



## Série lettres et arts – Option Lettres modernes

Écrit

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

Moyenne de l'épreuve : 7,27

Note la plus haute : 18,5

Note la plus basse : 0

Le choix d'un poème d'Apollinaire – auteur visiblement connu des candidats – ne semblait pas devoir les mettre en difficulté. Ce choix les confrontait toutefois à un texte au statut problématique, puisque les *Poèmes à Lou* sont un recueil fabriqué par des éditeurs successifs à partir de pièces extraites d'une correspondance amoureuse réelle, et publié près de trente ans après la mort du poète. Il ne s'agissait évidemment pas, dans l'esprit du jury, de prendre les candidats en défaut, ni de leur tendre un piège. Nous pensions, bien au contraire, leur offrir l'occasion de manifester leurs capacités d'analyse sur un objet relativement insolite mais qu'ils pouvaient aisément aborder en s'appuyant, d'une part, sur une certaine familiarité avec la poétique de l'auteur, et, de l'autre, sur leurs connaissances en histoire de la poésie.

Un grand nombre de copies estimables ont confirmé cette attente. Quelques-unes excellentes l'ont dépassée. Ce qui se traduit par une moyenne de l'épreuve très honorable. Nous pouvons d'autant plus déplorer que certains candidats, en trop grand nombre encore, se soient trouvés démunis, et comme sans repères, devant ce texte. Que ce soit la cause du désarroi ou son effet, ces copies manifestent, sur la nature de l'épreuve (et des attentes du jury) comme sur le genre du texte, des idées *a priori* qui semblent avoir fait écran à la lecture. Nous partirons donc de ces préjugés, ou clichés-écrans, parce qu'ils sont symptomatiques d'une attitude encore dominante face à l'exercice de commentaire littéraire, qui nous semble paradoxale de la part de « spécialistes » de Lettres modernes.

#### Contre quelques préjugés néfastes

##### *Sur les exigences de l'épreuve (et celles du jury)*

En dépit des mises en garde des rapports précédents, un grand nombre de candidats continue à croire que le commentaire d'un texte hors programme est un exercice d'érudition. Forcément pris en défaut par l'exigence d'un savoir total en histoire littéraire, ils s'ingénient donc à camoufler son absence, à simuler (avec un aplomb déconcertant) des connaissances qu'ils n'ont pas. Répétons que cette attitude est suicidaire, l'invention de faits historiques ayant peu de chance de tomber juste, et encore moins d'impressionner un jury nécessairement mieux informé que les candidats, et qui, d'ailleurs, n'attend d'eux aucune autre contextualisation que celle qu'ils peuvent tirer des indices fournis par le texte, éventuellement étayés par le petit chapeau introductif. Il était donc inutile (et ruineux) de parier sur l'engagement d'Apollinaire dans le mouvement surréaliste ou sa participation au désarroi de la poésie « après Auschwitz ». Dangereux également, quoique plus modeste, de supputer la fin tragique des amours du poète avec celle qu'il nomme Lou, ou sa mort sur le front d'une guerre dont il est supposé dénoncer les « horreurs ».

Il était juste nécessaire (et suffisant) d'avoir quelques repères en histoire littéraire, et en histoire tout court. Si l'on voulait bien renoncer à l'idée, fautive de toute évidence, que le poème décrivait l'horreur des tranchées, on constatait que Nîmes était bien loin des frontières de l'Est et du Nord de la France, et on pouvait en déduire que c'était un lieu de mobilisation, pas de combat, ce que d'ailleurs confirmait le chapeau introductif. Certes, on peut bien voir dans le poème une déclaration de

mort annoncée, soit qu'il s'agisse d'une probabilité (la guerre), soit du fait de la fonction oraculaire, toujours envisageable, du texte poétique. Mais si Guillaume Apollinaire fut bien blessé durant la Grande Guerre, ce n'est pas ainsi qu'il mourut. Il n'était donc pas conseillé, là encore, d'échafauder des théories. De même il fallait rester vigilant sur la distance qui peut séparer date d'écriture et date de publication : 1947 était une date bien évidemment posthume.

On déconseillera donc, à moins d'avoir des connaissances sûres, de débiter par des considérations générales d'histoire littéraire, parfois floues et imprécises, et qui de toute façon ne seront pas utilisées dans la suite du commentaire. Parallèlement il n'est pas toujours sensé de vouloir « ouvrir » en fin de conclusion sur le panorama littéraire contemporain ou sur les perspectives futures, si cela n'est pas absolument fondé. Ce qui est demandé n'est pas une question de cours d'histoire littéraire, mais une double capacité : celle de poser une interprétation, et de la développer d'une manière convaincante. Cette capacité de démonstration est appréciée en tant que telle par les correcteurs ; il faut donc rappeler qu'il n'y a pas pour eux de plan *a priori*, et qu'à note égale on trouve, ce qui est normal et sain, des interprétations différentes du poème. Sur le plan de l'équilibre formel de la copie, il convient de veiller, ce qui n'est pas difficile à vérifier par soi-même lors de l'épreuve, à ménager une relative proportion entre l'introduction et la conclusion. On ne saurait, de ce point de vue, trop conseiller de les rédiger ensemble, une fois le plan déterminé. En effet, il est souvent dommage de lire des copies qui semblent s'abréger hâtivement.

### ***Sur la thématique du texte proposé (et sur la fonction de la poésie)***

Ces clichés sont liés aux erreurs d'une contextualisation détachée de la lecture précise du poème. Peut-être ont-ils fait écran à cette nécessaire lecture littérale, peut-être même témoignent-ils de son refus *a priori*. Nous avons ainsi trouvé dans la plupart des copies, sous diverses variantes, l'affirmation suivante : « le poète tente d'échapper à la dure réalité de sa vie de caserne, où la mort et la guerre sont omniprésentes, en se rattachant à l'objet aimé, la muse qui lui permet de créer, et donc de retrouver l'espoir ». Deux clichés sont associés dans cette phrase introductive :

- la vie de caserne est forcément équivalente à la guerre, généralement désignée par la formule « les horreurs de la guerre », et donc habitée par la mort ; exemple caricatural de ce type d'amalgame : « c'est l'amour pour Lou qui permet à Apollinaire de trouver une unité poétique entre son je et *l'univers militaire, celui de la guerre et de la mort*, depuis lequel il écrit, et qu'il transforme en musique, en chant amoureux »

- la poésie est faite pour ne pas vivre la vie réelle, pour s'en « échapper », voire l'embellir, la sublimer.

Ces deux propositions sont de purs contresens pour la poésie d'Apollinaire et pour ce poème en particulier ; or il suffisait de le lire littéralement pour corriger l'erreur de perspective.

La caserne est ici un lieu vacant, lieu de l'attente et du côtoiement relativement léger des autres, où peut s'exercer un regard compatissant, fraternel ou amusé, mais qui n'a rien d'horrifié. Les sensations associées à la vie de la caserne n'ont rien non plus de répugnant ni de sordide : la chemise à carreaux peut apparaître comme le vestige, sous l'uniforme, de la vie civile des paysans et ouvriers récemment mobilisés, et l'ail porte probablement aussi la nostalgie des nourritures régionales et des repas familiaux.

- La poésie – et l'amour qu'elle prolonge et incarne – est un moyen d'habiter plus intensément le monde, tel qu'il est. Il n'y a, en effet, nulle ambition de transformer le monde dans ces vers qui sont proches – par leur référence à l'oralité et au flux discontinu de la pensée – des poèmes-conversations d'*Alcools*, mais bien plutôt une volonté de le mettre – par l'acte poétique le plus élémentaire qu'est la nomination – en résonance (toute sonore) avec un monde intérieur nourri de l'appel de l'amour et de l'aura dont cet amour enveloppe l'avenir.

