



ÉCOLE  
NORMALE  
SUPÉRIEURE DE LYON

Concours d'entrée  
**Rapport 2012**

Lettres et sciences humaines

[www.ens-lyon.fr](http://www.ens-lyon.fr)

Cette brochure contient les rapports des sujets d'écrits et d'oral dont la connaissance permet de mieux cerner la nature des épreuves correspondantes.

Son contenu, hors la partie réglementaire, n'est donné qu'à titre indicatif.

© Ecole normale supérieure de Lyon  
15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

## Série Lettres et arts - spécialité Lettres modernes

### Écrit

#### Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

Moyenne de l'épreuve : 9,46 /20

Note la plus haute : 20/20

Note la plus basse : 01/20

En proposant cette année un texte appartenant à la littérature antillaise contemporaine, le jury a souhaité prendre acte de l'extension géographique et chronologique de la littérature de langue française. Ce faisant, nous n'avons pas prétendu nous improviser spécialistes de la littérature francophone – ce que nous sommes pas, comme l'a montré l'erreur de notre note sur l'exclamation « Biwoua », rédigée imprudemment sur la foi d'autres textes en créole – et nous n'attendions pas de la part des candidats une connaissance précise de la littérature des Caraïbes : par l'unité narrative qu'il constituait, ainsi que par l'originalité de son écriture, le passage proposé se donnait aisément à lire et à interpréter quelle que soit la culture préalable des candidats, à condition de se rendre disponible à sa littéralité. Le jury s'est certes réjoui de voir que les œuvres et les problématiques liées à la créolité étaient connues d'une partie des candidats et a apprécié que le roman de Patrick Chamoiseau soit régulièrement mis en relation avec d'autres œuvres et d'autres écritures francophones. Il fut cependant surpris de constater qu'en l'absence de ce type de connaissances, de nombreux candidats firent le choix d'ignorer purement et simplement la singularité de ce passage et le mélange de langues et d'imaginaires qu'il présentait.

C'est l'une des principales raisons pour lesquelles l'augmentation du nombre de copies cette année ne s'est pas traduite par un accroissement proportionnel des bonnes copies, la maîtrise de la langue et de l'orthographe s'étant, en outre, montrée très déficiente.

#### Questions de méthode

Bien que la méthode de l'étude stylistique et littéraire soit, sur le plan formel, connue de la plupart des candidats, un trop grand nombre de copies nous a paru ne pas en maîtriser les objectifs ou se contenter d'appliquer une technique souvent dénuée de sens. Rappelons donc que l'analyse doit reposer sur un projet interprétatif qui engage le candidat et qui doit être annoncé dès l'introduction de façon claire et précise. L'axe de lecture ne saurait être un « fourre-tout » qui juxtapose les différents aspects saillants du texte ; il n'est pas non plus équivalent à une annonce de plan, encore moins à la formulation du titre d'une troisième partie. Un défaut récurrent dans les copies lues cette année consistait à extraire du texte un « mot clé », et à orienter toute la problématique et le plan de l'analyse en fonction de ce terme. Selon les copies, ce mot-clé fut « instinct », « yeux », « Innommable », ou « face à face ». Une copie a même choisi non pas un mot-clé mais un signe de ponctuation, le « point-virgule » comme le « signe au cœur du texte », qui se trouvait ainsi singulièrement et faussement surinvesti. Cette méthode, la plus souvent calamiteuse dans sa mise en œuvre, relève du « truc ». Elle n'a jamais produit de proposition de lecture convaincante dans les copies que nous avons pu lire.

Dans le développement lui-même, on regrette la tendance de nombreuses copies à faire de la simple citation du texte une preuve de l'idée ou de l'argument avancé. L'étude stylistique ne doit pas être une succession de citations mais une analyse précise des faits de langue et qui explicite leur portée sémantique, analyse qui permettra au candidat d'avancer des pistes pertinentes, d'affiner ses propositions et de rendre sa démonstration plus convaincante. Les procédés stylistiques ne doivent pas non plus, à l'inverse, être étudiés pour eux-mêmes : une maladresse fréquente consiste à en faire l'objet d'une troisième partie autonome. Le dernier moment de l'analyse s'apparente alors à une énumération de figures de style, associée à des remarques sur le rythme – remarques souvent réduites à un décompte syllabique – et à une mention des termes jugés « poétiques ». Soulignons que l'on attend des candidats qu'ils rendent compte des effets produits par l'écriture à chaque étape du commentaire, et non qu'ils dissocient interprétation et étude des procédés.

De même, l'interprétation du texte, quelle qu'elle soit, ne saurait se concevoir indépendamment d'une analyse détaillée de l'écriture. Le thème abordé dans le passage ne doit pas être prétexte à une réflexion générale ou métaphysique. Si certaines lectures symboliques ou philosophiques du texte de Chamoiseau se sont révélées particulièrement convaincantes, ce fut toujours le fait de copies restées sensibles à l'émergence du sens dans le travail même de la langue.

Ajoutons que les références littéraires ne sont valorisées, elles aussi, que lorsqu'elles s'appliquent effectivement au passage. Certains candidats multiplient inutilement ces références et perdent progressivement le texte de vue. De plus, en faisant du commentaire un répertoire de citations ou d'allusions, ils prennent le risque d'écraser la spécificité du texte sous du déjà-lu et de manquer l'intérêt propre du passage à commenter.

