

Série Lettres et arts - spécialité Lettres modernes

Écrit

Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

Moyenne de l'épreuve : 10,18 / 20

Note la plus haute : 20 / 20

Note la plus basse : 0,5 / 20

Le taux d'absentéisme à l'épreuve de spécialité Lettres modernes étant faible par rapport à l'ensemble des épreuves de la BEL pour cette session, il est difficile de ne pas commencer par féliciter tous les candidats et candidates pour leur patience et leur ténacité durant l'*annus horribilis* 2020. Si les statistiques générales de l'épreuve restent globalement les mêmes qu'aux sessions précédentes, le jury a bien conscience de l'investissement supplémentaire dont chacun, étudiant et étudiante ou enseignant et enseignante, a dû faire preuve pour parvenir jusqu'à l'épreuve de spécialité, composée un samedi 27 juin dans des conditions complexes.

Du reste, les nombreuses introductions opposant la profusion de vie de la forêt décrite dans le texte soumis à la grisaille du monde contemporain ont achevé de convaincre les membres du jury des difficultés inédites auxquelles cette promotion avaient été confrontée. Les candidats et candidates ont toutefois semblé moins intimidés par le texte que l'an dernier et les copies ont globalement été jugées de bonne facture, confirmant que cette session exceptionnelle a néanmoins permis aux candidats et candidates de se prêter, après une longue attente, à un exercice auquel ils étaient tout à fait préparés.

Les dangers du paratexte

Le sujet de cette année était un texte de l'écrivaine guadeloupéenne Maryse Condé, tiré de son roman *Les Derniers Rois mages* (1992). Il nous a en effet semblé important de réaffirmer la reconnaissance académique que cette autrice désormais canonique a gagnée à l'échelle mondiale en la mettant au concours d'entrée de l'ÉNS de Lyon ; en outre, le choix d'une femme nous a semblé une priorité, puisque depuis 1990 une seule autrice était tombée à l'épreuve écrite de la spécialité lettres modernes : George Sand, en 2014.

Pour comprendre les enjeux de cet extrait, un paratexte introductif nous a paru nécessaire, se limitant au contexte de la remontée aux origines qui s'effectue dans le texte, allant de la forêt originelle à la naissance d'une petite fille et, bientôt, d'une dynastie. Le « chapeau » n'explicitait pourtant pas le dispositif complexe du récit – à savoir l'alternance entre l'épopée de Béhanzin, l'ancien roi du Dahomey exilé aux Antilles par les colonisateurs français, et la narration à la première personne, qui constitue les « Cahiers de Djéré », lui-même héritier de ce roi africain à la descendance mythique, dont les écrits sont lus par son descendant Spéro, le protagoniste, en quête de ses propres racines. L'extrait des premières pages de ce cahier ne marquant pas son énonciation à la première personne, nous avons jugé bon de ne pas en compliquer l'approche et de laisser ouvert l'intéressant problème de l'ancrage générique de cet extrait autonome. En l'occurrence, cette session a donné lieu à un exemple inédit de fétichisation du paratexte, puisque nombre de copies ont cité *verbatim* le chapeau en guise de présentation de l'extrait dans leur introduction. Le jury tient donc à rappeler qu'il est préférable et même indispensable de le comprendre puis de le reformuler afin de mettre l'accent si nécessaire sur d'autres aspects du texte et de préparer ce faisant la démonstration. Cette tendance est en outre souvent allée de pair avec une confusion entre les personnages, entre la naissance de Posu Adewene et celle, ultérieure, de Tengisu ; entre la reine et la forêt personnifiée ; voire entre la forêt africaine évoquée ici et l'île antillaise dans laquelle se déroulait le récit de cette généalogie, et ce malgré les informations présentes dans le paratexte souvent recopié tel quel. Alors que la distance à l'égard de ces origines était aussi manifeste à même le texte, peu de copies ont été sensibles à la dimension périphérique de la descendance antillaise à l'égard de l'Afrique originelle, analysable sans connaître précisément l'histoire de ces déplacements de population, et à plus forte raison le cas de l'exil du véritable roi Béhanzin.

De même, le jury avait choisi de ne pas faire figurer de notes relatives aux nombreux référents animaux et végétaux potentiellement inconnus (« perroquets macaw », « oiseaux quetzal », « agouti », « sarawak », « broméliacées ») – notes qui risquent toujours d'orienter plus que de raison les commentaires des candidats et candidates, et en l'occurrence de se démultiplier inutilement. Or un des intérêts du texte était de jouer sur l'oralité des épopées africaines débutant sur un mythe originaire – oralité audible, outre le retour

de « Les Vieux disent », par un goût pour les termes rares et une tendance générale à l'onomatopée. Cette oralité, également caractéristique du conte, dont on retrouve aussi ici pour partie la magie, a pu donner lieu à certaines lectures stéréotypées de l'exotisme mais elle a aussi permis aux meilleurs candidats et candidates de se démarquer par la finesse de leur analyse. Il était ainsi possible d'analyser le texte sans connaître précisément les référents composites et non exclusivement africains que recouvraient la faune et la flore décrites, comme en ont témoigné des copies exemplaires par leur prudence, signalant par exemple à la fois l'exotisme apparemment africain de ces termes et leur irréductible étrangeté pour le lecteur qui n'en est pas familier.

Tous ces éléments nous ont convaincus de proposer ce texte sans préciser non plus que l'autrice était guadeloupéenne, dans la mesure où le récit porte aussi bien sur des épisodes du passé en Afrique qu'en Martinique ou en Guadeloupe et parce que Maryse Condé exprime dans ses ouvrages plutôt une défiance à l'égard d'une conception naïve de la créolité, raison pour laquelle dans le roman les protagonistes antillais questionnant leur généalogie africaine sont donnés à voir comme hantés par leur passé, sans échapper à quelques ridicules. Si les lacunes contextuelles et contresens ponctuels ne sont jamais jugés rédhibitoires dans cette épreuve hors programme, une attention sérieuse au paratexte et surtout au texte était en l'occurrence requise, afin d'éviter de passer à côté d'une compréhension littérale qui est la condition *sine qua non* de la réussite du commentaire.

L'accroche et autres périls de l'intertextualité

Inédites aussi, les références à une culture populaire manipulées avec plus ou moins d'évidence et de cohérence dès l'accroche de l'introduction ou dans le cours du développement : Pocahontas, Princesse Mononoké, Kirikou, Arthur et les Minimoys, Le Livre de la jungle (rarement associé à Kipling), le Roi Lion, Blanche Neige, le Seigneur des anneaux, Dracula, Pierre et le loup, le Petit Poucet, le Petit Chaperon rouge, Hansel et Gretel ont été abondamment cités. Ces références ne posaient pas de problème dès lors qu'elles ne contribuaient pas à « disneyiser » le conte et que cela ne venait pas à l'appui d'un jugement de valeur problématique. Or trois autres phénomènes corollaires ont pu être constatés cette année par les membres du jury : les accroches à proprement parler ont eu tendance à être un peu convenues ; les références à l'histoire littéraire ont souvent été particulièrement acrobatiques ; des catalogues intertextuels ont été déployés, tenant souvent lieu de partie et visant pour ainsi dire à légitimer le texte.

Les accroches étaient souvent peu diversifiées (Céline, Proust, Baudelaire), mais cette année elles ont surtout eu tendance à associer Giono à la nature et La Fontaine aux animaux. Ce dernier auteur, au programme du concours comme Lucien, Rabelais, Michaux et Clastres (ou Michon), régulièrement mobilisés, ne semblait pourtant pas le plus judicieux dans ce contexte, et pas seulement parce que son inscription au programme pouvait donner l'impression que la culture du candidat ou de la candidate était circonscrite au périmètre du concours. Il est donc rappelé aux candidats et candidates que l'ouverture de leur commentaire doit, sans avoir pour unique but de faire montre d'une culture savante, amener d'emblée des éléments d'interprétation par les références qui sont sollicitées. Les références à *L'Origine du monde* de Courbet, peintre le plus souvent cité avec le Douanier Rousseau, juste avant Gauguin (au risque de mêler indifféremment toutes les références exotiques), de même que la comparaison avec Ovide, Homère ou Hésiode étaient sans doute plus adaptées, dans la mesure où il s'agissait de réfléchir aux différents récits des origines pour restituer la spécificité de ce récit.

