



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

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

© Ecole normale supérieure  
Lettres et Sciences humaines  
15, parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07

Téléphone 04 37 37 60 00  
Télécopie 04 37 37 60 60

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

Nombre de candidats ont semblé inspirés par l'invitation à la lecture vagabonde qu'offre l'autobiographie fictionnelle de Blaise Cendrars.

Ils ont su percevoir les transformations du souvenir viatique par une re-création à distance qu'évoque l'auteur lui-même : « Aujourd'hui j'ai soixante ans (...) je ne voyage plus (...) glissant ma vie comme une feuille de carbone entre deux feuilles de papier blanc sous le chariot de ma machine à écrire et que je tape, au recto et au verso, et que je me relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne se peut déchiffrer qu'à l'envers, comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi à le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture... » (*Bourlinguer*, éd. Folio, p. 229).

Ils ont su, par delà, saisir la contamination du réel passé, ainsi retravaillé, par un merveilleux multiple (personnel ou collectif, renouant avec des fantasmes enfantins ou avec des mythes ancestraux) qui libère l'imaginaire pour reconfigurer l'espace du voyage comme le lieu même de la littérature.

Ils ont su saisir la vertu quasi alchimique d'une écriture définie dans *L'Homme Foudroyé* (p. 49) à l'aide de variations métaphoriques donnant la clé du pseudonyme par lequel le jeune Freddy Sauser, qui naviguait sur *L'Italia*, d'Alexandrie à Naples, est devenu Blaise Cendrars : « L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si sa flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. »

Ils ont enfin su mettre en lumière la modernité poétique qui sourd de cette écriture, par des analyses stylistiques et même parfois par des jeux mimétiques, embarquant à leur tour leur lecteur dans un monde où océan, mythe, personnages et pages se correspondent.

#### *Des lectures originales et pertinentes*

Les copies qui, d'une manière ou d'une autre, ont ainsi su se mettre à l'écoute d'un texte riche de possibilités interprétatives, se sont d'abord caractérisées par une grande liberté de commentaire, hors de tous stéréotypes analytiques, faisant éclater les cadres des modèles attendus, qu'il ne convenait pas d'ignorer mais dont il fallait savoir se déprendre.

Si l'on pouvait, bien sûr, évoquer les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, cela devait être pour mieux montrer comment Cendrars, à partir d'une datation volontairement floue (et en fait fautive : il s'agissait de 1694 et d'un enfant de sept ans) brisait le pacte mémoriel grâce au jeu des temps, des pronoms, des discours, des points de vue, grâce au décalage des registres de langue, pour ouvrir sur une surimposition des temporalités et sur une projection réciproque des états de conscience de l'enfant personnage et de l'adulte qui se met en scène à travers lui.

Si l'on pouvait, de même, évoquer le modèle topique du récit de voyage, cela devait être pour montrer comment Cendrars sortait du cadre référentiel viatique, en transformant (dans un chapitre où rien n'est dit de Naples qui sera longuement explorée dans le chapitre « Gênes ») le parcours externe en découverte intérieure du navire, véritable catabase, puis en plongée dans les abîmes des mythes originaires méditerranéens.

Si l'on pouvait, encore, évoquer le modèle classique du roman d'apprentissage, cela devait être à rebours pour montrer combien peu didactique, peu source de sagesse raisonnable et d'enseignements contre les dangers de la mer ou des femmes, était le discours fascinant de l'aède de Taormina, dont le nom, Domenico, figurait comme titre de chapitre dans les plans manuscrits de Cendrars. Nul Mentor en ce géant glabre, dont le passage précédant notre texte dépeignait le tatouage en forme de petite bouche, souvenir d'une morsure de murène, et le coffre de marin rempli de merveilles inouïes.

Si l'on pouvait, enfin, évoquer les modèles du conte ou de l'épopée, ce ne devait pas être pour rechercher, dans un texte d'une page, la structure codifiée de l'un, depuis Propp ou Greimas, ou bien la concordance avec les règles antiques (Homère) ou modernes (Hugo) de l'autre, mais pour montrer comment l'auteur se jouait des catégorisations génériques pour mêler les deux et créer un merveilleux hybride, aussi ambigu et fascinant que ses monstres marins, chanté dans une prose sachant jouer de l'expansion sublime comme de la chute burlesque.

#### *L'écueil des catégories attendues*

A l'inverse, certains candidats n'ont pas su abandonner les pré-requis ou les pré-jugés, on ne sait trop ce qu'il faut dire (les « prêts à analyser » ?), ouvrant sur des problématiques fermées, inadaptées voire incongrues.

Pour un nombre assez conséquent d'entre eux les questions de la vérité et du mensonge, de la fidélité ou non du souvenir, liées à la logique des récits de vie ou les questions du passage difficile de l'enfance à l'âge adulte, ou de la distance à prendre par rapport aux illusions du monde, liées à la logique des romans de formation, ont ainsi

contribué à fermer la lecture du texte, dans des copies trop appliquées à examiner la précision réaliste du vocabulaire nautique ou à déterminer le schéma argumentatif du discours « moral » de Domenico.

Certains ont été bloqués par des *a priori* critiques qui les ont conduits – puisqu’il s’agissait d’un roman d’après guerre – à rechercher dans le texte les traces d’une écriture de la déshumanisation et de la violence (de la part d’un auteur mutilé qui, dans *La Main coupée*, avait si bien su faire apparaître, au milieu des horreurs des tranchées de 14-18, la part irréductible d’humanité subsistant dans le moindre des combattants).

