



ÉCOLE
NORMALE
SUPÉRIEURE DE LYON

Concours d'entrée

Rapport 2010

Lettres et sciences humaines



ENS de Lyon
15 parvis René Descartes
BP 7000
69342 Lyon cedex 07

www.ens-lyon.fr

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

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

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

Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

Présents: 756
Moyenne de l'épreuve : 9.67
Ecart type : 3.37
Note la plus basse : 02
Note la plus haute : 20

Intérêt du sujet

L'extrait proposé (*Le menteur*, II, 5-6) était d'une longueur inhabituelle qui a pu déconcerter les candidats. Le jury n'a pas ignoré ce risque en choisissant ce sujet. Ce qui a néanmoins fortement motivé ce choix, c'était le souci de mettre sous les yeux des candidats un « caractère » en action et de leur donner un moment de théâtre assez riche pour susciter leur intérêt et solliciter des compétences d'analyse diverses. Il fallait pour cela livrer l'intégralité du récit que le menteur sert à son père tout en dévoilant clairement sa nature mensongère. On ne pouvait donc faire autrement qu'inclure dans l'extrait le bref dialogue entre les deux complices de la supercherie qui succède à la scène de tromperie. Il était par ailleurs impossible de couper le long récit de Dorante, puisque la longueur et l'abondance de péripéties donnaient la mesure de son talent de menteur. Aussi avons-nous pris le parti de le donner dans son intégralité, en considérant que le risque de déconcerter les candidats serait compensé par la richesse de la matière narrative et stylistique qu'ainsi nous offrons à leur observation. C'était en effet un texte qui offrait de nombreuses prises, et permettait de diversifier les approches et de multiplier les possibilités de plan. Le jury se donnait ainsi quelque chance de pouvoir lire des copies variées et riches. En revanche nous nous sommes autorisés à supprimer sans autre forme de procès la didascalie qui intervient au milieu de la tirade de Dorante pour signaler que Clarice et sa suivante observent la scène de leur fenêtre. Elle n'aurait rien apporté à la compréhension immédiate de la scène qui était requise par le commentaire de l'extrait, et il aurait fallu consacrer à ces personnages qui n'y ont aucun rôle des éclaircissements inutiles et potentiellement perturbateurs pour le commentaire de l'extrait.

Hélas, l'effet de ces choix délibérés, dont l'inconvénient avait été évalué par le jury, s'est trouvé aggravé par deux négligences qui ont échappé à la relecture : la mention de l'acte initialement présente dans l'intitulé général a disparu par suite de la suppression de celui-ci par l'imprimeur ; l'indication « Dorante lui apprend » du résumé liminaire induisait une ambiguïté et aurait gagné à être remplacée par « lui raconte ». Ainsi certains candidats ont supposé que le mariage était réel, et que seules les circonstances étaient inventées par le personnage afin de le faire accepter par son père. Et, du fait de l'incertitude sur la situation de la scène dans l'architecture de la comédie, d'autres ont pensé qu'elle se situait au début de l'action. Ces inexactitudes induites par la présentation du texte sont très regrettables, mais nous avons pu observer qu'elles n'avaient pas gêné la compréhension de l'enjeu ponctuel du dialogue, de la position et du caractère respectifs des interlocuteurs, de la tactique de la tromperie, de la théâtralité comique de la scène dans la scène. Du moins avons-nous veillé à ne sanctionner en aucune manière les copies qui faisaient l'hypothèse du mariage effectif. Mais nous avons pu constater avec satisfaction que nombre de candidats connaissaient la pièce, ou du moins son argument, et avaient pu restituer la situation exacte de la scène dans l'intrigue.

Par ailleurs, notre attente n'a pas été déçue : les copies présentaient cette année une réelle variété et aucune n'a donné l'impression de n'avoir rien à dire sur le texte. Et – bénéfice inestimable à nos yeux du choix d'un texte long et difficilement classable – nous n'avons jamais eu affaire à ce type de première partie factice énumérant les marqueurs génériques que nous avons souvent eu à déplorer dans les rapports précédents.