Sur le plan méthodologique, une autre forme de dérive a été jugée alarmante, par l'ampleur qu'elle a atteinte cette année : les candidats se sentent visiblement tenus d'énoncer systématiquement, et parfois contre toute évidence, que le passage qu'ils ont sous les yeux possède une dimension métatextuelle et constitue un commentaire sur la création littéraire. Nous tenons à rappeler qu'un texte met en place un univers de sens qui n'a pas toujours à voir avec l'expérience de la création littéraire, et qu'il ne renvoie pas obligatoirement aux signes ou aux instruments de sa propre énonciation.

Très nombreuses ont été les copies qui fondaient une troisième partie sur l'idée d'une dimension métalittéraire du passage, assimilée à la mise en scène de l'écriture. Dans le cas du texte de Chamoiseau, ces approches frôlaient souvent le ridicule par leur systématisme : quelques copies ont ainsi voulu lire tout le passage comme une métaphore de la création littéraire, le chien représentant le « texte » qui s'émancipe de son auteur, et l'esclave l'auteur tentant de poser et de rejouer son autorité sur le texte. D'autres copies, moins aveugles sur la diégèse, mais jamais convaincantes, voient dans le « boutou » l'image du stylo de l'auteur tentant de se frayer un passage dans la jungle des mots. Si certains textes peuvent en effet comporter une dimension métalittéraire, et si le passage à commenter cette année pouvait de façon pertinente ouvrir des pistes d'interrogation sur l'usage de la langue, nous déconseillons vivement aux futurs candidats de fonder *a priori*, et indépendamment de la réalité du texte qu'ils abordent, toute une partie de leur commentaire sur l'idée du « texte parlant du texte », qui, lorsqu'elle n'est pas appropriée, conduit au mieux à une surinterprétation, au pire, comme ce fut le cas cette année, à de véritables contresens. D'une façon générale, on attend des candidats qu'ils affrontent honnêtement les réalités représentées par le texte et les difficultés de lecture qu'il présente, sans les fuir ni les nier par le recours à de pures techniques de commentaire, si bien rodées soient-elles.

### Usage des notions

Ce type d'automatisme de pensée est également à bannir dans le maniement des notions d'histoire littéraire, dont il faut rappeler ici qu'elles doivent, précisément, être replacées dans un contexte historique. L'évocation détaillée de la nature dans le texte ne devait pas, par exemple, déclencher immédiatement l'idée que « Chamoiseau s'inscrit dans la tradition des romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle ». S'il était pertinent de noter que la perception des éléments naturels était donnée à lire à travers le prisme d'une conscience envahie par la peur, l'évocation du romantisme, elle, relevait du contresens. De même, le fait que l'écriture d'un roman du XX<sup>e</sup> siècle fasse la part belle à la subjectivité d'un personnage, ne fournisse pas de détails sur l'identité de ce dernier, ou présente un caractère déroutant ne doit pas inviter, sans autre considérant, à en faire un « Nouveau Roman ». Les catégories de « baroque », de « classicisme » ou de « réalisme » ont elles aussi été avancées comme s'il s'agissait de notions universelles et atemporelles : le jury n'exclut pas, *a priori*, l'idée que le texte de Chamoiseau puisse produire des effets évoquant d'autres époques et d'autres esthétiques, mais il s'est inquiété de voir à quel point ces notions ont été appliquées de façon lâche et peu nuancée. De même, le registre épique ne saurait être réduit à la simple thématique du combat, ni celui de fantastique à l'expression d'une étrangeté. Les notions de tragique, de sublime et de surréalisme ont elles aussi été trop souvent employées de façon approximative.

À l'inverse, la référence à des catégories génériques (« roman d'aventures », « conte d'épouvante »), lorsque ces notions sont maîtrisées ou ont fait l'objet d'un travail en cours d'année, ne doit pas constituer un cadre contraignant qui conduit les candidats à traquer dans un texte tous les éléments d'un genre donné, mais apporte seulement, lorsqu'elle est appropriée, un éclairage sur l'ancrage de ce texte dans un ensemble plus vaste. S'il était ainsi légitime de parler de « fantastique » à propos de certains éléments du passage proposé, il était réducteur d'organiser l'ensemble de l'étude autour de ce seul concept.

Signalons également, cette année encore, un emploi abusif et trop général de la notion d'hypotypose, assimilée à celle de description vivante. Il était en effet difficile d'isoler une telle figure dans la mesure où la perception subjective du narrateur régissait l'ensemble de la description. Quant à la notion d'*ekphrasis* parfois convoquée, elle était techniquement erronée, puisqu'à aucun moment il ne s'agissait de description d'une œuvre plastique, ni d'une représentation imagée. Nous attirons également l'attention sur un usage erroné de la notion de « début *in medias res* », impropre ici : le passage ne cherchait pas à donner l'impression au lecteur que la scène avait commencé avant ; il était seulement extrait d'un roman qui, de fait, commençait en amont de cette scène-ci.