D’autres, considérant qu’il s’agissait d’un texte « moderne », se sont efforcés de trouver (ou ont inventé) toute une série d’indices de mise en soupçon du roman, voire de démythification de l’art ou du langage. Et ceci chez un auteur qui refuse de dissocier réel et écriture, pour qui l’océan/mensonge devient vérité textuelle, qui affirme ce lien au concret : « c’est peut-être de la pure poésie que de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi-même la signature des choses » (*Bourlinguer*, p. 209).

Quelques-uns, enfin, ont choisi comme problématique de lecture des pistes bien peu évidentes. Pouvait-on, à partir de jeux de mots axer le commentaire autour de la folie fondatrice de l’écriture (Le navire « nef des fous », ou encore Cendrars emblématisé par les thons « mabouls ») ? Ou bien autour d’une sorte de *desengaño* baroque ou d’une mélancolie romantique liés au caractère illusoire et éphémère de toutes choses (« Taormina, une peinture à l’eau qui s’effacera ») ? Moins étranges, mais tout aussi réducteurs, ont été les commentaires cherchant à faire du texte l’emblème d’un roman réaliste sur la dure condition des marins, rivalisant avec *Les travailleurs de la mer*, ou celui d’un roman de pirates concurrent de *L’Ile au trésor*.

### ***Des erreurs ponctuelles et notionnelles***

Signalons maintenant, sans nous y appesantir, quelques défauts constatés ici ou là.

On a pu noter quelques erreurs d’information ayant fait de la sicilienne Taormina une ville imaginaire, la ville de naissance de l’auteur ou un quartier de Naples. S’y ajoutaient parfois quelques erreurs de lecture comme celles qui ont amené à parler d’une traversée de l’Atlantique ou à faire de Domenico le capitaine du navire. On a pu relever aussi quelques inadvertances référentielles (Moby Dick dans le ventre d’une baleine) ou bien des interprétations erronées (« à fond de cale » n’indique pas que l’enfant descend à toute vitesse dans le cœur du navire).

On a noté, plus gênantes, un certain nombre de micro-lectures en surinterprétation manifeste. Comme celle qui, à partir d’échos sonores peu évidents entre TaORmina et New-YORK retrouve la signature de l’auteur de *L’Or*. Comme celle qui, à partir des phonèmes des mots « requin » et « villebrequin » faisant écho avec « rien », invoque le néant abyssal. Ou encore comme celle qui présente les points de suspension finaux du texte comme des bulles permettant d’échapper à la noyade.

On signalera enfin quelques gloses stylistiques hasardeuses : « gélatineux » et « frissoulis » présentés comme des marques du langage enfantin ; un parallélisme poétique initié par un rapprochement peu convaincant entre deux prépositions soulignées (« par temps calme » et « par centaine de milliers ») ; un imparfait identifié comme preuve suffisante d’une habitude de voyage en mer ; des analyses de la longueur des phrases montrant que celle-ci trahit la boussolade des souvenirs ou vise à communiquer le mal de mer au lecteur.

On s’arrêtera plus longuement sur des défauts plus récurrents et plus graves : les utilisations impropres ou maladroitement de certains termes du vocabulaire critique comme « hypotypose », « fantastique » et « mise en abyme ».

Certes, le présent verbal qui régit le premier paragraphe du texte et le statut fortement descriptif de celui-ci pouvaient inciter à y voir la représentation d’une scène passée comme si elle était vécue à l’instant de son énonciation, c’est-à-dire une hypotypose. Mais la description est fort peu détaillée et dénuée du souci réaliste qui est un autre critère de l’hypotypose, hormis dans l’arrêt sur image que constitue l’évocation de la « souille ». L’accumulation de termes techniques met plutôt en valeur le caractère initiatique de ces déambulations à l’intérieur du navire, une initiation qui s’accomplit tout autant dans le langage que dans l’accès à des espaces secrets, et tire sa valeur de la connivence qu’elle consacre entre l’enfant et son guide dont sont porteurs les termes techniques, non expliqués au lecteur. La description de la souille est elle-même orientée par son caractère métaphorique, qui sera réactivé par l’évocation des caves de Taormina, autre lieu aquatique, tout à la fois matriciel et carcéral, destiné à accueillir les petits enfants, comme celui qui explore le navire (dont l’âge a été délibérément abaissé de trois ans par l’auteur-narrateur). Ainsi le recours à l’hypotypose, supposant une construction rhétorique du récit propre à la transmission verbale d’une expérience, neutralisait la dimension d’intransmissible qui, au contraire, caractérise cette plongée primitive de l’enfant au sein d’un imaginaire violent et fascinant.

A-t-on affaire pour autant à du « fantastique », comme un grand nombre de copies l’a prétendu ? Dans une définition devenue aujourd’hui classique, T. Todorov a précisé le critère qui distingue le récit fantastique de ses voisins, récit merveilleux ou science-fiction : le fantastique repose sur une transgression des lois naturelles par l’intrusion d’éléments surnaturels, dont l’explication en reste incertaine et provoque le doute voire le malaise chez le lecteur (« Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel. ») Le récit de Domenico est, certes, rempli de transgressions aux lois de la nature, à commencer par les métamorphoses qui aménagent des passages réversibles entre l’humain et l’animal. Mais si l’enfant a pu y croire, à l’âge où les frontières entre le réel et l’imaginaire sont encore poreuses et où l’autorité de l’adulte est absolue, nul procédé, rhétorique ou narratif, ne tend à faire partager au lecteur une telle croyance. Le monde imaginaire de Domenico lui est au contraire offert comme un univers mythique et poétique. Le doute constitutif du fantastique n’y a pas de prise, bien au contraire, c’est le mensonge assumé comme tel qui est source d’interprétation et incitation au commentaire.

