

Ecole normale supérieure

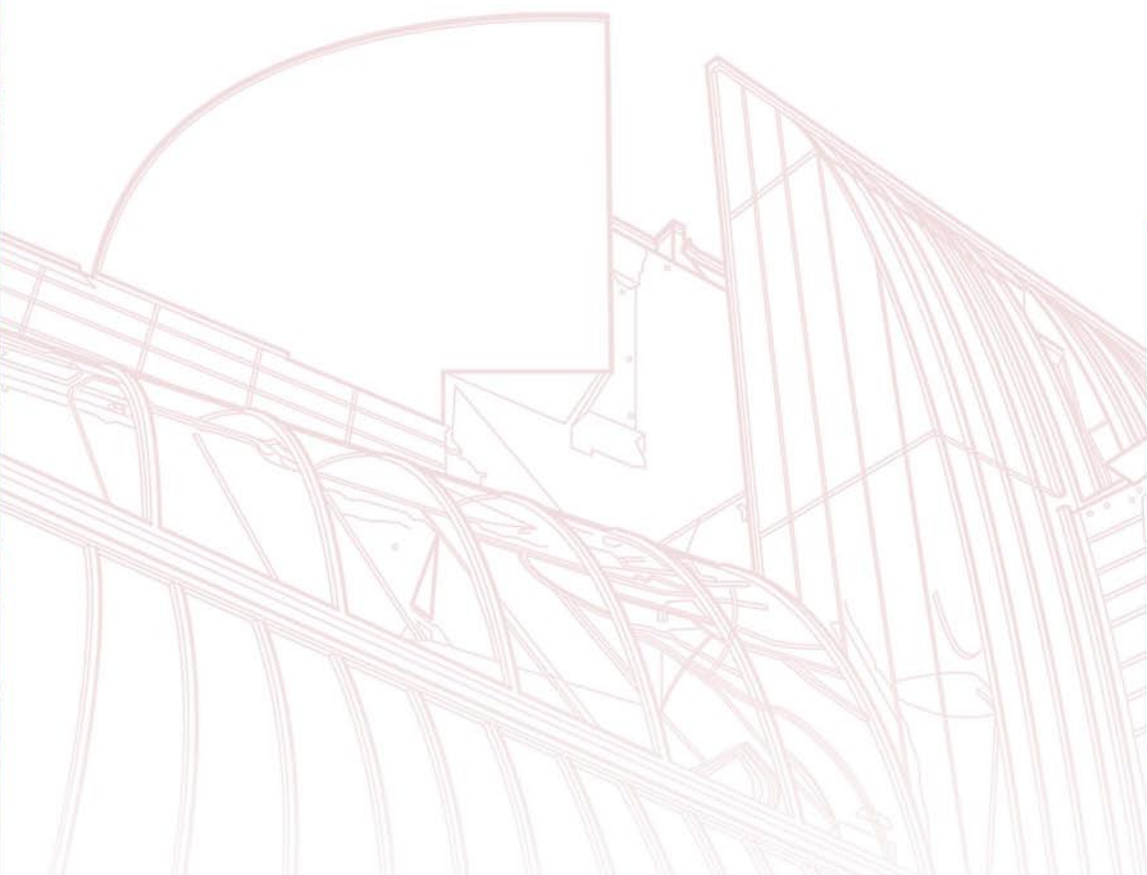
Lettres et sciences humaines

Erudition, création, diffusion des savoirs

Concours d'entrée

Rapport 2007

Ecole
Ecole
Ecole
Ecole
Ecole
Ecole
Ecole
Etudes
Etudes
Etudes
Etudes
Etudes
Etudes
Recherche
Recherche
Recherche
Recherche
Recherche
Recherche
Cultu
Cultu
Cultu
Cultu
Cultu
Cultu
Diffusio
savoir
savoir
savoir
Actual
Actual
Actual
Actual



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

www.ens-lsh.fr

rubrique *Etudes*, *Entrer à l'ENS LSH*, *Concours*

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

Moyenne : 7,90

Note la plus haute : 19

Note la plus basse : 0,5

Le jury, qui n'a pas eu de mal à s'accorder quant à l'évaluation de la qualité des 594 copies qui lui étaient soumises, n'est en revanche parvenu à aucun consensus quant à la *difficulté* du texte d'Alfred Jarry que les candidats avaient à étudier cette année ! Pour les uns, la singularité de cette page, extraite d'un ouvrage que des lycéens et des étudiants avaient en outre peu de chance d'avoir croisé au cours de leur formation, avait bien de quoi décontenancer et les bonnes copies seraient celles qui se montreraient capables de dépasser un légitime moment de surprise ou de désarroi. Pour les autres, cette page avait le mérite de pouvoir susciter la curiosité de jeunes lecteurs et de les pousser à mobiliser les instruments critiques et les souvenirs de lecture les plus divers, sans toutefois nécessiter d'information contextuelle particulière. Nous ne trancherons pas ici le débat sur ce qui fait la difficulté d'un texte inconnu dont on doit rédiger un commentaire composé en cinq heures. Mais nous nous sommes finalement réjouis de lire des copies très diverses et d'attribuer à 38 d'entre elles une note égale ou supérieure à 14/20.