Par là, Apollinaire remplit le programme contenu dans la fameuse formule de Hölderlin : « habiter poétiquement le monde ». Mais les candidats s'empêchaient de le comprendre en se laissant aveugler par l'idée reçue que le « monde extérieur », particulièrement quand on est un poète, est « trivial », bas, dégradé et dégradant, voire « castrateur », « face à cet épanchement de sentiments et de désirs » ; que, pour comble, la caserne est un « univers purement masculin qui lui répugne ». Derrière tous ces préjugés, il y a la représentation (faussetment) romantique du poète ne supportant que l'air raréfié des cimes, familier des aigles et des dieux. Cela conduit à des clivages mécaniques : ainsi

l'énoncé « le ciel est plein d'étoiles » serait une notation romantique, alors que la précision : « qui sont des soldats morts » incarnerait le tragique. La conclusion idéalisante s'impose alors, déniait la tonalité singulière du poème : « Le prosaïsme de la condition de soldat est transfiguré par la poésie d'Apollinaire, dans une chanson offerte à Lou, où le poète s'élève, quittant sa condition de poilu exposé à la mort, grâce à l'amour, jusqu'aux étoiles ». L'interprétation inverse – du côté du désespoir plutôt que de l'exaltation – est tout aussi plausible : ce poème témoignerait du fait que le poète, « après s'être engagé volontairement, [...] ne voit plus le sens de son action depuis sa rencontre avec Lou, et soit gagné par le désespoir ».

A ces clichés sur la guerre, forcément vécue et exprimée comme horreur, carnage, déshumanisation absolue, correspondent des clichés sur l'amour, ou du moins ce que l'on croit être son expression poétique convenable. Certains candidats considèrent que le poète « réifie la femme en la nommant "ma belle jument de race" » : l'idée sous-jacente, c'est que le désir ravale son objet, l'animalise, et que l'expression de ce désir ne peut être que dégradante. Corollaire : l'animal est inférieur à l'homme – alors même que sur le plan de la beauté, qui est en cause ici, il ait à lui en remontrer, ce que les peintres et les sculpteurs (et pourquoi pas les poètes ?) savent bien. Ainsi, dans le même ordre de valeurs, l'érotisme en moins, les soldats qui « tanguent comme des bœufs » seraient également « animalisés », réduits à la « bestialité », ce qui prouve leur manque de conscience, d'idéal, de raffinement, etc. Dans l'un et l'autre cas, la démarche est la même : il s'agit de transformer à toute force une impression esthétique en jugement moral.

Quand l'image ne dégrade pas, elle « déréalise » l'être aimé, ainsi « les cheveux sont irréalisés au profit d'un indénombrable "mon or" et d'un immatériel "ma gloire" ». Enfin le traitement poétique de l'amour appelle sous la plume des candidats un symbolisme rebattu : la tour Magne, notamment, ne vaut que comme « symbole phallique », et n'éveille aucun écho du côté de l'étymologie latine, de la trace du passé romain, ou encore du distique holorime sur la « tour Magne à Nîmes », parfois attribué à Hugo.

Ces clichés culturels se sont souvent trouvés renforcés par des clichés langagiers dans l'air du temps. Ainsi « le poète crée autour de cet amour toute une ambiance festive », et pour « s'échapper de la réalité », il use d'une « poésie réparatrice » (comme la chirurgie).

### **Pour une démarche d'analyse adaptée aux caractéristiques du poème**

La démarche du commentaire s'est trouvée elle-même entravée par un autre préjugé tenace, qui impose d'aborder le texte à partir d'une définition générique *a priori*. Ce poème, d'emblée défini comme « épistolaire », a pu sembler se prêter particulièrement bien à une application mécanique des traits formels du « genre », qui ont conduit à le méconnaître totalement dans sa singularité poétique. Cet *a priori* conduisait à deux impasses. L'une, idéologique, consistait à inclure le poème dans la catégorie documentaire, aujourd'hui bien exploitée par les historiens, des « lettres de poilus » : « c'est la lettre du soldat à la femme restée à l'arrière, le discours de celui qui vit dans l'horreur et la mort adressé à l'incarnation de l'espoir, de la douceur, de la tranquillité et de la vie ». L'autre, méthodologique, conduisait à concevoir une partie du commentaire – généralement la première – comme l'inventaire des « marques de l'épistolaire » : ainsi « Mon Lou » devient l'en-tête ; « adieu » la formule de politesse finale ; « les cyprès ont noirci » correspond à la visée première de la lettre, qui est d'informer ; « Je te verrai dans deux jours et je suis heureux comme un roi » est une « phrase-type des lettres d'amour ». Aussi, sur ce fond de relevé stérile, avons-nous particulièrement apprécié les analyses judicieuses sur jeu entretenu par le poème avec le dispositif de la lettre, comme celle-ci : « Le protocole épistolaire, s'il est respecté, est rapidement poétisé et au service du témoignage poétique du réel ».

On devait partir d'évidences. Le texte proposé n'est pas une lettre, mais un poème. Que le poème soit adressé est indiscutable. Cette donnée s'inscrit dans une longue tradition, celle de la lyrique amoureuse. Et c'est sans doute de là que devait naître la réflexion. Le mot même de « lyrique » – comme tous les autres termes de l'analyse littéraire – n'est pas une étiquette à coller sur un texte, mais un outil pour en problématiser la lecture. Ainsi, avec quelque connaissance, même minimale, de Pétrarque, pouvait-on voir se dessiner des rapprochements : le Midi, même si ce n'est pas exactement le même, et la « colline *laurée* », dont l'épithète inclut le nom de la femme aimée légendaire : Laure. Or, contrairement à la tradition pétrarquiste, ce qui fonde ici le lyrisme amoureux n'est pas la privation, mais une *incarnation* très forte. Par un double jeu de métaphores et de métonymies, le sujet lyrique personifie le corps désiré (chevaux/Lou, tour/sarrasine, ...), le dessine par analogie (les

trompettes), et même se l'incorpore (« tes yeux sont les fenêtres d'où je veux regarder »). Comme souvent dans la lyrique amoureuse (celle de Ronsard, par exemple), s'imposent simultanément la célébration de l'aimée, la présence d'un « réel » et l'exercice poétique. On pouvait éclairer la démarche d'Apollinaire dans ce poème par la formule radicale de Jacques Roubaud, affirmant que tout poème est poème d'amour et d'amour de la poésie. L'incarnation est ici complète : tout *s'anime*, tous les âges sont présents, ainsi que la vie et la mort, et présents dans le quotidien. Il n'est pas habile de les séparer : le poème, lui, les mélange ou les juxtapose, il convient donc de les traiter ensemble, d'interroger cet effet de « collage », d'en proposer une lecture.

Un autre type de plan fréquemment adopté consistait à partir d'une description formelle du poème. Il y eut ainsi beaucoup de considérations liminaires concernant l'absence de ponctuation (nous n'avons pas tenu rigueur aux candidats d'ignorer que c'était là un parti pris des éditeurs des textes, ce qu'ils ne pouvaient deviner, d'autant moins qu'il était légitime d'en observer l'effet). Cependant, malgré la volonté de démontrer ainsi la « modernité » d'Apollinaire, on devait constater que cette absence ne créait pas, ou très peu, d'ambiguïtés de lecture. En revanche elle permet de souligner les torsions imposées à la syntaxe, qui utilise souvent la figure du polyptote (variations de mots de la même famille, ou déclinés dans la conjugaison), comme : « je t'aime de t'y aimer » ou « et j'irai conducteur un jour lointain t'y conduire », ou encore la *tour* qui *tourne*. En élargissant le propos, on pouvait constater que ce phénomène de répétition et de variation commande la structure même du poème : on était ainsi amené à souligner le retour de certaines formules (« je t'aime », « je t'adore », « gloire »), de la conjonction « et » dans d'autres fonctions que la pure et simple coordination, et même de certaines syllabes signifiantes, comme l'*or* présent à la fois dans les mots *adore* et *mort*, plusieurs fois répétés (la forme verbale « dorme » faisant trait d'union entre les deux). Il était ainsi possible de se demander – ce qui pouvait fournir la ligne directrice du commentaire – si ce discours amoureux n'est pas fondé sur un triple principe de répétition, de variation et d'accumulation.