La construction du texte se fonde – les meilleures copies l’ont perçu – sur des phénomènes d’échos et de miroir. Mais il n’y a pas pour autant structure de mise en abyme. Si le récit légendaire de Domenico fait écho, dans une certaine mesure, à l’effroi mystérieux ressenti par l’enfant dans les entrailles du navire, s’il en reprend certains motifs (l’engloutissement, la vie organique des profondeurs, la vie infantile exposée aux dangers), il n’en produit pas une image condensée, telles ces reproductions en miniature de la scène au sein d’elle-même, qui constituent ce que dans les arts graphiques on nomme « mise en abyme ». Là encore il était plus fructueux d’explorer les liens erratiques que l’on percevait entre les trois parties du texte que de les systématiser selon des modèles attendus. Avec Cendrars il était décidément payant de faire le pari de la singularité, y compris sur le plan stylistique.

### ***Des projets de lecture multiples et fructueux***

Cela posé, nous allons revenir aux copies, souvent enthousiastes et enthousiasmantes, inspirées par l’écriture de Blaise Cendrars pour retrouver, à travers elles, quelques éléments majeurs du texte qui ont été mis en valeur par leurs commentateurs. La multiplicité des pistes de lecture qu’elles ont ouvertes nous interdit d’ailleurs de proposer sur ce texte un plan type qui aurait valeur de « corrigé ».

L’introduction du commentaire est un moment délicat en l’absence de toute contextualisation du texte et souvent de tout savoir sur l’œuvre, voire sur l’auteur. Or certains candidats ont su tirer de ces contraintes des modes d’approche ingénieux et pertinents.

L’utilisation des références données en fin de texte (auteur, titres, dates), même si elle a induit quelques discours, encombrants ici, sur le pessimisme de l’après-guerre, a permis de faire apparaître l’importance du voyage comme aventure et l’importance d’un espace maritime méditerranéen que renforçait la mention de Lipari dans la dédicace du chapitre à Curzio Malaparte. La comparaison des dates a engagé dans la lecture d’une autobiographie fictionnelle, ce qui était une bonne piste, à condition de ne pas s’y enfermer.

La connaissance de Blaise Cendrars a pu aider certains candidats qui ont su jouer de la référence à *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* pour s’orienter efficacement vers une écriture du mouvement (que *Bourlinguer* suggérait déjà) ou vers une esthétique de la modernité (tendance que des allusions à d’autres poèmes comme *Pâques à New-York*, au simultanésisme, ou à des peintres comme les Delaunay ont parfois renforcée).

Mais d’autres candidats ont su trouver des ouvertures d’introduction programmatiques en la matière, soit dans un esprit proche (avec Leiris : langage/ tangage, avec Rimbaud et son « Bateau ivre »), soit dans un autre esprit, tout aussi adéquat, en mettant déjà l’accent sur le ré-enchantement du réel par le mythe, par référence à Giono (*La Naissance de l’Odyssée*) ou à Michaux (l’auto-fiction légendaire).

Bien d’autres points de départ se sont avérés féconds (autour du voyage, autour de la mer, autour de la mémoire individuelle et collective). A partir de là les introductions ont défini les problématiques de lecture et les axes des commentaires. Comme celle-ci, tirée d’une excellente copie :

« La pratique de l’écriture est sans doute intimement liée, chez Blaise Cendrars, à l’amour du voyage : moins comme trajet que comme mouvement ouvert, comme traversée de l’Ailleurs. Ainsi il n’y a pas de point d’arrivée dans *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, seulement l’avancée furieuse du train, et cette dynamique d’abolition des frontières se retrouve dans la pratique de l’écrivain puisque ce poème a trouvé son écho plastique dans un tableau de Sonia Delaunay : traverser les pays, traverser les arts aussi. De sorte que l’on pourrait parler, pour Cendrars, d’une sorte de translittérarité, patente dans un passage de *Bourlinguer* où coexistent un dispositif d’écriture autobiographique, un récit de voyage et l’évocation, dans un discours rapporté, d’une ville merveilleuse. Dès lors, dans un genre pourtant éminemment référentiel, la réalité dépeinte semble miroiter de toutes les nuances de l’imaginaire. En quoi cette écriture qui « bourlingue » fait-elle du voyage la métonymie de toute littérature ?

Ce texte frappe d’abord par le décrochage d’un récit de voyage plus ou moins autobiographique vers le registre du merveilleux à travers la description d’une ville fantasmée. Mais cette insertion contamine le texte tout entier, l’ouvrant ainsi aux possibilités de l’imaginaire : le voyage en mer se transforme alors en lieu matriciel de la fable et de l’écriture. »

D’autres constructions ont ouvert sur des problématiques diverses mais qui visaient toutes à rendre compte de la combinaison, dans ce texte, de plusieurs éléments se répondant.

### ***Les divers niveaux du texte***

Les meilleures copies ont relevé une composition du texte en trois niveaux, distincts mais non étanches :

- un premier niveau référentiel, viatique et d’apparence autobiographique où la tension entre les points de vue du narrateur et de l’enfant, entre les temps du vécu et de l’écriture, loin de mettre à distance la puissance sensorielle et la fascination du souvenir, les renforcent par une écriture du mouvement, par des effets d’intensification stylistiques ;
- un second niveau légendaire (qui naît du précédent, avec la mise en scène de la figure du conteur, qui le retravaille en retour du côté de l’imaginaire, qui y est relié par des mots ou des symboles) qui développe une histoire étiologique, originaire, entre sublime et grotesque, où un bestiaire et une humanité en anamorphoses font éclater les pouvoirs créateurs de l’hybridation, source de merveille ou de monstruosité, qui transgresse les séparations, qui fait basculer l’ordre des choses pour en dévoiler la profondeur (ces « monstres antémythologiques », comme les nomme Cendrars dans la page qui précède, et les « héros » enfants qui les domptent – comme Domenico ou comme Hercule – ouvrent sur l’univers du mythe, de l’épopée, du chant) ;

- un troisième niveau, celui de la fable et de la poésie, qu'ils traversent en cherchant l'étoile : là où l'Océan est un mensonge sans lequel (comme dans les graffiti de Taormina, le récit de Domenico ou la mémoire de l'enfant) rien n'existerait, tout serait confusément mêlé en un bocal gélatineux ; là où l'eau est un songe prophétique, qui, comme la circumnavigation, comme la renaissance de Blaise dans l'enfant qu'il rêva d'avoir été, comme le texte faisant retour du « par-dessus bord » final vers « l'à bord initial ».