Les généralités sur l'imparfait et le passé simple comme temps du récit ont été particulièrement fréquentes cette année, la plupart d'entre elles se limitant à un simple constat, le plus souvent peu étayé. On attend autre chose des candidats à ce concours que la récitation d'une grammaire simplifiée qui fait de l'imparfait le temps de la description à valeur durative et du passé simple le temps de « l'action rapide », « brève » et « définie ». L'extrait même de *L'Esclave vieil homme et le molosse* suffisait à démonter ce mécanisme simpliste : comment, par exemple, l'appliquer à la proposition « nous restâmes ainsi dans un temps sans longueur » ? Les bonnes copies ont su envisager la temporalité du récit en nuancant les généralités apprises sur la valeur aspectuelle des temps verbaux par des analyses du lexique, des effets de répétition et de la structure cyclique du passage.

On a apprécié que certaines copies mobilisent l'étymologie du mot « monstre », fort pertinente pour l'analyse lorsque ces mêmes copies remarquaient que le molosse n'était pas sans évoquer une figure divine et/ou mythologique. Toutefois, le jury a été surpris de voir revenir une étymologie fautive de « monstre » qui l'interprétait comme « ce qui est montré » ou « doit être montré », en le faisant dériver de *monstrare*. En réalité, *monstrum* (d'où procède, par emprunt, le français « monstre »), dérive du verbe latin « *monere* » : avertir et « est un terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer » (Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*). Le monstre révèle donc le caché, met en contact avec une puissance d'un ordre supérieur.

Enfin faut-il, à ce niveau, rappeler que le terme « héros » prend un -s au singulier, que les traits d'union ne sont pas optionnels dans la locution « c'est-à-dire », que le substantif « soufre », qui figurait à la première ligne du texte, ne prend qu'un f, ou que « mettre en exergue » et « mettre en évidence » ne sont pas synonymes ?

### La littéralité du texte : registre, diégèse, contexte

D'une façon générale, nous conseillons aux futurs candidats de partir de l'observation du passage et de ne pas chercher à « plaquer » des éléments appris par l'analyse d'autres textes. La volonté de faire usage à tout prix de la notion de théâtralité a, par exemple, conduit certaines copies à des thèses paradoxales (le texte serait théâtral *car* « le décor n'est

pas décrit »). D'autres, attentives à juste titre à la présence d'un narrateur homodiégétique et à une écriture en partie rétrospective, se sont laissés dérouter par leur désir de placer un développement sur la problématique du récit autobiographique, qui les a conduites à un véritable contresens accompagné de naïvetés regrettables (« le récit n'est pas neutre » car « plusieurs éléments peuvent avoir été faussés »). En désespoir de cause, certaines copies ont même dû en déduire que ce passage « déjouait les lois du récit autobiographique ». La volonté d'appliquer de façon exhaustive une analyse du registre épique a mené également, sinon à un contresens, du moins à des impasses herméneutiques. Les candidats ont alors souvent tenté de surmonter le problème en inversant la polarité : il s'agirait ici en réalité d'une scène anti-épique, et le héros, parce qu'il est esclave d'une part, parce qu'il est en fuite d'autre part, serait un anti-héros. Les analyses psychologisantes et moralisatrices, qui stigmatisaient le personnage comme « lâche » et « couard », furent alors légion. Une copie a même été jusqu'à établir une équivalence entre le vieil esclave et le personnage de Fabrice à Waterloo.

Ces interprétations nous semblent procéder d'un aveuglement sur le sens même du texte, d'autant qu'elles ont presque systématiquement conduit les candidats à en déduire que le passage possédait une dimension parodique, donc comique. Aucun indice n'orientait ici la lecture vers le registre comique, encore moins burlesque, comme on a pu le lire dans certaines copies qui ne surent pas replacer la mention de la « cacarelle » dans le cadre plus général du mélange des langues et des tons qui caractérise ce passage. De même, le caractère réflexif de la narration a été trop vite interprété comme « distance du narrateur par rapport à son objet » et assimilé lui aussi à ce titre, purement et simplement, à un procédé du comique.

D'une façon générale, le refus de prendre le texte pour ce qu'il est a eu des conséquences parfois graves : trop de copies font purement et simplement l'impasse sur le sens premier. Il est indispensable que les candidats partent de ce dont le texte parle. En l'occurrence, avant d'évoquer la condition humaine dans son ensemble, le passage proposé cette année décrivait la situation précise d'un esclave ; avant de renvoyer à la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave (axe d'interprétation qui, par ailleurs, peut se révéler convaincant), il décrivait la traque d'un homme par un molosse lancé à sa poursuite. On ne demandait pas aux candidats de connaître ni d'identifier le lieu référentiel exact du passage – d'autant que l'indistinction du cadre contribuait à la mise en place d'un effet de vertige et de désorientation que beaucoup ont analysé de façon pertinente. Pour autant, éluder le cadre et la condition du personnage condamnait à produire un commentaire amputé d'une dimension essentielle et restreignait considérablement les perspectives d'interprétation. Nous attirons également l'attention sur le fait que l'« esclavagisme » n'est pas assimilable à la « colonisation », ni l'« esclavagiste » au « colon », et que le statut de l'esclave dans les cultures modernes (antillaise en l'occurrence) n'est pas celui de l'esclave grec ou romain de l'Antiquité.