La lecture des copies a d'abord confirmé la pertinence de quelques conseils généraux que les rapporteurs formulent d'année en année. Le premier recommande de se passer résolument des considérations générales d'histoire littéraire qui occupent trop souvent les premières lignes de l'introduction : cette pratique, rarement fructueuse, se révèle condamnable lorsqu'elle conduit à parler avec une feinte assurance de choses dont on ignore tout : la place de *L'Amour absolu* dans la carrière de Jarry, la postérité de l'ouvrage, qui, par la magie de la situation de concours, devient « un tournant dans l'histoire du roman » ou une source majeure de l'œuvre de Marguerite Yourcenar... Le deuxième consiste à ne pas confronter le texte tel qu'il est à ce qu'il aurait dû être s'il n'était pas ce qu'il est. Le jury est conscient du fait que cette démarche n'est pas étrangère à la formation scolaire des candidats et qu'elle a toute sa légitimité : comment rendre compte de la singularité d'un texte sans avoir à l'esprit les normes ou les régularités par rapport auxquelles, justement, ce texte se singularise ? Mais, dans l'exercice du commentaire composé, cette démarche produit trop souvent des analyses artificielles et sans effet, dont la forme caricaturale – mais fréquente – consiste en une première partie consacrée au relevé des indices de « normalité » du texte, avant que la seconde prétende commencer à commenter « vraiment » le texte. A cette présupposition d'une norme littéraire en réalité introuvable, le jury préférera une comparaison précise, par exemple, ici, avec tel passage des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ou de *L'Enfant* de Jules Vallès, voire avec *Les Poètes de sept ans* d'Arthur Rimbaud.

Un troisième conseil pourrait concerner la nécessité de ne pas s'enfermer dans un système interprétatif clos et exclusif : les candidats ont généralement compris que le commentaire composé ne doit pas se contenter de décrire quelques aspects du texte mais qu'il doit relier et organiser ces éléments de description de manière à ce que ceux-ci autorisent et nourrissent des propositions d'interprétation ; il ne faut cependant pas que ces propositions d'interprétation prennent la forme d'une clé de lecture, qui, même lorsqu'elle est pertinente (ici, par exemple, la présence d'un hypotexte évangélique ou la dimension masochiste), conduit toujours à des erreurs lorsqu'elle est le seul outil mobilisé et, surtout, oblige à sacrifier des pans entiers du texte pour lesquels elle est inopérante. Enfin, le plus élémentaire des conseils : même dans un texte littéraire, les mots de la langue peuvent avoir un sens littéral et une portée référentielle. En même temps qu'ils organisent des systèmes de signification complexes, ils font appel, chez le lecteur, à la capacité de se représenter des réalités (des objets, des lieux, des gestes...) et le jury évalue aussi, dans ces lectures rédigées que sont les commentaires composés, l'aptitude à se représenter ce qu'un texte représente. Les premières lignes du texte de Jarry ont ainsi trop souvent donné lieu à d'abondantes analyses métatextuelles ou psychologiques sans que soit simplement compris le sens des expressions *ruisseau pavé* ou *noyau de la vis*, désignant des réalités dont chacun pourtant a déjà pu faire l'expérience en marchant dans un espace urbain (*la ville*) caractérisé par de fortes pentes (*côte escarpée*).

Rappelons enfin – il s'agit moins là d'un conseil que d'une exigence – que le jury est attentif à la correction et à la précision de la langue. Il ne s'alarmera pas d'une défaillance ponctuelle due à la précipitation de la relecture ni ne constate de dégradation générale de l'expression : il demeure seulement vigilant et, lorsqu'il le faut, il sanctionne.

Venons-en au texte lui-même. *L'Amour absolu* a été publié par Alfred Jarry en 1899, sous la forme d'un fac-similé du manuscrit autographe, imprimé en cinquante exemplaires placés en dépôt au *Mercure de France*, et il figure désormais en bonne place dans les rééditions de l'œuvre jarryenne. Présenté par son auteur comme un

« roman », l'ouvrage est ainsi résumé par Patrick Besnier : « Dans une cellule de prison (*peut-être* simplement son cerveau) un homme attend son exécution à l'aube (ou bien rêve qu'il le fait) comme s'il avait tué. Cet homme, Emmanuel Dieu, revit des scènes de son enfance : à la fois celle d'un petit Breton de la fin du XIX^e siècle et celle du Christ selon les Évangiles ; il est à la fois le fils du charpentier Joseph et celui du notaire, M^e Joseb [...]. » Ce n'était pas dans les éléments fragmentaires et souvent approximatifs de leur culture jarryenne – le titre d'*Ubu roi*, le portrait fourni par Gide dans les *Faux-monnayeurs* ou, exceptionnellement, *La Passion considérée comme course de côte* – que les candidats devaient chercher les moyens de se saisir de cet extrait de *L'Amour absolu*, mais dans leurs connaissances et leur capacité d'analyse des textes littéraires en général. Nous avons certes admiré le fait que des copies, au moyen de la seule analyse rigoureuse de la page proposée et sans rien connaître de l'ouvrage, soient parvenues à reconstituer tel ou tel élément du contexte ou de la genèse du texte – l'enfermement du personnage, l'imminence de sa mort, par exemple, et même la dimension manuscrite ! –, mais le commentaire composé n'est en rien un exercice de divination et d'autres copies ont brillé sans avoir à forger de telles hypothèses. Encore fallait-il que l'analyse fût rigoureuse et cohérente. Elle devait ici, d'abord, ne pas éviter les principales questions soulevées par la lecture du passage : quelles relations le narrateur entretient-il avec le personnage principal ? Comment qualifier la tonalité du texte ? La réponse à ces questions ne pouvait être simple ou rapide mais elle devait se fonder sur des données claires et stables. C'est la première de ces questions qui a été le plus nettement posée dans les copies, mais souvent pour être trop vite tranchée, de manière d'ailleurs divergente « narrateur omniscient » ou « focalisation interne à la troisième personne » ? D'autres caractérisations étaient plus faciles à rejeter : rien ne permettait par exemple d'indiquer qu'il pouvait s'agir là d'un « narrateur homodiégétique » (c'est-à-dire présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte). Mais l'essentiel était de décrire et de commenter la mobilité – renforcée par la singulière fragmentation de la page, qui accorde à chaque phrase, même nominale, le statut typographique d'un paragraphe – d'un dispositif narratif qui a conduit Michel Arrivé à parler, à propos de *L'Amour absolu* et de quelques autres récits de Jarry pourtant rédigés à la troisième personne, de « romans "autobiographiques" au sens large », dans lesquels la vie serait « rêvée ou construite (rêver, d'ailleurs, n'est-ce pas construire, et construire, rêver ?) bien plutôt que vécue, travaillée par le désir ». Ce trouble de la focalisation devait donc être étudié en tant que tel et il l'a été, parfois remarquablement, dans les meilleures copies. De la même manière, l'incertitude tonale du passage devait être analysée pour elle-même, plutôt que d'être occultée au profit d'affirmations excessives et donc impropres (un texte « envahi par l'angoisse », un « comique dévastateur... »). De la même manière, s'il était utile de disposer d'un savoir précis sur différents codes génériques (souvenirs d'enfance, roman naturaliste, poésie symboliste...), il n'était pas fructueux de chercher à classer le texte dans une case prédéterminée : lire cette page comme l'extrait d'un roman réaliste ne pouvait que conduire à des gauchissements dans la description et situer l'interprétation dans une impasse.

