa figure et son « nom secret » à deux événements du réel, qui les sous-tendraient et s'y inscriraient sans être directement apparents. Le premier est la vision, dès l'arrivée de Koltès en Afrique lors de son voyage de 1978, d'un « cadavre flottant sur un fleuve », vision amplifiée par le spectacle de corps abandonnés tout le long de la route. Koltès en fait le récit dans sa longue lettre à Hubert Gigoux, écrite à Ahoada en février 1978, sorte de matrice de *Combat de nègre et de chiens*. Le deuxième est la noyade en octobre de l'année qui précède, dans une flaque d'eau du chantier d'Ahoada, d'un petit garçon d'un an et demi, le fils du couple d'amis chez lesquels Koltès précisément se rend. Y prend tout son sens la reprise en langue allemande par Léone de la *Ballade du roi des aulnes*, où la mort guette pour s'emparer de l'enfant. Les « gouffres obscurs de la fiction » sont aussi des gouffres du réel. La seconde anamorphose est liée à la référence mystérieuse que fait, à la page 48, Cal à Sheldon, personnage périphérique mais récurrent de l'œuvre d'Henry Miller, *La Crucifixion en rose*. Sheldon est un Juif venu de Pologne, sa famille y a péri dans un pogrom. Le cri cité par Cal, cri qui est en même temps une dénégation, « Je ne suis pas un Polak ! », est celui que pousse dans un rêve le narrateur devant lequel Sheldon vient de tomber à genoux, dans un geste de supplication. Mais aussitôt qu'il a poussé ce cri, horrifié d'être pris pour un tortionnaire, un autre lui place un revolver dans les mains et le force à tuer Sheldon. Que Cal s'identifie à ce narrateur bouscule la perception d'un personnage que l'on se saurait réduire à son seul racisme, habité qu'il est, si l'on suit les *Carnets*, de visions énigmatiques ; mais que le sort tragique des Juifs d'Europe se superpose à celui des Africains dans une Afrique postcoloniale suggère bien d'autres pistes encore. Commentant la parabole du petit nuage, Benhamou conclut : « réclamant le corps du mort, Alboury fait surgir dans son récit un peuple entier de morts et de vivants mêlés dans une saisissante vision concentrationnaire ». Le chantier, entouré de barbelés et cerné de miradors vers lesquels Horn ne cesse de lever les yeux, est

inséparable d'une telle vision ; Koltès fait d'ailleurs des cris des gardes entendus en Afrique une source majeure de l'écriture de sa pièce, et la didascalie initiale en conserve la trace : « *Les appels de gardes : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé* », autres « constellations de langage ». *Combat de nègre et de chiens* n'est pas pour autant un « tombeau », note Benhamou. Ce qui est ici en jeu, c'est la façon dont le réel hante le théâtre, qui à son tour « reverse », selon la formule de Barthes, « son langage au monde », par anamorphose, dans une dynamique du visible et de l'invisible qui n'appartient qu'à lui et qui permet de réinterroger le sens de l'obscur, ou, plus exactement, de découvrir ce que c'est qu'avoir le sens de l'obscur, et par voie de conséquence celui de la clarté : l'un et l'autre sont liés à l'éclair du vrai, au point de jonction du sensible et de l'intelligible. Mais le processus inverse est également présent. Qui est ébloui ne voit pas (ce que ne cesse de dire et de redire Alboury), et la « précision » même des « constellations de langage », dans leur « maniaqu[erie] », pourrait bien opacifier la compréhension. Cette langue qui s'expose dans son éclat se ferait « pur vernis », selon l'expression donnée par Christophe Bident dans *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*. Entre trivialité et préciosité, l'écriture multiplie les figures de la comparaison et de la métaphore jusqu'à en surcharger la phrase qui se perd dans leur labyrinthe : ainsi du désir « comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 15), de la lumière qui « trouve cette obscurité, comme une allumette enflammée trouve le chiffon qui paraît l'étouffer » (p.16), de l'autre dont on se détourne « comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date » (p.31) ou encore de cette affirmation du Client : « j'ai mis le pied dans un ruisseau d'étable où coulent des mystères comme ruisseaux d'animaux » (p.25). Elle use fréquemment du chiasme, figure par excellence du renversement, analysé Éric Eigenmann dans « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme » (*Relire Koltès*), comme dans ce passage de *Dans la solitude des champs de coton* (p. 20) qu'il cite : « Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu'il s'énervé et s'emballe ; mais, si mon cheval est nerveux et parfois indocile, je le tiens par une courte bride ». Autour du point-virgule, sont disposés en regard les attributs équestres (« selle » et « bride ») et les mouvements nerveux du cheval, soit « le coup porté et son esquivé ». L'excitation d'un désir et sa tentative de contrôle ne se laissent deviner que derrière le miroitement du langage à la surface. De même à la page 25 de *Combat de nègre et de chiens*, où Horn raconte à Cal la demande d'Alboury : « Il ne veut pas dire au nom de qui il vient demander des comptes. Mais des comptes, il va en demander, et tu lui en rendras, à lui ». Si l'on saisit bien que Horn se dégage de toute responsabilité, laissant Cal affronter seul Alboury, ce n'est qu'obscurément que le lecteur éprouve l'étendue du champ ainsi ouvert : en amont et au-delà de la seule personne d'Alboury, se tiennent une voix et une requête d'on ne sait qui, mais dont on comprend qu'elles viennent de très loin, de l'Afrique ou d'une humanité tapie dans l'ombre, et qu'elles sont sans appel. Ainsi, le chiasme chez Koltès n'est pas un bouclage du sens dans une forme en miroir ; à l'instar des spirales que dessinent les « répétitions-variations » signalées par Vinaver, il introduit des décalages qui réaniment le sens. Le « pur vernis » du langage engage donc tout à la fois une transparence et une opacité, dans son rapport au réel comme au lecteur ou spectateur. Il est, écrit Triaud commentant la formule de Christophe Bident, « l'indice qui désigne, tout en le voilant, l'enjeu ». Désigner l'enjeu est tout autre chose que faire apparaître en toute clarté un sens déjà là : tout y est affaire de réfraction et de diffraction. Il y aurait ici un théâtre qui pourrait dire à son tour, comme le poète Dominique Fourcade dans *Tout arrive* : « je n'ai que des obscurcissements à vous donner », et cet obscurcissement est la condition même d'une clarté inouïe.

C. L'exposition et le retrait, ou le jeu du désir

Cette dramaturgie qui, non seulement fait apparaître, à un même plan de jeu, clarté et opacité, mais encore en brouille les limites, participe ainsi d'une séduction. Elle institue une relation désirante, et désirable à laquelle s'est tout particulièrement intéressée Sarah Hirschmuller : « Il y a cette mécanique : on fait miroiter quelque chose d'extrêmement désirable, et puis on déçoit cruellement au dernier moment, et puis on reprend » (« Le jeu du désir », *Voix de Koltès*). Ce qui a lieu entre le Dealer et le Client ou entre Léone et Alboury est bien évidemment exemplaire d'un tel mécanisme ; mais ce qui vaut pour les personnages vaut également pour la relation de ce théâtre, et sans doute de son auteur, à son public lecteur ou spectateur. *Dans la solitude des champs de coton* comme *Combat de nègre et de chiens*

produisent un mouvement incessant de don et de retrait. Le fragment offert dans son pur éclat reflue vers l'obscur, la langue ne miroite que pour s'opacifier, mais cette opacification est condition d'une réouverture du sens : elle désamorce les réflexes appris d'une lecture de déchiffrement, elle la dépossède de ses privilèges, en somme elle met à nu. La dynamique du clair et de l'obscur, en bousculant les repères, travaille à « un nettoyage de la situation verbale » (Paul Valéry), rebattant les cartes de la communication théâtrale. Sans doute cette érotique est-elle inséparable d'une mystique, telle que Koltès a pu la rencontrer chez Jean de la Croix, et peut-être le lecteur est-il à l'image de cette « vierge mélancolique » qu'est le Client pour le Dealer, c'est du moins l'adresse qu'il lui choisit. Les pièces en fournissent d'une certaine manière le programme : « Devant le mystère il convient de s'ouvrir tout entier afin de forcer le mystère à se dévoiler à son tour » (*Dans la solitude des champs de coton*, p.48), et « s'ouvrir tout entier », c'est atteindre « la toute dernière nudité ». Il y a bien entendu à entendre de telles formules placées dans la bouche du Dealer dans le cadre des rapports singuliers que tisse la pièce entre ses deux acteurs ; le Client, d'ailleurs, à la réplique suivante, effectue immédiatement un mouvement de retrait ou de dérobage : « je ne veux ni séduire, ni que vous tachiez de me séduire » (p. 52). Mais dans le même temps, selon le jeu de la double énonciation propre au théâtre, de telles avancées et reculades font mouche pour un public qui les reçoit : il peut y entendre sa propre relation au texte koltésien et à sa scène, il peut en voir le reflet, et cette réverbération est infiniment troublante, éblouissante et inquiétante dans la même main. Si une telle dramaturgie peut sembler prendre au piège le lecteur ou le spectateur, dans un versant négatif de la séduction, elle est aussi de l'ordre d'une érotique stimulante. Tendue à en craquer entre ce qui s'offre et ce qui se retire, et qui n'est jamais la même chose, elle invite à ne pas achever le sens, à se maintenir dans l'inaccompli et à donner par là le sens du désir, dont le ressort, toujours, est le manque. « Plutôt une constellation sur fond occulté, dont on voudrait que lentement les éclats agissent les uns avec les autres, pour désigner avec plus de précision la lumière propre d'une gestation, d'un mouvement. Et donc un paysage lacunaire et partiel dans l'œuvre, pour se concentrer sur les émerveillements, les bascules, plutôt que sur l'accomplissement ou même les contenus. », écrit ainsi François Bon dans *Pour Koltès*, dans un passage qui entre en grande résonance avec le propos d'Anne-Françoise Benhamou. Le théâtre de Koltès, dans sa séduction paradoxale, invite à « une vie non-fasciste », affranchie des tentations « totalisantes », y compris celles du sens, se dégageant des catégories de significations toute faites, acceptant qu'il n'y ait de solutions que provisoires, préférant « ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes » (Michel Foucault, *Dits et écrits III*). Cela ne signifie nullement un renoncement au sens, mais doit tout à l'énergie d'une écriture réalisant « la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage » (Meschonnic). La dramaturgie koltésienne est une politique.

III. Le sens de la déflagration ou l'évènement du théâtre

Dès lors, le sens s'émanciperait de la signification : quelque chose simplement a lieu, auquel la dramaturgie koltésienne de l'ombre nous invite à être attentifs, autrement. Les deux pièces au programme investiraient alors le présent du théâtre, foyer de perception, où le langage, au lieu de vouloir signifier, fait événement et où il y moins séduction que déflagration.

A. Une dramaturgie du sens

Dans la ligne de tension établie par Benhamou entre une signification attendue, et qui semble se dérober, et une « séduction » éprouvée, on ne comprend pas toujours ce qui se passe, mais on comprend, en l'éprouvant, que quelque chose a lieu. C'est alors le sens qui est inquiété, désenclavé et par là-même réactivé. Dans *Koltès, le sens du monde*, Christophe Bident distingue ainsi « donner sens à » et « avoir le sens de ». « Avoir le sens de », c'est travailler au cœur d'une faille fondamentale entre le percept et le concept, dont une formulation du Dealer, relevée par Bident, peut dessiner la perspective : « Mais aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas, que je suis resté en ce lieu et en cette heure tant de temps, que j'ai vu passer tant de passants, que je les ai regardés et que j'ai parfois posé ma main sur leur bras, tant de fois, sans rien comprendre et sans rien vouloir comprendre [...], je sais bien qu'il n'y a rien d'inconvenant ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur qu'il faille cacher, et qu'il faut suivre la règle sans savoir pourquoi »

(*Dans la solitude des champs de coton*, p. 38). On peut certes lire la construction spiralaire de la phrase autour du verbe « comprendre » à l'aulne des paradoxes obscurs du Dealer et de leur puissance de séduction. Mais ce qui s'y tient organise aussi une dramaturgie du sens, dont le théâtre koltésien fait son objet. Partout on y parle de la parole, la sienne ou celle de l'autre, et du rapport au sens qui l'investit : « Si toutefois j'ai craché sur quelque chose, je l'ai fait sur des généralités », affirme ainsi le Client à la page 57, avant d'ajouter dans un attelage qui brouille sens concret et sens abstrait : « et sur un habit qui n'est pas un habit », donnant à entendre que les prétendues généralités, comme l'habit, n'en sont pas. Ce théâtre creuse notamment la distance entre l'ambition de doter le monde, les êtres et les choses de significations pour mieux asseoir sur eux un pouvoir, et l'attention à ce qui, comme dans la réplique du Dealer précédemment citée, procède davantage d'une reconnaissance que d'un savoir, d'un surgissement inattendu que d'une construction maîtrisée. Cette distance est celle qui sépare par exemple le conte du « petit nuage » du monde dystopique dessiné par Horn au tableau IV. Il y esquisse une réorganisation de l'espace terrestre où, selon ses calculs, on pourrait loger « trois milliards d'êtres humains » dans une ville qui « couvrirait la moitié de la France », dans un souci de gestion des ressources naturelles désormais libérées pour l'exploitation. Là où la parole vivante d'Albourn fait se lever poétiquement la possibilité d'une fraternité vivante et accueillante, le discours de Horn véhicule une représentation comptable où la « fraternité » tourne à vide. Si le théâtre de Koltès est bien un théâtre de la parole, ce n'est donc pas pour exposer, comme nombre de dramaturgies du XX^e siècle, une crise du langage, c'est au contraire pour laisser une chance à la parole d'ouvrir, parfois difficilement, parfois merveilleusement, le sens contre les significations. Fracturant la communication, l'échange agonale entre le Dealer et le Client met également au travail la parole. Yannick Butel, dans une lettre adressée à Christophe Bident et que ce dernier cite dans *Koltès, le sens du monde*, avance l'hypothèse que si les deux personnages, « unis et séparés », parlent bien le même langage, « le Dealer parle pour que le Client se révèle ou apparaisse à lui-même ». Plus qu'une stricte maïeutique, c'est une possibilité d'« émergence à soi » qui est en jeu, et celle-ci naît d'un « langage césuré à même les silhouettes du Dealer et du Client », qui en seraient la métaphore. Ils sont alors, comme l'écrit Butel, « frères d'armes » dans un singulier exercice de la langue qui interroge ce que c'est qu'être, ce que c'est qu'avoir le sens de l'existence (qui ne signifie pas savoir ce qu'est l'existence), et l'on peut se souvenir que dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, daté de 1974, Koltès offrait de la plus célèbre des répliques de Shakespeare la traduction suivante : « Être ou non ? C'est la question ». Le Client donnera à la fin de *Dans la solitude des champs de coton* une image fulgurante de ces « frères d'armes » : « le sang nous unira, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort, et la rencontre finalement, par hasard sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela ». L'échange de la parole équivaudrait à l'échange du sang, transfusion vitale de l'un à l'autre contre l'effusion vaine du sentiment. Frères d'armes donc, unis dans la pulsation d'un sang qui ne se sépare pas de la pulsation d'une parole, mais également, comme le suggère la syllepse du verbe « atteindre », hommes toujours par avance blessés d'une blessure essentielle qui permet d'entendre « qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort », sans que pour autant la clarté d'un sens ne s'y fige en signification. Sans doute convient-il alors de recevoir dans son étymologie, *cruor*, le sang, le mot « cruauté », récurrent dans *La Solitude*. Au-delà de la civilité et au-delà de sauvagerie, de l'homme à l'animal, de l'animal à l'homme, se découvre alors non pas une même cruauté, mais un même sens de ce qu'il en est de la cruauté, et partant, de la vie et de la mort : « la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase » (p. 31). Là est peut-être le clic de l'ultime question. Demander « Alors, quelle arme ? », dans la valeur consécutive de l'adverbe suspendu par la virgule, ce serait précisément formuler une proposition d'achèvement, pour s'extraire de cette cruauté-là, c'est-à-dire ne pas se rendre l'un l'autre « inachevés ». L'hypothèse, souvent avancée, d'un dénouement ouvert, où cette question équivaudrait justement à « des points de suspension », ne tient peut-être pas bien. Le théâtre de Koltès, ce théâtre si mobile, si infixable, et par là infiniment séduisant, est aussi, sans jamais vouloir conclure selon une logique des causes et des finalités, un théâtre de la décision. Mais encore cela a-t-il lieu au plan du seul langage : la question « Alors, quelle arme ? » n'invite pas à l'action, elle est action : elle fait surgir une oblicité du sens qui déjoue l'ordre des significations.