Diversité des approches : pertinence et maladresses

Presque toutes les copies sont allées, avec plus ou moins de bonheur et de compétence, à l'essentiel : le comique du dialogue (au demeurant très délicat à définir), la fonction persuasive de la narration, la caractérisation oblique – par les modalités de leur discours – des personnages. Beaucoup ont d'emblée porté sur l'extrait un regard subtil, remarquant, par exemple, que la scène fictive était construite en abyme de la scène d'énonciation (la situation de la prétendue Orphise, jeune fille à marier, calquant celle, actuelle, de Dorante promis à une épouse choisie par son père), que les péripéties de la rencontre secrète donnaient un développement concret à la métaphore galante de la conquête de la femme aimée, que l'accumulation des péripéties produit une image bouffonne du locuteur, qui semble contraire au dessein de persuasion du père, mais correspond à la nécessité dramatique de construire un personnage de menteur sympathique, qui ne puisse se confondre avec la figure machiavélique de l'hypocrite manipulateur – l'excès étant dans cette perspective garant d'une authenticité paradoxale du menteur, ancrée dans la spontanéité de son inventivité qui tient à distance l'idée du calcul.

La justesse de ces intuitions a disqualifié les tentatives maladroites développées par un trop grand nombre de copies pour réduire l'étincelante originalité de ce dialogue à du connu. Nous nous bornons à mentionner trois types de commentaires de cet ordre :

- Il s'est agi dans la plupart des cas de chercher à démontrer l'effet persuasif du récit de Dorante, en lui appliquant les catégories de la rhétorique du discours. Certains candidats ont même cru possible d'en faire un discours délibératif, une sorte de plaidoyer. Certes, la narration est une composante de ce schéma, mais ici elle commande toute la tirade, et, si elle est orientée par une visée persuasive, c'est le choix des éléments du récit (au demeurant entièrement inventé) qui concourt à l'effet persuasif sur le père, et non des éléments discursifs, et encore moins une argumentation construite. Toutefois partir des catégories de genre (au sens rhétorique) n'était pas une maladresse en soi, mais impliquait de montrer aussi comment la narration déborde la place qui lui est dévolue habituellement comme partie de ces discours.

- Un autre groupe de copies a pris le parti de la parodie, considérant que Dorante donnait à un tiers averti (son valet Cliton ou le spectateur) des indices de son mensonge en produisant à son intention des effets d'ironie impénétrables à son interlocuteur, caractérisé ainsi par sa sottise. Le menteur était dès lors perçu comme une sorte de libertin manipulateur, un Don Juan après sa conversion à l'hypocrisie. Ce parti pris de lecture empêchait d'apprécier comme des effets involontaires (mais, bien sûr, voulus par le poète dramatique) la cocasserie des situations évoquées et de leur enchaînement rocambolesque. Il était plus intéressant (et plus juste) de considérer que Dorante joue effectivement le jeu du romanesque, à la fois parce que sa culture et la pente de son imagination l'y conduisent spontanément, et parce qu'il sait d'expérience que le roman est le genre le plus propre à susciter une émotion immédiate.

- La catégorie du burlesque ne convenait pas davantage. Même en ne conservant de la notion que l'idée de la dégradation d'un discours noble dans un registre bas, il était impossible d'appliquer cette démarche à Dorante, qui n'a aucun intérêt à dégrader son aventure amoureuse et moins encore la femme élue, alors qu'il veut non seulement en faire admettre les conséquences irrémédiables, mais faire approuver la dignité de son choix et de son attitude. Mais si une telle lecture a pu s'imposer à certains candidats, c'est à partir d'une surinterprétation de certains termes et expressions qui reposait souvent sur la méconnaissance de leur emploi dans la langue classique. Ainsi l'emploi du mot « objet » dans la désignation de la jeune fille aimée (« cet objet charmant ») a paru à certains un signe évident de l'intention burlesque de dégradation. C'était, à l'évidence, ne pas entendre la valeur tout au contraire méliorative du terme dans le discours amoureux, pourtant abondamment représentée dans le théâtre de Corneille.