Le jury a en outre regretté qu'un grand nombre de copies n'ait envisagé cet extrait qu'à travers les codes de la littérature occidentale. La question du mélange des langues, des cultures et des imaginaires a plus généralement constitué un écueil pour beaucoup d'entre elles. L'usage du créole a souvent été réduit à la recherche d'un « effet de réel », ou assimilé à une écriture familière et par là même, selon une logique contestable, privé de toute valeur littéraire, voire explicitement opposé à la « grande » poésie.

### Quelques pistes fécondes

Les copies qui, au contraire, ont tenté de prendre en compte le contexte historique de l'esclavagisme et l'espace référentiel, fût-ce en formulant des hypothèses à partir de connaissances historiques et géographiques lacunaires, ont tiré un bénéfice sensible de cette attitude. Le jury a notamment apprécié que certains candidats, avant d'envisager une interprétation métaphysique du passage, appréhendent de manière concrète et réaliste la situation présentée dans le texte. Certaines copies ont par exemple relevé à juste titre que la scène se déroulait dans un paysage volcanique, typique de la Réunion ou des Antilles. Il était intéressant également de reconnaître ici l'exploitation par Chamoiseau du motif du marronnage (fuite de l'esclave) ou celui du cimarrón (esclave fugitif) : comme certains candidats l'ont souligné, il s'agissait aussi, dans ce texte, d'une écriture de la mémoire antillaise.

La question de la créolité a parfois été très bien traitée. On l'a dit, nombreuses furent les copies qui ont manifesté des connaissances relatives à la littérature francophone, aux courants de la créolité et de la négritude. Certaines ont fait référence à d'autres œuvres de Chamoiseau (*Texaco*, *Une Enfance créole*) ; beaucoup ont mentionné Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor ou Édouard Glissant. Ces ouvertures ont en général permis d'enrichir la perspective du commentaire, en remplaçant l'extrait de *L'Esclave vieil homme et le molosse* dans la perspective d'un questionnement sur l'identité. Une très bonne copie a fait le lien, dans ce contexte, entre le motif de la reconnaissance sur le plan diégétique (le vieil esclave cherche avant tout à être reconnu par son ennemi) et la question de l'identité qui parcourt l'écriture même. La dualité du style, qui mêle des éléments issus des langues créole et française, s'impose en effet au lecteur dans toute son étrangeté. Plusieurs copies ont également pris en compte de façon intéressante la musicalité du texte, relevant plusieurs vers blancs et analysant avec pertinence les éléments du travail sur l'oralité comme composante de l'écriture et de la recherche de style, bien loin, donc, de la "familiarité" mentionnée par certaines copies qui se sont arrêtées sur le mot "cacarelle". De même, la fusion des références propres à la mythologie occidentale et à l'imaginaire antillais a plusieurs fois été analysée de façon très éclairante. Les meilleures copies ont évoqué les conditions de possibilité d'une littérature issue d'une mixité culturelle et en ont interrogé, dans le texte de Chamoiseau, les effets proprement poétiques. L'une d'entre elles a évoqué une « réactivation de la langue française » en soulignant à quel point la langue créole « accepte très bien la contraction des expressions » et a avancé l'idée fructueuse que « pour rendre la tension de l'action immédiate, l'auteur transpose un schéma de langue créole dans le français ». L'ambiguïté, au sein du projet fictionnel, entre une écriture contemporaine de l'action et une analyse rétrospective des sentiments et des réactions a pu être mise en relation, de façon convaincante, avec le travail de mémoire et de réinvention propre à la littérature créole.

La plupart des candidats ont été sensibles à la dynamique du texte, au souffle qui le parcourt, aux effets de suspens et plus généralement au travail du rythme qui caractérise de ce passage. Presque toutes les copies ont mentionné l'importance des regards échangés par les deux protagonistes ; les meilleures furent celles qui surent en déduire, à partir d'éléments précis, que l'enjeu de la relation entre l'esclave et le molosse dépassait celui d'une simple poursuite mais relevait d'un combat plus profond pour la dignité et, ici encore, la reconnaissance. L'attention aux structures paratactiques, à la brièveté des phrases, à l'urgence même de la langue, a pu donner lieu à d'excellentes analyses. Plus généralement, la question du mode narratif a été, dans quelques copies, étudiée de façon exemplaire. L'une d'elles, par exemple, a fait le lien entre la forme du monologue intérieur et « la création d'un langage particulier, langage pur d'une entité singulière », véritable « tissu de mots » qui n'est pas, ici, soumise « au code social de clarté, de politesse, [...] ou à tout discours explicitement orienté vers la communication » et « qui fonde le paradoxe de tout monologue entre oralité et écriture de la parole ».

Notons également de belles pages sur les aspects symboliques du texte, en particulier sur le caractère infernal du paysage et sur la figure diabolique du molosse. Certaines copies sont allées plus loin en proposant une lecture fine des dimensions mythique et archétypique du combat, soulignant la « sourde menace d'ascendance chthonienne », la valeur métaphorique du soufre, la topologie infernale des Grands Bois, de la tourbe et de l'élément liquide qui sépare deux rives. Une copie a souligné avec justesse « la construction d'un mythe où les passions humaines dominent ». Dans cette perspective, l'étude du rôle de la nature a donné lieu à des analyses très pertinentes. Les plus intéressantes furent celles qui, dépassant la question de la nature « opposante » ou « adjuvante », surent lier la description de l'environnement au point de vue narratif et à la subjectivité du personnage. Enfin, nombreuses furent les copies qui ont noté la contamination du personnage principal par l'animalité. Si la plupart s'en sont tenues à un constat, certaines ont proposé d'excellentes interprétations en lien avec la déshumanisation et la dépersonnalisation du langage sous le signe de la détérioration, voire de la « disparition élocutoire » de l'homme.