Dans son article « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? » (*Koltès maintenant et autres métamorphoses*), Cyril Desclés évoque une « adombration du sens » peut-être venue de l'esthétique jésuite, découverte dans un collège messin. Cette « adombration du sens » est indissociable d'une localisation de la parole, s'élaborant depuis l'ombre et émanant d'elle. L'ombre procède en effet de la rencontre d'un corps dans son opacité avec la lumière, et ce qui vaut pour l'exposition des corps en scène vaut alors pour l'exposition de la langue et de la parole sur la scène du texte koltésien. C'est pourquoi « l'agencement singulier de l'opacité et de la clarté » introduit peut-être moins un clair-obscur que la possibilité de l'ombre et de ses séductions, sollicitant une autre manière de regard, où il s'agit moins de voir clair que de voir ce qui est.

B. La fulgurance d'un coup fantôme

La dramaturgie koltésienne fraie donc un « accès de sens » (Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*), et il peut en être ainsi parce qu'elle œuvre à la fulgurance d'éclats qui ne sont pas solubles en fragments disjoints du récit dramatique. Ces fulgurances qui traversent le texte relèvent d'une déflagration sensible qui réengage le rapport au sens, plus qu'il ne l'occulte. À un tel événement dans la langue, Koltès donne de biais un nom, « le coup fantôme », dont il avance la formule dans « Out » (*Prologue*) : « Dans *La Fureur de vaincre*, on a filmé un enchaînement de katas par Bruce Lee au ralenti. Il paraît que ce n'est pas pour le goût de l'effet, mais uniquement parce que Bruce était capable de donner un coup à une telle vitesse que la caméra n'avait pas le temps de l'enregistrer. Même histoire en ce qui concerne Mohamed Ali, dont on a accusé souvent les combats d'être truqués : son adversaire s'allongeait brusquement sur le sol sans que personne n'ait rien vu, pas même la caméra ; on raconte que le coup existait bel et bien, mais si rapide que personne n'avait pas le temps de rien voir ». L'éblouissement qui aveugle comme l'obscurité où l'on ne voit rien autorisent à l'écriture de Koltès ce « coup fantôme », où le geste est invisible et où seul l'effet est reçu. L'écoute et le regard du lecteur ou du spectateur sont réamorçés par l'arrivée de cette parole qui ne fait plus discours. On en trouve un écho explicite dans *Combat de nègre et de chiens*, au tableau X, lorsque Cal met en garde Horn contre Alboury : « Quand même, quand même, quand même, tu devrais te méfier. Ces salauds font tous du karaté, et ils sont forts, ces salauds. Tu risques bien de te retrouver allongé avant d'avoir dit un mot ». C'est dans le souvenir de cet avertissement de Cal que Horn au tableau XIII mène prudemment l'enquête auprès d'Alboury qu'il tente d'enivrer de whisky, autre technique de KO : « Ainsi, j'ai appris que vous étiez un as du karaté ; est-ce que vous êtes vraiment un as ? » ; lui-même se réclame de « la bonne vieille boxe ». Le dialogue se poursuit au même tableau en une manière de marchandage : Horn livrerait Cal à Alboury, et l'affaire serait close. Face à cette « trahison », Alboury lâche d'abord une insulte en ouolof, « Doomi xaraam », reçue comme une façon de « jouer à cache-cache », puis lance le mot « frère », qui semble fonctionner comme un coup fantôme si l'on en croit, et la réaction de Horn – « Ah non, s'il vous plaît pas de ces mots africains » – et l'interprétation qu'en donne Alboury – « Pourquoi alors avez-vous peur du mot frère ? ». Chaque personnage de *Dans la solitude des champs de coton* paraît de même à la recherche d'un « coup fantôme », mais aucun ne le trouve, et plus la pièce avance, moins cela fonctionne, parce que l'un voit venir l'autre, et réciproquement. Cependant, le lecteur ou le spectateur, lui, en reçoit l'impact : quelquefois, un terme, une formule, une phrase touchent dans leur fulgurance, comme cette déclinaison, entre fragment pascalien et illumination rimbaldienne, du mot « zéro » à la page 52 : « Je veux être zéro », « Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction », « parce qu'il n'y a pas [...] de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros ». Ce « zéro », dans ses deux syllabes décisives, est de l'espèce des « coups fantômes », on ne le voit pas venir, on ne peut le doter d'aucun sens assuré, ni le déchiffrer puisqu'aucun « chiffre raisonnable » ne le précède : « zéro », l'infini du sens ou son néant dans la même poche. Mais pourtant s'y logent « un accès de sens » – qu'est-ce qu'être « zéro » ? –, une métaphysique peut-être, où se découvrirait ce qu'est « la solitude des champs de coton ». Dans *Généalogies*, Christian Bident tisse la relation entre le zéro et le point. Il rappelle que pour Kandinsky, le point est « l'ultime et unique union du silence et de la parole », qu'il est « un être invisible » et que « du point de vue matériel le point égale Zéro » (*Point et ligne sur un plan*). Telle est peut-être la proposition secrète de ce coup fantôme, une forme d'invitation à n'être qu'un point, à se soustraire à la loi de la ligne à laquelle on devrait appartenir

et que *Dans la solitude des champs de coton* ne cesse de convoquer : ce simple point recouvrirait dès lors sa vertu de « "pointe de mobilité" » (Daniel Dobbels, cité par Bident). Le « coup fantôme » ouvre ainsi « une plaie dans la sensibilité » selon les mots de Jean-François Lyotard : « Ce qui fait événement dans la rencontre d'un mot [...] n'est pas sa nouveauté comparée à d'autres "événements". C'est qu'il a valeur d'initiation en lui-même. On ne le sait que plus tard. Il a ouvert une plaie dans la sensibilité. On le sait parce qu'elle s'est ouverte depuis et se rouvrira, scandant une temporalité secrète, peut-être inaperçue. Cette plaie a fait entrer dans un monde inconnu, mais sans jamais le faire connaître. L'initiation n'initie à rien, elle commence » (*Le Postmoderne expliqué aux enfants*). Telle est l'étrange séduction du coup fantôme : dans une fulgurance qui semble ruiner la causalité de ses effets, il met le sens en déroute, l'entraîne vers d'autres chemins possibles, encore inaperçus et dont il ne dit ce qu'ils sont. La langue de Koltès est une « langue en déraison » (*Généalogies*).

C. Présence au présent

Par conséquent, ce qui importe n'est pas tant ce qui est rationnellement clair ou opaque que ce qui a lieu dans ce qui se passe dans ce battement d'opacité et de clarté, soit l'événement même du théâtre. Qui nous regarde ? Que voyons-nous dans ce qui nous regarde ? Deux phénomènes sont alors principalement en jeu. Tout d'abord, ce théâtre nous regarde en ce qu'il touche à notre condition commune en même temps qu'irréductiblement singulière. Ainsi de la « solitude », partagée dans le théâtre, de la scène à la salle, et parmi les spectateurs, au noyau le plus dur de ce qui la rend par définition impartageable. C'est elle qu'expose, sans remède, une pièce comme *Dans la solitude des champs de coton* : elle ne raconte que cela, mais elle le dit entièrement, dans sa vérité cruelle : l'invitation du Client à la page 56 : « Venez avec moi ; cherchons du monde car la solitude nous fatigue » ne reconduit à rien d'autre qu'à cette même solitude, à deux, semblable et autre pour chacun. *Combat de nègre et de chiens* aussi est une histoire de solitude : elle en constitue, au lieu même des « gouffres obscures de la fiction », la trame majeure, qui ne se confond pas avec celle d'une intrigue dramatique. C'est elle que Horn, Cal et Léone ont en partage sans jamais pouvoir la partager avec l'autre ; c'est à elle que les renvoie l'un après l'autre Alboury, à moins qu'il n'y travaille pour qu'à défaut d'une communauté humaine, les « chiens » ne fassent meute. Léone débarquée de sa solitude parisienne pour épouser « biquet » à qui « il manque le principal » s'enferme aussitôt dans le bungalow, croit trouver un compagnon en Alboury qui crache sur elle et repart seule, encore et toujours, vers la France, scarifications en plus mais qui, privées de toute valeur symbolique, ne sont que mutilations. Son histoire est celle d'un rejet de greffon sur l'Afrique. Cal tente au tableau VII de se rapprocher de Léone (« Ce qui compte, c'est de pouvoir s'échanger avec quelqu'un », p.48), mais la scène vire aussitôt à l'agression sexuelle ; il appelle Horn « vieux », mais ce dernier l'abandonne à son sort ; il dit son besoin de tendresse et de chaleur, celles qu'il trouve auprès de Toubab (« je n'ai que mon chien », p. 19), mais crève de peur face à l'autre. Quant à Horn, le dénouement le voue à une solitude infinie. Le second phénomène engage la question même du regard. Le théâtre koltésien fait voir, il modifie le regard. Le lecteur (ou le spectateur) est pris dans « l'oscillation permanente entre la tentation tautologique de "ne rien voir au-delà de ce qu'il voit" et celle d'adopter un regard plus ou moins similaire à celui de la croyance » (Christophe Triau, *Voix de Koltès*). De cette oscillation, l'ombre est le moteur. Elle introduit au jeu spectral de cette dramaturgie et met au contact, fragile, d'une présence-absence, et peut-être d'une présence qui ne peut être pleinement qu'en absence, retrouvant par d'autres voies les pouvoirs mystérieux de la *mimesis*. L'exclamation de Horn à la page 28, « Si si ; une ombre, quelqu'un ! », en est rythmiquement exemplaire (2/2/2) : dénégarion de l'absence, perception de l'ombre, certitude d'une présence, mises au contact par les ellipses syntaxiques, sans compter le fait, que dans le mot « ombre » se fait entendre l'espagnol *humbre* (homme), dont est familier Koltès. Mais cette présence humaine, par l'emploi du pronom « quelqu'un », reste indéfinie. Le motif spectral, à la jonction du visible et de l'invisible, hante ce théâtre, à tel point que l'on a pu parler à son sujet d'une « hantologie » (*Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*) au sens que Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* accorde à ce néologisme, forgé à partir des termes « hanter », « ontologie », et « anthologie ». La chose spectrale, dont participe le « coup fantôme », nous regarde, nous l'éprouvons, sans identifier ce qui nous regarde. Nouofia en est par excellence l'une des formes : il est mort, son cadavre a disparu, et pourtant sa présence est partout sensible, de la demande d'Alboury au conte du

« petit nuage », des pleurs d'une femme aux cris en chaîne des gardiens, sans que l'on sache jamais « son nom secret ». Le Client et le Dealer, dans leur gémellité asymétrique, en sont également une manifestation possible : chacun serait le fantôme de l'autre. Plus encore, les personnages des pièces de Koltès semblent pris dans un devenir-fantôme : on peut faire l'hypothèse que chacun « meurt d'abord, puis cherche sa mort » (*Dans la solitude des champs de coton*), tout comme Cal cherchant son mort cherche sa mort, et la rencontre. Le surgissement sur scène d'Alboury est placé par Horn sous le sceau d'une sourde inquiétude quant à sa nature : « C'est étrange. D'habitude, le village nous envoie une délégation [...] Mais vous, pourtant, je suis sûr de ne vous avoir jamais vu ». À cela Alboury répond : « Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai ». Alors qu'il disparaît de la scène à la fin du tableau XV, Cal continue d'éprouver sa présence, et celle-ci par rebond se communique au spectateur ou au lecteur : « Là, derrière l'arbre, il est là de nouveau » ; il réapparaît fugacement, une dernière fois, au tableau XX, « silhouette immobile » prise dans l'éclairage stroboscopique du feu d'artifice. Dans sa mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* au Théâtre de la Ville en 2023, Kristian Frédric, qui a fait appel à l'univers singulier d'Enki Bilal, invite sur scène des fantômes d'une singulière épaisseur, ou minceur, comme Giacometti et son *Homme qui marche*. Son projet est, selon ses termes, d'« explorer l'invisible, l'arrière des mots », relançant ainsi les rapports entre l'écoute et le regard. Le motif spectral de cette dramaturgie se double enfin des visions que fait se lever, dans chacune des pièces, la parole elle-même, récits de rêves ou de cauchemars, ceux que construisent délire et paraboles du Dealer comme d'Alboury, de Horn comme de Cal, ceux que racontent les *Carnets* : « En son for intérieur : un grand oiseau vert au-dessus de la prairie, avec dans ses serres, un chiot aux yeux de femme, et son halètement tout près de l'oreille » (p. 126). Cette spectralité à l'œuvre témoigne bien sûr d'un certain tragique, mais jamais celui-ci ne se résout en noirceur. Il en va d'un certain sens de la beauté dont une telle dramaturgie est inséparable car pour Koltès la beauté se tient, dans son registre le plus saisissant, précisément dans ce qui surgit obliquement, depuis l'ombre, entre apparition et disparition, ici et maintenant : là est le présent du théâtre. Arnaud Maïsetti le souligne : « raconter une histoire, c'est pour le dramaturge essayer d'arracher ainsi dans le même geste le monde et sa beauté, parce que la beauté est l'arrachement sensible du monde, qu'il est son épreuve aussi, sa tâche : une écriture. » (*Dictionnaire Koltès*). Il ne s'agit nullement de produire un spectacle du beau ; éclats de fragment et constellations de langage ne se résorbent ni dans l'ornement esthétique, ni en une contemplation passive. Ils mettent en jeu une secousse, où sensation et sens ricochent l'une sur l'autre. Koltès dit dans l'une de ses lettres cette déflagration de la beauté qui fait « perdre pied » et vaciller « la fermeté du jugement » (*Lettres*). La séduction du théâtre koltésien est ainsi vectrice d'une faculté d'ébranlement, d'étonnement et d'émerveillement, dont Platon dans *Théétète* fait la source de toute philosophie. Peut ainsi être revu le partage entre intelligibilité et séduction pour une autre relation au texte koltésien : une expérience vivante du sens sans cesse reconduite au contact des fulgurations d'une écriture infiniment désirable.