A l'intérieur de ce mouvement, on a pu mettre l'accent sur divers aspects, thématiques, stylistiques du texte. On relèvera en ce domaine les analyses les plus fécondes.

#### Analyses thématiques et stylistiques judicieuses

Le début du texte a donné lieu à de riches commentaires stylistiques. L'indication de date – par-delà sa référentialité, volontairement floue et problématique – lance l'histoire dans le temps, mais lance aussi le rythme de l'écriture, en passant d'une binarité initiale laconique à une expansion phrastique dont les éléments, progressivement redoublés et augmentés, animés par des verbes (aux modes et aux temps savamment combinés pour donner épaisseur et variations de durée aux actions décrites), cadencés de manière de plus en plus heurtée, en une « musique » moderne aux sonorités violentes, orchestrent le passage d'une exploration diurne à une sorte de catabase nocturne, en clair-obscur.

L'alternance d'un point de vue enfantin (perceptible à la fin du premier paragraphe en discours indirect libre) et d'un point de vue adulte (qu'installe l'intervention du scripteur au passé composé dans le deuxième paragraphe), comme le mélange d'un vocabulaire « puéril » (« bon géant ») et d'un vocabulaire « savant » (écubier, arbres de couche, souille), qui a été souvent envisagé selon les modes traditionnels d'analyse du récit autobiographique, a été aussi commentée de manière plus subtile comme indice du refus de toute catégorisation générique, de tout « pacte » systématique et comme tentative poétique pour transcrire, dans et par le langage, des émotions et des impressions d'émerveillement originel. Dans la logique de cet esprit de découverte, Cendrars mettait déjà en scène dans le chapitre précédent de *Bourlinguer*, le personnage de Nicolario Monnicu, voyageur aux Indes de 1653 à 1703, qui écrivait dans son récit, « *la storia do Mogor* », « quand j'étais gosse, j'avais envie de faire le tour du monde » (éd. Folio, p. 19).

L'effet de composition du texte, avec les échos symboliques (la souille/ la grotte ; le reflet/ le miroitement ; l'ampoule/l'étoile), avec les reprises thématiques (la plongée dans la profondeur et ses dangers ; l'épreuve initiatique et sa sélection naturelle), avec les analogies suggérées (de l'univers odysseéen des mythes homériques aux métamorphoses ovidiennes, de l'Hercule étouffant les serpents au Saint-Christophe portant l'enfant Jésus, auquel Cendrars fera explicitement référence dans la suite du chapitre) ont été bien sentis, avec le double mouvement de relecture de la première partie qu'imposent l'image des enfants « jetés » à l'eau, et celle de cette même eau comme « songe », et de l'Océan comme « mensonge ».

Le récit de Domenico et l'image qu'il donne de Taormina ont été commentés parfois avec une réelle profondeur, comme mythe étiologique mettant en scène l'origine des espèces marines (réelles ou merveilleuses, le rapprochement des deux comme le mélange des tons, tragique et grotesque jouant en faveur de cette hybridation textuelle qu'emblématisent les mots composés, attestés (requin-marteau) ou facétieusement inventés (poissons à vilebrequin), mais aussi l'origine de cette espèce particulière d'humains qu'est le « voyageur » – des marins légendaires à Cendrars lui-même – que celui-ci illustre d'ailleurs dans *Bourlinguer* par un autre mythe, celui de l'enfant « Planus » du nom des démons voyageurs et aventuriers présentés par saint Cassien dans ses écrits sur les Anges et sur les Energumènes (p. 126).

Le fin du texte prolongeait en fait, comme l'ont vu certains, ce mythe originaire, mais sur plusieurs plans qui ouvraient diverses interprétations possibles. Pour rester dans le même cadre de l'anthropologie fictionnelle des héros-navigateurs auxquels Cendrars s'identifie, dans une relation osmotique au monde que décrit son poème *Pâques à New-York* (« Au cœur du monde »), il convient, encore dans *Bourlinguer*, de lire le projet qu'il exprime p. 449 : « ... je serai un homme comblé si je puis aller mourir, le jour dit, au point choisi, et disparaître anonymement, sans aucun regret du monde, à la source même du monde, en pleine mer des Sargasses, là où la première fois la vie s'est manifestée et a jailli des profondeurs de l'océan et du soleil ». Ici, il s'agit peut-être, plus que de reconstruire un souvenir passé, de retrouver ou de réinventer une origine – collective et individuelle à la fois – par un voyage dans un temps légendaire, dans un monde réenchante, où les soubassements oniriques de notre perception du réel invitent à projeter du merveilleux (un merveilleux moderne qui joue avec les images culturelles – les sirènes – afin de les réactualiser), et même à suggérer le miroitement de l'idéal (l'étoile). Mais une autre lecture, complémentaire, a été proposée à partir des mêmes éléments dans une dimension métatextuelle : celle d'une défense et illustration d'une poétique moderne, qui préfère les « graffiti indéchiffrables » ou les peintures quasi hiéroglyphiques de Taormina aux imageries de l'écriture prétendument réaliste (du voyage ou de soi). Qui intègre le leurre, l'illusion et l'éphémère, dans une poétique de la simultanéité, de l'instant – celle de la *Prose du Transsibérien* – que le style met en jeu par ses effets sensoriels et vibratoires, par sa dynamique du mouvement et de la subversion des limites, par son esthétique et sa chimère.