D'une façon générale, donc, si le jury n'attendait pas de ligne d'interprétation univoque sur ce texte, il a apprécié les approches sensibles à la singularité d'une écriture originale. On ne peut que conseiller aux futurs candidats d'adopter face au texte proposé une attitude d'ouverture, que la culture littéraire, comme l'interrogation stylistique, doivent nourrir et non contraindre.

## Oral

### Etude synthétique de deux extraits d'œuvres au programme

Moyenne de l'épreuve : 11,54 /20

Note la plus haute : 19/20

Note la plus basse : 05/20

La session dernière de l'oral de Lettres modernes avait un statut particulier: elle visait à évaluer non seulement les candidats mais aussi la forme nouvelle de l'épreuve. En tant que jury, nous l'avons abordée avec une vive attention, à la mesure de nos espoirs et de nos appréhensions. Mais l'aisance avec laquelle les candidats ont pratiqué l'exercice a rapidement dissipé nos craintes sur sa validité et confirmé la confiance que nous mettions dans ses vertus tout à la fois stimulantes et discriminantes. C'est pourquoi, par souci de faire partager aux futurs candidats et à leurs préparateurs l'expérience que nous avons retirée de cette session « expérimentale », nous nous appuyons sur des exemples précis pour formuler certains principes méthodologiques.

Dissipons d'emblée quelques équivoques. La démarche de « l'étude synthétique » de deux extraits ne contient pas une injonction à les assimiler l'un à l'autre. Le jury s'est efforcé de proposer des passages dont le point de convergence (motif narratif, statut énonciatif ou générique, type de personnage ou de situation, registre ou principe d'écriture) fût évident. Mais cette convergence ponctuelle n'impliquait pas une similitude parfaite des deux textes, pas plus qu'elle ne devait inciter le candidat à n'en retenir que les traits analogues ou convergents. Bien au contraire, la reconnaissance d'un point commun pouvait être l'occasion de souligner fortement les contrastes. Nous avons pu ainsi observer les effets négatifs d'un parallèle abusif entre deux épisodes d'affrontement : la bagarre qui vient interrompre la représentation de la *Mariane* dans le tripot (*Roman comique*, p. 55-56) ; le mauvais tour joué par Jacques aux brigands arrogants de l'auberge (*Jacques le fataliste*, p. 51-53). La candidate ayant remarqué que chacune des deux actions mettait en valeur le héros du roman : le Destin d'une part et Jacques de l'autre, elle a construit son exposé sur ce rapprochement, oubliant que, s'il s'agissait véritablement d'un affrontement physique dans le cas du Destin, l'intervention de Jacques, d'abord risquée puisque les brigands pouvaient répliquer, réussissait au contraire à éviter l'affrontement, privant même les adversaires de toute possibilité de représailles en les dépouillant de leurs vêtements. Loin d'être similaires, les actions des deux protagonistes occupaient des positions inverses sur l'axe du courage : engagement nécessaire dans un cas, témérité inutile dans l'autre (d'où la réprobation du Maître). Chacun des deux passages engage une réflexion ironique sur l'héroïsme selon des modalités divergentes : la dégradation burlesque à l'œuvre chez Scarron donnant du Destin une image très paradoxale

car entachée de trivialité du héros invincible ; la vengeance gratuite et risquée de Jacques révélant en acte son goût du défi et son abandon joyeux à la fatalité.

L'étude comparative de deux extraits d'œuvres différentes exigeait une bonne connaissance de celles-ci afin de pouvoir situer précisément chacun des extraits dans son contexte narratif et le relier aux problématiques spécifiques de l'œuvre. Une telle maîtrise, notamment du déroulement des intrigues entrelacées, ne pouvait être obtenue que par des lectures réitérées au cours de l'année, le crayon à la main, et un effort personnel de mémorisation, dont aucun cours, si complet fût-il, ne pouvait dispenser les candidats. Or nous avons constaté que les nouvelles espagnoles insérées du *Roman comique* étaient souvent mal connues, ce qui exposait les candidats à des contresens sur le passage proposé : il est évident que la complication des intrigues, souvent centrées sur une ruse ou une machination, exigeait une attention minutieuse au détail. Ainsi la candidate chargée de rendre compte du dénouement de la nouvelle « À Trompeur Trompeur et demi », s'est trouvée incapable de donner la raison de l'agencement incongru des couples surpris par Don Pedro et l'alguazil dans l'obscurité des chambres (p. 178-179). Il en allait de même de certains récits insérés de *Jacques le fataliste*, difficiles à mémoriser, en effet, dans la mesure où ils se trouvaient fragmentés par le dispositif narratif. Les candidats auraient dû se constituer des résumés synthétiques rassemblant les différents fragments d'une histoire. Faute de cette précaution, une candidate confrontée à l'épisode du récit des amours du Maître où il se trouve surpris dans le lit d'Agathe par la famille de celle-ci au grand complet escortée d'un commissaire de police (p. 338-339), n'a pas relevé l'étonnement du personnage retrouvant dans l'alcôve ses propres habits : elle trahissait par là sa méconnaissance du piège tendu par le Chevalier à son « ami » pour le forcer à endosser la paternité du petit bâtard qu'il avait lui-même conçu. Ce contresens sur le récit de Diderot a fait manquer à la candidate le sens de la comparaison proposée avec la fin de la nouvelle « À Trompeur, Trompeur et demi », où se révèle la machination ourdie par Victoria pour obliger Don Sanche à l'épouser. Un autre candidat avait oublié que la femme que Jacques secourt de sa bourse se révélera être la mère de Denise, privant ainsi son analyse d'une mise en perspective plus large sur la fatalité et l'éventuelle morale de l'histoire (p. 130-132), et d'un point de confrontation avec l'extrait du *Roman comique*, puisque ce dernier évoquait le combat du Destin contre le Français (Saldagne) venu se venger de celui qui l'avait empêché d'importuner Léonore (p. 109-111).