Rapports des épreuves orales

NB : Les candidats qui souhaitent obtenir les appréciations du jury concernant leurs prestations orales sont invités à en faire la demande à la gestionnaire du concours à la DGRH (l'adresse mail de la gestionnaire du concours figure sur les convocations aux épreuves orales).

La demande doit être effectuée après lecture attentive du rapport de jury si cette lecture n'a pas permis aux candidats de trouver les réponses à leurs questions et en spécifiant l'épreuve pour laquelle un retour est demandé.

Pour la session 2025, la demande doit être transmise avant le 31 octobre 2025. Au-delà de cette date, les demandes ne seront plus traitées.

Leçon

Rapport présenté par Madame Céline Escolan,
Inspectrice d'Académie-Inspectrice Pédagogique Régionale (AEFE)⁷⁰

Témoignage savant de la rencontre avec une œuvre, épreuve importante et parfois redoutée de l'agrégation interne de lettres modernes, la leçon est un exercice qui doit être pensé et préparé bien en amont de la période des oraux. Les excellentes leçons qu'a pu apprécier le jury cette année, sur un corpus d'œuvres, novateur dans ses choix formels, s'étendant du Moyen Âge à un théâtre de la fin du vingtième siècle, résultent de ce travail en profondeur.

En effet, la leçon demande une très bonne connaissance des œuvres, de leurs contextes et de leurs enjeux. Étude éclairée de l'œuvre, la leçon se nourrit ainsi avant tout d'une lecture approfondie. La prise en compte d'écrits critiques ne saurait pallier cette appropriation initiale et personnelle des textes. Il s'agit-là d'un point de départ nécessaire et préalable à la prise en compte des propositions d'analyses universitaires, et on ne saurait trop lui accorder d'importance. De fait, seule cette lecture permettra aux candidates et candidats d'appréhender les enjeux des sujets qui vont leur être soumis et sur lesquels ils vont se pencher pendant six heures avant de restituer leurs réflexions au cours d'un exposé problématisé, construit et illustré de 40 minutes, exposé lui-même suivi d'un temps de dix minutes de questions et d'échange avec le jury.

La leçon est ainsi la lecture experte d'une ou plusieurs œuvres, prenant en compte des éléments de contextualisation dans une époque et un genre. Mais l'inscription dans un contexte spécifique, si elle est une indispensable condition à une réflexion informée sur l'œuvre et ses enjeux, ne saurait se substituer à cette réflexion ; elle ne peut donc pas servir de grille de lecture systématique permettant de répondre à toute question posée. L'analyse approfondie du sujet, de ses enjeux particuliers, et sa confrontation précise avec la singularité de l'œuvre qu'il interroge, sont les étapes préalables d'une leçon réussie. Il sera alors important de nourrir cette réflexion construite et problématisée par un retour pertinent aux éléments précis du texte dans le cadre d'un oral maîtrisé, énoncé dans la langue châtiée requise pour l'exercice.

Contextualiser, analyser le sujet et en appréhender les enjeux, nourrir l'exposé feront ainsi l'objet des développements successifs de notre rapport. Un dernier temps sera spécifiquement consacré à la leçon de cinéma dont l'élaboration n'est toutefois pas exempte des étapes précédemment évoquées.

Contextualiser : histoire de la langue, histoire littéraire et histoire des genres

La lecture savante et informée d'une œuvre littéraire du passé suppose avant toute chose d'en entendre la langue ; le premier travail consiste donc, si l'on veut situer justement le texte sur lequel on travaille, à tenir compte de l'histoire de la langue pour comprendre avec précision l'usage qui en est fait ; le jury met donc en garde les candidats contre un manque d'attention qui conduit parfois à des contre-sens, qui peuvent se produire sur des termes ou expressions relativement courants. En ce qui concerne le dix-septième siècle par exemple, les candidats ont été régulièrement gênés par l'adverbe « encore » au sens alors régi par son origine latine (*hinc ad horam*) ou par la locution adverbiale « sans doute », *doute* conservant encore les échos du sens médiéval de *crainte* ; une analyse précise des textes implique d'appréhender justement le sens véritable de ces faux amis. Il s'agit donc, travaillant une œuvre ancienne, de prendre d'abord en compte son vocabulaire spécifique, ce qu'une lecture scrupuleuse du texte qui n'oublie pas le paratexte doit permettre.

⁷⁰ Je remercie chaleureusement les collègues dont les noms suivent pour leur contribution à ce rapport : Guilhem Armand Denis Couturier, Frédéric Nau, Boris Lyon-Caen, Vanessa Obry, Bruno Roche, Aude Volpilhac, ainsi que l'ensemble des commissions. Je remercie plus spécialement Stéphane Cattalano et Ilias Yocaris, auteurs de la section dédiée à la leçon sur une œuvre cinématographique.

Ce sont plus généralement les outils d'analyse du discours qui gagnent à être mobilisés avec toute la précision possible. Ainsi, pour le théâtre, l'étude du dialogue et de son fonctionnement sous-tend ou traverse de nombreux sujets de leçons. C'est parce qu'elle a su attribuer l'importance requise à ce point qu'une leçon portant sur « Accords et désaccords » a été capable de montrer l'étendue de l'ambiguïté des relations entre le dealer et le client dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès en s'appuyant sur la contamination du discours du second par le premier, un accord rythmique, syntaxique et lexical s'inscrivant progressivement en faux du conflit affiché. On regrettera *a contrario* le peu d'éléments et de remarques sur le vers, et au-delà sur le rythme, les jeux sonores, sur le travail de la matière langagière, aussi bien dans les leçons qui ont porté sur les œuvres de Vigny que sur celles de Corneille.

Mais l'époque ne marque pas l'œuvre seulement par la langue qu'elle lui donne comme matière. Aussi est-il important d'envisager plus largement son contexte historique et culturel avec la plus grande précision : une œuvre, quelle que soit sa spécificité, est inscrite dans une époque. Le jury invite donc les candidats, qui sont parfois remarquablement immergés dans un programme connu par cœur, à ne pas oublier la place des œuvres dans leurs contextes, qui permet de les analyser plus profondément, comme de mesurer leur véritable originalité. Le moment de l'écriture offre des outils intellectuels précieux pour comprendre les choix faits par l'auteur, et bien des traits de l'œuvre. Le contexte de la galanterie permet d'aborder les pièces de Corneille au programme avec plus de justesse, comme celui du premier romantisme la poésie de Vigny, comme l'histoire bouleversée du théâtre au XX^e siècle le travail de Koltès.

Mais il faut parfois que le jury pose explicitement la question à travers le sujet pour que cette contextualisation soit abordée. Un sujet comme « un théâtre moderne » proposé sur les deux œuvres de Koltès au programme, *Dans la solitude des champs de coton* (1986) et *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets* (1989), demande effectivement de situer les textes dans le champ du théâtre contemporain. L'exposé afférent a suggéré que Koltès renouvelait, transgressait, s'émancipait du classicisme, et il est vrai que l'auteur a lui-même expliqué comment il s'était progressivement détaché de règles qu'il considérait initialement comme inhérentes au théâtre ; pour autant, le sujet imposait d'envisager de façon centrale son rapport au vingtième siècle et au renouvellement en profondeur du théâtre qui s'y déploie.

La contextualisation implique aussi d'envisager l'inscription d'une œuvre dans le genre auquel elle se rapporte, et qui a une histoire. Les œuvres au programme s'inscrivent, comme toute autre, dans des genres qui possèdent des écritures propres. Le jury a ainsi apprécié la bonne maîtrise du genre du bestiaire dans les leçons sur des deux œuvres médiévales en prose de Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour* et *la Response du Bestiaire* ; il s'est réjoui de voir la belle connaissance que de nombreux exposés avaient du contexte littéraire, du genre du bestiaire, de la *militia amoris* d'Ovide et de ses échos dans la littérature médiévale. De la même façon, pour l'*Histoire d'une Grecque moderne* (1740), les meilleurs exposés ont su, en évoquant la particularité du dispositif narratif, traiter le genre romanesque sous l'angle de l'orientalisme choisi par l'abbé Antoine-François Prévost.

Mobiliser des catégories adaptées à l'œuvre étudiée

On le voit : mobiliser l'histoire d'un genre littéraire de façon pertinente conduit à choisir des outils d'analyse pertinents pour l'œuvre considérée. Aussi le jury a-t-il regretté que la dimension comique des comédies de Corneille, *La Place royale* (1637), *Le Menteur* (1644) et *La Suite du menteur* (1645), ait été, sinon ignorée, du moins trop souvent minimisée. Le jury aurait aimé que les candidates et candidats entendus aient davantage recours à des outils conceptuels qui leur auraient permis d'étudier efficacement le rire et le comique, ce qui suppose le choix d'entrées ajustées au programme – le ridicule, le plaisant, la parodie ou le pastiche. Cela suppose aussi de ne pas rabattre la comédie cornélienne sur la comédie moliéresque, qui joue sur des ressorts issus d'autres traditions théâtrales trop fréquemment sollicitées dans les exposés ; c'est au contraire ce comique de l'honnête homme qu'il s'agissait d'envisager pour les pièces mises au programme. Du reste, ces entrées génériques, nécessaires et utiles dans un premier temps, ne doivent néanmoins pas être considérées comme systématiques. Le comique

ne peut pas être la focale exclusive de l'analyse et faire oublier les autres éléments des pièces de Corneille. On rappelle ainsi que, contrairement aux allégations de certains exposés, tout n'est pas comique et léger dans les œuvres au programme, comme le montre le duel entre Alcippe et Dorante à la fin de l'acte II et au début de l'acte III du *Menteur*.

De la même façon, les œuvres de Koltès ont trop souvent été rattachées au genre de la tragédie, comme l'a notamment montré le traitement univoque du sujet pourtant libellé sous forme interrogative « Les œuvres de Koltès au programme, des tragédies ? » L'humour, pour ne citer que ce point, y est pourtant bien présent, et l'auteur lui-même insiste fréquemment sur cet aspect de ces œuvres lors des différents entretiens qu'il a accordés, entretiens repris dans *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, éditions de Minuit, Paris, 1999. Que le théâtre de Koltès dialogue avec l'histoire du théâtre – et donc aussi avec la tragédie – ne permet pas d'appliquer directement les catégories impliquées par ce genre à une œuvre qui entretient avec les différents genres littéraires des rapports complexes.

Ces connaissances attendues sur l'époque, la langue, le genre du texte et ses spécificités d'écriture constituent un prérequis à l'analyse de l'œuvre. Ces éléments ne peuvent être artificiellement avancés sans une mise en perspective pertinente : d'où l'importance qu'il convient d'accorder à l'analyse du sujet afin d'en cerner au mieux les enjeux.

Analyser le sujet et appréhender ses enjeux.

De nombreux candidats cherchent en effet à tout prix à reprendre les concepts ou les éléments critiques qu'ils ont pu acquérir au cours de leur formation, sans tenir compte d'abord de l'intitulé de la leçon qu'il convient d'analyser rigoureusement. Même s'il est tout à fait louable de vouloir réinvestir les éléments théoriques avec lesquels on travaille, tous n'ont pas la même valeur, ne conviennent pas forcément au sujet donné, et ne permettent donc pas d'y apporter une réponse convaincante. Plusieurs candidats ont ainsi donné l'impression de décliner une réflexion générale déjà élaborée, ce qui ne permettait pas de satisfaire aux attendus des sujets qui leur étaient proposés.

Analyser un sujet exige d'abord de le lire précisément, comme il convient de lire précisément les œuvres que l'on travaille. Ainsi, pour le dix-septième siècle, des intitulés de leçons comme « liberté et franchise » ou « le style naïf » ont pu poser problème, quand bien même cette dernière expression était tirée de la préface des œuvres de Corneille au programme. Elles demandent effectivement à être éclairées dans le contexte de l'époque, en lien avec les visées propres de l'auteur. Le sujet « *La Grecque Moderne* : "Une histoire simple" », expression tirée de la préface, devait bénéficier d'une approche contextualisée. La première étape de l'analyse consiste donc à définir les termes précis du sujet en ayant soin de prendre en considération l'évolution possible du sens. De plus, les candidates et candidats doivent s'interroger sur l'origine des termes ou expressions proposées : le sujet-citation, en particulier, doit d'abord être lu en contexte avant qu'on envisage sa capacité de résonance dans l'ensemble du corpus. Ainsi, le sujet « belle tres douche mere », qui portait sur l'œuvre médiévale, exigeait de prendre en compte son statut d'apostrophe, et donc le fait que l'expression assigne à la dame le rôle de mère alors qu'elle le refuse, ce qui transformait considérablement l'enjeu du sujet. Une lecture attentive du sujet « les premiers acteurs y achèvent bizarrement », mis en contexte dans la Préface de *La Place royale*, laissait apparaître la question des dénouements et de leur qualité, et interdisait de focaliser le propos sur les acteurs et la distribution des rôles dans les trois pièces. Une fois le sujet analysé, il s'avère pertinent de rechercher des occurrences dans les textes et de faciliter ainsi le travail de problématisation. Par exemple, le sujet « hasard et stratégies dans les pièces de Corneille au programme » devait conduire le candidat à étudier les occurrences du mot « hasard » (et du verbe hasarder) dans les pièces pour approfondir la définition en contexte, sans se contenter des dictionnaires consultés pendant la préparation.