Placer ainsi au premier plan du travail questions, troubles et incertitudes ne revient pas à plonger le texte dans l'indécidable. Tout au contraire, il s'agit de faire que la démarche du commentaire demeure fidèle à l'expérience de la lecture afin que l'on puisse organiser, avec logique et clarté, un parcours qui déploie une interprétation riche et fidèle – juste – du texte qu'on a lu. Parmi les parcours de ce genre que nous avons découverts en lisant les copies, les orientations n'étaient pas semblables. Rappelons que le jury n'évalue pas les copies en fonction d'un plan prédéterminé : deux parcours divergents peuvent le convaincre semblablement de leur justesse. Les bonnes copies avaient néanmoins trois traits en commun : se fonder sur une description précise des faits textuels qui constituaient la singularité du passage, proposer des interprétations de ces faits et lier ces interprétations de manière à offrir une vision cohérente et la plus complète possible du passage.

Un parcours commode pouvait consister à étudier d'abord le trouble de la focalisation (I), afin de montrer que ce trouble est un moyen de questionner la naissance d'une sensibilité et d'une conscience (II), ce qui revient à lier la formation d'une identité à la découverte des potentialités de la langue et du signe (III).

I. Le texte se présente comme un récit d'enfance centré sur une expérience du seuil (A) : un enfant de 4 ans, Emmanuel, sort d'un univers strictement familial pour découvrir le monde scolaire. Cette expérience du changement est en même temps l'expérience d'une continuité : « Mme Venelle » peut apparaître comme un substitut de « Mme Joseb », en même temps que cette dernière se trouve déjà mise à distance par les appellations *Mme* ou *couple notarial* et par l'italique du mot *mère*.

Cette ambivalence de l'expérience est rendue sensible par l'instabilité de l'instance narrative (B), comme le montre l'étude des trois premiers paragraphes : le découpage en paragraphes distincts de ce qui, syntaxiquement, pourrait constituer une seule longue phrase met en évidence, parallèlement à la progression dans l'espace, du domicile à l'école, un processus de focalisation progressive, souligné par l'introduction du verbe *sembler*. Dans la suite du texte, cette instabilité est maintenue à la fois par la présence du lexique de l'hypothèse et de l'approximation (*sembler, paraître, interpréter, ne pas savoir si, peut-être, quelque chose comme, sans doute...*), par l'alternance entre deux niveaux temporels de focalisation interne – l'enfant et ce qu'il devint « plus tard » – ainsi que par la citation constante, parfois soulignée par l'italique, de paroles rapportées, empruntées à la langue des adultes en général, à celle de l'école en particulier ou à l'enfant lui-même faisant approximativement écho à ces dernières.

Cette instabilité, associée à l'usage de l'apposition et à une fragmentation en paragraphes qui met en relief les procédés d'anaphores et d'échos, vise à conférer une épaisseur mystérieuse aux mots, selon le principe défini par Jarry lui-même en 1894 dans la préface des *Minutes de sable mémorial* : « Suggérer au lieu de dire, faire

dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. » Ces mots-carrefours correspondent à l'émergence d'une possibilité de bifurcation sémantique, grâce aux jeux sur les sens propres et figurés, à la paronomase (parfois attribuée à une confusion de l'enfant lui-même, parfois moins facilement assignable), aux ressources offertes par l'onomastique.

II. Cette mise en évidence d'un trouble dans l'instance qui narre et qui nomme ne vise pas ici à susciter la rêverie du lecteur sur quelques mots survivants d'une enfance lointaine, mais à exhiber, objectiver la naissance d'une sensibilité et d'une conscience, d'abord à travers la présence centrale du corps de l'enfant. La *convergence* de l'univers autour de ce corps correspond à la fois à une inquiétude (disproportion et solitude) et à une jouissance : le vertige initial (*côtoyer un gouffre*), les coups reçus en classe et la position couchée adoptée ensuite (*se vautrait, à plat ventre, de dessous le canapé*) apparaissent ainsi moins subis que désirés et pleinement vécus.

A travers cette perception première, se révèle une coïncidence du plaisir et de la douleur, qui finit par être explicitement nommée le narrateur (*une douleur joyeuse*) et qui va de pair avec un trouble de l'identité sexuelle, dont témoignent les *robes plissées de filles* que portent les garçons de l'école, les *coupe-papier de bois* voulant imiter *la scie créatrice, vorace et vivante*, du père, ou la relation mystérieuse et violente d'Emmanuel avec *la Xavier*.