Toutefois cette connaissance nécessaire des œuvres ne devait pas inciter les candidats à s'évader de l'étude précise des extraits pour se livrer à des considérations générales. Un exemple de dérive regrettable de ce type : ayant à étudier parallèlement le débat entre le Conseiller et les comédiens au chapitre XXI de la première partie du *Roman comique* (p. 161-163) et la digression métanarrative de l'auteur sur les « contes d'amour » dans la séquence de la maladie de Jacques (p. 238-239), la candidate définit avec clarté et précision le statut énonciatif de chacun des extraits pour en faire valoir les différences et les convergences (scène de dialogue intradiégétique chez Scarron, dialogue fictif entre l'auteur et le lecteur chez Diderot ; incarnation des points de vue adverses sur la question des unités dramatiques d'une part, partialité assumée de l'auteur d'autre part ; souci commun d'une adéquation au réel de l'œuvre littéraire) ; mais elle oublie ensuite la littéralité des deux dialogues et se borne à expliciter les cibles de l'une et l'autre critique, et à les mettre en relation avec les esthétiques novatrices des deux romans : réalisme comique contre style héroïque pour le *Roman comique*, destruction de l'illusion romanesque dans *Jacques le Fataliste*. Si ces considérations pouvaient offrir une perspective intéressante en conclusion, elles ne pouvaient nourrir fructueusement la deuxième et la troisième partie du commentaire : d'où un exposé déséquilibré et trop évasif dans son traitement des textes.

Autre source de généralités peu propices à l'analyse concrète des textes : la problématique du lecteur, fort pertinente pour ces deux romans amplement métadiscursifs, certes, mais qui a trop souvent été traitée dans la perspective théorique de la question au programme de français inscrit dans la BEL. Il était vain, par exemple, de consacrer une partie de l'exposé au « plaisir du lecteur » quand celui-ci n'était pas indiqué ni même suggéré dans le texte, risqué aussi de se lancer dans des développements sur la pédagogie de la lecture, peu en prise avec les extraits proposés. Rappelons ici une indication que nous avons donnée dans notre exposé explicatif de la nouvelle épreuve : le plan en trois parties n'est nullement une obligation, et le jury sera plus accueillant à un commentaire en deux parties dynamique et précis sur la littéralité des extraits, qu'à un plan en trois parties dont la dernière serait purement formelle et pauvre d'analyses. Tout plan peut être légitime, à condition d'être clairement annoncé et fondé sur un projet de lecture pertinent et cohérent. Nous avons trop souvent entendu le plan passe-partout suivant : 1) la narration (ou, variante : le comique) ; 2) le projet esthétique ; 3) la visée morale.

La connaissance des réalités sociales de la France d'Ancien Régime s'est souvent révélée trop vague pour éclairer efficacement les situations romanesques. Le Destin a pu être perçu comme le compagnon de Verville et de Saint-Far alors qu'il a auprès d'eux le statut de « domestique », chargé de les accompagner dans leurs activités et leurs déplacements, mais dans une position subordonnée. D'une manière générale, les origines roturières du personnage, qui constituent pourtant une caractérisation forte, ont été oubliées au profit d'un discours sur sa « noblesse » ignorant de la nature éthique et non sociale de celle-ci.

Dans la période d'élaboration de l'épreuve, on nous a souvent objecté que le commentaire synthétique que nous proposons risquait de détourner l'attention des candidats des traits stylistiques des textes, que l'explication classique invitait, quant à elle, à percevoir et à analyser. Nous avons observé l'effet inverse : la démarche comparative a plutôt incité les candidats à sélectionner les aspects stylistiques les plus marquants et à analyser leur fonction structurante dans la construction du sens de l'extrait. Il est néanmoins évident qu'une comparaison trop systématique des procédés d'écriture risque de produire un effet de catalogue préjudiciable à la mise en perspective des deux textes.