Les leçons les moins convaincantes sont celles qui omettent de définir, contextualiser, caractériser et délimiter les termes précis du sujet : elles peinent ensuite à proposer une problématique qui corresponde à ses enjeux, comme à construire un plan assez riche et cohérent susceptible d'y répondre. Ce sont aussi celles qui se contentent de tronquer le sujet ou de le traiter de façon partielle parce que seule une partie correspond à un élément travaillé à l'image d'un sujet portant sur « poésie et philosophie dans les œuvres de Vigny au programme » pour lequel seul l'aspect philosophique des œuvres du poète au programme a été abordé. Une telle analyse préalable conséquente du sujet

permettrait d'éviter un traitement partiel ou des débordements, voire une absence de problématisation qui conduit l'exposé dans la narration – le risque apparaît souvent plus fortement pour les textes qui reposent sur une fable : particulièrement observée pour l'œuvre de l'abbé Prévost du fait peut-être de la présence des récits enchâssés dans le texte, cette dérive a pu s'observer aussi pour certaines leçons consacrées à Corneille ou Koltès.

Un cas particulier : les leçons portant sur plusieurs œuvres

Un cas particulier peut se produire lorsque la leçon porte sur plusieurs œuvres d'un même auteur au programme : des questions spécifiques sur la construction et la progression de l'argumentation se posent alors. Plusieurs œuvres de Corneille, de Vigny et de Koltès étaient, de fait, au programme pour la session 2025 : la leçon sur un corpus exige d'articuler le commun et le singulier, de rapprocher et distinguer tour à tour chacune des deux œuvres. Une simplification excessive, la volonté de faire correspondre des œuvres distinctes à des critères de lecture communs, a nui à de nombreux oraux. *La Place royale* se distingue clairement des deux autres œuvres de Corneille qui possèdent une vraie unité, voulue par l'auteur. Mais le comique de *la Suite du menteur* diffère du comique du *Menteur*, lui-même très éloigné de celui de *La Place Royale*. Des sujets sur le comique assurément, mais aussi sur « Maitres et valets » ou « Théâtralité et métathéâtralité », devaient nécessairement prendre en compte ces différences dans leur traitement. Les enjeux sont également distincts dans les deux pièces de Koltès, rédigées à des moments différents, alors que l'auteur se dégage progressivement des critères d'une écriture plus classique qu'il s'était jusqu'alors imposés. Cela est patent dans la structure des pièces, leurs enjeux, et force est de constater, de *Combat de nègres et de chien* à *Dans la solitude des champs de coton*, un rejet plus marqué des attendus de l'univers théâtral. Les difficultés rencontrées par Patrice Chéreau pour monter ces pièces en témoignent. Des sujets comme « Dialogue ou monologue » ou « Le langage » ne pouvaient faire l'objet d'un traitement totalement commun, tant les enjeux notamment discursifs diffèrent dans les deux œuvres. De la même façon, la réflexion sur Vigny était d'autant plus féconde que les analyses y distinguaient les différents textes au programme, dans la riche histoire poétique que dessinent deux recueils très différents, les *Poèmes antiques et modernes* (pour la plupart composés dans les années 1820) et *Les Destinées* (onze poèmes, dont certains paraissent à partir des années 1840 et regroupés de façon posthume).

Il ne s'agit pas, naturellement, d'encourager les candidats à consacrer une partie par œuvre ou même une sous-partie par œuvre dans chaque grande partie : la leçon doit réfléchir à d'éventuelles convergences et poser des hypothèses transversales. Mais l'exercice n'interdit pas la nuance et doit permettre de rendre compte d'une poétique globale, sans en occulter ou en nier les évolutions et les spécificités. Pour cela, il convient aussi de prendre appui sur des références explicites riches et précises pour construire sa démonstration

Nourrir et construire l'analyse

La connaissance parfois très approfondie des œuvres au programme dont témoignent certaines candidates et certains candidats doit les conduire à prendre vraiment le temps de se reporter au livre (ou aux livres) sur lesquels porte leur étude, sans se contenter d'allusions. La leçon, qui se déploie pendant quarante minutes, n'est pas un exposé abstrait sur une œuvre. Elle permet au contraire de partager une lecture personnelle, ce qui suppose de l'appuyer sur des exemples précis de l'œuvre qui permettent de construire une réflexion argumentée et étayée, appuyée sur un plan pertinent qui réponde clairement au sujet proposé.

Chez Corneille, le retour au texte s'est parfois révélé peu aisé du fait de la langue et de la versification, en particulier dans certaines leçons où les exemples rapidement cités n'étaient qu'illustratifs. Ceci manifestait plus globalement un problème de méthode : analyser un exemple, c'est non seulement consolider l'argumentation mais aussi approfondir sa lecture, s'autoriser la nuance, révéler à ses auditeurs une subtilité. Aussi convient-il de se méfier du sentiment d'une familiarité trompeuse avec tel auteur ou tel genre. Si *Le Menteur* de Corneille fait partie du programme obligatoire de la classe de première, les attendus de la leçon d'agrégation relèvent de l'étude universitaire ; il convient donc de témoigner de la même ambition pour toutes les œuvres au programme.

Il convient aussi de mobiliser les exemples pour construire un propos personnel et informé, qui ne se contente pas de décliner un discours critique préétabli. Ainsi, dans les leçons consacrées à Prévost, le choix des citations a montré que l'œuvre n'était pas toujours bien appréhendée et que les candidats peinaient parfois à illustrer, enrichir ou nuancer par l'exemple des axes d'analyses relevant à présent de la culture commune. La lecture reconnue sur l'ironie auctoriale d'Alan J. Singerman, éditeur du texte chez Garnier-Flammarion, ainsi que l'idée désormais consensuelle que le narrateur est indigne de confiance, a souvent été aveuglément reprise soit sans être prouvée, soit en forçant le texte, c'est-à-dire en manquant les exemples probants dans un choix de citations pouvant aller jusqu'à une forme de contre-sens. Toute la narration n'illustre pas ces principes généraux sinon, en effet, quel intérêt aurait ce roman ? L'ironie de Prévost se trouve à rebours dans des détails ou dans des effets macrostructurels tels les échos entre deux passages, les jeux de doubles, qu'il convient par conséquent de repérer puis d'analyser précisément.

Le jury, *a contrario*, a apprécié la démarche des candidats qui ne se contentaient pas de reprendre des analyses déjà élaborées ailleurs, mais qui construisaient et développaient une lecture personnelle de l'œuvre à partir du point d'entrée offert par le sujet et s'appuyant sur des éléments pertinents du texte.

Il convient alors, une fois soulignés ces éléments nécessaires sur le positionnement intellectuel du candidat face au sujet, de rappeler qu'il n'y a pas un unique modèle d'excellence dans l'agencement des leçons et, pour donner des exemples plus précis, deux très bonnes notes peuvent être accordées à des leçons dont les propositions d'organisation diffèrent totalement. Il n'y a donc aucun plan attendu, mais une progression propre à chaque sujet, liée à ses enjeux spécifiques et à la pertinence des choix faits. Un thème comme « Dialoguer dans les deux œuvres au programme de Koltès » a été traité de manière très pertinente sous la forme d'une organisation tripartite qui interrogeait les causes, les manifestations et les effets du dialogue, qui permettait aussi d'aborder les enjeux propres à chaque œuvre. Le sujet « l'homme et l'animal dans les deux œuvres de Koltès au programme », notamment parce qu'il nécessitait un relevé précis des occurrences animalières et l'analyse de leur place dans les textes a, de son côté, établi l'omniprésence de l'animal dans l'œuvre, avant de montrer que la question de l'animalisation jouait un rôle essentiel dans la narration, mais aussi qu'il déterminait la poéticité particulière de l'écriture des pièces. Chaque intitulé de leçon induit donc un traitement spécifique qui peut aussi relever de choix de lecture et d'entrée dans l'œuvre des candidats.

Un exposé oral

Il est bon de rappeler que la leçon est aussi une prestation orale qui pourra mettre en valeur la qualité de la réflexion des candidates et candidats et la façon dont ils s'approprient les œuvres qu'ils ont pu travailler pendant leur préparation.

Parce qu'elle repose sur la parole des candidates et candidats, la leçon suppose des compétences dans le domaine de la lecture et du discours, compétences essentielles pour un professeur de lettres. Il convient tout d'abord de trouver le ton adéquat à l'exposé qui va être proposé : la réflexion partagée avec le jury passe par la convention d'un *nous* et par le choix d'un langage aussi précis et choisi que possible ; quant à la lecture des extraits du texte, elle impose d'en respecter les enjeux génériques et formels. Les lectures monocordes et peu dynamiques sont à éviter lorsqu'elles ne correspondent pas aux attendus du texte. Il est de même important de soigneusement respecter la ponctuation et la versification, ce qui suppose souvent de faire entendre les silences qui la distinguent de la prose, sans pour autant la rendre inaudible ou inintelligible par une attention trop mécanique au décompte des syllabes. Aussi convient-il absolument de bannir, même si le temps de l'épreuve est limité, un débit trop rapide dans l'espoir vain d'évoquer un maximum d'éléments, au prix d'une élocution rendue peu intelligible. Il convient au contraire de soigner le volume et le rythme de son exposé, en le maintenant aussi vivant et adressé que possible, c'est-à-dire en évitant une lecture lente et fastidieuse de ses notes.

La leçon de cinéma

Cette année l'étude portait sur une œuvre cinématographique très récente (2019), récompensée notamment par le prix du scénario au festival de Cannes, le *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. Cette œuvre d'une grande maîtrise formelle, grâce à une construction en abyme élaborée, à

une actualisation féminine du mythe d'Orphée et à la proposition d'une forme de paragone avec la peinture, art dont la proximité formelle avec le cinéma n'est plus à montrer, a donné l'occasion aux candidates et candidats de proposer des travaux d'intérêt.

Rappelons tout d'abord que, pour l'essentiel, les attendus de la leçon de cinéma sont similaires à ceux des leçons portant sur les œuvres littéraires : la contextualisation, l'inscription dans un genre avec les entrées qui lui sont inhérentes, la nécessité de prendre en compte la spécificité de l'œuvre, une analyse précise du sujet permettant une problématisation construite et illustrée à partir d'exemples précis extraits de l'œuvre. Elle partage aussi les attendus liés au caractère oral de l'exercice.

C'est donc la même exigence qui doit apparaître dans les leçons qui portent sur l'œuvre cinématographique que dans celles qui s'attachent aux œuvres littéraires, en particulier pour la construction des plans adoptés, parfois trop peu solides ; les prestations les moins réussies peinaient à convaincre faute de progression logique, et en raison d'axes d'analyse insuffisamment synthétiques, de sous-parties trop peu clairement dégagées, et parfois d'un manque de recul critique par rapport aux préconstruits culturels qui déterminent le film à étudier et les partis pris idéologiques de sa réalisatrice. Ainsi, pour le sujet « C'est un sentiment doux à vivre, l'égalité », le film a-t-il été écrasé sous un discours univoque, qui croyait débusquer de l'égalité à chaque plan. Le sujet nécessitait au contraire un traitement plus nuancé, cette égalité très temporaire se révélant à l'analyse bien imparfaite.

Les candidates et candidats ont aussi tenté d'expliquer les spécificités du « female gaze » regard spécifiquement féminin que revendique la cinéaste sur ses actrices et ses quelques acteurs, comme sur le monde. Les traits distinctifs évoqués à ce sujet, à savoir une certaine horizontalité dans la composition des plans et des mouvements de la caméra, un refus de hiérarchiser les personnages sur les plans narratifs et thématique, des représentations allusives de la sexualité féminine, se retrouvent toutefois dans un grand nombre de films sans rapport aucun avec cette optique, de *La Bête humaine* de Jean Renoir à *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* de Peter Greenaway, en passant par *Nashville* de Robert Altman : il convient donc de montrer leur fonctionnement exact dans telle ou telle scène précisément analysé, sous peine d'en rester à des idées trop générales pour convaincre.

La leçon de cinéma doit s'appuyer, assurément sur les outils d'analyse proprement cinématographiques. Toutefois, les attendus ne sont pas d'une technicité excessive, et les candidates et candidats ont à disposition des ouvrages pour les accompagner dans cette forme de lecture de l'œuvre. Certains éléments s'imposent toutefois à la lecture de tel ou tel sujet, liés à des enjeux majeurs de construction et de thématique de l'œuvre, et ne peuvent être éludés. Une leçon sur « Cadres et fenêtres » nécessitait ainsi de s'appuyer sur des constats et analyses techniques précis, et ne pouvait faire l'objet d'un traitement purement métaphorique.

En revanche, on saluera le nombre important de candidates et candidats qui ont su allier rigueur, précision et créativité dans leurs exposés respectifs, en accordant souvent une attention égale à toutes les composantes du film de Céline Sciamma, que ces dernières relèvent des thématiques abordées, de la construction narrative, de l'énonciation filmique, du cadrage, des angles de prise de vue, du montage, des mouvements de la caméra, de la gestion de la profondeur de champ, des couleurs, des costumes, des décors, ou de l'éclairage. Ont été valorisées ainsi, à titre indicatif, des remarques portant sur :

- l'équivalence entre œuvre cinématographique et œuvre picturale sur le plan énonciatif, équivalence très visible dans le générique du film ;



- les mises en abyme observables dans le film à commencer par l'image proposée ci-dessus, qui constitue un point nodal articulant homosexualité, création littéraire et activité picturale puisqu'il s'agit d'un insert sur une partie d'un tableau, contenant livre et (en lien avec la lecture du mythe d'Orphée) indication de la page 28, en référence à l'autoportrait tracé sur cette page par la femme aimée, allusion directe à leur relation ;
- l'horizontalité de la disposition des personnages et des mouvements de la caméra dans certains plans précis, suggérant la mise en place d'un système de rapports qui se veut plus égalitaire entre femmes ;
- les raccords-regards, qui permettent de construire très efficacement dans certaines scènes les points de vue des personnages ;
- les angles de prise de vue, plongées et contreplongées suggérant dans certains plans l'inscription des protagonistes du film dans un système de rapports de domination ;
- la thématique de la constriction, omniprésente au niveau du contenu visuel (costumes à étoffes lourdes, corsets, espèces de bâillons portés par Marianne et Héloïse quand elles se rendent à la plage...) et de la mise en scène avec les surcadrages et composition ostensiblement centrée de certains plans comme les séances de pose pour les portraits ;
- la gestuelle des personnages, en tant que manifestation des « rôles » sociaux qui sont les leurs, « ballet de mains » dépouillant les trois protagonistes de leur rôle social, postures successives de Sophie suggérant l'estompement progressif de sa posture de dominée par rapport à Marianne et Héloïse, micro-gestes parasites d'Héloïse révélant le malaise qu'elle éprouve quand elle pose dûment apprêtée pour qu'on dresse son portrait ;
- les références interfilmiques à des œuvres comme *The Piano* de Jane Campion ou *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman ;
- les références picturales avec les jeux de lumière et la question du clair-obscur.