La dimension fortement descriptive du texte, incluant de brèves séquences narratives, pouvait fournir un autre accès à la singularité du poème. On pouvait notamment remarquer qu'elle se fondait sur un système antithétique (l'horizontal et le vertical, le sombre et le lumineux) et installait un réseau d'analogies, thématiques et phoniques, entre le monde extérieur (la vie militaire à Nîmes) et le monde intérieur (la mémoire érotique).

### **Construire une exploration progressive du texte**

Le point de départ pouvait bien être la surprise devant un poème au statut poétique incertain, dont la syntaxe et la prosodie épousent l'oralité familière alors que la thématique et le régime énonciatif reprennent la tradition de la lyrique amoureuse. L'objectif du commentaire s'imposait alors de lui-même : dépasser l'impression première de spontanéité et de désordre par l'étude méthodique des moyens poétiques mis en œuvre pour installer le chant d'amour dans un cadre *a priori* inhospitalier à ses thèmes et à ses registres.

Nous nous bornerons ici à esquisser les grandes lignes d'une telle démonstration à partir des observations déjà formulées.

#### **I. Composition aléatoire ou structuration subtile ?**

Il paraît logique d'aborder l'étude de ce poème-lettre par l'observation de sa structure la plus apparente. Celle-ci combine deux traits principaux : la forme énonciative de l'adresse, le régime essentiellement descriptif. Leur combinaison contribue à créer un espace poétique original où s'interpénètrent l'extérieur et l'intérieur.

##### *1. Un poème adressé*

Par delà les formes syntaxiques de l'adresse (variations sur l'apostrophe : « Mon Lou », « ô ma belle jument de race », etc), le poème est saturé par des signes renvoyant à la destinataire, pronoms anaphoriques mais aussi adjectifs possessifs qui donnent aux éléments de blason du corps féminin (croupe, cheveux, etc) un statut plus nettement métonymique. Le *je* lyrique et le *tu* sont systématiquement conjoints par une structure syntaxique de l'en(tre)lacement. Ce jeu sur les pronoms de la première et deuxième personne du singulier fait porter l'accent sur le renouvellement de la rencontre et exclut un *nous* qui donnerait forme stable au couple. Les formes verbales de la déclaration d'amour : « je t'aime » et « je t'adore », sont l'objet d'une expansion, syntaxique et sonore : non

seulement le verbe aime se trouve multiplié par le polyptote (« je t'aime de t'y aimer cette Nîmes ... »), mais son signifiant *aime* se retrouve, approximativement, dans « Romaine » et, parfaitement, dans *même*. Quant à l'*or d'adore*, il circule dans maints autres vocables : « force », « mort », « dorme », dont certains ont dans le texte plusieurs occurrences.

Le *je* lyrique, poursuivant une certaine tradition de la poésie amoureuse (celle de Ronsard, notamment), s'installe entre observation et invocation, ce qui détermine le régime descriptif du poème.

### 2. Un poème descriptif

L'attaque descriptive du poème coïncide avec la stabilité rythmique d'un ensemble de quatre alexandrins qui font quatrain. La dimension descriptive est assurée par le présent du premier vers, qui fait coïncider, sur le mode du constat, l'évidence extérieure (« la nuit descend ») et la conviction intime (« tu es à moi je t'aime »). Les temps du passé qui interviennent ensuite (passé composé et imparfait) paraissent d'abord subordonnés au présent, se bornant à donner aux sensations une épaisseur temporelle (« Les cyprès ont noirci » ; « les trompettes chantaient »). Ils prennent par la suite leur pleine valeur de temps de la narration dans un récit rétrospectif du retour à la caserne (« je suis revenu doucement à la caserne »), avant de laisser place au futur du projet (« Je te verrai dans deux jours »). La dernière séquence revient au régime de la description, élargissant ainsi son domaine, qui se trouve alors mêler observation (« Des soldats mangent près d'ici ») et projection imaginaire (« Morts ils bivouaquent là-haut »). Sous le régime de la première personne, le présent de l'énonciation (« Je pense à tes cheveux ») y alterne sans rupture apparente avec le présent de vérité générale (« je t'adore mon Lou »).

### 3. Un espace poétique sans frontières

Dans son déroulement même le poème offre l'image d'un espace sans frontières. L'absence de ponctuation, même si elle ne résulte pas d'une décision du poète, installe une sorte de fluidité dans l'enchaînement des phrases, confortée par l'emploi d'une syntaxe proche de l'oralité, et d'un lexique composite qui fait alterner tours familiers (« je suis heureux comme un roi ») et termes rares, précieux, ou d'une précision technique (« laurée », « s'obrombait », « prétorienne », « iodoforme »). L'espace d'une même phrase renferme les fluctuations d'une pensée tour à tour accaparée par la force intérieure des sentiments (« Et j'aime de t'y aimer cette Nîmes la Romaine ») et nourrie par le spectacle du monde (« Où les soldats français ... / Beaucoup de vieux soldats qu'on n'a pu habiller ... »).

Le rythme et le réseau sonore obéissent à des principes de répétition et de variation, donnant à la promenade sentimentale que déploie le poème l'allure d'une progression par glissements successifs. On pourrait en produire maints exemples, comme celui des vers 3-4, où l'on observe une série de relais d'allitérations ([b] de beauté et bonheur relayant le [t] de trompettes et chantaient, avec effet d'entrelacement en beauté) et d'assonances (le [œR] de la rime – bonheur / cœur – finissant par l'emporter sur le [è] de chantaient, aimer, près).

L'espace confiné de la caserne s'élargit par ressemblance. La figure dominante est ici la comparaison. La comparaison a sur la métaphore l'avantage de matérialiser le lien (ici uniformément représenté par la conjonction *comme*) et de rendre explicite l'élargissement de l'univers quotidien confiné de la caserne vers d'autres univers de référence, plus prestigieux : le passé historique de « Nîmes la Romaine », la navigation (« comme des mariners »), les campagnes militaires (« comme une carte »), l'au-delà (« comme ils bivouaquaient là-bas »).

Du fait même de cet élargissement métaphorique, le monde visuel que construit le poème est un espace mouvant, dont les objets ne sont pas séparés par des qualités distinctes qui les assigneraient de manière stricte aux règnes humain, animal, végétal ou bien à la catégorie des corps inertes et des éléments. La tour Magne danse, peut-être par la seule grâce orientale de son épithète « sarrasine », ou par la pseudo-dérivation qui conduit de *tour* à *tourner*. Les soldats tangent, et le mouvement les unit au règne animal (l'allure des bœufs) aussi bien qu'aux éléments (les mariners qui épousent le mouvement des fleuves sur lesquels ils s'embarquent). L'avenir même est figuré sur le mode du mouvement : vers le haut (« ils bivouaquent là-haut » ; « j'irai conducteur un jour lointain t'y conduire ») et vers l'avant (« avant que ce jour ne *vienne* luire »). Cette animation du monde est liée, de manière explicite, aux liens de ressemblance et de continuité qu'il entretient avec le corps de la femme aimée.