La netteté du symbolisme sexuel (*il se vautrait sur le giron de la maîtresse, devant les verges...*) n'est qu'un aspect de la structuration imaginaire du texte, qui se caractérise par l'entrelacement de réseaux hétérogènes : l'univers du conte voisine avec celui de la modernité technique (la branche de noisetier par laquelle la maîtresse agit sur les enfants et communique avec eux est à la fois *baguette des fées et téléphone*) ou avec le récit évangélique, dont les traces sont lisibles dans les noms *Joseb*, *Marie* et *Emmanuel* (qui signifie « Dieu est avec nous » et qui pour les chrétiens désigne le Christ dans une prophétie de l'Ancien Testament – *Isaïe*, 7, 14) ou dans la croix (le *bois de supplice*) renversée qui forme l'*X*. Les *portails des enterrements* – sur lesquels figure la croix – se superposent ainsi au souvenir de la *porte ferrée* de l'école, comme si la page structurait l'ensemble de l'expérience humaine, de la naissance à la mort, du *matin* à la *soirée*, des temps préhistoriques (*le diornis et l'épiornis*) à l'aujourd'hui.

III. L'apprentissage en jeu dépasse donc de loin le seul cadre scolaire pour concerner la totalité d'une identité. Cela se traduit d'abord par une dimension satirique du texte, opposant l'individu à l'institution qui entend le dominer et s'emparer de lui – sans y parvenir, comme en témoigne la mise en scène de l'incompréhension de l'enfant devant un univers scolaire dont la nécessité semble discutable, la violence gratuite et le profit inexistant (*Il ne garda d'autre habitude...*) et qui se trouve finalement exclu au profit d'un autre apprentissage, accompli seul ou avec l'aide paternelle.

Mais cette mise à distance de l'apprentissage scolaire n'épuise pas la portée de ce dernier, puisque l'image de l'enfant découvrant l'école offre, par bien des aspects, une figuration de l'écrivain au travail (*lire et écrire, coupe-papier de bois*). C'est par le geste d'écriture qui donne naissance au texte que se déploient pleinement les potentialités de la langue auxquelles, dans le récit, l'enfant se trouve pour la première fois confronté. Du rebut même (*barbouillages, cahiers déchirés*), émergent figures et signes, comme, du *capharnaüm*, naissait, *plus précis et plus somptueux*, le *diorne* surgi de son *coffre*. Le malentendu devient fécond et les approximations enfantines nourrissent une esthétique littéraire de la surprise.

Il en résulte une tension entre le caractère narratif du texte et la primauté qu'il accorde à la puissance du signe. La lisibilité du souvenir d'enfance se heurte à cette autonomie de signes valant pour eux-mêmes : les signes linguistiques ne sont que des signes parmi d'autres, les *barbouillages* d'enfants sont des *hiéroglyphes*, le mot "*coutelas*" possède une *pointe* comme l'objet qu'il désigne et que l'enfant veut voir dans le *bout de bois* qu'il *orne et perfectionne*. L'espace entier devient un réservoir de formes géométriques (*spiraales, bordure*) ou géographiques (l'*estuaire* auquel semble *aboutir* le chemin de l'école) qui crée un univers *abstrait*. Cette abstraction se thématise dans l'*X* final, à la fois marque de l'anonymat et d'une mortalité entrevue dans l'expérience sensible la plus élémentaire. Mais cette abstraction entend permettre aussi une rénovation de la langue commune, par la revivification des clichés et des expressions toutes faites.

Profitons de ce dernier point pour insister sur l'exigence de précision et de nuance dans la perception des faits de langue et de style. Compte en effet moins, pour cet exercice, la technicité du vocabulaire stylistique que l'exactitude de la lecture et c'est assurément sur ce point que, chaque année, les copies se différencient le plus nettement. Le texte de Jarry offrait de multiples occasions d'évaluer cette exactitude. Trop de candidats – lecteurs pressés ? commentateurs aveuglés par une interprétation inadéquate ? candidats trop peu familiers de la langue des écrivains du XIX^e siècle ? – ont systématiquement cru identifier des incorrections – évidemment volontaires, mais à quelles fins ? – là où il y avait, selon les cas, préciosités ironiques, tropes ou simple souci de précision lexicale. Lorsque Jarry écrit que « les parents [*de Xavier*] fréquentaient chez le notaire », loin de commettre une « grossière faute de français », il restitue sans doute, comme l'a habilement écrit l'une des copies, « un peu du sociolecte de la bourgeoisie provinciale » ; on pouvait aussi se contenter de décrire – sans même savoir que cette construction est attestée chez Molière ou La Fontaine – l'effet produit sur le lecteur par l'apparition, à la fin d'une longue phrase informative, de cette surprenante construction, qui semble empruntée par le narrateur à l'enfant qui l'emprunte lui-même aux adultes, et qui fait mieux ressortir le radical isolement de l'enfant, terré sous le canapé, *guettant*. On voudrait que les candidats fassent preuve, dans leur attention aux voix qui traversent le texte qu'on leur soumet, de la même attention.

Oral

Explication d'un texte antérieur à 1715

Moyenne de l'épreuve : 8, 77.

Note la plus haute : 19.

Note la plus basse : 4.

Certes, le programme de cette dernière session présentait des difficultés, linguistiques et culturelles. Rotrou est un auteur beaucoup moins fréquenté par l'école et l'université que son contemporain Corneille ; sa langue et sa dramaturgie comportent des aspects plus archaïques, et les deux tragédies proposées rendaient nécessaire un savoir supplémentaire sur la mythologie et la tragédie gréco-latine. Quant au Livre II des *Essais*, bien qu'amputé de la longue et complexe *Apologie de Raymond Sebond*, il n'échappait pas au double écueil qu'offre tout texte de Montaigne au lecteur moderne d'une langue devenue presque étrangère et d'une pensée mouvante, rebelle à toute réduction en système. Nous n'avons pas minimisé ces difficultés dans l'écoute et l'évaluation des candidats. A notre heureuse surprise, nous avons constaté que les candidats les avaient en général bien surmontées au cours de leur année de préparation. La faiblesse d'un grand nombre d'explications de texte nous a paru tenir d'avantage à un manque d'attention aux particularités de l'extrait qui leur était proposé. Si bien qu'il nous suffirait de réitérer ici la consigne que nous donnons au fil des rapports et qui est à nos yeux la seule essentielle : que le candidat envisage le texte proposé dans sa singularité et qu'il rende compte de cette singularité avec tous les moyens d'investigation et d'exposition dont il dispose. Les remarques qui suivent ne constituent donc pas un exposé méthodologique de l'explication de texte, mais visent à rendre compte le plus concrètement possible des exposés que nous avons entendus lors de cette dernière session d'oral, de nos critiques et des conseils que l'on peut en tirer. C'est par ce biais de l'écoute concrète que nous serons conduits à revenir sur ce que l'on doit attendre de l'explication d'un texte de théâtre et de celle d'un texte aussi composite que celui des *Essais*.