- Enfin nous indiquerons sans nous y appesantir, car elles étaient plus attendues, les dérives psychologisantes, voire moralisantes du commentaire (sur le rapport bon père honnête et franc / mauvais fils manipulateur, ou la sincérité des deux amoureux), l'excès des lectures tragiques ou tragi-comiques, et les pures et simples paraphrases.

Méconnaissances fâcheuses : langue, culture, théâtre

Nous abordons là l'écueil le plus massivement rencontré par les candidats, source de contresens qui ont souvent pesé de manière rédhitoire sur le commentaire en l'orientant vers des voies erronées. Certes la longueur du texte a pu susciter des lectures trop hâtives. Mais étant donnée la familiarité des candidats spécialistes de Lettres modernes avec la langue classique du fait de la composition de leur programme d'oral, ils n'auraient pas dû commettre autant de contresens sur la littéralité des vers. Or la plupart d'entre eux manifestaient une méconnaissance de l'état de langue dont relevaient les mots du texte, et à la confusion avec leur sens actuel. Quelques exemples le démontreront.

o Contresens généralisé sur l'expression : « J'en fus autant aimé qu'amant » qui signale la réciprocité des sentiments, et qui a été entendue comme l'aveu « qu'il a couché avec elle ». « Je fis ce que tout autre aurait fait en ma place » : cette phrase n'a été comprise par aucun candidat. Loin de saisir que par cet énoncé le jeune homme entend donner à son père pour se le concilier une image de loyauté et de responsabilité, puisqu'il affirme ne s'être pas dérobé à son devoir, ils ont vu là tout au contraire un avilissement du héros, qui s'accommoderait d'agir comme le premier venu. L'expression « propos ennuyeux » a été entendue au sens moderne par les candidats qui s'en sont préoccupés : ils ont ainsi supposé que Dorante portait sur les propos de son amante un jugement négatif, leur reprochant de n'avoir pas su le divertir ou le tenir en haleine ! Faut-il rappeler qu'au XVII^e siècle « ennui » signifie « chagrin violent » ? Ces « propos » sont « ennuyeux » pour lui à entendre, car, évoquant un projet de mariage avec un rival, ils le plongent dans l'affliction. « Objet charmant » est perçu par un nombre étonnant de candidats comme un terme délibérément inapproprié à une histoire d'amour, dégradant, même, pour la personne à laquelle il s'applique, ce qui a, comme on l'a dit, conforté une lecture parodique du récit de Dorante, celui-ci étant censé, par le moyen d'un récit ironique, se donner le plaisir de tromper son père en se moquant de sa crédulité.

o D'autres contresens ont été l'effet d'une interprétation trop littérale du texte. Ainsi « s'il m'en souvient », a été pris pour une véritable hypothèse, laissant entendre que le locuteur se défie de sa mémoire, ce qui jette le doute sur la véracité de son récit, et le disqualifie d'emblée aux yeux du spectateur. « Jugez de notre état » n'invite pas l'auditeur « à se faire juge », mais sollicite par ce mode

d'adresse (qui emploie le verbe « juger » dans une valeur sémantique très affaiblie) sa compréhension tacite.