Ainsi, contrairement à la logique pétrarquiste, l'observation du monde extérieur ne produit pas des images de l'absence et de la privation : bien au contraire l'espace est habité par la présence du corps désiré, et, de ce fait, doté d'une plénitude qui abolit la séparation de l'extérieur et de l'intérieur, des perceptions et des pensées.

## II. Un système d'analogies unissant quotidien militaire et mémoire érotique

Il y a un apparent paradoxe à établir des liens de similarité (comparaison et métaphore) et de contiguïté (métonymie) entre l'univers de la caserne et la rêverie amoureuse. En fait le poète enveloppe ces deux pans de son expérience dans une même exaltation, qu'il rend sensible, comme nous l'avons noté, en privilégiant le mouvement sur le statisme. Dans ce contexte, qui est indéniablement lié à la réalité biographique de l'engagement volontaire du poète dans l'armée française, le choix des éléments porteurs d'analogie produit une érotisation du quotidien.

### 1. Rapprochements visuels par correspondances et contrastes

Le système analogique du poème est dominé, on l'a noté, par la comparaison. L'unique métaphore se rapporte à Lou (« Les croupes des chevaux évoquaient ta force et ta grâce d'alezane dorée ô ma belle jument de race »). La fonction de déplacement de la métaphore opère pleinement sur le plan visuel. Littéralement, le lien qu'établit la phrase est tissé par un ensemble de qualités (unissant d'ailleurs masculin et féminin : *force* et *grâce*) ; mais l'objet que donne à voir l'analogie est la croupe de la femme, dont la féminité est d'ailleurs transférée sur la désignation métaphorique, « alezane dorée », qui féminise et ennoblit le cheval. Le qualificatif « dorée » est une pierre d'attente qui sera reprise plus loin par l'évocation de la chevelure, tandis que le prestige du vocable « alezane » est redoublé et explicité par l'apostrophe « ô ma belle jument de race ».

Ainsi le blason du corps féminin, autre pan de la tradition lyrique amoureuse, s'inscrit obliquement dans le poème, sur un mode allusif. Les verbes inducteurs sont présents, reliant les symboles de la vie militaire à la rêverie érotique : « Les trompettes *chantaient* ta beauté... » ; « Les croupes des chevaux *évoquaient* ta force et ta grâce ». Dans la seconde partie du poème, quand la narration a laissé place à une alternance d'observation et de rêverie, l'évocation est laissée à l'initiative explicite du sujet : « je pense à tes cheveux ». La métaphore est alors minimale, elle est simple équivalence : « qui sont mon or et ma gloire », qui renvoie à la couleur (« dorée », v. 8) de la chevelure. La force de l'analogie réside moins ici dans la ressemblance avec un objet du monde, que dans le contraste ainsi établi à l'intérieur de l'expérience du sujet : les cheveux valent comme or dans le dénuement de la vie de cantonnement, et comme lumière (« ils sont toute ma lumière ») dans la « nuit noire », extérieure et intérieure, source de mélancolie.

La présence diffuse de Lou dans le monde accompagne l'expérience quotidienne pour la magnifier. La dimension compensatoire du souvenir, motif attendu de la poésie élégiaque, est étonnamment peu présente. Il n'est même pas assuré que le contraste lumière / nuit remplisse cette fonction. Le parallélisme phonique et rythmique entre « lumière » et « nuit noire » fait plutôt entendre une complémentarité et une plénitude dans l'alliance des contraires.

### 2. Liens phoniques et sémantiques

Du prénom « Lou » au mot « nuit », sur lesquels s'ouvre le poème, le passage se fait par « luit », mot absent du contexte immédiat, mais qui surgit tout à la fin alors que, précisément, il est question du « jour » ultime, celui de la mort. L'incarnation de la femme aimée dans le monde passe par l'inscription de son nom – ou du moins des syllabes qui la représentent – dans le texte. L'*or*, qui s'extrait du verbe *adore*, et qui, on l'a noté, circule dans tout le poème, n'est pas par hasard le comparant de la chevelure de Lou. Par cette syllabe sa présence irradie. Et le choix de la forme masculine du possessif (*mon*) associé au prénom n'est pas forcément choix du masculin, mais peut s'entendre comme expression de l'intimité du lien, en résonance avec la mémoire poétique : le « mon enfant » qui ouvre *l'Invitation au voyage*. Le phonème [õ] de l'apostrophe inscrit le nom de la femme dans le réseau phonique du poème, où il est particulièrement représenté. La séquence « je t'adore mon Lou » déploie ainsi presque toutes les possibilités de réalisation phonique de la voyelle o : ou, on, o[R]. Est-ce pousser trop loin cette piste que de considérer que le mot « gloire », qui apparaît dans le texte associé à l'or pour métaphoriser Lou, complète le système ?

### 3. *L'équivoque de la « gloire », amoureuse et militaire*

Le mot *gloire* fait particulièrement lien entre l'univers militaire et la rêverie amoureuse, non par métaphore mais par équivoque, du fait même de sa polysémie dans la langue. Le contexte de sa première occurrence (« mon or et ma gloire »), invite à l'entendre dans son acception la plus concrète, comme l'auréole qui entoure le visage des saints dans la peinture religieuse. La métaphore des cheveux est par là achevée, en une parfaite cohérence visuelle, transformant la femme aimée en figure divinisée.

Mais dans le contexte militaire, l'autre acception, morale, de « gloire » ne peut qu'être également présente. L'équivalence entre l'objet d'amour et l'objectif que poursuivait le poète en s'enrôlant dans l'armée confirme qu'il n'y a aucun conflit entre ses deux engagements. On peut même y voir la rémanence d'un trait de la tradition courtoise : les couleurs de la dame que porte le chevalier au combat. Or le guerrier ici est poète. La gloire est aussi celle à laquelle il peut aspirer sur le terrain poétique. Elle est même très précisément l'aboutissement du travail qu'accomplit le poète, en transfigurant le monde par l'expérience amoureuse et l'objet aimé par son inclusion dans l'expérience du monde. Loin de s'accomplir à l'insu du poète, ce travail est désigné par le poème même.

## III. *Poétique de l'amour*

### 1. *Le paradoxe de la douceur*

Les traits atypiques de cette vie militaire, caractérisée par la douceur plutôt que par la brutalité, sont délibérément soulignés comme tels. Les écuries « sentent bon » et dans la composition de ce parfum le végétal (la luzerne des mangeoires) l'emporte sur l'animal (les chevaux). « Le vent souffle et *pourtant* il ne fait pas froid ». Les soldats français « remplacent » l'armée prétorienne (c'est-à-dire la garde impériale, le plus prestigieux des régiments), et pourtant elle offre l'aspect dégradé d'une troupe désordonnée d'individus sans uniformes. Si, incidemment, la « chemise quadrillée de bleu » peut faire penser à la carte d'état-major nécessaire à toute campagne militaire, elle est pourtant un vestige, incongru en temps de mobilisation, de la vie civile. L'odeur de l'ail dans la salade improvisée par les soldats a le même statut de minuscule signe de liberté au sein de la discipline militaire, de la douceur des nourritures familiales dans l'exil du régiment, figuré par l'odeur de l'iodoforme, dont le nom savant dit par sa sonorité même la froideur de l'infirmerie de campagne. Dans cet univers en demi-teinte, encore épargné par l'expérience du combat, où seules les maladies, l'épuisement et la mélancolie peuvent conduire à la mort, celle-ci est perçue comme secourable. Rien de violent dans son intervention, qui n'est que déplacement, transfert du monde réel à la sphère imaginaire, le ciel matériel se chargeant des attributs mythiques du séjour de l'au-delà.