Rotrou

L'explication d'une scène de théâtre exige une présentation claire de sa situation dans le contexte de la pièce. Nous avons observé que très souvent les candidats auraient évité l'ornière du contresens ou de l'insignifiance en s'appliquant simplement à bien situer la scène ou l'extrait de scène qui leur était proposé. Qu'entendons-nous par là ? Une attention précise à plusieurs aspects du texte.

1) D'abord sa *place* dans le déroulement du récit dramatique. Il n'est pas indifférent, par exemple, que l'intervention de Jocaste, projetée dès la première scène au moment de la retraite de l'armée thébaine devant l'offensive des Grecs, n'ait lieu qu'à la scène 3 de l'acte II, au moment où Étéocle paraît pour répondre au défi que lui a lancé son frère. Même si Jocaste ignore le nouveau péril que constitue le projet de duel, son discours, qui déplore la répétition du parricide dans la famille d'Édipe, tire sa justesse et son pathétique de cette coïncidence. Robert Garnier avait situé le discours de Jocaste avant l'affrontement des deux armées, il n'exploitait donc pas cette dimension, hautement tragique, de l'éloquence maternelle. Certes, le jury n'attendait pas de la candidate qu'elle compare le texte de Rotrou à ses sources. Il pouvait en revanche exiger qu'elle tînt compte d'un dispositif narratif qui mettait particulièrement en valeur cet épisode, dont on pouvait en outre remarquer qu'il figurait au premier plan du frontispice de la première édition du texte, reproduit dans l'édition au programme.

2) Il est souvent nécessaire de définir également la *fonction* d'une scène dans l'agencement de l'intrigue. On insiste à juste titre sur la fonction *informative* assumée par les scènes d'exposition. Les candidats oublient rarement de faire les remarques nécessaires à ce sujet. Mais tout aussi importante est la fonction *préparatoire* des premières scènes, et celle-ci est souvent inaperçue. Prenons-en pour exemple la scène 6 de l'acte I d'*Antigone*, qui, au prix d'un changement de lieu scénique, présente, avec une grande efficacité pathétique, les adieux de Polynice à son beau-père, Adraste, et à sa femme, Argie. Elle introduit le personnage d'Argie et prépare sa réapparition à l'acte III en concurrente, puis alliée d'Antigone pour l'inhumation de Polynice ; le contenu du dialogue justifie par avance que cette épouse vertueuse et soumise prenne alors le risque de contrevenir à l'ordre royal.

Relever cet agencement de l'intrigue permettait au candidat de mettre en évidence le souci de vraisemblance qui détermine la réécriture du mythe par Rotrou alors qu'il introduit un personnage absent chez les dramaturges qui l'ont précédé. Il pouvait ainsi s'arracher à la position de lecteur empirique, ou de spectateur passif, pour envisager l'œuvre dans ses modes d'élaboration, entrer en quelque sorte dans l'atelier du dramaturge, et assumer ainsi la position de lecteur critique requise par toute épreuve littéraire.

3) Une telle position de surplomb par rapport au texte de théâtre, devait conduire les candidats à envisager les enjeux de la scène. Tout dialogue théâtral confronte les intérêts divers – voire violemment divergents – des interlocuteurs. Il est nécessaire pour saisir la logique des répliques de préciser ces intérêts et les buts qu'ils visent. Ainsi le premier dialogue entre Achille et Iphigénie (IV, 6, v. 1425-1438) demeurait inintelligible si l'on considérait, comme la candidate qui était chargée de l'expliquer, que le but d'Achille est de persuader Iphigénie de l'épouser. Achille se propose d'abord de sauver Iphigénie, le mariage étant envisagé comme la récompense de l'exploit, selon le schéma galant du service d'amour. Dès lors, ce que refuse Iphigénie, ce n'est pas en soi le mariage, par froideur ou pudeur excessives, mais l'ensemble de la proposition qui implique l'outrage à Diane à qui elle est promise comme victime. Cet enjeu peut d'ailleurs se déduire du jeu de scène indiqué par la didascalie liminaire : « Achille mettant ses armes ». Il prépare le revirement du héros à l'acte suivant (V, 3), où, pour se soumettre au vœu d'Iphigénie, il s'offre en victime de substitution aux sacrificateurs : la didascalie précise alors : « Achille désarmé ».

En éclairant ainsi le texte par la situation spatiale et la gestuelle des acteurs, on aborde l'analyse dramaturgique, essentielle à l'explication du texte de théâtre, mais trop souvent négligée par les candidats. Alors que l'analyse dramatique s'intéresse au développement du sujet en intrigue, donc à la structure du récit dramatique, l'analyse dramaturgique porte sur les dispositifs de représentation qu'il contient. Outre les didascalies explicites, assez rares chez Rotrou, le dialogue fournissait un certain nombre d'indications implicites sur le décor, la gestuelle et les déplacements des acteurs, que l'on devait traiter comme des didascalies internes. De ce point de vue, il était gênant de ne pas remarquer la situation physique d'Antigone et de Polynice dans la seule scène qui les confronte (II, 2) : la sœur parle au frère du haut des murailles de Thèbes, et c'est là tout le paradoxe de ces retrouvailles. Ce paradoxe invitait à entendre littéralement la plainte d'Antigone : « Quel destin entre nous met cet éloignement ? » (v. 346), et à donner toute sa force symbolique à leur position spatiale : « Nous parlons séparés comme deux ennemis ».