Une certaine méconnaissance de l'histoire littéraire est également à déplorer, si l'on en croit les nombreuses accroches qui se sont efforcées de situer ce texte dans le Parnasse, dans le naturalisme de la fin du XX^e siècle, par rapport au Nouveau Roman, ou plus fréquemment encore, ont postulé dès l'introduction un XX^e siècle obnubilé par les guerres face auquel le texte était censé apparaître comme un retour à l'exotisme voire à l'orientalisme. Si la notion d'orientalisme apparaissait alors plus que floue et relevait du contresens, le jury tient surtout à préciser que, comme chaque année, il attend moins que le texte soit rangé dans un courant qu'apprécié pour ses qualités intrinsèques, de sorte qu'il ne s'agit pas là d'une lacune de contextualisation mais d'un réflexe de catégorisation plus ou moins heureux, qui n'est jamais l'objectif de l'introduction. De même, aucune connaissance spécifique sur la Négritude n'était attendue mais quand la référence bienvenue à des écrivains et écrivaines françaises et francophones noires était utilisée à juste titre, citations de Chamoiseau, Glissant, Césaire ou Senghor à l'appui, elle était rarement mise à profit, étant souvent révélatrice d'une appropriation auditive des références (comme en témoignent la mention d'Aimée* Cézère* ou César*, et de Marcel* Senghor), ou ne donnant pas lieu à une réflexion sur les conséquences de ce positionnement pour la compréhension du texte, en terme de réflexions sur la créolité, par exemple.

De manière générale, dans l'usage des références, il faut se garder de réflexes d'analyse associant automatiquement un élément à un courant, un genre, un auteur ou un personnage, si cela ne nourrit pas l'interprétation. Tout animal n'implique pas une référence à La Fontaine, ni la nature à la pastorale, de même que la mention de l'océan n'est pas nécessairement une référence à Ouranos, ni le labyrinthe au Minotaure, ni encore le vampire à Dracula ou l'enfant à Jésus. En ce qui concerne les fameux « oiseaux quetzal qui mettent le feu aux branches », par exemple, il était plus sage de se demander d'abord quel en était le sens littéral (leur couleur flamboyante ne serait-elle pas hyperbolique ?) avant d'en faire un phénix, de voir dans le feu un attribut prioritairement prométhéen ou de penser par paronomase au « Quetzalcoatl », serpent à plumes dans

la mythologie aztèque au Mexique, sans forcément savoir quoi faire ensuite de cette remarque. Ces rapprochements sauvages, souvent automatiques, sont le plus souvent contre-productifs s'ils sont faits pour eux-mêmes, comme lorsqu'on en vient, en vertu des couleurs majoritaires dans le texte, à citer *Le Rouge et le Noir* de Stendhal sans pouvoir en tirer parti à aucun moment de sa démonstration, et pour cause.

Il semble également nécessaire de rappeler qu'il est bon d'éviter l'établissement, dans le développement, d'un catalogue intertextuel, à plus forte raison lorsqu'il se révèle condescendant à l'égard du texte soumis à l'étude. La qualité dudit texte n'est pas tributaire de ses références intertextuelles et rattacher certains de ces éléments à l'illustre littérature des siècles passés n'est pas censé avoir pour but de l'ennoblir ou de prouver qu'il n'est pas si naïf et enfantin qu'il n'y paraît. Or trop de copies continuent de s'adonner au jugement de valeur, visant en l'occurrence à qualifier le texte comme méritant notre attention – ce dont le jury ne doute pas, s'il l'a soumis. Il faut complètement bannir les parties listant les sources ou les intertextes (parfois décomposées en trois sous-partie plus ou moins hiérarchisées : 1. les mythes, 2. la Bible, 3. la littérature), qui courent le risque d'être à la fois statiques et réductrices. En ce qui concerne les références bibliques, en particulier : si l'idée d'une « nativité exotique » était recevable, il semblait plus aventureux de lire tout l'extrait par le prisme de la référence biblique et, ce faisant, d'y voir non seulement une « immaculée conception », mais encore une princesse équivalant à la Vierge Marie, et dans le rouge imbibant le texte, une référence transparente au sang du Christ. Comme les références à la Bible, les mythes antiques, s'ils étaient convoqués, ne devaient pas être des gages de qualité ou des attributs de littérarité, ni devenir des grilles de lecture arrêtant l'analyse sur une interprétation péremptoire mais, comme certaines copies ont su le proposer, amener à une problématisation des origines, qu'elle soit caractérisée comme « contre-récit des origines » ou comme « mythe de la créolité ».

Problématiques et écueils des plans bateaux, linéaires ou binaires

Certains projets de lecture convaincants ont toutefois su engager une discussion passionnante sur le mythe des origines à partir d'une référence liminaire au récit de la Genèse, en sachant rester sensibles aux enjeux à la fois cosmogonique et dynastique du récit de naissance ainsi qu'aux autres aspects du texte infléchissant cette première appréhension, comme dans ce projet de lecture, tout en nuances : « Dès lors, nous pouvons étudier comment ce mythe des origines, centré autour de deux figures féminines, s'attache à retranscrire une vision syncrétique et ambivalente du monde au moyen d'un nouveau langage, fait de contrastes entre registres et univers de référence, apte à rendre compte des ambivalences de l'univers décrit ». Si on peut regretter qu'un grand nombre de copies aient été construites sur le même moule observé chaque année : I. Le récit des origines (1^e partie statique sur le genre) ; II. Une forêt ambiguë (2^e partie sur le thème principal) ; III. La création verbale (3^e partie décrétant la littérarité du texte), force est de constater que cela pouvait donner lieu à un très bon commentaire dès lors que la démonstration était bien menée et l'attention au texte sans cesse renouvelée. Toutefois, il est cette année encore nécessaire de rappeler qu'il n'est pas indiqué de produire systématiquement une troisième partie consacrée à la « poésie » du texte, surtout si elle est détachée de toute intention d'interprétation et qu'elle consiste en une liste de procédés censés participer de la fonction poétique du langage hâtivement réduite à une série d'harmonies imitatives. Quant à la performativité toujours présumée du texte, elle n'apporte aucune lumière herméneutique quand elle se nourrit de considérations souvent vagues sur le signifié et le signifiant, alors que l'on peut toujours trouver l'un et l'autre en abondance dans un texte.

De même, comme cela a déjà été signalé lors des précédentes sessions, il faut éviter dans la mesure du possible les plans linéaires et thématiques. Dans le meilleur des cas, ils ont eu le mérite de mettre l'accent sur l'importance du principe féminin, tout en suivant l'ordre d'apparition des thèmes principaux, donc sans réelle tentative de problématisation et de composition (I. La forêt ; II. Les hommes ; III. Les femmes) ; mais ils ont aussi eu tendance à tourner exclusivement autour du thème de la forêt, sans véritable progression dans la démonstration. Enfin, dans leur prolongement, les plans binaires – fondés pour la plupart sur une double exagération menant à conclure sur l'ambiguïté de la forêt – n'ont pas du tout su convaincre le jury : il s'est souvent agi d'y opposer une forêt jugée I. Idyllique (sinon *locus amoenus*) ; à une forêt estimée II. Dangereuse (voire *locus terribilis*), sans parvenir ni à une réelle progression dialectique ni à une exploration des enjeux du texte.

Il faut dire que, même dans de très bonnes copies, la formulation des projets de lecture a souvent été réduite à un résumé des deux ou trois étapes du développement, que l'annonce du plan répétait ensuite quand elle n'était pas tout bonnement oubliée pour éviter la répétition. De trop nombreuses copies persistent ainsi à ne pas énoncer clairement leur problématique ou à en produire une qui ne subsume pas les enjeux du texte (en démultipliant les questions, en mettant l'une après l'autre chaque étape du plan ou en ne prenant en compte que la troisième partie – clou du spectacle, certes, mais qui ne peut tenir lieu de problématique, même assortie d'un point d'interrogation). Le jury attire donc l'attention des candidats et candidates sur la nécessité de prendre du recul au moment de formuler son projet de lecture, de manière à ce que la démonstration, partant d'une question simple qui lui tiendra lieu de cadre serein, parvienne à une interprétation qui ne doit pas tant être une lecture péremptoire inspirée par une référence ponctuelle qu'une série d'hypothèses formulées à partir de tous les éléments remarquables du texte. Il a donc globalement valorisé les copies qui se confrontaient à la lettre du texte, en analysant son genre sans risquer une caractérisation rigide ou un cumul

d'étiquettes incompatibles, en étant attentif à son mouvement et à la progression qu'il dessinait de la description de la forêt au récit de la naissance, et en proposant, surtout, une interprétation de l'ensemble.