### 2. *L'amour comme point de vue sur le monde*

Au deux-tiers du poème (v. 21-23), est révélé le secret de cette orientation paradoxale de la vision : « Et tes yeux sont les fenêtres par d'où je veux regarder / La vie et ses bonheurs, la mort qui vient aider ... ». Le lieu commun du blason – les yeux fenêtres de l'âme – est ici inversé. Les yeux ne sont pas l'objet du regard ébloui du poète : ils sont la source même du regard curieux qu'il porte sur le monde. Ainsi l'amour est-il point de vue sur le monde. Mais il faut pour le rendre actif la volonté agissante du poète (« je veux regarder »), c'est la fonction du travail poétique d'opérer une telle conversion.

Le monde est support et matériau du travail poétique. Le résultat s'énonce dans un autre vers de statut méta-poétique (26) : « Je t'adore mon Lou et sans te voir je te regarde ». Alors que le « voir » relève de la rencontre, anecdotique parce qu'inscrite dans le temps (« je te verrai dans deux jours »), le regard perçoit le corps de l'absente dans les formes allusives du monde, que le poème convertit en signes de la présence réelle. La distance de l'être aimée est ainsi rendue nécessaire, non pas dans la logique d'intensité et de pureté célébrée par les troubadours dans « l'amour de loin », mais parce qu'elle crée un espace – affectif, imaginaire et langagier – propice au travail poétique.

### 3. *Pouvoirs du poète, travail de la poésie*

Par l'affirmation de son pouvoir, le poète s'identifie à Orphée. Cette figure mythique se profile dans la représentation du *je* lyrique en passeur vers l'au-delà : « Et j'irai conducteur un jour lointain t'y conduire ». Encore faut-il noter l'inversion qu'impose l'image au mythe d'Orphée et d'Eurydice : dans le rôle de psychopompe qu'il s'attribue, le poète envisage de conduire sa bien-aimée au domaine des morts (d'ailleurs figuré comme champ céleste et non enfers souterrains) non de l'en ramener. En



outre la perspective est lointaine : c'est un horizon, qui a moins pour effet de borner les plaisirs de l'amour que de permettre d'en mesurer la durée permise et d'en jouir en pleine conscience : « que de jours de bonheur avant que ce jour ne vienne luire ». Cette dernière périphrase peut être entendue comme un euphémisme : elle donne à la mort la qualité paradoxale de la lumière, en concordance avec les étoiles qui peuplent son règne. L'accent est d'ailleurs mis sur l'a-venir, dans une structure syntaxique (l'anaphore d'« avant que ») qui assimile la mort au sommeil et donne au projet amoureux le caractère paisible et assuré du baiser qui vient clore la journée du soldat-enfant (« mon Lou embrasse moi avant que je ne dorme »). Ainsi les vers de clôture (33-34) peuvent-ils faire se relayer sans tragique le « Bonsoir » par un « adieu ». La séparation peut s'envisager sans angoisse au terme d'un poème saturé par la présence de l'aimée, habité, même fugacement, par l'image du couple d'amants (« Tandis que les amants descendaient de la colline »), et surtout devenu creuset d'une alchimie verbale qui transforme le monde à l'image de l'amour. Le poète a ainsi fait la démonstration de sa puissance dans la sphère qui lui appartient en propre, celles des images et des mots. Par les pouvoirs de l'imagination, qui le projettent au-delà de l'expérience commune, il adopte une position dominante sur le monde (noter l'emploi de « là-bas » où l'on attendrait « ici-bas » pour désigner la vie terrestre, qui situe le point de vue du *je* poétique dans le ciel étoilé).

Il est donc particulièrement significatif que le poème s'achève sur le mot *gloire*, dans une équivalence totale avec amour et Lou. La gloire est promise au poète par l'achèvement du poème. La rime *gloire/bonsoir* est techniquement une transgression, puisqu'elle allie une finale masculine à une finale féminine. Le féminin l'emporte phoniquement en un mot (la gloire) que la langue assigne à l'univers des valeurs masculines, mais que le poème a contaminé par l'image de la chevelure, condensé des attraits féminins et du désir qu'ils suscitent chez le poète.

Par sa dimension d'aventure de l'écriture, que l'analyse littéraire a permis d'explorer, ce texte à l'identité incertaine se distingue nettement d'une lettre d'amour dont le seul projet serait la réitération de la déclaration. Il s'agit de donner forme à l'expérience amoureuse par l'expérimentation des virtualités de la langue. Apollinaire vérifie poétiquement l'intuition proustienne selon laquelle « l'amour, c'est l'espace et le temps devenus sensibles ».

## Oral

### Explication d'un texte antérieur à 1715

Note la plus haute : 18

Note la plus basse : 5

Moyenne de l'épreuve : 10,3

Le jury a eu, lors de cette session, le plaisir d'entendre d'excellentes explications sur l'une et l'autre partie du programme, alors que l'on pouvait *a priori* redouter que les candidats aient plus de difficultés avec le *Quart livre* qu'avec les trois comédies de Molière (*L'Ecole des femmes*, *La Critique de l'Ecole des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*). D'une manière générale, les prestations ont donné une impression de qualité, aussi bien dans l'exécution que dans la préparation. Alors que nous ne cessons, les années précédentes, de déplorer l'état d'impréparation d'une part importante des candidats sur un programme qui ne concernait que l'oral, nous devons cette année nous réjouir de la disparition de ce défaut. Les candidats possédaient des connaissances sûres sur les œuvres (et leurs contextes), une réelle familiarité avec elles, et souvent même une certaine aisance à y circuler pour éclairer le passage qui leur était proposé. Aussi nous bornerons-nous ici à soulever des problèmes de méthode, en les illustrant par des exemples précis pris dans les exposés que nous avons entendus. Par souci de clarté, nous envisagerons en quelque sorte chronologiquement les étapes attendues dans le déroulement de l'épreuve d'explication de texte.

#### *Lecture du texte*

C'est le point faible de l'épreuve : elle reste étonnamment défectueuse, y compris dans le cas de très bonnes explications. Certes, le texte de Rabelais exposait particulièrement les candidats à une lecture laborieuse et inexpressive, du fait, d'une part, de la fréquence des mots rares, incongrus, voire proprement inconnus dans le français actuel, et, de l'autre, d'une indécision sensible sur le type de prononciation à adopter : faire entendre la graphie ancienne des mots, ou la neutraliser par une prononciation approchante de l'actuelle ? Les deux choix étaient recevables, encore devaient-ils être nets et cohérents pour éviter d'infliger au jury une lecture incertaine, entrecoupée de blancs, butant sur des embûches phoniques, et perdant inévitablement le fil de la syntaxe. Par contraste, nous avons apprécié les lectures qui rendaient sensible le mouvement rythmique du texte, ses trouvailles langagières et ses rencontres sonores.

Fait plus gênant, la lecture des textes de théâtre a rarement fait entendre la dynamique des répliques, le mouvement de la scène. Rappelons qu'il n'est pas nécessaire d'alourdir cette lecture par l'énoncé systématique du nom des personnages, si ce n'est, à la rigueur, quand ils sont très nombreux, comme dans certains extraits de la *Critique* ou de l'*Impromptu* : un simple changement de hauteur ou d'inflexion de la voix doit suffire à rendre sensible l'alternance des locuteurs. A l'inverse, une lecture trop rapide, enchaînant mécaniquement les répliques ne laisse pas à l'auditeur le temps d'en percevoir les effets. Plus désastreux encore est l'effet d'une lecture monocorde d'une tirade ou d'une réplique un peu étendue, qui efface les indications implicites de jeu (ou didascalies internes) : par exemple les effets de ponctuation destinés à signaler le décousu des propos – comme dans la réplique exaspérée d'Arnolphe devant ses domestiques (II, 2, p 123). Ces défauts si fréquents pourraient être, nous semble-t-il, évités ou du moins atténués, si les candidats s'obligeaient à réserver trois ou quatre minutes dans leur préparation pour « oraliser silencieusement » le texte, en percevoir les difficultés phonétiques ou syntaxiques, et mettre en place le rythme et les accents de leur lecture à voix haute.