L'attention à la dimension scénographique permettait de constater que le pathétique de Rotrou est toujours nourri d'éléments matériels, qu'il naît de l'investissement concret de l'espace scénique par un dramaturge qui, auteur attiré de l'Hôtel de Bourgogne, a toujours travaillé dans une proximité étroite avec les comédiens. Les candidats ont trop souvent tendance à faire une lecture désincarnée du texte, ne cherchant à y repérer que des dispositifs intellectuels. Elle s'est montrée ici particulièrement appauvrissante. Remarquer qu'Antigone est « en deuil » au début de l'acte III permettait de construire l'explication des stances sur une énigme : de qui porte-t-elle le deuil ? quelle mort lui inspire cette douloureuse méditation sur le péril où l'inconstance de la fortune expose les grands ? On pouvait ainsi mesurer l'habileté d'une construction dramatique qui maintient le suspense jusqu'à la scène 4, où il se trouve rompu par le témoignage horrifié d'Hémon sortant de la chambre où Antigone l'a invité à pénétrer deux scènes auparavant (III, 2, 775) : « Jocaste défaite ! ô destin inhumain ! » (III, 4, v. 789). Or cet agencement narratif et les effets qu'il produit sur scène sont généralement passés inaperçus.

Autre composante de la dramaturgie peu exploitée par les candidats : le hors-scène. Pourtant la tension tragique tient à la conscience qu'ont les acteurs – et, partant, les spectateurs – du déroulement d'événements décisifs hors de l'espace scénique visible. Ainsi, dans *Antigone*, le « conseil » royal, où les personnages sont tour à tour appelés, ou dont ils sont exclus tandis que s'y trament des décisions funestes, comme l'interdiction d'enterrer Polynice. Le phénomène inverse, la saturation de l'espace scénique par des personnages muets, échappe tout autant aux candidats qui négligent de lire la liste des personnages indiquée à l'en-tête des scènes. Pourtant ces acteurs silencieux infléchissent le dialogue par leur écoute. Jocaste s'adresse à ses fils devant une assistance quasi-muette, qui rassemble Antigone, Hémon et Créon, et deux chefs grecs qui escortent Polynice (II, 4). L'éloquence qu'elle déploie a un public, sa destination élargie enrichit sa fonction persuasive d'un aspect épictétique, et infléchit son discours vers la déploration des malheurs de la lignée d'Œdipe, préambule à son propre suicide.

Quand les candidats ont remarqué ce phénomène d'écoute multiple, ils l'ont souvent identifié comme une variante de la double énonciation. Cela les conduisait à faire des auditeurs muets des figures du public, ce qui gauchissait gravement l'interprétation de leur présence sur scène. Hémon et Créon – pour rester sur la scène que nous venons d'évoquer – ont des intérêts divergents dans la guerre fratricide, qui s'expriment par des répliques laconiques après le départ de Jocaste : par calcul politique, Créon désire l'affrontement des deux frères qui doit déterminer son propre accès au trône, alors qu'Hémon, affectivement solidaire d'Antigone, le redoute et en déplore la violence transgressive (« O journée, honteuse à la nature. ») Il valait la peine de distinguer la double destination (ou destination multiple) de la double énonciation, notion souvent convoquée abusivement, parce qu'on oublie qu'elle suppose l'adresse de l'auteur au public par la voie du dialogue entre les acteurs. Cela aurait notamment permis de repérer dans le continuum des répliques les vers logiquement prononcés en aparté. C'est là

un problème récurrent dans la lecture de Rotrou, puisqu'aucune didascalie ne vient signaler ces bifurcations du discours : seule l'attention au contenu du discours permet de les identifier.

L'analyse du discours, dans sa dimension rhétorique, a souffert du défaut général de précision. Le discours tragique relève chez Rotrou de deux catégories principales : la persuasion et l'affrontement. La logique d'affrontement, qui culmine dans la forme stichomythique que prend l'échange agonistique, a été en général bien repérée et assez convenablement décrite. La logique de persuasion, en revanche, semble avoir été plus difficile à saisir, sans doute parce qu'elle implique une éloquence plus complexe, qui use de détours et d'allusions au service d'une stratégie pas toujours claire. La simplification *a priori* conduisait au contresens. Telle candidate, ayant à expliquer la tirade que Clytemnestre adresse à Agamemnon pour lui reprocher le sort qu'il réserve à Iphigénie (IV, 3), a vu dans le « Démon de divorce » qu'elle allègue (« Aujourd'hui quel Démon de divorce et de haine, veut de cette union détacher une chaîne ? », v. 1147) une périphrase désignant Agamemnon. Outre la difficulté syntaxique que présente une telle interprétation, elle est contraire à la logique persuasive adoptée par Clytemnestre qui la conduit à affirmer sa solidarité avec son époux contre une adversité commune.

Rotrou traite avec une intensité particulière le type de sujet qu'Aristote a défini comme le plus tragique : la violence entre proches. La notion de « nature » y réfère : la « nature » désigne le plus souvent dans ces deux pièces les liens du sang et les exigences éthiques qui en découlent. La crise tragique naît toujours de la transgression des « lois de la nature » ainsi entendues. Ainsi quand Clytemnestre (IV, 3, v. 1147-1172) reproche à Agamemnon d'offenser l'ordre de la nature en faisant couler le sang de sa fille – c'est à dire le sien propre – et qu'elle exige qu'il respecte au moins la part qu'elle lui a elle-même léguée, elle se livre à une tentative désespérée pour sauver Iphigénie, et non à l'expression scandaleuse de son « rapport incestueux » à sa fille ou de quelque abus narcissique qui la conduit à parler d'elle « en termes de propriété ».