Gare au cumul des genres et registres

C'est que, comme chaque année, le genre du texte a fait couler beaucoup d'encre. Si une grande partie des candidats et candidates a bien vu qu'il s'agissait d'un récit des origines, tous n'ont pas su en tirer le meilleur parti, faute d'en connaître les caractéristiques ou de pouvoir y faire entrer la longue description de la forêt qui précède la naissance du village puis de la princesse. Compte tenu du thème et de la nature particulière de l'extrait, précédé d'un titre, le jury n'a pas sanctionné la qualification du texte comme « incipit » mais encore fallait-il, pour démontrer que c'en était un, tâcher d'en retrouver certaines composantes. Or nombreuses sont les copies qui ont cumulé les caractérisations de l'extrait comme conte, légende, mythe et toutes autres formes de récit sans parvenir à arrêter un jugement ni, ce qui est sans doute plus dommageable, envisager de différences entre les différentes dénominations. De même, la mention d'un tableau voire d'une *ekphrasis* était potentiellement recevable si et seulement si elle était justifiée (par le travail sur les couleurs, les occurrences des adjectifs « peint » et « barbouillé », voire la clôture de la représentation délimitée par les « murailles », l'écho à un tableau connu ne valant pas argumentation) et non assénées comme une caractérisation automatique susceptible de valoir pour n'importe quel extrait. On a plus de peine à comprendre ce qui pouvait justifier d'y voir une « scène de théâtre » ou un « blason » (la présence d'une ou plusieurs partie(s) du corps ou le « champ lexical du corps » ne suffisant pas à en constituer un). Enfin, si l'on voulait voir dans l'extrait une allégorie ou un symbole, il fallait dire de quoi, car voir dans la description d'une forêt une allégorie de la forêt ne laissait pas une grande marge interprétative.

Les candidats et candidates ont donc peiné à rendre compte des différents genres et types de textes convoqués dans ce récit à dimension mythique, mêlant description et narration non sans donner dans le merveilleux, faute de renoncer à leur ambition de le circonscrire dans un genre à la fois totalisant et sans cesse remis en cause par des appellations concurrentes se substituant les unes aux autres. C'est ce dont témoigne aussi la récurrence, dans les copies, de doubles adjectifs, relatifs au genre ou au registre du texte : ainsi de « mystique et mythique », « légendaire et mythique », « mystique et religieux » – les deux étant confondus et l'adjectif « mystique » étant pour ainsi dire vidé de son contenu – ou encore « cosmique et cosmologique » (et parfois « cosmétique », dans une déclinaison se délectant peut-être de sa propre paronomase mais ne disant plus rien du texte), « sémiotique et sémiosique », « merveilleux et fantastique » (sans qu'on puisse deviner la moindre nuance entre les termes). Attention, donc, à l'appréciation très flottante des tonalités et registres qui, comme les genres, ne sont pas toujours cumulables à l'infini !

En outre, cela est souvent allé de pair avec une confusion manifeste entre les registres (épique, lyrique ou élégiaque, notamment) à quoi une tendance à l'abus du modalisateur « presque » n'a pas pu remédier, y compris dans de bonnes copies : des formules comme « presque un peu lyrique », « quasi poétique et quasi scientifique » ou « *locus quasi amoenus* » n'effacent pas les potentiels excès de classification et ne peuvent en aucun cas se substituer à la nécessité de caractériser avec justesse, d'assumer, argumenter et démontrer qui est le but de l'exercice du commentaire. Enfin, si le « style biblique » est bien répertorié, on ne peut pas en dire autant du « goût de l'épisme », du « ton anthropologique » et encore moins de l'« esthétique de la princesse sauvage », ces dernières tournures signalant même une confusion latente entre les niveaux de la diégèse et de l'analyse. Dans le même ordre d'idées, puisque cela introduit aussi un peu de nébulosité dans la caractérisation, le jury a constaté lors de cette session la démultiplication des hypallages involontaires tels que « la description divine de la forêt » (sauf à trouver la description elle-même divine ?), « l'inversion morale et traditionnelle » (que l'inversion soit morale reste à justifier, mais la morale est peut-être inversée ?), « l'annonce mortelle » (de la mort ?), « un récit réhabilité de la femme » (qui réhabilite ?). Il tient donc à redire cette année combien le choix des mots importe, y compris lorsqu'il s'agit de termes techniques visant à qualifier rigoureusement le texte, « performativité », « littéarité » et « poéticité » inclus.

Oralité, sonorités : au-delà de l'épreuve de qualification poétique

Face à l'excès de troisièmes parties sur la poésie ou les sonorités, le jury a valorisé les copies analysant le jeu sur l'oralité qui animait le récit de naissances – oralité que l'on pouvait traiter comme un élément de réflexion sur les origines ou comme un exemple de création hybride, plutôt que de la rapporter à une littéarité présumée ou de l'associer maladroitement à une dimension enfantine, naïve ou primitive. Comme l'ont bien vu certaines copies, la notion d'origine qui tient lieu de titre à l'extrait (et au chapitre tiré des « Cahiers » dont il fait partie) est immédiatement glosée dans le discours direct de la forêt qui ouvre le texte : « Je suis la plus vieille ». Ce superlatif absolu, à son tour, est repris par l'adverbe « toujours » (« Et c'est vrai qu'elle a toujours été là, la forêt. »), lui répondant en renvoyant le sujet débutant la première phrase à la fin de la deuxième, par dislocation – quoiqu'à un autre niveau d'énonciation, en guise de commentaire de la parole au discours direct. La reprise par « Les Vieux disent » confirme qu'« elle était déjà là », la forêt étant plus vieille que les Vieux ennoblis par la majuscule, et que le récit fondateur, comme l'ont fait remarquer quelques copies. La répétition de cette formule « elle était déjà là », au discours indirect libre cette fois (inauguré par « Quand tous les morceaux... » reprenant « Les vieux disent qu'au temps où... »), confirme l'atemporalité du récit légendaire et

l'ancestralité préhistorique de la forêt. L'origine orale du récit est donc associée à sa transmission, bien que le récit se détache peu à peu de son origine énonciative, du discours direct au discours indirect puis au discours indirect libre assumé par la narration. Si presque tous les candidats et candidates ont pris en compte la répétition de l'amorce « Les Vieux disent », plus rares sont ceux qui ont vu l'effet d'écho entre le discours direct inaugural de la forêt et la prise de parole finale, qui est la seule autre occurrence de discours direct : « — Celle-là va rester. C'est une fille ! ». Entre-temps « la forêt avait perdu sa voix » mais cette voix finale, en provenance de la sage-femme (une autre procréatrice), confirme, comme l'ont bien vu certaines copies, que l'origine de la vie est concomitante à l'acte de parole.

On peut donc regretter que les parties consacrées à l'oralité aient parfois dissocié l'analyse du régime énonciatif et la réflexion sur la nature de la parole poétique. S'il y a bien un relais entre la parole de la forêt et celle de la sage-femme, il est difficile de savoir exactement ce qui impose le silence à la forêt (la naissance de la princesse ? la crainte d'un nouveau mort-né ? d'une lignée déjà avortée ?). En revanche, il était possible d'intégrer à une réflexion sur l'origine orale du récit la tendance plus générale du texte aux allitérations et aux assonances, sinon à l'onomatopée. Outre les substantifs exotiques, déjà cités, nombreuses étaient les harmonies imitatives et encore plus nombreuses les analyses qui en ont été données, sans être toujours très inspirées : du souffle initial, trop rarement associé au souffle de l'inspiration poétique, mais mimétiquement rejoué par les fricatives (« secoue son feuillage et souffle »), à l'agressivité présumée des occlusives relatives aux mouvements des bêtes au creux de la forêt (« ses pieds-pieuvres qui serpentent pour sucer » ; « les crabes accrochent leurs nids dans les branches »). Ces associations sonores donnent certes à entendre le grouillement de la vie animale, de même que le verbe onomatopéique (« froufroutent ») et, plus tard, les onomatopées proprement dites (« vroum-vroum », « fuit-fuit », « craak-raak »). Il était cependant essentiel de mesurer que dans ce second temps les sons, quoiqu'énoncés par le texte, sont niés et donc non émis, désignant indirectement et paradoxalement le silence – ce que toutes les copies n'ont pas nécessairement relevé, dans leur empressement à analyser la mobilisation des cinq sens. Ces onomatopées n'étant par ailleurs pas répertoriées ni standardisées, on pouvait à juste titre analyser leur caractère insolite (« vroum-vroum » évoquant davantage le bruit d'une voiture dans la bouche d'un enfant, en effet), sans pour autant rapporter ces bruitages à une nature enfantine du texte ou à la primitivité alléguée de ce territoire lointain.