En outre, l'attention aux données concrètes de la scène aurait pu éviter certains contresens ou abus interprétatifs. A propos du vers : « sans m'inquiéter, elle plut à son père », personne ne s'avise que le narrateur désigne et élude ainsi le discours que la jeune fille a tenu à son père. La plupart des candidats ont relevé l'ambiguïté du verbe « composer », du moins y ont entendu une allusion (auto-référentielle) à la composition théâtrale que pratique ici Dorante en forgeant de toute pièce la scène qu'il raconte. D'autant que le sens contextuel du verbe : « négocier », n'est généralement pas connu. Le danger encouru par Dorante est minimisé par les candidats. Il fallait se garder à cet égard de confondre les deux niveaux de lecture du texte. Certes, il est entendu que la situation décrite est inventée de toutes pièces et que dans la réalité Dorante n'a couru aucun danger. Mais une telle situation, si on la réfère aux mœurs de l'époque, comporte un danger évident. C'est même le caractère indiscutable du péril qui a conduit Dorante à bâtir cette scène pour fonder la fiction du mariage contraint. Quel est ce péril ? Tout simplement la mort, que le père et les frères de la fille séduite sont en droit d'infliger au séducteur surpris en flagrant délit. Aussi est-il inexact de considérer la « barricade » que dresse Dorante contre « l'invasisseur » comme une parodie (encore) de l'action guerrière du chevalier des romans de la table ronde. D'ailleurs il ne défend pas « sa possession », c'est-à-dire son amante, mais se défend lui-même avec le concours de celle-ci. Il n'y a ni parodie ni « dramatisation excessive qui confine au burlesque », mais tout simplement développement du récit dans le droit fil de l'intrigue mise en place. Autre erreur commise par méconnaissance du contexte social du XVII^e siècle. « Elle sort d'un bon lieu » n'est pas contradictoire avec le fait qu'elle « a peu de bien ». L'honorabilité d'une famille, les dignités dont elle peut être dotée, n'ont rien à voir avec sa fortune. On est dans une société d'ordres, pas dans une démocratie capitaliste où la richesse passe pour être la sanction du mérite. Sur cette base, on pouvait comprendre l'intention de Dorante inventant cette circonstance de la pauvreté relative de la jeune fille : elle rend vraisemblable le scrupule qui est censé l'avoir retenu de mettre son père dans la confiance de cet amour, puisqu'il pouvait croire que par intérêt son père réprouverait une telle alliance, et donne à celui-ci (que son fils connaît pour être débonnaire) l'occasion de faire preuve de sa largeur d'esprit.

Autre source d'erreur, plutôt que d'erreur à proprement parler : la méconnaissance des catégories de l'analyse théâtrale. Ainsi il est apparu que pour beaucoup de candidats, une longue tirade est forcément un « monologue ». La scène figurée par le récit de Dorante ne pouvait que très improprement être définie comme une construction dramatique relevant du « théâtre dans le théâtre ». Enfin l'emploi de la catégorie de « vaudeville » pour désigner la situation de flagrant délit imaginée par Dorante était non seulement impropre (puisque il ne s'agit pas à proprement parler du trio femme-mari-amant ordinairement envisagé sous ce terme), mais tout à fait inapproprié dans le contexte du XVII^e siècle, où le terme de « vaudeville » désigne « une façon de chançonner les gens et les choses qui donnent prise à la malignité contemporaine » (cf. Boileau : « Agréable indiscret, qui, conduit par le chant, / Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant »). Enfin nous avons quelquefois rencontré cet autre anachronisme pour caractériser le récit de Dorante : « un récit de cape et d'épée » ; rappelons que cette appellation apparaît chez les éditeurs de romans historiques du XIX^e siècle.

Plutôt que de produire ici le traditionnel et fastidieux florilège des fautes d'orthographe relevées dans les copies, mais dans l'espoir d'éradiquer les plus spectaculaires (et répétitives) d'entre elles, nous donnerons aux candidats le conseil de vérifier dans un dictionnaire les mots qu'ils entendent couramment mais n'ont pas l'occasion de voir écrits car ils appartiennent au vocabulaire critique convoqué par le cours de littérature. S'ils n'avaient pas pris l'habitude de noter phonétiquement ces mots, ils n'écriraient pas « vraisemblable » avec deux « s », « clause » avec un « o », « stichomythie » avec une distribution aléatoire des « y » et des « th » et « cocasse » comme un mot apparenté à « Caucase ».

Enfin nous attirerons leur attention sur le piège des clichés, qui non seulement disposent défavorablement le lecteur de la copie, mais sont en outre des éléments de « prêt-à-penser », qui inhibent l'analyse personnelle. Or la nature et l'objet de l'extrait ont déclenché presque automatiquement les expressions stéréotypées de « rythme endiablé », « menteur invétéré » (ou « fieféfé »), « fureur déchaînée ».