Les candidats les plus ouverts à la poésie ont finalement compris qu'un poète sautera toujours par dessus bord pour aller chercher l'étoile, et que son écriture – océan, nécessairement mensonger – a pour vocation de perpétuer des mythes ou d'en créer de nouveaux, fussent-ils, comme pour Cendrars, personnels.

## Explication d'un texte antérieur à 1715

Dans le souci d'éclairer les candidats futurs sur les impératifs de l'épreuve, autant que ceux de la dernière session sur les critères d'évaluation auxquels leur prestation a été soumise, nous ne retiendrons ici que les aspects les plus généraux des exposés que nous avons entendus lors de cette session et des réflexions qu'ils nous ont inspirées. Ainsi ce rapport pourra avoir quelque validité par-delà son usage ponctuel, pour guider les candidats à venir dans leur préparation, sur le plan pratique (les étapes de l'épreuve) et théorique (l'approche des genres représentés dans le programme 2009).

**Remarques sur la gestion et la présentation des étapes de l'épreuve.**

Dans les précédents rapports nous avons attiré l'attention des candidats sur l'importance de la *lecture*. Rappelons ici que son exécution doit s'adapter aux caractères spécifiques des textes. Pour Racine (et pour le théâtre en général), il était inutile de lire les noms des personnages avant chaque réplique : une lecture intelligente doit *faire sentir* le changement d'interlocuteur. Selon le même principe, il fallait lire le texte dans une *logique d'interprétation dramatique*, sans toutefois "jouer" les divers rôles, mais en restituant le *tempo* et les intonations émotives des répliques successives. Il fallait d'autre part le lire dans une *logique de dialogue*, en évitant de débiter mécaniquement les répliques, mais en respectant les modes d'enchaînement (question/réponse, reprise, interruptions) et l'*ethos* des personnages. Lire aussi dans une *logique rhétorique* en faisant entendre les articulations du discours. Lire enfin dans une *logique poétique* en respectant le vers (scansion, diérèses, synérèses, enjambements). Pour Léry les exigences étaient plus limitées mais pas nécessairement plus aisées à remplir étant donné la graphie ancienne et le caractère archaïque de la syntaxe, qui ont été des écueils redoutables pour les candidats qui n'en avaient pas acquis la maîtrise avant l'épreuve. Il ne s'agissait pourtant que de lire de manière correcte et audible, en respectant la ponctuation et en découpant intelligiblement les unités syntaxiques.

Il faut insister en second lieu sur la *maîtrise du temps*. La durée de l'explication ne peut excéder 23 mn, si l'on veut ménager au moins cinq minutes pour l'entretien, moment précieux de l'épreuve puisqu'il peut conduire le jury à remonter la note (et non à la baisser : les candidats doivent donc se détendre et renoncer au fantasme de l'interrogatoire pervers fait pour les "descendre"). Dans cette perspective il est important de soigner l'organisation interne de l'explication : la fin du texte a souvent été survolée en accéléré faute de temps suffisant pour sa préparation ou son exposition. L'introduction, moment décisif de l'explication, ne doit pas pour autant être démesurée, ni partir de trop loin et charrier trop de généralités, mais *concerner* immédiatement le texte : les éléments relevés en amont n'auront d'intérêt que s'ils contribuent à l'éclairer. Enfin il convient de bien détacher la problématique de lecture et de veiller à y conformer l'explication. La situation d'une scène de théâtre doit être particulièrement rigoureuse. Le flou et l'inexactitude exposent à des erreurs d'interprétation désastreuses.

La salle de préparation met à la disposition des candidats des usuels destinés à les aider dans le déchiffrement des textes (la liste en est disponible sur le site de l'École). Il ne faut pas redouter de consacrer quelques minutes à vérifier les mots inconnus ou problématiques dans un dictionnaire historique de la langue (celui de Huguet pour le XVI<sup>e</sup> siècle, de Furetière pour le XVII<sup>e</sup>) : ce n'est pas là perdre du temps, mais se doter d'un atout non négligeable dans la préparation de l'explication. Sur ce point encore le flou ou la méconnaissance ont été ruineux pour les candidats qui ont négligé cette recherche préalable. La langue de Racine est particulièrement redoutable car elle nous est d'emblée familière et ressemble à celle que nous parlons. Il faut donc une vigilance particulière pour remarquer que les "soins" sont plutôt les soucis qui rongent la conscience que les attentions que l'on porte à autrui, et que l'expression "chargé de soins" appliquée à Titus désigne ses tourments et non sa galanterie ; pour s'aviser que le mot "auguste" est un adjectif dans l'expression "le sénat auguste" et non pas une forme abrégée de l'expression "le sénat d'Auguste", qui rappellerait, selon une candidate mal avisée, l'influence du premier empereur sur le fonctionnement de cette assemblée. L'élucidation des termes obscurs ou oubliés du vocabulaire de Jean de Léry aurait dû, selon nos prévisions, poser moins de difficultés encore puisque l'excellente édition de Franck Lestringant offrait au lecteur un glossaire en fin de volume. Nous nous sommes donc étonnés que les candidats, dans leur grande majorité, l'aient dédaigné ou ignoré. Ils ont ainsi été conduits à escamoter certains termes inconnus, voire à bâtir des contresens sur cette ignorance, alors qu'une bonne explication ne peut se passer d'éclairer le sens et la valeur des termes du texte. Il était ainsi fâcheux dans un récit commandé par la controverse religieuse d'ignorer ce que sont les "ministres" dans l'église réformée ; gênant aussi de ne pas comprendre le mot "équipage" en son sens courant qui en fait à l'époque un synonyme d'habillement voire d'accoutrement, et d'ignorer que le "courage" désigne le "coeur" dans l'expression "rassasier leur courage", et dans bien d'autres occurrences ; mais il était plus grave encore de comprendre "je me trouve aucunement empêché" comme une expression négative, équivalente à : "je ne me trouve pas du tout empêché". Un rapide coup d'oeil sur le Petit Robert aurait également évité aux candidats d'utiliser des néologismes improbables comme "calvinien", "affligement", ou "hocqueteux" (pour qualifier le rythme d'une réplique!).