Les membres du jury ont souhaité valoriser les analyses de ces sonorités lorsque en était tiré autre chose qu'un pur jeu sur le signifiant vu comme une épreuve de qualification poétique du texte soumis. Or de nombreuses copies ont insisté sur le « préfixe » (qui n'en est pas un) commun aux termes « forêt » et « forteresse », mettant en évidence un jeu de paronomase dont elles n'avaient du reste rien d'autre à dire. Toutefois, seules les véritables tentatives d'interprétation ont su retenir l'attention du jury – qu'il s'agisse d'y voir une musicalité du texte palliant la perte de la voix de la nature, un langage paradoxal plus proche des origines sinon pré-linguistique (certains candidats et candidates allant jusqu'à citer la « parole chantée » évoquée par Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*), ou qu'il s'agisse d'imaginer, par exemple à partir du verbe « froufrouter » dérivé d'une onomatopée avant de se figer dans le lexique, une image de la fixation du mythe et de la sédentarisation des hommes. Analyser la fécondité problématique du travail de composition lexicale, en direction d'une éventuelle créolité de la prose poétique, pouvait également se justifier si (et seulement si) la « poésie » n'était pas déconnectée du texte.

La dimension cosmogonique ou les affres de l'axiologie

En plus d'imiter son origine orale, ce récit des origines reprend différents éléments des cosmogonies, ce que les candidats et candidates citant Hésiode ont eu tendance à qualifier de « théogonie », sans grande conséquence. Inauguré par le « souffle » de la forêt repris sous forme de verbe après la périphrase synesthésique désignant la brise (« c'est pour respirer l'oxygène bleu qui souffle depuis l'océan »), le texte fait ensuite mention – littéralement ou non – du « feu », de l'« eau », de l'« air » et de la « terre », ce dernier élément étant repris à la fin avec « le fin fond de la terre ». Outre ces éléments, la présence de la « lumière » (en l'occurrence arrêtée) « du soleil ou de la lune » ne faisait pas seulement référence à la genèse biblique mais pouvait être vue comme partie intégrante de la cosmogonie, même si c'est la noirceur qui domine sur et autour des animaux : cela concerne non seulement les « gorilles à figures barbouillées de noir », mais aussi « les papillons qui froufroutent en volant yeux grands ouverts dans la noirceur » et enfin « Agasu la panthère [qui] rôdait dans la noirceur ». Malgré la débauche de couleurs contribuant au mélange des éléments et des règnes, tout porte à croire que le fin fond de la forêt est obscur, contrairement au « bleu » dans la hauteur des branches en direction de l'air venant de l'océan : dans ce cas pourquoi dire et redire que la forêt vierge est verte, sinon verdoyante ? Il était également difficile d'affirmer, dans ce contexte, que sa noirceur évoquait incontestablement le mal. On pouvait néanmoins observer la plongée dans l'obscurité profonde de la forêt et noter que cela correspondait aussi, à la fin du texte, à une naissance nocturne (« ce soir-là »). En revanche, il était périlleux de faire l'hypothèse, pourtant lue à plusieurs reprises, que la profondeur était liée à la mort et la cime à la vie, puisque c'est au sein de la forêt que se trament aussi bien la mort que la vie, le ciel étant vite abandonné au profit d'une descente (pas forcément « infernale ») dans les entrailles de la forêt.

La plupart des candidats et candidates ont bien vu qu'il s'agissait en tout état de cause de la description d'un chaos primordial, de la Pangée, avant la dérive des continents (« Quand tous les morceaux de la terre étaient attachés bout à bout les uns par les autres ») – une conception qui dit aussi le continuum de

toute chose, la matière précédant la forme. Mais deux tendances ont pu être observées dans les copies : celle qui consistait à observer la logique de la description et celle qui cherchait à démontrer que la confusion régnait. Les deux étaient les bienvenues, dans la mesure où elles questionnaient à juste titre le fonctionnement du texte, et compatibles. En effet, il y a bien un mouvement du haut vers le bas ainsi qu'un rapprochement qui s'opère dans la description, d'une vue d'ensemble de la forêt à une focalisation plus restreinte sur les animaux qui la composent puis les hommes qui l'habitent (un « zoom », donc, comme l'ont dit les candidats et candidates), et ce même s'il était difficile d'établir une véritable hiérarchie entre les espèces ou de percevoir une gradation selon la taille des animaux dans une énumération organisée, vu la proximité syntaxique voire la juxtaposition entre « les éléphants pachydermes et les papillons », par exemple.

Si le mouvement de la canopée à la mangrove est visible, et a souvent été commenté, il s'accompagne d'une certaine confusion entre le haut et le bas, donc entre les éléments : la forêt, d'emblée confondue avec le vent (« secoue son feuillage et souffle »), « cogn[e] le ciel » – geste hyperbolique créant un sentiment de claustrophobie au sein de ce monde condensé dans une forêt géante, qui « emprisonne derrière ses murailles » toute la faune et la flore (cela ne semblait pourtant pas justifier une référence à l'Arche de Noé). De la même manière, la confusion entre le bleu du ciel et de l'océan par vents interposés va de pair avec une hyperbolisation de la hauteur puisque les troncs culminent trop haut pour qu'on puisse voir les branches (« si la forêt hisse ses troncs jusque là-haut, c'est pour respirer l'oxygène bleu qui souffle depuis l'océan »). On peut encore citer la déclinaison des états de l'eau « d'en haut », « en l'air », et « sur la terre » qui la rendent omniprésente et effacent les frontières entre les éléments. Cela est d'autant plus flagrant que les animaux semblent eux aussi affectés par cette confusion : « Les crabes accrochent leurs nids dans les branches » reprend le terme « accrocher » associé à la tignasse fleurie de la forêt cognant le ciel, les rapproche des oiseaux et contribue à l'inversion du haut et bas, comme les « piranhas [qui] nagent entre les pieds des arbres », même si cela peut aussi servir d'indice pour voir dans cette forêt une mangrove. On pouvait en dire autant des « cases » *a priori* en bâti mais qui « tombent du ventre » au lieu d'être érigées par les hommes, ce qui était loin de constituer leur seule étrangeté.

Dans tous les cas, comme certains candidats et candidates avisés l'ont noté, cette impression est renforcée par la relative confusion entre les règnes, visible dans les énumérations, en particulier celle qui décrit l'abondance de la forêt nourricière, mettant sur le même plan les nourritures du monde végétal et animal (« abeilles », « orchidée », « avocat », « chenilles », « agouti »). L'agitation qui règne au sein des animaux, dont certaines copies ont noté le caractère apparemment générique dû à l'usage de l'article défini systématique (pas toujours au pluriel, comme l'indiquent, entre autres, « la tarentule et l'iguane »), ajoute au mélange des espèces (que certains candidats et candidates ont comptées) un mouvement incessant engendré par les nombreux verbes d'action (« serpente », « froufroute », « nage », « guette », « chasse »), et la mobilisation de tous les sens – comme n'ont pas manqué de le rappeler toutes les copies, ce qui justifie que nous passions un peu plus vite sur ce point.

Que l'on penche en faveur du chaos et de la confusion ou de la création d'un cosmos harmonieux, il semblait délicat – comme dit précédemment – de qualifier la forêt de *locus amoenus* et de *locus terribilis*, sans chercher à cerner plus avant la duplicité de cet espace matriciel.