#### *Situation de l'extrait*

C'est l'étape cruciale de l'explication, qui détermine la précision de la question posée au texte, donc la pertinence du projet de lecture. Elle a souvent été manquée, pour deux raisons, nous semble-t-il : d'une part faute d'une attention suffisante au contexte ; d'autre part parce que les candidats ne tiennent généralement aucun compte du découpage adopté, alors qu'il contient souvent une indication de lecture. Ces deux types d'inattention se conjuguèrent dans le contresens qu'a fait un candidat sur les deux vers sur lesquels débutait l'extrait proposé : « Considère par-là l'amour que j'ai pour toi, / Et me voyant si bon, en revanche aime-moi » (*Ecole*, V, 5, v. 1582-83), en considérant que « la bonté alléguée par Arnolphe à Agnès renvoie au fait qu'il l'a recueillie enfant ». Or il suffisait de lire les vers qui précédaient pour saisir qu'Arnolphe évoque ici le pardon qu'il vient d'accorder à sa pupille pour son escapade avec Horace. Cet éclaircissement permettait de comprendre que la longue réplique qui faisait l'objet de l'explication était une entreprise de reconquête amoureuse, bien évidemment traitée sur le mode parodique.

Les explications du *Quart livre* ont, quant à elle, presque toujours péché lors de cette étape du travail. Il s'agissait le plus souvent d'un manque de précision ou de complétude dans la situation du passage : on regrettait alors que l'explication s'interdise de pouvoir éclairer des phénomènes d'échos ou d'organisation, qui constituent une dimension importante de la narration rabelaisienne. Parfois, cependant, le défaut de situation interdisait toute compréhension du passage proposé : que reste-t-il à lire dans la description des occupations des Pantagruélistes devant Chaneph (chap. LXIII), si l'on n'a pas à l'esprit le festin qui va suivre ? Comment éclairer telle page du Prologue ou de l'épisode du seigneur de Basché, si l'on oublie de les situer précisément dans des parcours sinueux, qui enchâssent les voix et les récits ?

#### *Projet de lecture*

Une situation précise de l'extrait permettait d'éviter un écueil fréquent : le projet de lecture trop général qui propose en fait une piste d'analyse pour l'ensemble de la pièce. Ainsi, ayant à commenter la scène des remontrances inopérantes d'Arnolphe sur la conduite d'Agnès à l'égard d'Horace (V, 4, v. 1506-1536), le candidat propose de « voir comment en confisquant à Arnolphe la maîtrise du langage, Agnès sort de son statut d'*infans* » et d'examiner « quels procédés mettent en évidence son émancipation langagière ». Si cette problématique peut s'avérer éclairante pour l'évolution du personnage dans l'ensemble de la pièce, la dynamique singulière du passage (dont dépend l'effet comique) repose sur un autre principe : le fait que la morale du péché sur laquelle Arnolphe prétend s'appuyer n'a pas de prise sur Agnès. Là est le moment critique de la « précaution

inutile » : la pédagogie négative qu'Arnolphe a appliquée à sa pupille se révèle non seulement inefficace mais nuisible à son projet, ayant produit l'effet paradoxal d'une libération totale à l'égard des conventions et des valeurs, y compris celles de la religion. Rendue ignorante par l'artifice éducatif employé par son tuteur, Agnès se montre inconvenante, voire insolente à son insu, par l'expression spontanée d'un naturel non éduqué. Telle est la dynamique qui conduit à ce vers emblématique du personnage – chargé d'intéressants échos dans la philosophie morale du temps tant il radicalise la position épicurienne – : « le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? »

Dans le cas de Rabelais, le caractère trop général des projets de lecture avait deux inconvénients principaux. D'une part, il se traduisait par un manque d'attention aux changements de ton et d'esthétique qui rythment le *Quart livre* : le jury ne s'attendait pas à ce que soient maîtrisés l'ensemble des intertextes antiques, médiévaux ou renaissants, dont la variété commande cette bigarrure, mais il a constaté que certains des passages proposés résistaient aux problématiques de la « *mediocritas* », de « l'opposition entre parole non assurée et parole assurée » ou de celle « entre Physie et Antiphysie ». D'autre part, les idées générales, à propos d'un tel texte, ne peuvent pas être énoncées sans nuance : les partisans de l'allégorisme du *Quart livre* ont semblé désemparés lorsqu'il a fallu dire de quoi tel chapitre était l'allégorie, tandis que, d'autres fois, des partisans de la « pure joie verbale » butaient sur le sens à donner aux mots eux-mêmes. Il est également périlleux de présenter le texte comme un ensemble de « paradoxes à résoudre » : est-on sûr d'y parvenir ?

#### *Quel point de vue adopter pour commenter le texte ?*

De ces défauts de caractérisation, ont résulté des confusions quant au point de vue à adopter pour commenter les passages proposés : la description, sur l'île Ennasin (chap. IX), du mariage d'une Poire et d'un Fromage, a ainsi été commentée comme « un témoignage sur l'altérité », de la même manière que s'il s'agissait d'une page de récit de voyage. Le prêche de Panurge adressé aux moutonniers (chap. VIII) a été présenté comme « une critique de toute prédication », sans que l'on mentionne le fait que Panurge prétend ici consoler ceux dont il a lui-même provoqué la mort. Le texte de Rabelais est suffisamment riche pour s'offrir à une diversité de points de vue (l'histoire de la critique rabelaisienne le montre assez) : encore faut-il que le point de vue adopté devant la page proposée apparaisse défendable, fondé sur une observation scrupuleuse des données textuelles et contextuelles.

Pour le texte de théâtre, ce choix s'imposait de lui-même dans la *Critique* et l'*Impromptu* : la dimension métathéâtrale de ces pièces invitait à questionner les fonctions critiques, polémiques, et également théoriques (de manifeste de la grande comédie) des constructions dramatiques impliquées dans les extraits proposés. Les choses étaient moins évidentes pour l'*Ecole des femmes*, et il s'est paradoxalement révélé plus périlleux de « tomber » sur un passage de cette vraie grande comédie. Pourquoi ? Parce que les candidats s'ingéniaient alors à exposer de l'intérieur du dialogue la logique d'enchaînement des répliques, vouant ainsi leur commentaire à n'être qu'une paraphrase redondante fondée sur des évidences psychologiques ou morales. Le point de vue le plus fructueux pour une lecture véritablement critique et informée ne pouvait être que celui de la dramaturgie. Sous ce terme qui peut paraître redoutablement (ou stérilement) technique, s'énoncent une série de questions fondamentales très simples : quelle est la construction de la scène ? à quel impératif – déterminé par le mouvement général de l'action – sa finalité dramatique et comique obéit-elle ? Quel effet est visé ? comment le dramaturge s'y prend-il pour le produire avec la plus grande efficacité ? Quelle ouverture ménage-t-il ainsi vers la suite ? etc. – nous ne prétendons pas ici être exhaustifs, mais indiquer le type de questionnement qui doit orienter l'analyse.

Quelques candidats bien inspirés, ont songé à prendre appui sur le reproche formulé à Molière par les détracteurs de l'*Ecole des femmes* – le fait que toute l'action se borne à des récits – pour montrer, sur tel ou tel passage, comment les récits servent la construction dramatique, ménageant progression et rebondissement de l'action, ouvrant des perspectives sur le dénouement possible.