Pour finir ce point sur le cinéma, est proposé ici de manière détaillée un exemple de leçon particulièrement réussie : « Le personnage de Sophie dans *Portrait de la jeune fille en feu*. »

L'exposé a commencé, dans une introduction solide, par interroger la fonction du personnage dans le récit et plus particulièrement les spécificités d'un personnage cinématographique pour lequel l'enjeu d'incarnation (ici par l'actrice Luàna Bajrami) et d'identification se révèle important. Le personnage de Sophie permettait aussi de réfléchir à la relation entre maîtresse et servante et de poser ainsi la question de l'égalité de traitement et de place pour les trois personnages féminins dans le film de Céline Sciamma. Si l'interaction entre Sophie, Héloïse et Marianne peut apparaître réduite, le personnage de Sophie prend cependant une place de plus en plus grande dans le film. Il s'agissait donc de dessiner tout d'abord les traits de ce personnage, ses caractéristiques et sa place comme personnage auxiliaire. Ensuite, la leçon a bien montré comment on pouvait faire de Sophie le personnage principal d'un récit secondaire dans lequel apparaissaient les enjeux sociaux et politiques du film. Enfin, il était aussi pertinent d'interroger la fonction de Sophie comme auxiliaire de la mise en scène, dans une dimension davantage métafilmique. L'exposé a choisi des extraits pertinents qui permettaient d'abord d'étudier les effets de réel, le personnage comme servante, et sa fonction dans le système des personnages. Plus encore, une analyse attentive de la place de Sophie dans le cadre et les différents plans où elle est présente a permis de montrer à la fois comment elle pouvait apparaître comme une figure centrale, par exemple lors de la course sur la plage, et à la fois comment elle restait soumise à une autorité hors-champ, Héloïse, qui lui tend la main sans que l'on voie son visage dans le cadre. Les analyses conduites ont surtout permis à la candidate d'éviter de tomber dans l'écueil d'une lecture univoque du film. La scène de l'avortement et sa représentation picturale ont notamment mené à une analyse pertinente des gestes et ordres d'Héloïse (« Sophie, venez, asseyez-vous », « approchez », « allongez-vous », etc.) à celle qui est aussi bien modèle d'un petit tableau qu'elle reste une domestique. Malgré tout, le personnage de Sophie demeure un personnage riche en significations et accompagne aussi les spectateurs dans différentes lectures du film : doublure d'Héloïse, elle met en œuvre un jeu avec les attentes des spectateurs de même qu'elle révèle plusieurs éléments narratifs importants ou guide Héloïse et Marianne, dans un plan d'ensemble au crépuscule, vers la communauté des femmes. Par ailleurs, son regard extérieur sur la relation entre Marianne et Héloïse la conduit autant à participer à la création d'une éphémère

communauté qu'à lui apporter une dimension ludique, par exemple dans la partie de cartes, ou à en interroger les limites. Enfin, l'égalité trop évidente revendiquée par Marianne quand elle passe de Sophie brochant à Héloïse faisant la cuisine dans un plan d'ensemble frontal ne devait pas faire oublier les deux plans suivants, dans cette même cuisine, où Marianne face à Sophie ne retrouve plus cette harmonie aussi utopique qu'irréelle. Là où Marianne rêve d'une possible égalité entre les personnages, Sophie, par sa présence, ses gestes, son silence, rappelle aussi ce qui rend impossible l'existence effective de cette égalité.

Le déroulement clair, solidement structuré et richement argumenté a donné lieu à un exposé brillant qui ne s'enfermait pas dans une lecture réductrice du film comme du personnage, mais en soulignait la richesse et les ambiguïtés. Que cette candidate, comme toutes celles et ceux qui ont tiré le meilleur parti de l'exercice de la leçon pour partager avec le jury une réflexion juste et convaincante, en soit ici remerciée.

**Épreuve d'explication sur programme d'un texte
de langue française postérieur à 1500 et question de grammaire**

**Rapport présenté par Madame Florence Pellegrini⁷¹,
maître de conférences en langue française et stylistique
(Université Bordeaux Montaigne)**

Il convient, pour commencer, d'insister sur l'ensemble que forme l'épreuve : explication de texte et question grammaticale portent sur un seul et même extrait, et si les deux exposés sont distincts – traditionnellement, le candidat consacre une trentaine de minutes à l'explication, alors que la réponse à la question de grammaire occupe une dizaine de minutes, indifféremment au début ou à la fin de la présentation orale –, ils ne sont pas pour autant sans lien l'un avec l'autre. Il arrive que la question de grammaire permette de souligner un aspect saillant de l'écriture d'un texte, dont le candidat pourrait tirer parti dans son explication littéraire. Mais ce n'est en rien une règle. Si une analyse grammaticale rigoureuse pourra opportunément servir la précision et la densité de l'étude littéraire, à différentes échelles du texte, les questions de grammaire en elles-mêmes ne servent pas nécessairement l'explication : l'enseignement de la langue vaut en soi, car l'apprentissage de la grammaire constitue une donnée fondamentale pour la structuration intellectuelle des élèves.

Aussi, généralement, les deux questions de l'épreuve orale sont envisagées de manière totalement autonome, et la question grammaticale pâtit parfois de son association avec l'épreuve d'explication sur programme : la réponse à la question de grammaire est alors peu, voire pas du tout, problématisée. Rappelons qu'un relevé d'occurrences est insuffisant pour traiter la question, d'autant plus lorsque le classement en est bien approximatif, ou trop peu réfléchi ; il convient de justifier ce classement et d'analyser les formes identifiées selon la logique de ce classement. Aussi convient-il de soigner cette partie de l'épreuve, au plan terminologique comme au plan définitoire, afin d'assurer la solidité des connaissances présentées au jury, et qui de manière plus large permettent d'enseigner la grammaire dans les classes.

En ce qui concerne l'explication de texte, le principal défaut de méthode réside dans l'appréhension de l'exercice : rappelons qu'elle déploie une analyse du fonctionnement du texte en tant que texte, qui commente son écriture, ses significations et ses enjeux ; c'est en cela qu'elle dépasse la paraphrase et le compte-rendu du contenu diégétique de l'extrait ; identifier des procédés ne suffit donc pas à satisfaire aux exigences de l'épreuve.

Aussi, pour l'explication de texte comme pour la question de grammaire, nous commencerons par un rappel des attendus des exercices, puis nous soulignerons les écueils et les erreurs les plus fréquemment constatées. La fin de notre rapport sera consacrée à la présentation des exemples de sujets donnés en grammaire cette année et à quelques orientations bibliographiques.

⁷¹ Le présent rapport est le fruit d'un travail collectif, et je remercie mes collègues de leurs remarques et suggestions, en particulier Stéphane Bikialo, Cyril Chaouat, Michel Gaillard, Hélène Tétrel, Émily Lombardero, Sophie Pailloux, Jean-Pierre Grosset-Bourbange et Denis Couturier.

L'explication de texte

1. Attendus

En ce qui concerne les modalités, la temporalité et le déroulement de l'épreuve, nous invitons les candidats à consulter le rapport de la session 2024, particulièrement précis à ce sujet (p. 66 à 74). Nous insisterons sur les points suivants :

- l'introduction, souvent trop longue, doit se limiter à une présentation et une situation rapide du texte au sein de l'œuvre. Cette entrée en matière, premier contact avec le jury, doit être particulièrement soignée. Rappelons que, dans le cadre de l'explication d'un extrait d'une des œuvres inscrites au programme, la situation du passage dans l'intrigue romanesque (Prévost), dans le recueil poétique (Vigny), dans l'évolution dramatique de la pièce de théâtre (Corneille et Koltès), ainsi que sa caractérisation (du point de vue des genres de discours, des types de texte, et de son format – vers vs prose – notamment) doivent reposer sur des connaissances assurées et précises, établies en amont du concours et réactualisées durant le temps de préparation.

- la lecture à haute voix du passage constitue un moment important de l'épreuve : cet exercice, à l'instar de bien d'autres, requiert une préparation. Il importe de travailler les intonations, de montrer au jury une forme de sensibilité qui annonce déjà la finesse de l'interprétation. Il faut trouver le ton juste : une bonne lecture ne relève pas de la déclamation théâtrale qui, dans le cadre d'une épreuve académique, dessert le candidat. Il ne s'agit pas davantage d'affadir l'extrait par une diction monocorde qui d'emblée obère la singularité et les modulations de voix du texte.

- l'organisation tripartite de l'explication de texte n'est en rien une donnée intangible, même si c'est le choix le plus fréquemment fait par les candidats. Les termes de « découpage » ou de « parties » sont, du reste, peu pertinents car ils tendent à figer une structure et ne disent rien d'une dynamique de l'extrait ou de ses modes d'articulation. Par ailleurs, on rappellera que le bornage de l'extrait étudié relève d'un choix des différentes commissions : le texte est un artéfact dont les limites peuvent varier d'une commission à l'autre ; il n'y a donc aucune raison de considérer qu'il doive nécessairement être organisé en trois « mouvements » ou « parties » ;

- au fil de l'explication, le candidat doit veiller à bien gérer son temps : il advient encore que certains n'aient, au bout de vingt minutes, commenté que les quatre premiers vers d'un poème ou les trois premières phrases d'un texte en prose ; cet écueil relève d'un défaut de méthode dans le travail préparatoire, qui surinvestit les premières lignes du texte.

- enfin, nous rappellerons qu'un entraînement régulier à l'exercice de l'explication de texte est indispensable et permet une appropriation progressive des exigences et des codes de l'épreuve.

La difficulté de l'exercice tient au savant dosage qu'il exige entre souci du détail et attention à la portée d'ensemble du passage étudié. D'un côté, une analyse formelle précise est attendue, de l'autre l'on souhaite que le candidat s'engage dans une interprétation plus large, dans une vision surplombante du texte. Il ne s'agit pas de se limiter à une étude formaliste de l'extrait ni non plus de s'engager dans des spéculations très éloignées du texte, en substituant à une exégèse soignée et éclairante un discours subjectif et impressionniste, voire hasardeux, parfois nourri de références extérieures inopportunes. C'est donc l'équilibre délicat entre subjectivité de la réception singulière et objectivité des repérages textuels qui motivent cette réception qu'il convient de trouver pour proposer une « lecture » de l'extrait à la fois personnelle, pertinente et cohérente. L'explication de texte doit ainsi concilier forme et sens, sans sombrer dans un formalisme creux – le plus souvent un simple repérage de procédés linguistiques ou de figures sans engagement herméneutique – ni dans des commentaires généraux qui mettraient en rapport le texte avec l'ensemble de l'œuvre (ou d'autres œuvres « canoniques » convoquées alors comme clés de déchiffrement) en perdant de vue le texte lui-même.

S'il est important de rappeler que le vocabulaire grammatical peut être utile pour cette partie de l'épreuve orale, il convient également de souligner que la multiplication des remarques grammaticales n'est pas judicieuse, *a fortiori* lorsqu'elles ne s'accompagnent d'aucune piste interprétative. La question de grammaire permet des remarques morphologiques et syntaxiques pointues : il n'est donc pas utile de s'attarder sur ces aspects lors de l'explication de texte, en perdant dans les notations de détail la dynamique argumentative d'ensemble.

La dernière remarque concernera les aspects génériques et typologiques des textes, qui sont trop souvent négligés : un texte poétique doit être envisagé dans les spécificités du texte poétique, sans omettre, par exemple, les éléments de versification, qui pourraient éclairer l'analyse. Les poèmes de Vigny ont été très souvent abordés comme s'il s'agissait de prose ; lorsque le vers était toutefois évoqué, l'analyse a pu souffrir de nombreuses confusions sur les notions de coupe, césure, enjambement, rejet, etc. Un candidat à l'agrégation doit pouvoir analyser un alexandrin, identifier une césure épique ou une coupe lyrique. La connaissance des règles de la versification et des notions techniques attachées à la métrique, si elle ne peut tenir lieu d'analyse, constitue un outillage technique fort utile. D'une manière comparable, les textes théâtraux de Corneille ou de Koltès doivent être pensés dans leur inscription dans un genre qui articule dialogues, didascalies, découpages – ou pas – en scènes et actes, éléments de mise en scène enfin. Indépendamment de l'inscription générique – prose narrative, poésie, théâtre –, il est recommandé de penser aux différentes typologies textuelles, qui fondent les pratiques de classe des enseignants : une narration ne s'analyse pas comme une description, ni un texte argumentatif comme un dialogue. On pourra de façon fructueuse consulter les travaux de Jean-Michel Adam sur les séquences prototypiques (*Les Textes. Types et prototypes*, Armand Colin) pour quelques distinctions utiles.

2. Écueils

Les projets de lecture proposés ne sont pas toujours suffisamment opérants. En effet, leur formulation proposée en introduction est souvent trop large, vague et générale, et pourrait parfois valoir pour n'importe quel extrait ou presque des œuvres au programme. Elle porte aussi trop fréquemment sur des éléments exclusivement diégétiques. C'est bien le fonctionnement d'un texte littéraire – c'est-à-dire d'un langage mis en forme, comme construction artistique – qui est examiné et non les données d'une histoire. Proposer en introduction une ou plusieurs hypothèses sur le mouvement du texte, analyser la façon dont progresse le passage, mettre au jour ses scansions permettent de construire et donc de partager une lecture intelligente et fine du texte et dessinent d'emblée la direction et la dynamique de l'explication.