L'irruption de l'humain ou l'attention à la progression du texte

Or l'une des difficultés du texte tenait à l'apparente rupture entre la description de la forêt et le récit de la double naissance, celle des hommes d'une part, et de la princesse d'autre part. La rupture coïncidait en outre avec un changement de page, ce qui a eu tendance à renforcer la tentation des commentaires linéaires inspirés par une structure bipartite, de même que la confusion possible dans la caractérisation générique. C'étaient surtout le passage aux temps verbaux du passé ainsi que l'apparition d'un complément circonstanciel de temps singularisant (« Un jour ») qui étaient cette appréhension du texte. Si l'on y regardait de plus près, et certaines copies l'ont fait avec succès, on constatait toutefois qu'il s'agissait plutôt, depuis le début du texte, d'une alternance entre de longues phrases descriptives et de courtes phrases consacrées à la narration, ou du moins à un animal singulier doté d'un nom propre qui se détacherait de la masse (« Mais tous ont peur d'Agasu, la panthère »), puisque la description de la vie animale ne manquait pas de mouvement. Cette première phrase assez courte, détachée typographiquement par un double passage à la ligne, était ensuite suivie de deux autres apparaissant dans les mêmes conditions, mais passant du passé composé au passé simple : « Un jour la forêt a écarté ses cuisses. » ; « Ce fut le premier village des Aladahonu ». Ce n'est que dans l'avant-dernier paragraphe du texte qu'un ancrage temporel chiffré achève cette avancée progressive vers le récit d'un événement (« Quand après neuf mois, une semaine et trois jours, Posu Adewene décida de quitter l'eau du ventre de sa mère et de rejoindre les autres humains, la forêt avait perdu sa voix »). Les copies les plus inspirées y ont vu une entrée dans l'histoire, rendue sensible par le temps comptable de la gestation humaine (sans qu'on puisse justifier cette précision incongrue), avant un retour au récit à l'imparfait, couronné par un ultime passé simple introduisant la voix de la sage-femme.

Tous les candidats et candidates ou presque ont commenté l'irruption de l'homme à la faveur de cette rupture dans le temps fabuleux des commencements, remettant nettement en question l'omniprésence de la forêt qui perd ensuite son monopole sur le texte, puisqu'elle n'est plus mentionnée qu'à trois occurrences et perd sa voix. Plus rares sont ceux qui ont dit que la vie humaine détrônait aussi la panthère, puisque sa

deuxième apparition, tout en lui donnant un statut de sujet actif et non plus d'objet passif de la crainte des hommes (« Agas la panthère rôdait dans la noirceur »), est mentionnée à la fin d'un paragraphe consacré à la naissance de Posu Adewene, sans détachement aucun. En outre, les deux occurrences de l'adverbe adversatif « cependant » confirment cette seconde rupture dans le texte, introduisant une distinction non plus entre la vie organique de la forêt et la vie humaine, mais entre tous ces humains indifférenciés et la naissance à venir, inspirant plus de crainte que la panthère.

Il ne fallait toutefois pas exagérer cette rupture et forcer ce faisant la séparation entre l'humain et le non humain, comme certaines copies l'ont fait en voulant interpréter, et l'intention était louable, la relation entre l'homme et la nature. Or l'arrivée de la vie est progressive, et le jury a systématiquement valorisé les copies qui étaient attentives au mouvement du texte : ne pas le prendre en considération (en introduction comme ailleurs), c'est s'exposer à ne faire du texte qu'une lecture transversale, qui risque d'entraver sa compréhension littérale. La place de l'homme apparaît certes au départ minimale, puisque, comparé à la forêt des premiers temps, il n'est « qu'une raclure grise, tout juste bonne à gigoter sur le bord dur et gris de l'océan », avant que les énumérations donnant à lire l'abondance de la vie animale et végétale ne le fassent provisoirement oublier. Comme enchâssée dans la forêt foisonnante, la naissance des hommes et des femmes est présentée sous l'ellipse puisqu'ils sortent de nulle part, ou plutôt tacitement des « cases rondes » tombant elles-mêmes de l'entrejambe de la forêt. Ils ne bâtissent donc pas ces cases, mais sortent vraisemblablement d'elles comme s'ils sortaient d'un œuf (les cases étant rondes comme le ventre et peu propices à « ranger » les hommes « dans des cases » comme on a pu le lire), déjà prêts à chasser et à faire du feu. Selon la logique du récit de création, il s'agit d'un raccourci curieux, présentant l'homme comme une étape de l'évolution et non comme le centre du monde. De ce point de vue, on pouvait tout à fait aller jusqu'à dire qu'il y avait dans le texte une remise en question de l'anthropocentrisme, voire en proposer une lecture écologique, puisque la vie de la nature (sans homme) y est présentée comme un processus essentiel et non le seul décor de ses aventures. De là à parler de « déforestation » (en déduisant du fait que « la forêt a écarté ses cuisses » que celle-ci est moins dense et donc que des arbres ont été coupés) ou de « bétonisation du littoral » (en citant « le bord dur et gris de l'océan » et donc en confondant les différents moments du texte par la grâce de la citation décontextualisée), il y avait loin. On a pourtant lu un certain nombre de commentaires évoquant la destruction de la planète par la voracité de l'homme (« sagaies » à l'appui) ou le silence qu'il imposait à la forêt. De la même manière, en prenant en compte la dramatisation de la naissance de la princesse, il était possible de la distinguer de ces hommes et femmes anonymes, puisque c'est, avec la panthère, le seul personnage qui porte un nom. On ne pouvait néanmoins pas les opposer radicalement, la première volonté de la princesse avant même sa naissance étant de « rejoindre les autres humains », et le silence de la forêt étant moins l'œuvre destructrice des uns ou de l'autre que le signe d'une attente angoissée.

Évolution et gestation de la forêt

On devait donc impérativement prendre en compte le caractère évolutif non seulement du texte, mais aussi de la forêt. Les différentes phrases à fonction définitoire (« La forêt est forteresse. » ; « La forêt est labyrinthe. » ; « Dans la forêt, il n'y a pas de saison sèche. » ; « La forêt donne à chacun pour se nourrir. ») sont un bon exemple de l'intérêt qu'il y a à travailler sur cet aspect. Leur présent gnomique ou leur prétention à la vérité générale, comme la structure attributive et parallèle des deux premiers cas, marqués par l'absence d'article, ont abondamment été commentés. En revanche peu de copies se sont penchées sur l'évolution qui pouvait avoir lieu entre ces différentes définitions, même quand le texte avait été qualifié de genèse accélérée (sauf à citer une copie émettant l'hypothèse que « le labyrinthe anticipe l'image de la mère : le but est d'en sortir »). Or s'il était difficile d'être à la fois une forteresse, un labyrinthe, humide et nourrissante, sauf à être « ambiguë » et « paradoxale », il y avait fort à parier qu'une évolution avait eu lieu entre la première évocation, minérale, la deuxième qui pouvait être végétale et, enfin, la transformation que subissait l'écosystème une fois l'omniprésence de la « boue » et de « l'eau » établie. Une lecture attentive du texte dans ses étapes successives laissait en effet apparaître un passage de la dureté de la pierre à la molle humidité, préparant les entrailles de la forêt pour la gestation. La nature tout entière est d'abord pétrifiée et grise comme le signalent la « raclure grise », « le bord dur et gris de l'océan », les « morceaux de la terre », mais encore les verbes « cogner », « arrêter », et à plus forte raison « emprisonne[r] derrière ses murailles ». Elle l'est d'autant plus que les éléments qui la composent apparaissent d'abord eux aussi durs et épais, comme « ses pieds calleux d'éléphantiasis et de chancres », mais aussi l'apparent pléonisme dans la présentation des « éléphants pachydermes » qui l'habitent, redisant par l'adjectif redondant l'épaisseur de la peau du mammifère. Peu à peu, toutefois, tout fourmille et se dissout dans une substance gluante, évoquée avec des groupes verbaux comme « sucer la boue grasse », « germent » et « solidifient la glaire de leur corps », « pullulent » ou « broyant les fruits rouges du *sarawak* ». La forêt subit alors une forme de liquéfaction, l'eau étant ici associée à la maternité (pour ne pas dire, comme certaines copies, que l'humidité y est un principe de vie « car la femme est composée à 60% d'eau ») que l'on retrouve ensuite dans une périphrase de la naissance : « quitter l'eau du ventre de sa mère ». Si l'arrivée de l'homme opère un retour au bâti avec la mention des cases, celles-ci émergent du ventre de la forêt et sont donc marquées par une organicité originelle.