Faute de s'en tenir au texte et de situer ses énoncés dans leur contexte culturel, la caractérisation morale des personnages a souvent frôlé le contresens. Iphigénie est souvent qualifiée par les autres personnages de « mâle cœur de fille » : les candidats en ont déduit qu'elle était un « être androgyne », voire « un homme véritable », sans voir que l'expression désignait en elle la « femme forte », archétype féminin popularisé par des recueils biographiques et des galeries de tableaux à l'époque de la création de la pièce.

Sans forcément recourir à ces références extérieures au texte, les candidats pouvaient éviter de tels contresens par une lecture attentive du discours du personnage. Un personnage de théâtre, on le sait, se caractérise par son langage. Ainsi Iphigénie tient constamment le discours du devoir, de la soumission aux engagements, fussent-ils pris par ses parents. C'est en cela qu'elle se définit comme « femme forte ». Mais cette donnée de son caractère n'est pas incompatible avec une sensibilité plus classiquement féminine. Elle la manifeste dès son entrée en scène, dans le dialogue avec Clytemnestre (III, 1), où elle exprime ses pressentiments à l'égard du mariage annoncé, sans pouvoir se faire entendre de sa mère qui l'attend pour la légitime appréhension d'une jeune fille devant les bouleversements affectifs et physiques qui l'attendent. Mais ce parti pris conventionnel laisse paraître sa cécité, et cela dès le premier mot que prononce Clytemnestre, cet « enfin ! » involontairement ironique, puisqu'il implique que l'épreuve est derrière elles, qu'elle se bornait au voyage qui les a conduites à Aulis, alors qu'elle est encore à venir. L'écart des points de vue entre les interlocutrices est ainsi le lieu d'émergence du tragique.

Un tel exemple montre l'intérêt qu'il y avait à s'attacher aux mots du texte. Rotrou fait souvent porter par des mots-clés ou des alliances de mots tout le poids argumentatif d'un discours ou l'intensité dramatique d'un dialogue. Encore faut-il les entendre en situation, et ne pas se hâter de les rattacher à un registre (« Bons dieux ! » n'est pas populaire, mais relève du langage conventionnel d'une tragédie à sujet antique), ou à un trait esthétique : ainsi faire dire à Ulysse commentant le refus d'Iphigénie d'être secourue par Achille : « Ce sexe seul est mâle en cette occasion » (V, 3, v. 1710), n'est pas jouer avec « le motif du monde inversé caractéristique de l'esthétique baroque », mais prêter à Ulysse la tactique rusée – bien conforme au caractère que depuis Homère la tradition mythologique lui attribue – qui consiste à toucher les chefs grecs dans leur amour-propre pour forcer leur résolution.

On attendait aussi des candidats qu'ils remarquent et commentent la puissance imageante du lexique. Un peu trop hâtivement réduit par l'histoire littéraire au statut de « poète à gages », Rotrou, de fait, soigne l'aspect poétique du langage dramatique. Aussi fallait-il faire une place aux images, et à la forme versifiée elle-même. Non pas dans l'optique d'une analyse technique de la versification, mais pour éclairer la fonction que le vers remplit au théâtre. Il est en effet le creuset d'un acte de discours qui détermine l'évolution de l'action. La forme du dialogue qui met le mieux en évidence cette fonction est l'échange stichomythique, où le partage de l'alexandrin établit une circulation de la parole particulièrement efficace. Les candidats qui sont restés courts sur de tels dialogues se sont en général bornés à commenter le fond de l'argumentation ou des positions respectives des interlocuteurs sans donner toute son importance à la forme, active en elle-même, comme acte d'affrontement ou pacte d'alliance.

Rien ne pouvait mieux mettre en lumière cette dimension poétique trop souvent ignorée par les candidats (notamment dans les stances, forme poétiquement marquée par sa rupture avec l'alexandrin) que le soin apporté à la lecture orale du texte. Nous avons pu constater encore combien la réussite de ce moment initial de l'exercice, outre son effet de « *captatio* » sur le jury, favorisait la compréhension du texte. Celui de Rotrou l'exigeait d'autant plus que la ponctuation retenue par l'édition au programme reflétait, conformément à la pratique du

temps, la structure rythmique et non l'organisation syntaxique de la phrase, ce qui a souvent conduit les lecteurs inattentifs au contresens ou à la perplexité.

Montaigne

La moyenne des explications qui ont porté sur le texte de Montaigne a été légèrement plus basse que pour Rotrou, mais c'est pourtant sur Montaigne que les candidats ont obtenu les meilleures notes (dont un 19) : cela revient à dire que le texte de Montaigne a fortement creusé les écarts, permettant parfois d'exceller mais condamnant souvent les explications fragiles, en transformant lacunes ou imprécisions en contresens.

Les notes les plus basses s'expliquent d'abord, pour une part, par les mêmes défauts que ceux que nous avons relevés au sujet de Rotrou : manque d'attention au lexique et imprécision quant à la situation du passage soumis à l'examen. Ce ne sont pas les difficultés propres au lexique montaignien (richesse lexicale, densité des emplois figurés...) qui ont créé le plus de soucis aux candidats, mais plutôt les mots les plus communs de la langue du XVI^e siècle : des erreurs sur *curieusement*, *naïveté*, *aucunement*, *vulgaire*, *mesmes*, *discours*, ont ainsi obscurci bien des interprétations. Le respect des graphies anciennes a pu également susciter quelques erreurs, en particulier dans la lecture des noms propres (« S. Loys » n'a pas été identifié à Saint Louis, II, 4, p. 32), mais elles étaient assurément moins dommageables que celles qui portaient sur l'expression des liens logiques (*et si*, *pourtant*...). La qualité de l'information de la plupart des candidats, sur ces difficultés lexicales, rendait coupable la faiblesse des autres.