**Remarques sur le traitement spécifique des œuvres au programme**

Les deux œuvres au programme semblent ne pas avoir bénéficié d'une attention égale. Léry a été globalement bien expliqué, sans doute grâce au travail approfondi et soigné qu'ont fourni les préparateurs sur ce texte difficile et étrange, mais également à l'intérêt qu'il a suscité chez des lecteurs novices dans le genre des relations de voyage, qui découvraient par le récit de Léry un horizon culturel inconnu d'eux et intellectuellement stimulant. A l'inverse, la familiarité trompeuse du théâtre racinien, l'ennui peut-être aussi né de sa fréquentation scolaire, nous ont paru avoir fait obstacle à l'appréhension intelligente et précise des extraits, pourtant attendus, que nous leur avons proposés.

### Jean de Léry

L'intérêt accordé au texte par les candidats et leur lecture attentive du paratexte n'a pas eu que des effets positifs. Il en a conduit certains à la surinterprétation ou au parti pris réducteur. On a souvent cru déceler dans tel extrait la présence du registre comique, voire burlesque ou carnavalesque, selon une lecture abusive des pages de l'introduction de F. Lestringant sur le rire du sauvage. Un tel *a priori* empêchait de percevoir la tonalité tragique ou l'indignation des passages sur la guerre et sur l'anthropophagie. Partant de l'idée qu'il s'agissait d'une littérature de témoignage, peu de candidats ont songé à prendre en considération l'organisation phrastique des textes, les choix lexicaux et stylistiques de l'auteur. A l'inverse, une application systématique de grilles narratologiques a souvent brouillé la perception de la dynamique propre du passage. Nous avons entendu également des lectures "myopes" qui ne tenaient pas compte du titre du chapitre où figure le texte, de la place de celui-ci, de ce qui le précédait immédiatement, mais aussi des manchettes souvent éclairantes. La connaissance précise du récit dans son ensemble a pu produire un effet pervers et conduire certains candidats à adopter un principe de lecture tenant de la réminiscence : chaque élément du texte "renvoyait" à d'autres antérieurs ou postérieurs. Mais ce qui a surtout gêné l'interprétation, c'est le manque de maîtrise du contexte culturel, notamment anthropologique (les humeurs, les passions) et théologique (l'imagerie biblique sous-jacente, les dogmes impliqués dans les jugements du narrateur). Le risque était alors de se rabattre sur des catégories générales en porte-à-faux avec la problématique de l'époque : parler de "réification des corps" à propos de l'évocation par Léry des massacres de la saint-Barthélémy était bien abstrait au regard de la volonté systématique d'outrage de l'ennemi intérieur (l'hérétique) à l'œuvre dans les traitements infligés aux corps des victimes. Une imprécision similaire portant sur le vocabulaire a conduit le candidat chargé d'expliquer les dernières lignes du texte à désigner comme "envoi" l'action de grâce qui le clôt (p. 552).

Aussi avons-nous apprécié à leur juste prix les formules à la fois éclairantes et élégantes que cette œuvre a inspirées à nombre de candidats. Par exemple cette formulation du projet de lecture de l'épisode du "gros lézard" (X, p. 268-269) : "Comment s'y prend Léry pour raconter ce non-événement ? Nous verrons que pour transmettre l'étrangeté maximale à laquelle se confronte le narrateur, il recourt à des modalités narratives qui, entre inventaire et invention, favorisent un *excursus* sur le terrain de la littérature". En conclusion la candidate notera que "le *grand plaisir* attribué au lézard questionne *in fine* l'anthropocentrisme". Une autre candidate conclut – sobrement mais avec une grande justesse – son explication du récit des controverses théologiques avec Villegagnon en signalant que Léry "inscrivant le débat dans l'expérience américaine, met en relation, avec une grande audace critique, des réalités apparemment éloignées : la foi et le cannibalisme". Une autre encore, se propose de montrer dans le portrait du guerrier nu illustré par une gravure fameuse (p. 226-227) "comment la description est modalisée par un regard qui tend à la carnavalisation de l'Indien à l'usage du lecteur occidental". Plus subtilement l'introduction au début du chapitre XVI sur les croyances et les rites des Tupinambas s'applique à saisir l'ambivalence de la position du narrateur dans les termes suivants : "L'enjeu du passage paraît être de minimiser la barbarie des sauvages en la comparant à la cruauté des catholiques. Le processus de relativisation suscite une certaine indulgence chez le narrateur. Mais cette indulgence est limitée par l'évidence de l'athéisme des Tupinambas, qui l'oblige à réaffirmer la perspective de leur damnation éternelle".