A l'égard du dialogue, un bon principe d'explication, retenu par les candidats les plus perspicaces, consistait à mettre en évidence son principe d'écriture dans l'extrait à commenter. Ainsi les questions théâtrales étaient-elles abordées de plain-pied et la vraisemblance psychologique pouvait être envisagée comme moyen de réalisation d'un schéma dynamique. Ce principe valait aussi bien pour les pièces critiques et réflexives que pour la comédie à part entière. Une candidate a ainsi montré que l'échange entre Elise et Uranie à propos de Climène, à la scène III de la *Critique*, reposait sur un principe dynamique paradoxal : les objections et remontrances d'Uranie, qui prétendent émousser les traits satiriques décochés par Elise contre la précieuse, jouent en fait comme déclencheurs et relances,

dans une logique de surenchère masquée. Le duo Chrysalde / Arnolphe fonctionne sur un principe analogue dans l'exposition de *l'Ecole des femmes* (I, 1, v. 75-105). Loin de s'en tenir au lieu commun interprétatif qui voudrait que les dialogues où intervient le supposé « raisonneur » raisonnable, porte-parole de la sagesse médiocre du monde comme il va, ne soient que des passages obligés, plutôt statiques, le candidat a démontré la fonction dynamisante de la parole de Chrysalde, qui « résume et condense la parole d'Arnolphe », l'incitant – ouvertement – à préciser sa pensée, et – plus insidieusement – à radicaliser ses positions pour se dévoiler lui-même comme chimérique, en proie à une illusion obsessionnelle maquillée en prudence et étayée par un pseudo-savoir sur le cocuage. Cette première scène remplit ainsi pleinement sa fonction d'exposition puisqu'elle laisse entrevoir par avance, sous l'effet de la « maïeutique paradoxale » de Chrysalde, la mise en déroute par le réel de la « précaution inutile ».

Le principe de construction du dialogue a pu apparaître plus difficile à saisir et à formuler dans le cas de *l'Impromptu*, car il relevait d'une lecture de second niveau. Dans la seconde partie de sa comédie (sc. IV-V), en effet, Molière fait passer par les voix des marquis et des précieuses ligüés contre lui, sous la forme d'attaques contre son œuvre et d'éloges des œuvres de ses adversaires (représentés par Monsieur Lysidas, type de l'auteur satisfait de lui dès la *Critique de l'Ecole des femmes*), ce qui est en fait une défense virulente de sa conception de la comédie. Ce dispositif d'écriture polémique n'a pas toujours été clairement perçu par les candidats. Ayant à expliquer le passage de la scène V où Mlle Molière joue le rôle d'une précieuse courroucée contre les procédés du théâtre de Molière et excitant contre lui ses ennemis potentiels (« C'est un impertinent. Il faut qu'il en ait tout le soûl », p. 256). Le candidat caractérise ainsi le dialogue : « émerge alors la figure de Molière comme seul contre tous ». Ce commentaire n'est pas à proprement parler un contresens, mais reste bien en-deçà du principe polémique brillant qui est ici à mettre en lumière : la construction même du dialogue invite le spectateur à entendre par antiphrase les propos des détracteurs de Molière, et à lire dans l'éloge ridicule adressé par la précieuse à l'auteur médiocre la version négative du véritable éloge du dramaturge audacieux et applaudi qu'est Molière : « Que vous importe qu'il vienne du monde à vos comédies, pourvu qu'elles soient approuvées par Messieurs vos confrères ? ».

Il pouvait être fructueux de se placer du point de vue de l'action, même pour rendre compte du travail proprement verbal de Molière. Des échos se font alors entendre entre les mots du dialogue et les péripéties de l'action. Ainsi le jeu de malentendu sur les métaphores et hyperboles galantes qui structure le dialogue entre la vieille entremetteuse et Agnès, et font que celle-ci prend pour argent comptant les doléances sur la blessure qu'elle aurait à son insu infligée à Horace du haut de son balcon, prépare ironiquement le grès quelle sera contrainte de laisser choir sur lui entre l'acte IV et l'acte V, et son détournement en message galant, consciemment composé cette fois. On saisit ainsi la finesse, à la limite du second degré, du travail de composition du dramaturge.

Plus subtilement encore, l'attention aux échos langagiers ménagés par la construction du dialogue, pouvait faire reconnaître une incapacité égale – bien que d'origine inverse – chez Arnolphe et chez Agnès à décrire les mouvements intérieurs qui les affectent, dans le recours à un même adverbe approximatif : « là-dedans » : « Et dont, toutes les fois que je l'entends parler, / La douceur me chatouille et là-dedans remue / Certain je ne sais quoi dont je suis toute émue. » (Agnès, II, 5, 562-563) ; « Et je sens là-dedans qu'il faudra que je crève / Si de mon triste sort la disgrâce s'achève. » (Arnolphe, IV, 2, 1024-1025).

C'est toutefois sur le mode du malentendu, qui confine au quiproquo, que se déroulent leurs entretiens. Chacun des deux donne aux mêmes mots des sens ou des référents différents. Ce phénomène affecte en particulier l'usage galant du langage, dont Molière peut ainsi faire jouer à plein l'équivoque toujours latente, notamment dans l'emploi des termes clés que sont le « je ne sais quoi » et la formule hyperbolique du type « la meilleure chose du monde ».

### *Savoir nécessaire à la compréhension des œuvres*

Ce savoir est évidemment multiple et divers (historique, culturel, anthropologique) en fonction des œuvres. Pour le texte de Rabelais, l'édition retenue proposait des notes qui semblaient suffisantes dans le cadre de cet exercice : leur simple lecture aurait évité que l'on ait à demander à un candidat, à la fin de son explication, qui pouvaient bien être désignés par le terme « Chicquanos » (chap. XII). Le titre du chap. XLI, « Comment Pantagruel rompit les Andouilles au genoulx », demeure obscur si l'on omet de se reporter à la note qui l'accompagne, où est expliqué le sens du proverbe « rompre l'anguille au genou ». Mais la lecture des notes demandaient elles-mêmes de l'attention, et, le cas échéant, elle aurait dû être complétée par la consultation d'un dictionnaire. Si, en lisant les notes du

chap. LVI, on n'identifie pas « Janequin » comme le nom d'un musicien et « Ezechiël » comme celui d'un livre biblique, les notes deviennent inutilisables et ajoutent leur propre opacité à celle du texte qu'elles avaient vocation d'éclairer.

Pour rendre compte de la construction des personnages chez Molière, les candidats se sont souvent référés à deux composantes de la culture contemporaine : la médecine et la théologie.

- La physiologie humorale a souvent été convoquée, à juste titre, comme élément d'ancrage culturel de la construction des personnages. Mais les notions utilisées l'ont souvent été à mauvais escient. Ainsi Arnolphe n'est pas atrabilaire, comme nous l'avons quelquefois entendu dire, mais colérique. A la différence de la bile noire, la *melancholia*, froide et visqueuse, la *cholè*, bile jaune, est humeur fluide et chaude, propice à l'inflammation et l'exubérance du caractère. Ce qui explique la tendance à l'échauffement d'Arnolphe, l'un des principes du ridicule du personnage (« Je suffoque et voudrais pouvoir me mettre nu », II, 2, v. 394), et le fait qu'il accède au langage galant, voire à l'expérience de l'amour par affinité de la chaleur colérique avec la flamme amoureuse.
- La culture dévote est largement présente, sur le mode parodique, dans les relations d'Arnolphe avec sa pupille. On a en une manifestation ostensible avec les « Maximes du Mariage », dont une note nous apprend qu'elles transposent littéralement les préceptes du traité de Grégoire de Nazianze récemment traduit. Mais elle détermine aussi, bien que plus furtivement, certaines attitudes d'Arnolphe dans ses entretiens avec Agnès. Dans l'interrogatoire auquel il la soumet à la scène 5 de l'acte II (p. 132-134), il adopte le rôle et le langage du directeur de conscience, comme le révèle le terme « examen » : « Ô fâcheux examen d'un mystère fatal, / Où l'examineur souffre seul tout le mal ! » (v. 565-566).