Propositions heureuses : plan du commentaire et pistes d'analyse

Ces remarques nécessaires ne doivent pas fausser l'image plutôt positive que le jury a retirée de la lecture des copies à cette dernière session. Nous entendons au contraire rendre hommage à la pertinence des très bonnes copies, qui ont formé cette année un groupe assez conséquent, en restituant ici les projets de lecture et les modes d'organisation du commentaire qui nous ont paru non seulement les plus pertinents, mais aussi les plus ouverts à des analyses de détail éclairantes et perspicaces.

Si un bon nombre de candidats portaient du mauvais pied dans l'introduction en faisant de Corneille un rival de Molière, devant faire ses preuves dans le genre comique puisqu'il s'était imposé comme un grand tragédien, certains d'entre eux se sont bien rétablis en adoptant une perspective générique qui propose de lire l'extrait comme une situation de farce qui, traitée avec subtilité, produit une grande scène de comédie de caractère. Une approche plus directement dramatique permettait d'envisager le texte comme la mise en scène de l'invention d'un récit fortement dramatisé par lequel Dorante s'extirpait de la position difficile où le mettait le choix de son père et inversait la situation. Enfin, certaines copies, presque toutes excellentes, entamaient leur propos par un souvenir de La Fontaine, mobilisant « Le Pouvoir des fables », pour choisir un projet de lecture construit sur la ruse ; l'extrait déployait en effet tous les sens de la formule dont Louis Marin avait fait un titre : « le récit est un piège » – piège de Dorante dans la scène fictive, piège du père dans la

scène qui se déroule sous les yeux du spectateur, mais aussi piège de Dorante menteur dont le « génie fabulateur » (l'expression est celle d'un candidat) se laisse prendre au jeu et au plaisir de conter donnant ainsi au dramaturge son plus beau profil pour peindre le caractère du Menteur.

On voit bien que, dans tous les cas, une problématique pertinente ne peut faire l'impasse sur l'enjeu de la scène, ou pour le dire simplement, sur ce qui s'y passe, ni sur sa dimension comique, à laquelle le commentaire devra faire justice notamment par des analyses dramaturgiques. Trop peu de copies se soucient notamment de mettre en place le dialogue sur scène, en tenant compte des entreparleurs, des spectateurs scéniques muets, et en spéculant (même avec prudence) sur les postures, les gestes, le jeu des acteurs et, ici, du personnage. Trop peu de candidats s'intéressent à l'articulation et à la dynamique des dialogues (initiatives de paroles, enchaînements des répliques).

Loin de vouloir imposer un plan type qui aurait valeur de « corrigé », on indiquera quelques-unes des pistes de lectures fructueuses trouvées par les candidats. On pourra signaler ici que pour la très grande majorité des copies, la « composition » du commentaire ne semble pas poser de problème et rares sont les candidats qui ne parviennent pas à structurer leur propos. Cependant, même quand elle ne se contente pas de quelques remarques éparses écrites dans la précipitation, la troisième partie est souvent trop générale (par exemple, sur l'illusion théâtrale, le baroque ou le mensonge) ; elle est alors plus une évasion du sujet qu'un élargissement de celui-ci, le devoir devant monter en puissance avec la mise en valeur de l'aspect le plus important et surtout le plus spécifique du texte selon l'axe majeur posé dans la problématique.

Un premier temps du commentaire pouvait être consacré aux enjeux de la situation, l'analyse s'appuyant sur le dispositif scénique et sur les rapports entre les personnages qui se déduisent de l'interlocution. On pouvait alors s'attacher à décrire la manière dont l'invention d'un mensonge par Dorante lui permet d'inverser la situation à son profit. Il se libère de la contrainte d'épouser une jeune fille à laquelle son père l'a promis et qu'il n'aime pas (ou plutôt qu'il croit ne pas aimer – mais cette précision, que l'on ne pouvait faire qu'à condition de connaître la pièce, n'était pas nécessaire à la pertinence du commentaire) par une ruse finalement simple : la création d'une fiction qui oblige son père à renoncer à son projet puisque le mariage a déjà été célébré, à Poitiers. De nombreuses copies ont relevé les éléments topiques de la comédie rassemblés dans une telle situation : l'opposition d'un jeune homme à son père, le cadre domestique (de la scène fictive comme de la scène d'énonciation), l'enjeu du mariage, l'« artifice » réussi, le trio dupeur-dupé-témoin complice (même si, en l'occurrence, Cliton, connaissant pourtant l'aptitude de Dorante au mensonge, se laisse prendre à l'illusion – mais là encore, rien dans l'extrait ne le laissait deviner et le préciser aurait lancé les candidats sur de fausses pistes).