C'est ensuite cette direction qu'il convient de faire valoir, en tenant le fil d'une démonstration qui ne se réduit pas à une série de remarques sans fil conducteur ; le jury déconseille donc de relire au fur et à mesure une phrase, un vers pour le commenter : c'est risquer de ne construire aucun propos d'ensemble sur le passage donné à l'étude ; une lecture linéaire ne consiste pas à égrener des remarques sur des procédés rencontrés au fil du texte. Elle répond bien à un projet démonstratif, dont la pertinence et la solidité sont évaluées par le jury.

Enfin, si la connaissance globale d'une œuvre est essentielle, elle ne doit pas pour autant conduire à multiplier les remarques érudites – peut-être à cause d'une approche erronée de ce qu'attendrait un jury d'agrégation – lorsque celles-ci non seulement n'éclairent pas le texte, mais sont convoquées de façon très artificielle. Au contraire, cette connaissance de l'œuvre doit permettre d'en élucider à coup sûr le sens littéral – le jury s'est étonné cette année de certaines méprises, comme l'« arrogance » confondue avec la simple violence, les termes de « sycomore » ou de « calebasse » dont le sens n'a pas été compris – alors qu'il eût suffi le plus souvent d'ouvrir un dictionnaire durant l'année voire en salle de préparation pour éclairer le sens d'un mot. Il convient d'en avoir le réflexe et de se présenter devant le jury en entendant clairement le texte qu'il s'agit d'expliquer.

Expliquer un texte, c'est alors pouvoir en proposer une lecture, c'est le donner à comprendre par l'analyse qu'on en livre, et on a eu plaisir à écouter des explications engagées, claires, sans excès de jargon. Que les candidates et candidats qui les ont ainsi partagées avec le jury en soient remerciés.

3- Recommandations

Quelques choix récurrents faits par les candidats n'ont pas convaincu le jury. Il conseille donc d'éviter :
- les explications qui cherchent d'emblée à expliciter des « aspects méta-poétiques » ou « symboliques » alors que le sens premier du texte n'est pas analysé. Ainsi, le caractère méta-poétique de l'Océan dans « Le Déluge » de Vigny ne s'impose pas quand l'image renvoie surtout – et en premier lieu – à l'eau qui envahit le paysage. Dans *Combat de nègre et de chiens*, il convenait de relier d'abord les égouts dans lesquels a plongé Cal aux excréments, de s'interroger sur ce qui était produit scéniquement, plutôt que de mobiliser immédiatement une interprétation d'ordre symbolique, et de tout ramener à une

« catabase » (sans interroger ce que devient le motif dans ce théâtre particulier). De même, la présence de la « lumière électrique » au début de *Combat* a été lue, de façon peu justifiable, comme lieu d'une possible vérité : il aurait fallu d'abord la comprendre dans son opposition à la lumière naturelle, la relier à l'espace du chantier, et, de là, à l'espace scénique ;

- les explications qui adoptent un regard de surplomb, les candidats cherchant davantage dans le passage la confirmation de tel ou tel préjugé « plaqué » sur le texte. Par exemple, chez Koltès, le néocolonialisme, ou encore telle ou telle « ambiguïté » du désir. Cela tourne souvent court, et empêche littéralement de lire. On a pu ainsi entendre des explications qui, partant du présupposé que Cal est un « salaud » et que cela est évident pour le spectateur, en cherchent dans le texte les preuves. Les études de *Dans la Solitude* ont pour cette même raison pu verser dans une approche psychologique, alors que c'est le jeu de la parole et la mise sous tension du langage qui font le Client et le Dealer ;

- les explications qui ne sont pas en mesure d'identifier les références intertextuelles ou culturelles fondamentales. Même si les candidats ne peuvent pas maîtriser avec précision toutes les références culturelles présentes dans les textes, la préparation du concours – et de l'épreuve – doit permettre aux candidats de se renseigner sur les principales sources d'inspiration des auteurs au programme. Par exemple, connaître les grandes lignes de la légende d'Emma et Éginard permet de mieux évaluer la portée de la réécriture opérée par Vigny dans son poème « La Neige » ; ailleurs, ne pas identifier l'épisode de *La Chanson de Roland* dans le poème « Le Cor » conduit à des interprétations hasardeuses ;

- l'usage excessif des figures de style – un repérage ne vaut jamais comme analyse – dont il convient, par ailleurs, de maîtriser les grandes définitions, en distinguant, par exemple, synecdoque et métaphore, ou en maniant avec prudence la notion – problématique en soi – d'hypotypose, parfois mobilisée hors de propos.

En se gardant de ces écueils, de nombreuses prestations ont cerné avec intelligence et efficacité les enjeux du texte en fournissant des analyses précises qui conduisaient à formuler des interprétations à la fois fondées et témoignant d'une sensibilité personnelle appréciable. Le dynamisme des meilleures prestations est à relever, dynamisme fondé sur de bonnes qualités oratoires et sur une excellente gestion du temps qui permet d'achever son exposé de façon aussi intelligible que sereine.

La question de grammaire

On soulignera d'emblée la forte hétérogénéité des prestations, sans doute liée à des degrés de préparation eux-mêmes différents : si certains d'entre eux ont manifestement travaillé les notions grammaticales, ce qui a donné lieu à beaucoup d'exposés honnêtes, parfois bons, voire très bons, de trop nombreux exposés se contentent de simples relevés d'occurrences pas toujours ordonnés ni même complets, de commentaires approximatifs ou relevant de l'évidence (ainsi, en rester au constat qu'un adjectif épithète est « antéposé » ou « postposé » sans aller plus loin dans l'analyse ne satisfait pas aux attendus de l'exposé grammatical), ou encore complexifient à outrance les questions tout en oubliant les catégories morphosyntaxiques fondamentales ; ici comme ailleurs, il convient de ne citer les théories grammaticales, guillaumiennes ou chomskyennes, que si on les maîtrise.

La réponse à la question de grammaire doit être *une étude précise et circonstanciée des occurrences du texte*, envisagées à la fois dans leurs traits communs – qui mobilisent les grandes catégorisations de la « grammaire traditionnelle » – et leurs particularismes – qui peuvent mettre en cause et/ou pointer les limites de ces mêmes catégorisations. Toutefois, contester une modélisation exige de bien la connaître, en particulier pour les notions primordiales de *nature* et de *fonction* qui semblent pourtant parfois ignorées.

Il convient de rappeler que l'exposé de grammaire nécessite *rigueur, clarté et précision* : il prévoit la prise en compte des occurrences du passage, une catégorisation et un classement de ces occurrences au sein d'une réponse organisée selon des critères de préférence morphosyntaxiques, une présentation de la notion soumise à l'étude, enfin, qui motive le plan choisi pour le traitement de la question. Pour une présentation des modalités et du déroulement de l'épreuve, nous renvoyons une nouvelle fois au rapport très détaillé de la session 2024 (p. 75-78).

1. Attendus

Commençons par rappeler la finalité de l'épreuve : il s'agit pour les candidats de manifester leur maîtrise des catégories analytiques fondamentales de la grammaire française en proposant un exposé organisé à partir d'une question posée sur le texte donné à l'explication (ou sur un extrait de celui-ci) et des occurrences qu'il présente (ou que l'extrait présente), et de toutes celles-ci, dans leur spécificité (tout du moins de tous les différents types d'occurrence repérables dans le passage à l'étude). On attend ainsi un *exposé structuré* en fonction de la *question posée, comportant un nombre de parties dépendant de cette question* ainsi que *des occurrences* offertes par le texte.

L'épreuve évalue la capacité du candidat à lire un texte de manière fine, en comprenant les structures linguistiques. La compréhension des structures morphosyntaxiques d'un texte constitue en effet le premier niveau de lecture et de déchiffrement de ce dernier. Elle est nécessaire à sa véritable compréhension de détail et cela qu'il s'agisse des textes d'ancien régime ou des textes de siècles plus récents : de nombreuses erreurs d'interprétation, voire des contresens auraient ainsi pu être évités s'il avait été prêté une attention plus grande aux structures syntaxiques et aux questions énonciatives.

Une telle aptitude à une lecture attentive aux structures linguistiques, qui repose sur une maîtrise des catégories fondamentales de la grammaire, fait partie des compétences attendues des enseignants du second degré – rappelons que l'étude de la langue a une place centrale dans les enseignements du collège et que les programmes du lycée accordent une place spécifique à la grammaire, intégrée depuis 2020 à l'Épreuve Anticipée de Français (EAF) du baccalauréat sous forme d'une question portant sur un point de langue du texte soumis à l'explication. Il importe donc de se garder de toute approximation, voire d'erreurs importantes dans les définitions, l'identification et la description des occurrences, indépendamment de la qualité des analyses menées. Ne pas être en mesure de définir la notion « d'adjectif », ne pas connaître les différentes constructions du verbe (intransitive, transitive directe ou indirecte, attributive), ne pas correctement décrire une subordonnée relative adjective, pour ne citer que ces quelques exemples, manifeste une désinvolture dérangeante en regard de la discipline même. Quelle que soit la question donnée, l'attendu principal de l'interrogation de grammaire est une description morphosyntaxique, la plus scrupuleuse et précise possible. Ainsi, même si la question posée implique d'autres aspects importants, comme c'est le cas pour les questions engageant aussi une piste d'analyse pragmatique (comme les modalités d'énonciation, l'interrogation, l'expression de l'injonction,

la négation, etc.), ou sémantico-référentielle (les pronoms par exemple), le candidat doit s'appliquer à proposer en premier lieu une analyse morphosyntaxique. Par exemple, pour l'interrogation, est attendue une description de la syntaxe propre à l'interrogation, de même que, dans le cas de l'interrogation partielle, une analyse grammaticale (nature et fonction) des mots interrogatifs.

Afin de mener à bien cette analyse, la mobilisation de tests d'identification morphosyntaxiques, appuyés sur les manipulations linguistiques fondamentales (substitution, insertion, déplacement, suppression) est souhaitable : elle permet d'aider le candidat à fonder et argumenter son analyse et à mettre en valeur sa capacité à la réflexion linguistique. Cela suppose aussi de ne pas se contenter de tests superficiels : proposer pour tout critère de reconnaissance du COD de l'identifier comme « répondant à la question *quoi ?* » puis appliquer systématiquement ce « critère » à chacune des occurrences du corpus n'est pas plus satisfaisant pour un exercice d'agrégation que pour des pratiques de classe, avec des élèves.

2. Écueils

Compte tenu des attentes posées, on comprendra qu'une prestation dénuée de description ne peut être satisfaisante : ainsi, pour la question du COD, si aucun test n'est donné, si aucune nature des unités ayant cette fonction dans les énoncés que comporte l'extrait n'est précisée, il est évident que les attendus de l'épreuve ne sont pas satisfaits et qu'un tel exposé est voué à la note la plus basse. Une description insuffisante, soit insuffisamment précise, se limitant à un classement non analytique des occurrences, soit omettant des occurrences, a trop souvent été constatée. Si, le cas échéant, l'entretien permet de préciser cette dernière (c'est d'ailleurs une des fonctions principales de l'entretien que de permettre au candidat de corriger ou de compléter ses analyses), on notera toutefois que l'imprécision cache parfois une incapacité à analyser les occurrences omises. Cette incapacité que l'entretien révèle est souvent due à des connaissances insuffisantes ou trop fragiles.

Enfin, des erreurs grossières dans l'analyse morphosyntaxique se glissent parfois dans des exposés par ailleurs convenables. Elles manifestent au mieux une réflexion insuffisante du candidat lors de l'analyse, au pire, une incapacité à mobiliser des connaissances en vue de l'analyse ; le recours à des tests, parce qu'il contraint à pousser plus avant la logique analytique, constitue la meilleure arme pour les combattre. On l'aura compris : il importe au premier chef de disposer de connaissances maîtrisées. Pour le dire en d'autres termes, les candidats doivent être capables de définir toutes les notions employées.

3. Recommandations

Le jury recommande de rester attentif, pour traiter la question posée de satisfaisante, à plusieurs points relatifs à l'analyse de la question et à l'organisation de la réponse :

- il convient d'envisager la dimension d'analyse syntaxique du sujet proposé. Par exemple, dans un exposé sur les pronoms, s'attacher à la référence n'autorise pas à négliger l'identification de la fonction des occurrences relevées ;
- il convient de ne pas confondre les niveaux d'analyse sémantique et syntaxique, en particulier pour l'étude des propositions subordonnées relatives adjectives, : ainsi, la distinction entre relatives déterminative et explicative est d'ordre sémantique. Ce niveau d'analyse se substitue trop souvent à une analyse de type syntaxique, laquelle s'intéresse à la fonction des subordonnées dans la phrase (pour les relatives adjectives, les fonctions possibles d'épithète, apposition – ou épithète détachée –, et attribut) ;
- il convient de construire sa réponse de façon cohérente : par exemple, on évitera de définir ou de classer les différentes catégories de subordonnées selon des critères non homogènes (par exemple, un classement qui distingue les « relatives », « complétives » et « circonstancielles » amalgame le type de subordonnée et sa fonction) ;
- une attention particulière mérite d'être prêtée aux mots introducteurs des subordonnées : leur analyse est parfois incohérente en regard du type de subordonnée identifié (une conjonctive complétive introduite par un supposé « pronom relatif », par exemple) ; en ce qui concerne le pronom-adverbe relatif, il faut s'attacher à identifier sa fonction syntaxique à l'intérieur de la relative (*dont* ou *où* ont pu poser problème à certains candidats) ;
- concernant enfin la catégorie des compléments circonstanciels et sa frontière avec celle des compléments essentiels : la notion de compléments circonstanciels internes au prédicat (dits

« prédicatifs » ou « intra-prédicatifs ») est souvent très mal appréhendée : les critères pour distinguer les uns des autres sont au mieux, flous, au pire, erronés, lorsque la catégorie n'est pas tout bonnement omise. Une telle omission entraîne une impossibilité d'analyse d'un certain nombre d'occurrences, rabattues soit sur la catégorie des compléments de phrase, soit sur celle du complément d'objet indirect.

En outre, un certain nombre de notions méritent d'être traités avec exactitude :

- *on* est souvent qualifié de pronom impersonnel : rappelons qu'il s'agit d'un pronom indéfini ou pronom personnel indéfini, qui peut admettre différents types d'emplois selon les contextes, parmi lesquels on peut opposer un emploi générique à un emploi comme substitut de pronom personnel (emploi parfois dit d'énallage de personne) ;
- *mais* est trop souvent désigné comme un adversatif rectificatif alors qu'il a la plupart du temps une valeur de connecteur argumentatif : on se référera aux analyses de Jean-Claude Anscombre et d'Oswald Ducrot, qui établissent une claire distinction entre les deux emplois de *mais* en français (voir Anscombre et Ducrot, « Deux *mais* en français ? », *Lingua*, n° 43, 1977).
- la dénomination de « présentatif » pour *c'est* est trop souvent abusive : le terme de « présentatif » est en effet utilisé comme un étiquetage morphologique. Pourtant, cette désignation ne correspond qu'à un emploi particulier de *c'est*, lorsque ce dernier régit un groupe nominal ou un équivalent de groupe nominal et quand ce ne représente explicitement aucun élément du contexte ;

Certains candidats ont pu manifester des connaissances pointues sur telle ou telle question, tout en se révélant démunis devant une analyse catégorielle simple. Il convient de s'assurer que les connaissances fondamentales sont acquises avant de s'engager dans des analyses complexes, parfois peu maîtrisées.