À l'inverse de cette vision myope des textes, le souci de se placer dans la perspective large de l'esthétique romanesque a souvent conduit les candidats les mieux préparés à plaquer sur les extraits particuliers qui leur étaient proposés des catégories d'analyse développées en cours. Nous ne saurions trop conseiller une démarche qui parte de l'observation du texte, voire d'un détail caractéristique. Nous avons nous-mêmes, dans notre travail de préparation des

sujets, éprouvé la valeur herméneutique du *détail*, du motif minuscule, souvent ignoré des grandes thématiques des romans, quelquefois même incongru ou loufoque, et pourtant propre à caractériser puissamment un personnage, une situation, voire une vision du monde. Quelques exemples : la situation inconfortable de Ragotin sur le pommeau de la selle (p. 159-161) et du petit vicaire sur la fourche brandie par Jacques puis par le mari de Suzon (p. 281-283), l'indocilité du cheval de fortune de Jacques et de la monture d'apparat de Ragotin, l'hilarité provoquée par le dénudement des « parties de derrière » de Roquebrune (p. 160) et du « cul » de la fille du paysan (p. 47), le quiproquo sur l'identité de Nicole, la chienne bien aimée de l'Hôtesse (p. 138-139), et sur celle du rôdeur suspect dans l'obscurité de la maison de La Rapinière qui se révèle être une chèvre (p. 57-58).

Les deux romans relevant du genre comique, les candidats ont cru devoir mentionner systématiquement la « théâtralité » de certains épisodes, dès lors qu'ils s'articulaient autour d'un dialogue, ou étaient ponctués par des entrées et des sorties. Nous avons quelquefois fait observer aux candidats que ces épisodes marqués selon eux par une forte théâtralité (telles les multiples bagarres du *Roman comique*) auraient été difficilement représentables au théâtre, particulièrement dans les conditions de l'époque. Mais, plus fondamentalement, il convient de considérer que la *scène* est une unité du récit romanesque tout autant – mais selon d'autres dispositifs – que de la dramaturgie classique. En outre, la disposition typographique des dialogues chez Diderot n'induit pas nécessairement leur théâtralisation. Sa fonction est d'abord narrative : elle permet de visualiser concrètement le niveau du récit cadre, et donc de rendre clairement perceptibles les décrochements narratifs des récits insérés.

Plutôt que de se raccrocher à des entrées toutes faites, mieux valait prêter attention au déroulement précis de l'action, à l'objet exact de chacun des textes proposés (loin d'être misérable, le père Garigues est un spéculateur et son comportement ne peut être assimilé à celui du couple de paysans, pauvres mais généreux, qui reçoit Jacques blessé, p. 62-65), ainsi qu'au découpage des extraits, qui portait en soi des indications utiles sur le mode de rapprochement à envisager. C'est dans cet esprit que nous avons confronté un même extrait d'un roman à divers extraits de l'autre, quelquefois en modifiant le découpage. Ainsi l'incipit de *Jacques le fataliste* ne résonnait pas de la même manière s'il était confronté à l'incipit du *Roman comique* ou si on le mettait en dialogue avec une intervention métadiscursive de l'auteur. Inversement, l'incipit du *Roman comique* devait s'analyser autrement si on le rapprochait non pas du passage équivalent dans le roman de Diderot, mais de l'arrivée de Jacques et de son Maître à l'hôtellerie du Grand Cerf.

De fait, les commentaires réussis, qui ont obtenu de très bonnes voire d'excellentes notes (nous avons attribués un 19/20, trois 18/20 et plusieurs 17), sont ceux qui ont développé un projet de lecture attentif à la singularité du sujet et soucieux de s'emparer des prises qu'offraient le découpage et le rapprochement des deux extraits. Pour concrétiser notre propos, nous en donnons ici quelques exemples.

Devant présenter l'étude comparée du plan de vengeance de Victoria contre Don Sanche (*Roman comique*, p. 166-168) et du piège ourdi par Mme de La Pommeraye en représailles de l'inconstance du marquis des Arcis (*Jacques le fataliste*, p. 176-178), la candidate propose un projet de lecture sous l'intitulé suivant : « trahison et plan d'action de femmes fortes ». Toutefois elle ne s'en tient pas à un traitement thématique du parallèle, mais débute par une analyse des dispositifs énonciatifs des deux passages : alors que dans la nouvelle de Scarron seule l'héroïne (Victoria) a droit à l'expression au discours direct, sur fond de lamentations des domestiques rapportées au discours indirect, Diderot établit la domination progressive de la parole de Mme de La Pommeraye sur le discours plaintif de la d'Aisnon ; ainsi la sinuosité du dialogue de Diderot se distingue de la composition binaire d'un plan d'action présenté par Scarron comme un ressaisissement énergique autant que légitime. L'exposé s'attache ensuite à évaluer les conséquences de l'avènement d'une femme forte sur la configuration du monde du roman : le renversement des rôles masculin/féminin, qui éclatera au dénouement de chacune des deux intrigues, est déjà à l'œuvre dans leur agencement. Chacun des deux plans utilise le déguisement : mais alors que Victoria l'endosse elle-même, n'hésitant pas à s'exposer à tous les dangers de la déchéance sociale, Mme de La Pommeraye l'applique à deux intrigantes qu'elle entend manipuler dans l'ombre. La troisième partie du commentaire découle de ce constat : Scarron exploite pleinement l'esthétique de la nouvelle espagnole, en jouant du procédé romanesque du masque et du dévoilement, et en présentant dans ses nouvelles insérées une vision du monde en rupture avec celle du récit comique (où les femmes maîtrisent leur destin alors qu'Angélique et l'Etoile sont les victimes passives d'enlèvements et de délivrances ourdis par les hommes) ; Diderot détourne les codes du conte galant, en offrant à la femme séduite et trahie la force morale et l'intelligence de renverser les données de sa situation.