Certains candidats ont noté la subtilité de l'invention qui parvient à inverser le rapport de forces en montrant le protagoniste dans une position de victime prise au piège (un fils contraint par un père) donc justement en inversant les positions réelles des personnages. Le récit donne en effet à voir un Dorante pris au piège, au piège de l'amour d'abord puis au piège de la chambre. On pouvait alors analyser la topique courtoise développée par le menteur pour évoquer son cœur prisonnier et la conquête de la femme aimée, la suite du mensonge pouvant apparaître comme un développement concret remontant cette métaphore bien connue. La chambre devient en effet le lieu d'un siège et Dorante s'attache à construire pour son double fictif une situation inextricable. Plutôt que de relever d'une manière systématique les éléments du « schéma narratif » à l'échelle de la tirade (la « situation initiale », l'« élément perturbateur », etc. donnant lieu à un paragraphe préconstruit qui ne permettait pas à l'analyse de rendre compte de la spécificité du texte mais que les correcteurs ont retrouvé dans un très grand nombre de copies), il était bienvenu de repérer la répétition d'un même motif, à l'effet comique évident : celui de la péripétie qui fait survenir un nouveau malheur alors même que l'auditeur croit les deux jeunes gens sur le point de sortir de l'embarras (l'arrivée du père, la sonnerie de la montre, le coup du pistolet, l'épée brisée – la versification et l'usage des temps venant d'ailleurs souligner la répétition).

Le jury a également valorisé les copies qui ont su voir les déplacements que Corneille faisait subir à la situation traditionnelle de la comédie et qui participaient justement du mouvement vers le comique de caractère, ainsi que de la construction d'une comédie d'un nouveau genre (élaboré d'ailleurs par le dramaturge dès ses premières pièces) : ce n'est pas un valet qui invente la ruse mais le jeune homme habile, qui prend en charge l'action ; loin d'être inflexible (« Je ne suis pas si mauvais que tu penses »), Géronte accepte avec bienveillance cette alliance imprévue (il est vrai qu'il retrouve alors la figure du *senex* indulgent et à l'humeur facile de la comédie latine, où il fait pendant au *senex* intraitable) ; enfin, et peut-être surtout, dans l'histoire de Dorante et du point de vue de Géronte, le mariage, qui marque le dénouement de la comédie, a déjà eu lieu.

On l'a dit, si l'extrait ne permettait pas au candidat le relevé rassurant des parties d'un discours rhétorique, il était difficile de faire l'impasse sur la stratégie de Dorante, ou plus exactement sur l'effet persuasif de son récit. Dans cette perspective, le jury a lu beaucoup de bons passages sur l'élan dramatique que Dorante imprimait à son récit, sur l'enchaînement des péripéties qui entraîne le protagoniste de la scène fictive, et avec lui son interlocuteur et le spectateur, à travers toute une série d'actions, de mouvements et d'accélération, sur la manière dont le jeu des temps ou le style paratactique avaient un effet saisissant et ménageaient la surprise et le rire. Les candidats attentifs aux potentialités spectaculaires d'un texte dramatique ont alors saisi l'occasion pour spéculer sur la possibilité pour l'acteur qui interprétait Dorante de jouer son récit et d'animer cette grande tirade par la gestuelle et la voix.