L'une des métaphores filées qui parcourt le texte est ainsi celle de la gestation voire de la croissance – des « têtards » (qui en l'occurrence « solidifient la glaire de leur corps » pendant que la forêt se liquéfie) aux

naissances humaines, en passant par les « larves », les « broméliacées » qui « germent », et les « nids » des crabes. Plus qu'une rupture entre la nature et les hommes, se dessine alors une analogie entre le début de la vie sur terre et la naissance de la fille de sang royal puisque les femmes « donnaient aux enfants le lait de leurs seins » comme « la forêt donne à chacun pour se nourrir » et, au sein de l'énumération qui suit, la « chair des chenilles et celle des agoutis » prépare sans doute aussi « le paquet de chair baignant dans le sang frais ». Ces échos confirment le lien entre la forêt et la sage-femme, déjà analysé à l'occasion de la répétition du discours direct. Mais ce sont plus globalement la forêt et les femmes qui sont associées à la faveur de cette progression cyclique, puisque les cases (et avec, sinon en elles, les hommes et les femmes) tombent du ventre de la forêt là où Posu Adewene, plus décidée, quitte volontairement « l'eau du ventre de sa mère ». De même, à sa naissance, « les hommes se serr[ent] dans les cases » dont ils sont nés, comme les corps mort-nés des enfants de la reine retournent à la terre d'où ils viennent, la forêt et la femme étant mises sur le même plan (sans pour autant que l'on doive définitivement les confondre). Ce cycle de la nature, dépassant celui de la vie humaine, confirme la continuité entre la nature et les hommes plus qu'il ne consacre une irréparable séparation.

Enfin, les échos entre « éléphantiasis » et les « éléphants », « les pieds-pieuvres qui serpentent » et le « serpent-chat », le « feu aux branches » et le « feu entre trois pierres » allumé par les femmes, la « fourmi folle » et « l'oiseau fou », pouvaient aller dans le sens d'un continuum de la nature. Une copie proposait même d'associer les « Anciens » des très insolites « macaques à poil vieilli d'Anciens » aux vénérables « Vieux » qui relaient l'histoire, moins en vertu d'une réincarnation présumée que par esprit de continuité entre la forêt et sa progéniture âge après âge. Si nécessaire, ces remarques sur l'organisation du texte et la distribution des figures commentées pouvaient même alimenter une partie « poétique » un peu plus substantielle, s'évitant ainsi de ne citer que les alexandrins blancs et toutes les sonorités remarquables.

Une fécondité douteuse et autres distances critiques

Comme l'indique ce dernier exemple, une fécondité problématique résulte de cette profusion visuelle, sonore et olfactive. Il était donc possible de se demander, comme l'ont fait certaines copies, si les noms exotiques (« macaw », « quetzal », « sarawak »), n'émanent pas d'une réalité composite plus que d'une forêt africaine, d'autant qu'ils sont associés à une faune et une flore peu séduisante *a priori* (singes, macaques, gorilles, éléphant, tarentule, iguane, fourmi, python, serpent, moustique, chauve-souris, vampires, oiseau fou, toucan, antilope).

Les procédés de composition lexicale, trop rarement analysés et associés à la question de la création, pouvaient être commentés dans cette logique puisque les noms composés comme « serpent-chat », apparemment construit sur le modèle de « poisson-chat », évoquent un monde merveilleux sinon monstrueux. La plupart des copies les ont néanmoins qualifiés de « mots-valises » : les membres du jury tiennent donc à rappeler qu'il s'agissait bien ici d'un mot composé (comme grille-pain), et non d'un mot-valise, qui se construit par agglutination comme « snark » (snail + shark), pour ne donner qu'un exemple célèbre. La prudence et la précision dans la caractérisation devaient s'imposer ici, notamment pour les distinguer des noms d'animaux répertoriés mais défamiliarisés, pour ainsi dire, par l'adjonction d'un adjectif. C'était le cas de « l'antilope royale », qu'une copie en particulier comparait à l'aigle royal en s'efforçant de restituer à la fois la familiarité et l'étrangeté de cette espèce à partir de ses impressions de lecture, tout en se demandant s'il ne s'agissait pas de la relier, par hypallage, à la « reine » mentionnée deux lignes plus bas. On pouvait en dire autant des « singes hurleurs », de la « fourmi folle qui ne dort jamais », faisant écho à l'« oiseau fou » dans la deuxième partie du texte tout en mettant l'accent sur sa conduite déviante, voire du « toucan enroué par son bec » qui nécessite sans doute une explication plus développée, puisqu'il semble devoir son silence à un défaut anatomique faisant dérailler sa voix. Quant aux « papillons qui froufroutent en volant yeux grands ouverts dans la noirceur », s'ils ont donné lieu à quelques commentaires détaillés, c'était souvent sans se donner la peine de produire une interprétation littérale de la chose : on pouvait certes s'étonner de l'effet que produit leur juxtaposition avec les éléphants, des yeux vraisemblablement géants dont ils sont dotés, de leur efficacité en contexte nocturne, mais il était bon de s'interroger aussi sur le sens de cette métaphore, désignant vraisemblablement les tâches circulaires et colorées qui parent les ailes des papillons.

L'effet d'étrangeté sinon d'artificialité dans cette énumération de la faune et de la flore a souvent été relevé, notamment à partir des évocations dites picturales des « gorilles à figures barbouillées de noir » ou du « crapaud peint en rouge frais ». De l'avis des candidats et candidates, ces précisions chromatiques rivalisaient avec d'autres éléments douteux : si le « python vert » semble exister, que dire des « perroquets macaw à tête de plumes rouges et bleues », pour qui la métaphore *in absentia*, laissant imaginer une tête exclusivement composée de plumes colorées, apparaît comme une précision incongrue ? Plutôt que de lister ou de compter les animaux évoqués ici, comme l'ont fait nombre de copies dans leur souci de précision, on pouvait ainsi observer les moyens que se donne le texte pour rendre étrange une réalité connue et analyser, pour ce faire, les compléments du nom régissant l'évocation métaphorique des singes comme des têtards (« la liane de leur queue » ; « la glaire de leur corps »), participant à la confusion des éléments et des règnes. L'apposition permet aussi la reprise inattendue des « moustique » et « chauves-souris » par l'hypéronyme

« vampires », introduisant un nouveau trope défamiliarisant dans le texte, au même titre que les apparents pléonasmes (« poissons piranhas », « éléphants pachydermes ») sèment le doute sur la nécessité de leur précision.

La nature problématique de cette fécondité émane aussi, comme l'ont vu toutes les copies sans exception, de la personnification de la forêt matricielle, participant de l'étrangeté générale par le vocabulaire choisi, qui la disqualifie pour partie dans sa féminité même : les « touffes emmêlées de sa tignasse » décorées de « barrettes de fleurs écarlates » laissent envisager une coquetterie décalée (ou annoncent une petite fille ?), qui n'est pas étrangère aux « froufrous » des papillons et autres animaux « barbouillés ». Certaines copies ont remarqué à juste titre que le corps de la forêt apparaît morcelé et composé, à partir de « l'odeur de sueur fétide de ses aisselles », de son « ventre », de ses « pieds calleux d'éléphantiasis et de chancres » et autres « pieds-pieuvres qui serpentent », une figure monstrueuse, dénuée de visage qui plus est. Il était judicieux de remarquer que son anthropomorphisation (aussi due aux verbes d'action dont elle est le sujet tels « se campait », « cognait ») est combinée avec des connotations malades (« fétide », « éléphantiasis », « chancres ») et des composantes animales : le mot composé « pieds-pieuvres », désignant sans doute des racines de mangrove en repartant de la catachrèse (« pieds des arbres »), contribue à animaliser l'élément végétal imparfaitement anthropomorphe. On pouvait là aussi se demander si cela allait dans le sens d'un continuum harmonieux entre les règnes ou d'une monstruosité susceptible de préparer une dynastie d'hommes-panthères, qui commence par la naissance d'une fille au « coquillage fendu sous le nombril ». La dernière expression confirme, par une périphrase bizarrement euphémistique, cette continuité encore heureuse entre les règnes, dans le sillage de la liquéfaction sylvestre. Il n'était pas forcément nécessaire de faire référence à *La Naissance de Vénus* de Botticelli pour appréhender cette métaphore, ni d'en partir pour requalifier l'intégralité du texte, en le sur-interprétant ici et là de manière à faire de la « raclure » initiale le sperme d'Ouranos et au risque d'oublier l'absence de principe divin dans la cosmogonie en question.