### Jean Racine

Le défaut général des explications du texte racinien a été l'ignorance du théâtre. L'explication devait au contraire viser à "mettre en scène" l'extrait : notamment en signalant les personnages en scène à ce moment-là du dialogue (les interlocuteurs sont-ils les seuls en scène ? y a-t-il des entrées et des sorties pendant leur entretien ? les candidats auraient dû être alertés sur l'importance des présences silencieuses sur la scène racinienne) ; en évoquant les éléments du décor, les costumes, les accessoires qui pouvaient alors jouer un rôle ; en prenant en compte le jeu, révélé par les didascalies, le plus souvent internes, disposées dans le texte. Le dialogue pouvait être ainsi analysé véritablement comme interaction mettant en jeu non seulement les contenus de parole mais aussi les signes de l'écoute : regards, gestuelle, postures, etc.

Un second défaut, corollaire du premier, a été l'ignorance de la dimension poétique. L'écriture versifiée a rarement été bien exploitée. Sans vouloir rendre compte de tout, il fallait au moins souligner les effets les plus manifestes : rimes significatives, jeux de rythme et de sonorités, ruptures, échos sonores, etc.

Une troisième lacune portait sur l'analyse dramaturgique : rares sont les candidats à s'être demandé quel rôle jouait le passage, en ses mouvements internes, par rapport à l'action. Or le découpage du texte était souvent justifié par sa fonction dans ce cadre. Les candidats auraient gagné à s'en apercevoir.

Du point de vue de l'interprétation, il faut souligner les dangers des explications qui ne partent pas d'une lecture précise du texte proposé mais d'*a priori* critiques, plaqués sur le texte, que les candidats dès lors transforment – et déforment – pour le faire coïncider avec des modèles de lecture préétablis. Ainsi l'utilisation de formules critiques brillantes, importées sans précaution dans le contexte limité et précis d'un extrait de quelques vers, a pu avoir des effets désastreux. La lecture de Barthes, toujours et à juste titre fascinante pour les candidats, a souvent été une incitation au contresens plutôt qu'un appui. Rappelons ici que l'opération interprétative à laquelle se livre Barthes dans *Sur Racine* (1963) est celle du déchiffreur des mythes véhiculés par le langage. C'est une démarche critique qu'il a élaborée au fil des articles de *Mythologies* (1957) ; il l'expérimente alors sur l'univers langagier singulier qu'est la tragédie racinienne. Si elle



produit sur les lecteurs modernes que nous sommes, et tout particulièrement sur les jeunes lecteurs que sont les candidats, l'effet saisissant de l'évidence, c'est qu'elle s'autorise, selon les propres termes de Barthes, à "parle[r] de Racine selon le langage de notre époque, en utilisant l'analyse structurale et psychanalytique, au sens culturel du mot" (*Le Figaro littéraire*, octobre 1965). Nous sommes "concernés" par cette lecture, parce qu'elle établit des liens signifiants entre l'imaginaire du texte racinien et notre propre savoir – notre propre expérience – de l'imaginaire, qui passe, bien entendu, par la découverte et l'exploration de l'inconscient, une dimension de l'intériorité humaine à la fois pressentie *et* ignorée de Racine et de ses contemporains. Pour mettre au jour cette dimension, Barthes explore l'ensemble des tragédies raciniennes comme un seul et immense texte, tissant des liens d'analogie entre les figures et les situations incarnées par les multiples personnages et intrigues qui les peuplent. Et il ignore délibérément (par principe méthodologique, et non, comme il lui a été reproché par ignorance ou péché d'anachronisme) l'ancrage historique et culturel du matériau et des procédés employés par le dramaturge. Ses découvertes, toujours saisissantes à ce niveau, peuvent être envisagées par les candidats comme des pistes indicatives, des éclairages fructueux à l'horizon de leur lecture, mais certainement pas comme des vérités dogmatiques qui les dispenseraient d'un travail précis d'analyse du texte. Ils doivent comprendre – sans supposer au jury la position dogmatique adverse, ni une surveillance sectaire à l'égard des propositions de Barthes – que l'exercice de l'explication de texte les invite à adopter un régime d'interprétation différent de celui du *Sur Racine*. D'abord par le format : ils doivent se concentrer sur une vingtaine de vers et non en parcourir plusieurs milliers. Ensuite par l'orientation : il s'agit de restituer la signification précise et les enjeux dramatiques de l'extrait dans le double contexte du récit dramatique auquel il appartient et de la culture au sein de laquelle il a été élaboré. L'explication attendue est avant tout historique, philologique, dramaturgique et poétique. Aussi des notions de dramaturgie classique, de rhétorique, d'anthropologie des passions sont-elles – au même titre que la maîtrise du lexique de l'époque – indispensables pour élucider avec justesse et précision l'agencement verbal, intellectuel, émotionnel que constitue le texte. Dans cette perspective, des critiques universitaires peuvent être d'un grand secours, notamment Schérer et Larthomas pour l'analyse dramaturgique, Forestier pour l'analyse générique et génétique. Si l'on se dote de ces instruments de compréhension, et si l'on adopte face au texte une curiosité patiente et méthodique, la référence à Barthes n'est pas un danger mais une possibilité d'ouverture.

Elle n'a d'ailleurs pas été la seule à engager les candidats dans des ornières. Ce n'est pas parce que le regard, magistralement thématisé par Starobinski dans *L'Oeil vivant*, joue un rôle certain dans ce théâtre, que la logique de la cruauté fonctionne pour certains personnages, que la mauvaise foi est patente chez d'autres, que l'on peut interpréter tout et n'importe quoi à partir d'un de ces points de vue érigés comme absolus. Ils produisent les concepts aussi insistants qu'erronés que sont l'"aphasie" d'Antiochus – qui a à son actif près de 400 vers ! – ou la prétendue "ventriloquie" d'un Néron dont la crise, qui fait justement le sujet de la tragédie, provient de son effort pour se libérer par l'affrontement verbal des puissances qui l'ont jusqu'ici commandé : sa mère, son précepteur, son confident.