On soulignera pour terminer ce rapport que les meilleurs exposés étaient ceux qui *questionnaient* et *manipulaient*, et pas nécessairement ceux qui présentaient des grilles avec identification selon une terminologie infrangible. Le jury attend en effet des candidats qu'ils soient attentifs aux fonctionnements de la langue et capables d'opérer des vérifications d'hypothèses par des manipulations syntaxiques.

4. Exemples de sujets de la question de grammaire de la session 2025

Classes de mots et groupes de mots

Le syntagme nominal

Les déterminants

Les déterminants et l'absence de déterminant

L'article et l'absence d'article

Les pronoms / Les pronoms personnels

Les indéfinis

L'adjectif

Adjectif et groupe adjectival

Adjectifs, participes et formes en *-ant*

Adjectifs et formes en *-ant*

Les formes en *-ant*

Les démonstratifs

Démonstratifs et possessifs

Les expansions du nom

L'adverbe / L'adverbe, à l'exception des adverbes de négation

Les prépositions / Les groupes prépositionnels / Les syntagmes prépositionnels / Préposition et syntagme prépositionnel / Les constructions prépositionnelles

Adverbes et groupes prépositionnels

Prépositions et conjonctions

Conjonctions de subordination et pronoms relatifs

Les formes *que* et *ce que*

Le morphème *de*
Le mot *que*
qui et *que* / Les mots *qui* et *que*

Fonctions

La fonction sujet
L'attribut
L'apposition
Attribut, apostrophe, apposition
Épithète, apposition, apostrophe
Les fonctions de l'adjectif
Les compléments d'objet / La fonction objet
La complémentation verbale
Le complément d'objet direct
Les compléments circonstanciels
Appositions et compléments circonstanciels
Les emplois du participe

Syntagme verbal

L'infinitif / Les emplois de l'infinitif
Les temps de l'indicatif / Les tiroirs verbaux de l'indicatif
Le présent
Les emplois de l'indicatif et du subjonctif
Les participes / Les emplois du participe
Les constructions verbales
Les modes non personnels du verbe
Les modes verbaux
La transitivité verbale
Être et *avoir*

Types, formes, constructions de phrases, énonciation

Les subordonnées / Les propositions subordonnées relatives / Les subordonnées circonstancielle /
Relatives et conjonctives, à l'exclusion des circonstancielle
La subordination
Types et formes de phrases
L'expression de la négation / La négation
L'expression de l'hypothèse
L'interrogation / La syntaxe de l'interrogation
Interrogation et injonction
Interrogation et exclamation
Les modalités interrogative et exclamative
L'exclamation
La coordination
Les formes emphatiques

5. Références bibliographiques indicatives

La première référence à maîtriser est *La Grammaire du français. Terminologie grammaticale* ([2021] 2023), rédigée sous la direction de Philippe Monneret et Fabrice Poli. Cet ouvrage « constitue un outil de formation visant à donner aux enseignants les moyens de s'approprier un savoir grammatical solide, fondé sur les connaissances actuellement disponibles en linguistique française. Elle a pour vocation d'énumérer, de définir et d'illustrer d'exemples simples un ensemble structuré de notions grammaticales, dont la connaissance est requise pour être en mesure d'enseigner la grammaire dans les classes des premier et second degrés avec un recul critique suffisant. » Ce « guide fondamental pour

enseigner » a été conçu pour les enseignants et est disponible gratuitement sur : www.education.gouv.fr et www.eduscol.education.fr. Autant dire qu'il s'agit du dénominateur commun aux candidats et aux membres du jury et qu'il permet de s'accorder sur une terminologie partagée.

On pourra consulter également :

NARJOUX Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant. Capes et agrégation lettres : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2018.

PELLAT Jean-Christophe, FONVIELLE Stéphanie, *Le Grevisse de l'enseignant – grammaire de référence*, Paris, Magnard, Deuxième édition, 2022.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2024 (9^e édition).

Pour la diachronie :

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, [1998] 2002.

On consultera aussi avec profit l'une des grammaires adaptées à l'enseignement de la langue au collège, cette « grammaire traditionnelle » ou « scolaire » qu'il serait bienvenu, a minima, de maîtriser. On pourra par exemple consulter :

PELLAT Jean-Christophe (dir.), *Le Grevisse du collège*, Paris, Magnard, 2018

ou encore

LAURENT Nicolas, DELAUNAY Bénédicte, *Bescherelle. La Grammaire pour tous* (nouvelle édition), Hatier, 2024.

Enfin, on rappellera que la linguistique textuelle et la linguistique de l'énonciation font partie des connaissances à maîtriser.

L'épreuve orale de Commentaire

Rapport présenté par Tristan Mauffrey⁷²
Maître de conférences en littérature comparée
(Université Sorbonne Nouvelle)

L'exercice du commentaire, tel qu'il est pratiqué dans le cadre des épreuves orales de l'agrégation interne de Lettres modernes, porte sur un extrait de l'une des œuvres du programme de littérature comparée qui, cette année, étaient rassemblées sous l'intitulé « Romans du "réalisme magique" » :

- Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* (1967), traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Paris, Le Seuil, « Points », 1995.
- Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit* (1981), traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.
- Yan Lianke, *La Fuite du temps* (1998), traduit du chinois par Brigitte Guilbaud, Arles, Philippe Picquier, 2018.

Les travaux réalisés sur ce corpus appellent des remarques spécifiques qui feront l'objet de ce rapport ; des conseils généraux seront également rappelés quand ils permettent aux candidates et candidats de mieux se préparer. Il convient cependant de préciser que les rapports rédigés sur cette épreuve par les membres des commissions de littérature comparée, d'une année à l'autre, sont pour partie complémentaires : il est donc toujours utile de se référer à ceux des années précédentes car l'esprit de l'épreuve et les attentes du jury restent les mêmes, au-delà des particularités de chaque programme annuel.

Remarques d'ensemble sur la session 2025

Le jury renouvelle, pour commencer, ses félicitations à l'endroit des candidates et candidats admissibles à l'agrégation interne : bien conscients de l'important investissement intellectuel (et affectif) qu'implique la préparation d'un concours aussi exigeant, les membres des commissions de littérature comparée ne se lassent pas de réaffirmer, année après année, la considération qu'ils ont pour le sérieux et le professionnalisme avec lesquels ces collègues se présentent aux épreuves, et pour le travail rigoureux qu'ils et elles réalisent en amont, parallèlement à leur service d'enseignement. La grande qualité des commentaires entendus témoigne bien souvent de cet engagement ; quand les prestations sont décevantes, la note attribuée par le jury ne sanctionne évidemment que cet exercice, sans jamais ignorer les qualités de pédagogue du candidat ou de la candidate, qui sont la plupart du temps manifestes.

Le programme de cette année ajoutait aux défis habituels une difficulté matérielle supplémentaire : par leur ampleur, les trois romans monumentaux constituant le corpus d'étude offraient une matière abondante particulièrement difficile à maîtriser, et nécessitaient une fréquentation encore plus longue et régulière. De plus, la richesse des références historiques et culturelles déployées dans ces récits exigeait d'approfondir la lecture en acquérant ou en révisant des éléments d'histoire colombienne, indienne et chinoise. Certes, les membres du jury savent adapter leurs attentes au format de l'agrégation interne : le calendrier n'est pas le même que pour le concours externe,

⁷² avec la collaboration des autres membres des commissions chargées d'interroger sur le programme de littérature comparée : Véronique Bodaine, Carole Boidin, Audrey Giboux, Régine Foloppe, Étienne Jouhaud, Aurélie Moioli, Alice Pfister, Benoît Tane.

qui prévoit qu'une partie de ce travail soit accomplie en vue de l'épreuve écrite de dissertation en littérature comparée. À l'oral du concours interne, le jury ne considère jamais que l'érudition historique soit une condition nécessaire (et encore moins une condition suffisante) pour réussir son commentaire ; mais un travail d'explicitation et de contextualisation, au cours de la préparation, permettait d'éviter les contresens et de fonder une analyse pertinente des extraits à commenter. Nous reviendrons en pratique sur ces enjeux méthodologiques dans la troisième partie de ce rapport.

Le jury est bien conscient des différences inévitables entre les extraits qu'il soumet à l'étude, qui n'offrent pas tous les mêmes prises à l'analyse de prime abord ; mais il considère que chaque extrait, tel qu'il est délimité, se prête pleinement à l'exercice grâce à l'application rigoureuse et nuancée de la méthode du commentaire composé ; et il adapte précisément ses attentes aux difficultés propres à chaque extrait. En pratique, les écarts entre exposés se créent notamment sur la finesse, la pertinence et la profondeur des analyses proposées ; on rappelle d'ailleurs que l'adoption de l'échelle de notation propre au concours implique que chaque prestation soit notée de manière relative, et située par rapport aux autres, qui sont mieux ou moins bien réalisées à différents égards.

Rappels méthodologiques

Les observations qui suivent sont destinées à rappeler quelques conseils de méthode en fonction des défauts récurrents constatés par les membres du jury.

Poser et peser les premières phrases de son introduction, lorsqu'on entame un commentaire, n'est pas tant une *captatio benevolentiae* (l'attention du jury est déjà tout acquise) qu'une manière de trouver sa propre assurance dans une situation naturellement inconfortable. Un premier écueil pour le candidat ou la candidate est de proposer une introduction trop longue, qui déroulerait par exemple en détail la chronologie de l'extrait. On peut en revanche en présenter la structure narrative, sans figer ce « découpage » à la ligne près. Nous ne revenons pas ici sur la nécessité absolue de présenter un commentaire *composé*, qui ne suive donc pas l'ordre du texte, même de manière déguisée. Esquisser en introduction les mouvements de ce texte peut être un moyen de s'assurer que l'on en a tenu compte au cours de la préparation du commentaire, avant de se départir de l'approche linéaire pour élaborer un plan de commentaire composé. Il importe en tout cas de rendre compte de cette structure à un moment ou à un autre, en portant une attention particulière au rythme de la narration, ainsi qu'aux éventuels effets de rupture, de déséquilibre, de changement de tonalité ou de point de vue qui le caractérisent : dans la mesure où ces jeux informent l'expérience de lecture, ils doivent être pris en charge par le commentaire. C'était notamment vrai cette année pour *Les Enfants de minuit*, roman dans lequel ces différents types de ruptures, parfois soulignés par l'usage des blancs typographiques dans l'édition au programme, ont souvent été négligés. Dans le cas de *La Fuite du temps*, les jeux complexes de variation rythmique dans la longueur des chapitres et sections du roman ont davantage été pris en compte, comme il était attendu.

S'il est possible de traiter la composition de l'extrait dans une sous-partie ou en plusieurs fois, en l'articulant à la problématique choisie pour le commentaire, elle ne doit pas faire en tant que telle l'objet d'une partie entière (les exposés sujets à ce défaut le font le plus souvent en première partie), au risque que celle-ci soit beaucoup trop descriptive. Plus largement, d'ailleurs, nous invitons les candidates et candidats à se méfier de cette tendance à se lancer dans des premières parties trop descriptives : c'est parfois le reflet de stratégies pédagogiques mises en œuvre avec profit dans le cadre de l'enseignement secondaire, mais qui se révèlent rapidement limitées ou insuffisantes au regard des attentes du concours, à la fois en raison du risque de paraphrase et du mauvais usage qui est alors fait d'un temps de parole précieux.

La problématique, qui donne en principe au commentaire sa cohérence et sa dynamique démonstrative, gagne toujours à être énoncée simplement et clairement. Une formule telle que « la problématique du passage est la suivante » est cependant à éviter, car une problématique n'est pas inhérente au texte mais forgée pour en questionner les enjeux principaux et guider l'analyse. Elle n'a pas besoin non plus d'être double : formuler deux problématiques en une revient soit à refuser d'articuler logiquement les deux faces d'une même question, soit à ne pas choisir entre deux directions

d'interprétation, ce qui compromet la cohérence de la démonstration. Mieux vaut réintroduire de la nuance et de la complexité, comme toujours, dans le fil du développement. Que ce soit pour l'annonce de la problématique ou pour les autres moments de l'exposé, nous déconseillons d'ailleurs comme chaque année le recours à des formules d'une complexité artificielle qui, au mieux, compliquent inutilement un propos pertinent ou, au pire, vident l'énoncé de sa signification.

On conseille donc aux candidates et candidats de soigner les articulations logiques entre les parties de leur commentaire : les transitions constituent aussi un temps de l'analyse, et elles sont toujours appréciées par les auditeurs et auditrices de l'exposé pour leur vertu pédagogique et non en tant qu'artifices rhétoriques. De même, former des sous-parties clairement annoncées, qui sont autant d'étapes de la réflexion, aide à la compréhension de la démonstration et offre une garantie de ne pas tomber dans la description, ou dans l'effet de liste par la simple énumération de caractéristiques prêtées à l'extrait. Lire des phrases du texte ne doit pas non plus servir seulement à illustrer les idées avancées, mais est le moyen d'en affiner les interprétations en montrant comment le phénomène évoqué s'inscrit concrètement et de manière variable dans la lettre.

Dans le développement, il importe en effet de prendre le temps de déployer quelques analyses de détail, tout en veillant à ne pas laisser de côté des pans entiers de l'extrait tel qu'il a été délimité, quand bien même certains paragraphes ne revêteraient pas la même importance que d'autres comme c'est souvent le cas. On verra dans le troisième temps de ce rapport que cet équilibre entre les différentes échelles d'analyse constitue un enjeu décisif de l'épreuve.

Si la référence aux autres œuvres du corpus n'est pas *a priori* nécessaire, la prise en compte explicite de la situation de l'extrait dans l'œuvre est en revanche particulièrement importante : elle permet par exemple de souligner les effets de récurrence, d'écho ou de progression qui parcourent l'œuvre et doivent être exploités, ainsi que l'évolution des personnages récurrents. Dans le même ordre d'idée, il peut être déterminant d'intégrer à la réflexion ce qui précède et suit immédiatement l'extrait (qui mérite donc une rapide relecture au cours de la préparation), sans pour autant consacrer d'analyse détaillée à ce qui ne figure pas à l'intérieur des bornes du passage à commenter.