Il y a en tout état de cause quelque chose de dysphorique dans le texte, mais il fallait de la nuance pour faire la part des choses entre le continuum des éléments, règnes et espèces, et la brutalité que certaines images confèrent à l'ensemble. Une difformité malade frappe jusqu'à la féminisation de la forêt-mère, dont nous avons déjà signalé l'organicité problématique. Outre les mentions d'ulcération à connotation vénérienne (« éléphantiasis » ; « chancres ») au début du texte, ce sont la double occurrence d'un enfant mort-né (« C'est que la reine avait deux fois de suite déjà accouché du corps mort d'un garçon qu'on avait dû mettre à pourrir dans le fin fond de la terre ») et l'évocation non moins sanglante de la naissance (le « paquet de chair baignant dans le sang frais » « ramassé » comme un objet) qui confirment cette dimension macabre, toutefois intégrée au cycle de la vie. L'omniprésence du rouge sang est initiée par la mention des « fleurs écarlates », des « têtes de plumes rouges et bleues », du « quetzal [qui] met le feu aux branches », des « fruits rouges » qui sont « broy[és] » et du « crapaud peint en rouge frais », surtout – la combinaison entre le substantif « rouge » et l'adjectif « frais », même précédée d'une nuance picturale artificielle, désigne en creux le sang et annonce le « sang frais » final, baignant la naissance royale. Même les insectes absents sont qualifiés par leur soif de sang (« pas un vroum-vroum de moustiques ou de chauves-souris, vampires qui cherchent le sang pour le boire ») et laissent planer, comme la panthère, une menace sur la forêt. Les copies qui en profitaient pour noircir le tableau et y voir un carnage de chair décomposée allaient toutefois un peu vite en besogne, puisque l'accouchement évoquée dans toute sa matérialité, préparé par des fluides de natures diverses, de la « glaire » au « suc » en passant par le « nectar » et le « miel » (pas aussi proches de l'Olympe qu'ont voulu le croire certaines copies), entre en réalité dans la même logique sensorielle que l'évocation de la forêt.

Genre, décadence et plus si affinités

L'extrait proposé présentait donc le risque d'être lu de façon excessivement positive ou excessivement négative, piège dans lequel des candidats et candidates ayant déjà tendance à lister les termes péjoratifs et mélioratifs pour décider d'une axiologie définitive du texte étaient susceptibles de tomber faute d'une attention aux nuances. Nombreuses sont les copies qui ont donc pris au pied de la lettre une origine mythique qu'il aurait fallu envisager avec distance, produisant non seulement des poncifs sur l'oralité du conte mais voyant aussi dans une forêt supposée chatoyante l'éloge de Dame Nature personnifiée, voire un jardin d'Éden maladroitement associé à une pensée écologique minimale (laquelle était toutefois recevable si elle était argumentée). Face à ce risque de ne rien voir de la distance critique maintenue par le texte avec lesdites origines fabuleuses, le jury a pris le parti de valoriser les copies qui percevaient le caractère dissonant du texte sur quelque argument que ce soit : cela pouvait avoir trait au silence de la forêt, à son organicité malsaine sinon à son hybridité voire sa créolité problématiques ; on pouvait aussi le déceler en percevant certains éléments comme des poncifs, que ce soit le jeu avec une oralité attendue, le format de cette cosmogonie en raccourci ou la mise en scène bariolée qui tenait lieu de spectacularisation des origines. De fait, si les candidats et candidates ont eu tendance à y voir un tableau vivant très sérieux, quelques commentaires ont évoqué en tâtonnant la possibilité de l'ironie ou d'une verve comique – interprétation également recevable si elle était nuancée.

Une analyse genrée, inégalement représentée dans les copies, était une solution possible pour dénouer cette axiologie autrement que par « l'ambiguïté » et « l'ambivalence ». Il était difficile de parler d'érotisme et le jury tient donc à mettre en garde les candidats et candidates contre les images qui, comme les

références érudites, peuvent faire écran ou occulter la lettre du texte. La phrase « Un jour la forêt a écarté ses cuisses », systématiquement commentée dans les copies, ne pouvait pas être citée sans analyse pour étayer l'hypothèse d'une érotisation de la forêt. Certaines copies ont pris la peine de mettre en évidence le détournement d'une expression un peu vulgaire usuellement utilisée pour qualifier un rapport sexuel *a priori* consenti devenue ici métaphore d'un accouchement : il s'agit en effet d'une image à l'étrangeté irréductible, puisque des « cases » ovoïdes tombent du ventre de la forêt, dans un mouvement mi-mécanique mi-organique que la répétition de « une à une » rend sensible « comme un écoulement », d'après certaines copies. Il importait toutefois de noter qu'on ne trouve aucun principe masculin à l'origine d'une fécondation (ni pour la forêt, ni pour la reine) : c'est la raison pour laquelle on a pu lire qu'on avait affaire à un phénomène de parthénogénèse sinon de *generatio aequivoqua*. Une sexualisation est certes latente, à travers la mention des « chancres », des « serpents » et des « sagaies » (tombées avec les hommes directement des cuisses d'une forêt féminine), voire des « orchidées » (si l'on se rappelait, comme certains candidats et candidates, de leur étymologie grecque signifiant « testicule » et de leur forme tuberculeuse). Mais on ne pouvait décidément pas déduire d'une lecture honnête du texte qu'il s'agissait de décrire un orgasme, une éjaculation féminine et encore moins un viol comme cela a parfois été écrit. Le récit de création se décline (selon un système de « poupées russes » ou d'enchâssement d'après les commentaires des candidats et candidates) en cosmogonie, « ponte » d'une civilisation et naissance d'une princesse, mais c'est l'accouchement qui en est l'acte central. On pouvait donc éventuellement parler de perte des eaux (pour interpréter la dimension aqueuse de la forêt), et de placenta (même si le « paquet de chair » désigne vraisemblablement le corps du nourrisson), de fausse couche ou d'enfant mort-né, mais vraiment pas d'un « érotisme sans filtre » ou de « culture du viol », ici.

Une image crue est donnée de la chair dans le texte, et la naissance est débarrassée des mythes sociaux de la maternité, comme ont pu le constater certains candidats et candidates. De fait, l'isotopie de la racine glose le thème de l'origine et promeut le principe féminin dans le texte. La forêt, genrée au féminin, est aussi féminisée, devenant l'homologue du « ventre de [l]a mère » ; et les figures principales, Posu Adewene, la « reine » ou la « sage femme », sont bien des femmes. La panthère elle-même est genrée au féminin, même si le paratexte précise qu'il s'agit d'un mâle, dont tous les animaux, ainsi que les hommes, ont peur. À la naissance du premier village, les hommes et les femmes se voient certes attribuer des rôles types répartissant les tâches, la chasse étant confiée aux hommes tandis que les femmes sont associées au foyer, s'occupant du feu et de l'allaitement des enfants. De ce point de vue, comme l'ont très bien analysé les candidats et candidates, la forêt et la femme sont mises en relation par leur fécondité commune et leur fonction nourricière – que l'on pouvait déduire de l'écho entre « les femmes [...] donnaient aux enfants le lait de leurs seins » et « La forêt donne à chacun pour se nourrir » quelques lignes plus bas. Enfin, le fait que deux fois de suite les garçons soient mort-nés alors que la sage-femme s'exclame « Celle-là va rester. C'est une fille ! » pouvait confirmer le traitement inégal qui était réservé à chaque sexe. Rares sont malheureusement les copies qui se sont demandé pourquoi l'on se réjouissait de la naissance d'une fille alors que traditionnellement les dynasties se fondent sur la naissance d'un héritier masculin. Pourtant, la survie de la princesse semble garantie par son genre, tandis que l'homme, ne pouvant pas engendrer, est renvoyé au « fin-fond de la terre » pour y pourrir (non sans alimenter à sa manière le cycle de la vie). Rares aussi – mais d'autant plus valorisées – ont été les copies qui, ayant lu et compris le paratexte, ont questionné le sens de cette dynastie à venir, entre promesse de renouveau et annonce d'une certaine dégénérescence. Comment comprendre le titre de l'ouvrage, évoquant « *Les Derniers Rois mages* » là où le texte parle du « premier village » ? De même, comment passe-t-on de la vieillesse initiale (« je suis la plus vieille ») à la perpétuation de la vie (« celle-ci va rester ») ? Il fallait se poser ces questions pour deviner que la spectacularisation de la généalogie était déjà marquée par le sceau d'une certaine décadence – que le roman dans son intégralité confirme en mettant en scène des personnages masculins décadents se revendiquant descendants d'un roi africain, que leurs détracteurs qualifient de « rois mages ». Cette expression n'est pas sans poser problème, et elle a souvent été rapportée un peu rapidement à la nativité chrétienne alors qu'il est vraisemblable que c'est leur vague origine « orientale » qui justifie ici la métaphore ironique.