Une autre source de contresens est la lecture argumentative qui amène à transformer les répliques des personnages – souvent tributaires de l'émotivité et orientées par le *pathos* – en discours faussement logiques. De ce point de vue l'étude des champs lexicaux, au lieu de fournir un appui à la compréhension, produit des résultats catastrophiques en associant des termes en fonction de significations qui ne sont pas les leurs dans le texte, au prix de l'escamotage de leurs emplois particuliers (euphémisés, ironiques). Elle a conduit par exemple un candidat à analyser le premier monologue d'Antiochus (*Bérénice*, I, 2) comme un "chant de douleur", gommant ainsi sa dimension délibérative qui l'anime de plusieurs mouvements contradictoires, et consacrant une thèse répandue mais fautive faisant de Bérénice une tragédie de la déploration.

L'étude rhétorique et stylistique peut se révéler également un appui ou un piège, selon qu'elle spécifie ou déforme le sens. Rappelons ici que le relevé de certaines figures n'a d'intérêt que s'il s'accompagne d'une indication des effets de sens ou d'émotion qu'elles produisent. Ainsi dans l'échange entre Junie et Néron à la fin de la scène 3 de l'Acte II (v. 637-686), la multiplication des pronoms de la troisième personne dans les répliques de celui-ci est interprétée comme une "réification de la personne de Britannicus", par application mécanique de la notion de "non-personne" empruntée à Benveniste, alors qu'on y peut voir au contraire le signe de la haine obsessionnelle dont Néron est la proie.

La myopie historique conduit souvent à privilégier un élément (au nom savant, comme l'hypotypose, toujours en tête des favoris!) sans que les éléments les plus importants (jeu des temps, jeu des périodes phrastiques, travail des répétitions, oppositions, montées ou chutes rythmiques) soient pris en compte. Cette langue classique réputée limpide et transparente exige une extrême attention aux structures syntaxiques, qu'il ne faut pas avoir honte de soutenir par des analyses grammaticales précises. Beaucoup trop de contresens ont eu pour origine un défaut d'analyse. Telle candidate s'est livrée à un développement sur les "invectives" que Bérénice lance à Titus absent, à partir de la phrase : "L'ingrat, de mon départ consolé par avance/ Daignera-t-il compter les jours de mon absence?" (v. 1119-20), "l'ingrat" ayant été perçu comme une apostrophe. Telle autre a cru pouvoir prêter à Junie de la pitié pour Britannicus en appliquant à celui-ci l'expression "Seul reste du débris d'une illustre famille", qui, à l'évidence, est apposée au mot "fille" par lequel elle se désigne elle-même ("Il n'a point détourné ses regards d'une fille./ Seul reste...", v. 555-6).

La structure, la logique, le rythme des dialogues n'ont pas été pris suffisamment en considération. Il était profitable de se poser à leur égard les questions suivantes : qui mène la parole, interrompt, relance, quelles sont les formes d'enchaînement des répliques (questions, reprises de mots, etc.). Le dialogue de la tragédie classique a ses règles et ses conventions. Encore faut-il pouvoir les identifier. Mieux vaut se passer du terme technique d'*agôn* si on l'applique indifféremment à tout dialogue un peu vif entre deux interlocuteurs, en ignorant qu'il désigne exclusivement des dialogues d'affrontement violent, où le combat des paroles précède ou remplace le corps à corps, et où l'usage fréquent de la stichomythie mime l'échange pressés des coups dans le duel. C'était un contresens grave dans le cas du dernier échange entre Néron et Narcisse (IV, 4), où celui-ci s'emploie à provoquer l'amour-propre de son maître par des allégations

mensongères (“Elle [Agrippine] s’en est assez vantée publiquement [de l’avoir manipulé à son gré]”) afin de le pousser par réaction à accomplir son projet de meurtre sur Britannicus. C’était un dialogue de persuasion (sournoise et agressive, certes) et non pas un passage d’*agôn*.

Cet exemple démontre qu’il est utile de posséder quelques notions anthropologiques et idéologiques du temps pour saisir avec quelque précision l’enjeu et le fonctionnement des affrontements dialogués. Plutôt que de convoquer à tout bout de champ des notions non seulement anachroniques mais trop vagues, comme le sadisme, le masochisme, l’absurde ou le baroque, il était profitable de prendre en compte, pour lire *Bérénice*, la complexité de la position des princes et des grands (or il y a autant de grandeur que de misère dans Bérénice, autant de dignité que de lâcheté chez Titus), les conséquences idéologiques de l’accès au pouvoir (qui fondaient la métamorphose de Titus devenu empereur, *persona* royale et non plus personne privée), et, pour *Britannicus*, le rôle de l’exemplarité historique, du poids du passé, et des catégories fondamentales de la pensée politique, notamment celles du machiavélisme.

Que cette énumération n’effraie pas les futurs candidats : les notions fondamentales à avoir en tête pour lire un texte du passé ne sont pas très nombreuses et sont aisément maîtrisables. Elles ont surtout pour effet d’opérer un éloignement salutaire de l’objet d’étude, en invitant le lecteur à envisager la distance culturelle et linguistique du texte comme une occasion stimulante de découverte et d’enrichissement, plutôt que comme un motif de découragement, voire une incitation à l’indifférence.





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

**<http://www.ens-lsh.fr>**

rubrique *Etudes*, *Entrer à l'ENS LSH*, *Concours*  
[admissions@ens-lsh.fr](mailto:admissions@ens-lsh.fr)

ISSN 0335-9409