Autre exemple de réussite, le commentaire de deux scènes d'altercation : la querelle de Ragotin pendant la représentation de Don Japhet avec le gentilhomme de taille imposante qui l'empêche de voir la scène (La Baguenodière) et la rixe générale qui s'ensuit dans le public (p. 286-287) ; la querelle entre le Maître et Jacques qui refuse d'obtempérer à l'ordre de quitter la chambre (p. 227-229). La candidate constate que les formes du comique communes à ces deux scènes (comique de situation, visuel, de répétition, évoluant dans les deux cas vers la « cacophonie joyeuse ») se fondent sur un contraste puissamment symbolique : celui du haut et du bas, du grand et du petit – contraste physique chez Scarron, social chez Diderot mais concrétisé par le dispositif spatial (« vous descendrez ! »). Elle tire très logiquement de ce constat une analyse du traitement socio-politique de cette discordance : dans les deux cas le personnage « haut » tient à le rester, mais chez Scarron la rixe généralisée est une forme de neutralisation des enjeux sociaux de la querelle, puisqu'elle empêche physiquement le duel entre les deux protagonistes pourtant armés d'épées, alors que le refus de Jacques est chargé de contestation de l'ordre social, celui-ci refusant au nom de son mérite personnel l'assujettissement humiliant que veut lui imposer son maître. Se demandant alors « pourquoi Ragotin perd alors que Jacques gagne », elle aborde la spécificité de chacune des deux esthétiques romanesques et constate que les deux passages se rejoignent par leur dimension métafictionnelle (*Don Japhet* est une pièce de Scarron, Jacques prend pour argument le titre du roman dont il est le héros : « tout le monde dit Jacques et son maître »), mais se distinguent par le mode de rapprochement du haut et du bas : mélange

joyeusement chaotique chez Scarron, négociation discursive chez Diderot, ces différences spécifiques se traduisant par deux formes dominantes du comique : le gag visuel d'une part, la distance humoristique de l'autre.

Ces formes spécifiques du comique ont été explorées à partir d'un autre rapprochement : la chute de cheval de Ragotin (p. 158-160) et l'opération du genou de Jacques (p. 347-348). Observant que chacun des épisodes pouvait se rattacher à l'univers militaire (Ragotin aspirant à la dignité chevaleresque par son cheval et ses armes, Jacques blessé héroïquement au combat), et qu'il mettait en scène la souffrance du corps, le candidat a d'abord analysé les modes d'éloignement du pathétique au profit du facétieux : dégradation burlesque chez Scarron, autodérision de la narration et retournement de la souffrance en jouissance par la présence de la jeune fille à séduire chez Diderot. Le parallèle des deux extraits s'est alors trouvé renforcé par leur dimension érotique : bouffonne dans le cas de Ragotin, malencontreusement juché sur sa carabine qui, telle un phallus indocile, explose entre ses jambes ; clairement sensuelle pour Jacques, opéré sous les yeux de Denise et tendrement pansé par elle. De cette place centrale du corps souffrant dans les deux extraits et de ses traitements divergents, le candidat a enfin déduit un écart philosophique entre les auteurs : Scarron investit Ragotin – peut-être à son image – d'un rapport douloureux au monde, dont son corps disgracieux et disgracié l'empêche de jouir sereinement, tandis que Diderot dote son protagoniste d'une capacité de jouissance en accord avec son fatalisme, qui est d'abord art de vivre au présent. Cet exposé nous a convaincu du profit qu'il y avait à traiter sérieusement du comique, en lui accordant la valeur d'une vision du monde à part entière.

Des commentaires aussi riches et inventifs (et ils furent nombreux) ont renouvelé, pour notre plus grand plaisir, notre propre lecture des œuvres. C'est là, nous semble-t-il, un critère sensible de la validité de l'exercice. Tous les candidats, même ceux qui ont proposé des commentaires moins convaincants, ont paru se l'approprier avec aisance, et souvent jubilation. Le temps de préparation semble leur avoir été suffisant, dans la mesure du moins où ils avaient acquis au cours de l'année une bonne connaissance des œuvres. Il ne fait aucun doute à nos yeux que les préparateurs se sont engagés avec autant d'imagination que de rigueur dans la préparation en amont de l'épreuve, et qu'elle leur doit sa réussite. Qu'ils en soient ici remerciés.

Une petite remarque pour finir, que nous voudrions empreinte de l'humour propre au programme cette année : les candidats ont souvent salué le jury à la fin de l'épreuve par une formule d'encouragement du type : « bonne journée », « bonne fin d'après-midi », ou même « bon courage ». Était-ce l'expression d'un sentiment de solidarité de la part de partenaires d'une expérience intellectuelle nouvelle ? Mieux vaudrait toutefois que cette attitude désinvolte, si sympathique soit-elle, ne se pérennise pas.



ENS DE LYON

15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

<http://www.ens-lyon.fr>  
rubrique « Admissions »  
puis « Admission sur concours »  
rubrique « Lettres et sciences humaines »  
[admission.concours@ens-lyon.fr](mailto:admission.concours@ens-lyon.fr)

ISSN 0335-9409