Une autre question d'équilibre tient à la gestion du temps : un écart entre les parties du commentaire ne préjuge pas systématiquement de la réussite ou de l'échec de l'exercice, mais le jury donne de l'importance aux efforts qui sont fournis pour mener, à l'intérieur du cadre imposé (20 minutes d'exposé), un commentaire clair et structuré qui cherche à compenser l'éventuel retard accumulé en cours de route. Un trop grand déséquilibre est souvent la marque d'un problème de plan ; une troisième partie précipitée ou élaguée est évidemment préjudiciable, mais peut au moins fournir la matière de quelques questions dans l'entretien, à condition que le candidat ou la candidate ait réagi préalablement en adaptant la fin de son exposé au temps qui lui restait. L'annonce claire des sous-parties au cours du développement est d'ailleurs un moyen de faciliter la prise de notes par les membres du jury, mais surtout de scander les étapes de la démonstration qui, on l'a rappelé, doivent s'articuler logiquement.

Cette dernière remarque nous amène à revenir sur un problème de construction dans la structure démonstrative qui a été constaté à plusieurs reprises cette année encore. Quand par exemple la troisième partie coïncide explicitement avec la problématique annoncée, la maladresse réside dans le fait que les enjeux présentés comme primordiaux ne sont abordés qu'après deux premières parties qui, de ce fait, semblent accessoires ; il faut bien sûr veiller à ce que la problématique, même énoncée simplement, structure l'ensemble du commentaire, dans la logique d'une progression argumentative et d'une complémentarité entre les parties. On se méfiera aussi des troisièmes parties systématiquement consacrées à la poétique ou à l'esthétique de l'auteur, qui donnent souvent lieu à un exposé trop général et scolaire, parfois forcé, qui perd de vue les enjeux spécifiques de l'extrait et met sur le même plan des procédés d'écriture dont l'étude détaillée aurait bénéficié aux étapes antérieures de la démonstration.

Quelques mots sur l'entretien pour finir : celui-ci est mené de manière ouverte, et par rebonds. Même si le lien n'apparaît pas toujours entre les questions successivement posées, celles-ci visent à donner au candidat ou à la candidate l'occasion de compléter son propos, de le corriger ou de l'explicitier le cas échéant, ou encore de l'enrichir en envisageant, de manière dialoguée, d'autres interprétations possibles d'un même passage. Les questions posées peuvent être précises, mais cela ne signifie pas pour autant qu'une réponse à chacune soit exigée : elles sont d'importance inégale dans la conduite de l'entretien, et visent parfois simplement à valoriser la prestation. Le jury rappelle que,

malgré l'évidente dissymétrie qui régit cet entretien entre collègues dans le contexte bien particulier du concours, et la situation parfois inconfortable pour les candidates et candidats, ces questions sont à envisager comme des suggestions et des orientations, appelant des réponses ni trop courtes ni trop longues, dans la dynamique d'un échange qui se veut fécond.

Retour sur un corpus singulier

Pour la première fois dans l'histoire de l'agrégation de Lettres, une œuvre chinoise figurait au programme du concours. Malgré les appréhensions qu'a pu susciter, dans un premier temps, le choix d'un auteur encore peu familier des candidates et candidats, mais aussi des préparateurs et préparatrices, force est de constater que *La Fuite du temps* n'a pas constitué un obstacle et que les commentaires d'extraits de cette œuvre n'ont pas obtenu des résultats inférieurs à ceux des deux autres textes, plus canoniques et écrits dans des langues européennes.

Les membres du jury n'ont pas tenu compte de la question de la prononciation des noms chinois à propos de cette œuvre, même s'ils ont remarqué et apprécié l'effort qui a été fourni par quelques candidates et candidats à ce sujet et la rigueur intellectuelle dont cela témoigne. Il était important en revanche de ne pas confondre patronymes et prénoms des personnages, faute de quoi tout un pan du récit devenait incompréhensible (« Lan » étant par exemple à la fois le prénom de Sima Lan et le nom de Lan Sishi). De même, on pouvait raisonnablement attendre que le jeu typographique, sur la couverture de l'édition au programme, dissipe les derniers doutes sur le nom et le prénom de l'auteur, Yan Lianke, le nom précédant le prénom en chinois comme dans plusieurs autres langues est-asiatiques. Mais au-delà de cette question linguistique, les examinateurs et examinatrices ont souvent constaté l'important travail fourni par les candidates et candidats pour maîtriser, en tout cas à un degré suffisant, les arbres généalogiques complexes des personnages de *La Fuite du temps* et de *Cent ans de solitude*, et plus largement pour se repérer dans la matière romanesque extrêmement touffue des trois œuvres.

La maîtrise des références historiques et culturelles présentes en arrière-plan de ces récits, et parfois au premier plan, était en revanche plus inégale. Répétons ici que les attentes du jury à cet égard étaient mesurées, et que les connaissances étaient à mobiliser à bon escient ; mais la préparation de l'épreuve impliquait de lever des obstacles à la compréhension des romans en éclairant au moins une partie de ces références qui, à l'échelle d'un commentaire, pouvaient se révéler significatives. Certains passages des *Enfants de minuit* en particulier présentaient la difficulté d'être saturés de telles allusions : on n'attendait pas qu'elles soient toutes prises en charge par le commentaire, mais que les plus importantes ou les plus récurrentes soient connues, comme l'identité de Lord Mountbatten, que le jeu métaphorique sur le « tic-tac » du compte à rebours avant l'indépendance de l'Inde ne devait pas amener à confondre avec une horloge. En ce qui concerne *La Fuite du temps*, le brouillage volontaire des repères historiques dans le roman, en l'absence de dates, ne devait pas amener à confondre les différentes périodes de l'histoire de la République populaire de Chine : les allusions explicites au Grand Bond en avant, et plus implicites à la Révolution culturelle ou à la période de Réforme et d'ouverture, permettaient de lire la chronique à rebours du village des Trois Patronymes en regard de son décalage avec l'histoire nationale, au prisme des errances de la politique maoïste et post-maoïste. C'est sans doute un acquis notable du programme de cette année que d'inviter les candidates et candidats à jeter sur ces trois œuvres fortement ancrées dans la mémoire historique du XX^e siècle, dans des espaces lointains et selon des modalités bien distinctes, un regard lui-même situé dans le temps (2025) et dans l'espace (la France), et à s'interroger sur ce regard transversal et rétrospectif ; une telle lecture n'est pas sans rapport avec les nouveaux enjeux associés à l'enseignement des Lettres, et suppose aussi une forme de décentrement inhérent à la littérature comparée.

À cet égard, l'intitulé du programme ne devait pas inciter à faire un usage trop vague et univoque de la catégorie de « réalisme magique » (placée entre guillemets pour cette raison), mais à en questionner les applications possibles aux textes considérés, y compris celui de García Márquez auquel il est habituellement associé. Interroger, à partir de l'extrait à commenter, la pertinence et les limites des catégories mobilisées (le réalisme magique a parfois été confondu avec le fantastique et le merveilleux) est une des manières de réfléchir à nouveaux frais sur les œuvres au programme. La tendance, observée à plusieurs reprises, à aborder *Cent ans de solitude* en adoptant une lecture

uniformisante, qui ne rend pas compte de l'hybridité des tons et des genres pourtant caractéristique du roman, explique en partie que les résultats aient été parfois décevants sur cette œuvre. On attend plus largement qu'il soit fait un usage critique des catégories d'analyse employées (telle aussi la notion de « mythoréalisme » forgée par Yan Lianke), afin que celles-ci soient mises au service d'une interprétation nuancée des textes au lieu de les rabattre sur une lecture toute faite.

Nous encourageons donc les candidats et candidates à éviter les interprétations réductrices ou trop schématiques des passages étudiés. Un projet de lecture trop monolithique est également susceptible de forcer le texte, au prix de contresens manifestes. La notion de polyphonie, *a contrario*, a régulièrement été mobilisée à bon escient à propos de l'un ou l'autre des auteurs au programme (même si elle ne doit pas non plus être utilisée comme une facilité) : le commentaire puis l'entretien sont aussi des lieux où plusieurs interprétations peuvent être envisagées sur des aspects du texte laissés ouverts, du moment qu'elles ne compromettent pas la cohérence et la clarté du propos d'ensemble et qu'elles ne se fondent pas, bien évidemment, sur des erreurs objectives.

C'est en entrant dans quelques analyses de détail, plus approfondies que sur la majorité des exemples cités, que l'on mettra en valeur les nuances du texte. Les membres du jury attendaient davantage de remarques stylistiques sur les passages les plus travaillés dans leur forme, qu'ils soient présentés comme versifiés (telles les chansons entonnées par des groupes de villageois dans *La Fuite du temps*) ou comme des morceaux de bravoure qui ont fait la renommée de la prose de Rushdie, mais aussi de García Márquez. S'en tenir à un commentaire thématique ou, à la rigueur, lexical sans prendre en charge les jeux syntaxiques, métaphoriques ou rythmiques (entre autres), selon les cas, est nécessairement insuffisant. Précisons tout de suite qu'il reste primordial que les candidates et candidats ne fassent pas sur un texte traduit les remarques qui pourraient être faites sur un texte français et qui, dans ce cas, sont inopérantes (par exemple sur les temps verbaux, les jeux sonores, ou l'emploi de pronoms propres à la version française). À cet égard, le jury se félicite de voir que les injonctions faites dans les précédents rapports sur la nécessaire prise en compte des phénomènes liés à la traduction dans l'étude de textes de littérature étrangère ont été suivies d'effet. Mais bien souvent, cela se réduit à une simple mention du fait que « nous avons affaire à un texte traduit », alors qu'il serait possible, même sans connaître le texte original, de dégager des procédés d'écriture rendus par la traduction, voire, dans certains cas, de mettre en évidence par déduction le geste traductif lui-même.

Parmi les analyses de détail qui pouvaient être conduites sur les œuvres au programme, citons quelques exemples. Le recours à la synesthésie a souvent été mentionné dans les commentaires d'extraits de *La Fuite du temps* pour caractériser à juste titre l'écriture de Yan Lianke ; mais cette mention assortie de quelques illustrations (souvent en troisième partie) ne devait pas dispenser d'un examen sélectif mais approfondi des jeux symboliques sur les couleurs et les substances, ainsi que de la mise en relation des règnes (végétal, animal, minéral) et de ses effets de sens dans le cadre de l'extrait. Déployer une analyse sensible (toujours rigoureusement argumentée et étayée) de ces effets poétiques, même dans un texte en prose et en traduction, fait pleinement partie de l'exercice. Dans *Les Enfants de minuit*, les enjeux métalittéraires et métafictionnels étaient particulièrement importants dans bien des passages ; il s'agissait donc de ne pas s'en tenir à expliciter le jeu entre les différents niveaux de narration, mais à nourrir la réflexion sur l'écriture au moyen d'analyses de variations de registres, par exemple, si fréquentes chez Rushdie. Bien des traits de l'écriture de Gabriel García Márquez ont été négligés dans les commentaires, comme si celle-ci était réduite à une forme de neutralité à force que l'on y surimpose la catégorie de réalisme magique ; or son usage du style indirect libre, par exemple, est particulièrement suggestif, et susceptible d'étayer une étude plus fine de sa poétique romanesque à l'échelle d'un extrait.

Enfin nous attirons l'attention des candidates et candidats sur quelques précautions à prendre en menant leur commentaire, en commençant par la question des références philosophiques, religieuses et littéraires mobilisées. Le corpus de cette année a en effet montré que les textes canoniques relevant de différents systèmes doctrinaux pouvaient faire l'objet de confusions qu'une lecture plus attentive des extraits étudiés suffirait parfois à éviter : ainsi des références à la tradition musulmane, pourtant explicites chez Rushdie, qui ont pu être commentées à travers le prisme de la tradition chrétienne quand cela ne se justifiait pas, ou encore des courants spirituels chinois (taoïsme, bouddhisme, confucianisme) insuffisamment distingués, alors qu'il pouvait être nécessaire de montrer comment ils étaient convoqués par Yan parallèlement aux sources bibliques. Les jeux d'intertextualité littéraire étaient parfois attendus,

telle la référence odysseenne au tissage de Pénélope dans *Cent ans de solitude* ; l'application de l'adjectif « rabelaisien » à l'esthétique de Rushdie a permis dans un certain nombre de cas de saisir avec pertinence des effets du texte, mais il est également arrivé qu'elle soit projetée sur l'extrait de manière à englober des procédés variés sans les analyser précisément. On rappelle l'importance d'éviter les approximations terminologiques : les notions de voix, de point de vue, d'allégorie, de parodie ont parfois été employées à mauvais escient, tandis que trop de passages ont été lus comme s'ils étaient uniformément caractérisés par « le comique » ou « l'absurde », alors qu'il aurait fallu apporter plus de nuance et de précision dans l'analyse. Distinguer par exemple le burlesque et l'héroïcomique, s'appuyer sur des outils narratologiques adaptés, ou plus largement mettre au jour les effets d'entrelacement, de suspense, de surprise ou tout autre forme de jeu avec les attentes du lecteur sont autant de manières de rendre compte des effets singuliers produits par le texte, qui ont souvent été lissés par une approche trop thématique. N'oublions pas, pour finir, qu'on attend des candidates et candidats une certaine correction formelle dans leur expression, et un choix de vocabulaire adapté, autant que le permet le stress bien compréhensible de l'exercice oral : parler d'un récit « à rebrousse-poil », par exemple, n'était sans doute pas la meilleure manière de caractériser la structure narrative rétrochronologique de *La Fuite du temps*, malgré la dimension suggestive de l'expression.

Au terme de ce rapport, on voudrait insister sur le fait que le choix des programmes de littérature comparée, année après année, n'est pas sans signification. Ces corpus et la manière dont ils sont abordés s'inscrivent dans l'histoire de la discipline, ses évolutions scientifiques et ses applications didactiques : sans qu'il soit nécessaire d'en avoir conscience, les candidates et candidats contribuent de fait à cette histoire collective dans les lectures qu'ils et elles proposent, et qui trouvent régulièrement le moyen de surprendre et ravir les membres du jury. Un tel engagement donne tout son sens institutionnel et intellectuel au concours, et il est juste de lui rendre honneur.