Quoi qu'il en soit, on pouvait observer les relations entre les principes masculins et féminins à l'aune de ce rapport de forces et se demander si une logique de prédation préside ici à l'union future entre Agasu et Posu Adewene. Or le jury regrette que la figure de la panthère ait été elle aussi « noircie », dans les deux sens du terme : un bon exemple de lecture superficielle du texte a consisté à décréter que la panthère est automatiquement noire, le texte cité à l'appui de cette hypothèse gratuite étant presque toujours « Agasu la panthère rôdait dans la noirceur » ; un exemple de lecture abusive a résidé dans la diabolisation de la panthère, incarnant le mal (comme en témoignerait sa couleur noire !), sous prétexte qu'elle rôde et qu'elle est crainte. C'est du reste ce que l'isotopie de la prédation confirme, puisque les animaux comme après eux les hommes, « suce[nt] », « broie[nt] », « pille[nt] », « guette[nt] », « chasse[nt] », et « rôde[nt] » – de sorte qu'il est difficile de disqualifier l'homme ou la panthère au prétexte qu'ils chassent, et à plus forte raison d'en faire des éléments perturbateurs de l'équilibre de la forêt, écosystème comprenant toute une chaîne alimentaire qui n'est que le revers de sa dimension nourricière. Les copies signalaient à juste titre qu'il n'y a pas d'autres « vampires » assoiffés de chair fraîche qu'Agasu pour guetter la nouvelle-née et que la menace de prédation reste entière. De fait, quelques pages plus loin, Posu Adewene, dont « le sang n'a pas encore coulé entre ses cuisses », sera confrontée à Agasu en rut poussant des râles de désir :

*Même l'énorme sexe écarlate dressé lui sembla une fleur barbare.
Agasu et Posu Adewene restèrent à se fixer les yeux dans les yeux, la forêt retenant sa voix autour d'eux, puis Agasu bondit en avant. C'est ainsi que fut conçu mon aïeul Tengisu, le fondateur de notre dynastie.
Neuf mois plus tard en effet, jour pour jour, Posu Adewene accoucha d'un garçon difforme, monstrueux, avec la peau tachetée et les ongles cruels de son père [...].*

Si les candidats et candidates n'étaient pas censés connaître la suite du passage étudié, ils pouvaient néanmoins se demander si une logique de prédation s'exerçait ou si la noblesse de la panthère (généralement requalifiée sans autre forme de procès comme « roi de la forêt ») primait ; si elle n'était pas supplantée par la princesse dont la naissance imposait un profond silence, voire si ce n'était pas une façon de dire qu'elle soumettait la panthère.

Maladresses dans la caractérisation et problèmes d'expression

Proposant une image de l'Afrique noire au prisme de l'imaginaire antillais, jouant sur les codes du conte en promettant une dynastie hybride aux origines aussi lointaines que douteuses, l'œuvre donne en effet raison au discours antillais d'Édouard Glissant :

Les seules traces de "genèse" qu'on repère dans le conte antillais sont satiriques et ricanantes... Ces parodies de genèse ne prétendent en tout cas pas donner une explication des origines ; elles supposent la satire de toute Genèse transcendante donnée¹.

Cela a pu poser problème aux candidats et candidates qui, *a priori* moins intimidés que l'an dernier car le texte était presque contemporain, ont parfois été maladroits pour désigner des réalités trop lointaines et les qualifier sereinement, certains jugeant que la mention des « cases » était « cliché » (le jury en profite pour signaler que ce terme est un barbarisme), tandis que d'autres estimaient que le texte était un conte africain « primitif » mais « authentique ». Le jury n'a pas sanctionné ces maladresses mais tient à rappeler comme chaque année que la justesse de l'interprétation est fonction de l'attention accordée au texte, de la prudence avec laquelle sont amenées les hypothèses et du soin apporté à leur justification au moment de la rédaction. Or de nombreuses copies versaient dans une appréciation litigieuse lorsqu'elles allaient jusqu'à décréter que le texte était « enfantin », supposant un manque de culture ou un retard intellectuel à la « littérature africaine ». S'il fallait se garder d'émettre des jugements de valeur, celui-ci apparaissait particulièrement rédhibitoire.

Pour finir, le jury tient à préciser que la qualité de l'expression fait partie intégrante de l'évaluation des copies, en signalant quelques erreurs récurrentes, à commencer par les noms des personnages africains, trop fréquemment écorchés (tel Agasu, devenant, au fil des lignes « Agusa* » ou « Nagusa* »). Il constate qu'outre les noms d'auteurs, mentionnés plus haut, l'appropriation auditive touche également les références culturelles (comme le « jardin d'Hédène* », le « Minotor* » et le « Mynothaure* ») et les termes techniques dont on retrouve toutes sortes de variantes dans les copies (« synecdote* », « déictif* », « entonomase* », « acmée* »). Attention, donc, à ne pas discréditer son analyse en signalant par son vocabulaire un outillage mal digéré. Sans mauvais esprit, on peut dire que les khâgneux et khâgneuses semblent abuser en particulier des « h » et des accents circonflexes, comme l'usage d'« hypothypose* » en témoigne, ainsi que les trop fréquents « synthaxe* », « rythme* », « olphactif* », « trace* » et « ôde* ». Lors de cette session, le terme le plus maltraité a sans doute été « onomatopée », décliné en « honomatopées* », « honomatopés* » ou « onomatopés* ». Comme cela a déjà été dit dans les précédents rapports, un terme jargonant mal maîtrisé est du plus mauvais effet. Dans le même ordre d'idées, on ne peut pas vraiment s'autoriser à dénombrer « une prose poétique », « une ironie » ou « des onomastiques », si l'on a compris de quoi il s'agit ; « le topoï » est particulièrement malvenu et, faute de distinguer le singulier du pluriel grec, il est préférable de s'en tenir aux termes français. Attention aussi à ne pas confondre « spoilé » et « spolié », l'« isolation » (des murs) et l'« isolement » (des individus), les « liquidités » (l'argent liquide) et les « liquides » (les consonnes). Mais les barbarismes prétentieux sont sans doute les pires qui soient, attirant l'attention sur la volonté d'utiliser un terme clinquant plutôt qu'une modeste périphrase : il suffit de citer « majestuosité* », « inclusion* », « foisonnance* », « indellibible* », « anthropophisée* », « buccolique* » et « accumulution* » pour s'en convaincre.

Enfin, le jury ne peut pas conclure le rapport de la session 2020 sans redire son regret relatif à l'annulation exceptionnelle des épreuves orales. Il a bien conscience que de belles qualités se révèlent dans d'autres conditions que celles de la composition écrite en temps limité, et que certaines des maladresses mentionnées ici y sont évitées ou du moins rattrapées. S'il ne peut se prononcer sur le devenir du programme de l'oral consacré à Rabelais et Lucien, il espère que sa lecture aura été profitable à l'ensemble des étudiants et étudiantes désireux de voyager et de pousser plus avant leur familiarité avec la littérature mondiale.

¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 430.