En ce qui concerne la situation des extraits, le jury, conscient de la difficulté de l'exercice, n'attendait pas des candidats un travail exhaustif, mais il aurait souhaité que tous évitent les erreurs d'identification qui faisaient de l'explication une tâche presque impossible. Cela impliquait d'abord d'être attentif à la représentation pronominale : l'énergie propre au texte de Montaigne exige sur ce point la plus grande rigueur. Pour comprendre un *il* au début d'un extrait dans *De l'yvrongnerie* (p. 16, « La contenance, il l'avait d'une gravité douce »...), il convenait ainsi de remonter au début de la phrase précédente (« Il parloit peu et bien »), donc au début du paragraphe (« C'est merveille des contes que j'ay ouy faire à *mon pere* ») : en remontant seulement aux mots qui précédaient le début de l'extrait, une candidate a cru qu'il s'agissait d'« un dénommé Marc Aurelle, contemporain de Montaigne, homonyme de l'empereur romain », au sujet duquel la candidate – qui avait lu le programme ! – constatait que, par certains traits, il ressemblait au propre père de Montaigne, « dont l'auteur parle ailleurs dans le livre ». Sous une forme moins extrême, ce type de confusion n'a pas été rare.

Nous voulons par ailleurs mentionner deux problèmes plus spécifiques apparus lors des explications consacrées à Montaigne. Le premier concerne la référentialité. Trop souvent, l'entretien qui suivait l'explication a dû s'ouvrir sur la fâcheuse question : « mais de quoi Montaigne parle-t-il, lorsqu'il écrit... ? » C'est que notre surprise avait été grande, par exemple, d'entendre que le cas cité par Montaigne des nourrices confiant leur enfant « à quelque chevre » (II, 8, p. 70) était une parfaite illustration du goût montaignien pour la brièveté et l'obscurité ! L'extraordinaire aptitude du texte de Montaigne à décrire le monde tel qu'il est, à rendre compte de faits sociaux d'une grande diversité, s'est ainsi trouvée souvent occultée, au profit de l'image d'un Montaigne soucieux seulement de son moi et de son style. Alors même que certains passages franchement métatextuels se trouvaient maltraités, l'orientation métatextuelle de plusieurs explications s'est révélée le plus souvent infructueuse : lorsque Montaigne décrit notre goût pour ce qui « agrandit nostre nom » (II, 16, p. 290) ou ses propres ruses pour contrer son défaut de mémoire (II, 17, p. 313), il parle d'abord de tout autre chose que de son livre. Plus généralement, le jury a dû sanctionner des explications qui passaient l'essentiel sous silence, soit parce que l'essentiel n'avait pas été vu, soit parce qu'on lui avait préféré, avec plus ou moins d'assurance, un autre projet de lecture (métaphorisation métatextuelle, décompte des syllabes, commentaire des sonorités...). L'exercice de l'explication consiste tout au contraire à apprendre à ne rien éviter d'un texte.

L'autre défaut révélé par le texte de Montaigne constitue une autre forme d'évitement, qui a consisté à se réfugier dans des préjugés pour reconstituer ce qui serait « l'opinion de Montaigne », là où Montaigne travaille bien plutôt à « essayer son jugement », c'est-à-dire à penser, réfléchir. Ces préjugés ont gravement gauchi la lecture de plusieurs passages : en décrivant un paysan torturé pendant les guerres civiles et abandonné nu dans un fossé (II, 32, p. 385), Montaigne ne « s'amuse » pas de « l'opiniâtreté ridicule d'un homme ignorant », mais il décrit un cas singulier de constance ; lorsqu'il donne des exemples de suicides collectifs (II, 3, p. 31-32), son souci n'est pas d'abord de « défendre » ou de « condamner », mais de décrire une réalité récurrente des comportements humains, en la repérant là où on ne souhaite pas d'ordinaire la repérer (le comportement héroïque) ; lorsqu'il raconte avoir assisté à l'exhibition d'« un enfant monstrueux » (II, 30, p. 373), il ne cherche pas à nous attendrir sur « la triste réalité d'un petit bébé instrumentalisé pour gagner de l'argent », mais à récuser toute lecture de la monstruosité comme signe (*favorable prognostique*) et à poursuivre son enquête philosophique sur la notion de nature ; enfin, lorsque, en questionnant la « cruauté », il mentionne son « déplaisir » à l'égard des pratiques cynégétiques (II, 11, p. 102), il ne sous-entend pas que « la cruauté envers les bêtes est aussi grave, et même plus, que celle que les hommes se font subir entre eux », mais il analyse les ressorts psychologiques des différentes attitudes humaines face à la violence, tout en distinguant très nettement « la justice » due « aux hommes » et « la grace et la benignité » due « aux autres creatures » (p. 104). Dans chacun de ces exemples, il ne s'agit pas seulement d'une naïveté ou d'un anachronisme, mais d'une incompréhension de la portée véritable du texte, du projet de description et de connaissance de l'homme qui anime les *Essais*. Ainsi, le Montaigne enquêteur, observateur, *historien*, s'est souvent trouvé maltraité, comme

s'il était devenu moins familier que le Montaigne portraitiste de lui-même, réflexif. Il demeure pourtant, au fil des pages, celui qui s'offre d'abord au lecteur, dans son énergie, ses tensions, ses réorientations.

Malgré le relevé de ces imperfections ou de ces déceptions, le jury tient à redire son plaisir d'avoir entendu, comme chaque année, des explications loyales, conduites par des candidats exercés et attentifs, prêts à jouer le jeu de la rencontre avec ces objets lointains mais bien vivants que sont les textes du XVI^e et du XVII^e siècle.