Une telle démarche était louable, notamment parce qu'elle évitait le commentaire psychologique anachronique. Inversement, la méconnaissance du contexte culturel a conduit certains candidats à plaquer sur les textes des notions ou des termes empruntés au langage de notre temps. De tels anachronismes font courir le risque du contresens. Désigner, par exemple, Arnolphe comme un « pédophile » interdit de comprendre le complexe de passions qui sous-tend son entreprise de séquestration et d'anti-éducation de sa pupille. Il s'agit moins pour lui de jouir sans contrainte d'un jeune être soumis à son pouvoir que de se protéger contre la souffrance inhérente à l'amour, à son incertitude et ses fluctuations, qui prend à ses yeux le masque grimaçant du cocu ridicule. Ainsi le caractère odieux de l'entreprise a-t-il pour contrepoint l'inconséquence du projet, ce qui produit le comique.

- La poétique des genres, autre type de savoir nécessaire à la compréhension des œuvres de cette période, a paru insuffisamment connue. Cette lacune était particulièrement gênante dans le cas des genres dramatiques, car les sujets même de la *Critique* et de l'*Impromptu* invitaient à s'y intéresser. Elle s'est particulièrement révélée dans un commentaire de la longue réplique de Dorante à la fin de la scène VI de la *Critique* (p. 226). Tout en indiquant que le personnage y profère en quelque sorte l'art poétique de Molière, le candidat n'a pas pris la mesure de la torsion que ce « manifeste » inflige à la typologie ordinaire des genres. Il place en effet la tragédie sous le règne de l'invention purement imaginative (alors que la tradition ancre fortement le choix des sujets tragiques dans l'histoire et la culture antique) et fait de la comédie non plus le lieu par excellence de la convention, de la répétition des types et des procédés, mais celui de la recherche de la vérité et de la fidélité au réel. Molière opère donc là un véritable coup de force en faveur du type de comédie qu'il promet, en renversant la hiérarchie et la distribution des valeurs entre genre comique et genre tragique.
- Une notion a été souvent convoquée : celle du *theatrum mundi* (une formule récurrente : « par son théâtre, Molière donne à voir le théâtre du monde »). Qu'elle l'ait été à tort témoigne en soi d'une méconnaissance du contenu et du contexte culturel de la notion, ce qui est pardonnable au niveau de spécialisation des candidats ; mais il est plus gênant qu'elle fasse office d'un lieu commun qui occulte le fonctionnement singulier de la satire sociale et morale chez Molière et empêche son analyse. Rappelons que le théâtre du monde est une forme esthétique-morale ancrée dans la culture baroque du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Le dispositif du *theatrum mundi* implique un regard surplombant, qui donne au monde ainsi observé d'en haut et du point de vue de la transcendance divine, le statut d'une illusion transitoire, comme le donnent explicitement à voir les « autosacramentale » de Lope de Vega, petites comédies humaines montrées du point de vue de Dieu lui-même. Rien de tel, bien évidemment, chez

Molière, où tout se joue au niveau horizontal, et où la satire même est satire croisée dans laquelle chaque interlocuteur éclaire de son point de vue relatif, et éventuellement ridicule, le ridicule méconnu de l'autre. Tout au plus pourrait-on parler de « comédie humaine ». Dans cette perspective, un candidat parvient à une formulation juste du travail du dramaturge dans les comédies « méta-poétiques » qui « font entrevoir un Molière moraliste », qui ne fait pas usage, comme ses détracteurs l'en ont accusé, de personnages à clefs, mais présente une « critique générale des mœurs ». Cela dit, l'intéressant était de démontrer les ressorts de cette critique. Les plus habiles des candidats ont su voir que Molière faisait reposer la satire sociale et morale sur la caractérisation des personnages par leur langage. C'est un art savant, procédant par tissage de discours souvent incompatibles entre eux, qui assume la charge satirique. Ainsi Climène incarne-t-elle l'ambivalence du langage précieux dans son rapport au corps. Dans sa critique virulente de l'*Ecole des femmes* (sc. III, p. 213), elle affiche le discours de la pudeur (dénonciation du scandale du « le », usage du néologisme « obscénité »), affecte l'emploi d'un style élevé, voire tragique, d'ailleurs tout à fait déplacé dans le contexte du salon (« Vous voyez comment votre sang prend mon parti »), tout en laissant échapper des expressions triviales, voire vulgaires, qui dévoilent l'intérêt aigu qu'elle porte au corps et aux termes qui l'expriment (« Ah ! ruban tant qu'il vous plaira, mais ce le, où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes »). Son approche même de la notion esthétique de goût semble ne pouvoir passer que par son équivalent corporel : « j'ai pensé vomir au potage ». Ces affectations, cette affectation, toujours contredites par l'affleurement de la vulgarité donnent toute la force de conviction nécessaire à l'accusation de mauvaise foi que lui décoche Uranie : « si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure ». Ce fonctionnement subtil de la comédie satirique et polémique a rarement été bien perçu.

#### *Difficultés linguistiques présentées par les textes*

Elles sont apparues, paradoxalement, moins épineuses chez Rabelais, où les candidats avaient sans doute eu à cœur de les repérer et de les résoudre à l'avance et pour lequel ils étaient systématiquement aidés par les notes de bas de page. Précisons cependant que ces notes ne pouvaient pas toujours éviter la consultation d'un dictionnaire et qu'elles ont parfois été mal lues. C'est là, cependant, un fait que nous constatons et signalons à chaque session du concours : la distance criante qui sépare l'état de la langue au XVI<sup>e</sup> siècle de notre usage est moins gênante dans le cadre de la préparation d'une épreuve sur programme, notamment parce qu'elle joue sur le lexique ou la syntaxe, que les traits plus subtils, souvent exclusivement sémantiques, qui distinguent l'état de langue du second XVII<sup>e</sup> siècle de l'état actuel. Il fallait pourtant savoir reconnaître ces différences quasi-invisibles pour ne pas risquer de manquer une signification importante. Ainsi on ne donnait sa pleine valeur à la sentence dont Dorante se fait le porte-parole : « C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens », que si l'on tenait compte de l'étroite parenté qu'entretient le qualificatif « étrange » avec la forme voisine « étranger » et qui lui donne le sens fort de « qui n'est pas dans l'ordre ni dans l'usage commun » : il s'agit d'affirmer que la mission du dramaturge comique moderne exige des compétences forgées ailleurs que dans la routine ordinaire de la reproduction des types et la reprise des situations et *lazzi* du genre.

La langue du commentaire a aussi ses pièges. Parmi les impropriétés et confusions les plus courantes, nous relevons :

- « mettre à jour » pour « mettre au jour » (c'est-à-dire mettre en évidence, ou montrer) ;
- un « portrait en charge » ou « à charge », pour un « portrait-charge » ;
- aposiopède pour aposiopèse – qui a été la figure vedette de cette session.

Signalons enfin que, comme chaque année, bien des points ont été gagnés par les candidats lors des entretiens, et qu'aucun n'y a été perdu : les candidats ne devraient pas craindre de faire quelques ultimes efforts pour chercher à répondre, sans soupçon ni agacement, aux questions que leur explication à fait naître dans l'esprit du jury.