On pouvait bien sûr ici se pencher sur les motifs mobilisés par le jeune homme pour mettre son père de son côté, et travailler plus finement l'analyse des énoncés en faisant apparaître les valeurs qu'il convoque implicitement pour obtenir l'assentiment du père à l'attitude du fils : les qualités de la jeune Orphise qui font de leur mariage une alliance acceptable (belle, sage et surtout bien née), le bonheur partagé et surtout l'honneur. Pour percevoir cet aspect du discours de Dorante, il était nécessaire d'admettre que la situation de flagrant délit fait courir un réel danger de mort au jeune homme, puisque le déshonneur qu'il inflige à la jeune fille et partant à sa famille appelle non pas vengeance mais réparation, qui, en régime aristocratique, ne se peut obtenir que par la mort ou le mariage. D'où, comme on l'a déjà

signalé, la valeur impérative du « il fallut composer », que le père traduit en termes concrets (« il fallut épouser »), qui signalent, certes, le caractère pragmatique du bourgeois sans imagination, mais ne sont pas un démenti apporté à toute l'histoire échafaudée par Dorante, mais au contraire sa validation.

Nombreux ont été les candidats à analyser la structure en abyme du mensonge, puisque la scène fictive s'inspire de la situation représentée et qu'Orphise se donne comme un double de Dorante lui-même, improvisant une « réponse adroite » pour contenter son père. Mais le développement venait le plus souvent nourrir une troisième partie souvent disparate ou qui tirait le texte du côté d'une réflexion sur le théâtre, alors qu'on pouvait y voir l'un des ressorts de l'efficacité de l'invention : elle s'apparente en effet au principe de la « lettre volée », le jeune homme exhibant son propre mensonge pour mieux faire illusion.

Ces remarques pouvaient aussi trouver leur place au sein d'un autre axe de lecture, choisi par beaucoup de bonnes copies, qui s'intéressait plus directement au caractère du menteur et entreprenait de rendre compte de la virtuosité de son improvisation et de l'emballage de son inventivité. L'analyse pouvait ici encore faire une large place aux différents niveaux du texte et travailler en finesse la nature du comique qu'une telle page offrait à son lecteur-spectateur. Un bon nombre de candidats ont décrit avec intelligence la « fabrique du mensonge », en développant les détails (de nombre, par exemple) et les précisions (la date, notamment), signes de bonne foi pour le père, et manifestations d'une imagination agile pour le spectateur.

L'improvisation heureuse de Dorante se manifestait également dans cet « alliage disparate de *topoi* et de tonalités » (expression non moins heureuse trouvée dans une excellente copie) qui compose le récit. Jouant de l'inspiration de son personnage, Corneille allie une veine romanesque à un registre épique, en revisitant le motif du siège, et tout en maintenant un équilibre de tonalité entre le grave et le léger.

Mais, comme l'ont noté un bon nombre de candidats, Dorante se laisse entraîner par le plaisir comique de la narration. Ce plaisir est sensible dans la surenchère des énumérations, dans le rythme et les effets d'oralités assez audacieux pour susciter des innovations dans le traitement de l'alexandrin (presque toutes les copies ont d'ailleurs relevé l'enjambement : « elle/ Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle »). En outre, le menteur « se prend au piège de ses leurre » au point de donner de lui-même une image bouffonne. La figure du dramaturge transparait par exemple dans les effets de pastiche héroï-comique : ce que Dorante raconte comme des hauts faits n'est finalement qu'une tentative de fuite et son récit lui fait tenir des postures bien peu nobles. De ce point de vue, on regrettera que l'interprétation reste souvent trop sage : les « faveurs secrètes » pouvaient laisser entendre une situation quelque peu scabreuse, et le coup de pistolet parti trop tôt ainsi l'épée rompue en trois morceaux, pointer vers une jeunesse maladroite en amour (en revanche, voir une allusion grivoise dans « je recule, et rentre » relevait plutôt de la surinterprétation).

Il était alors possible, en conclusion, après les récapitulations d'usage, de revenir, en le définissant alors de manière informée, sur le caractère complexe et multiforme du comique de la scène, qui joue à plusieurs niveaux. D'abord, le couple trompeur/trompé est bien au cœur du fonctionnement de la scène, mais il est arraché à la logique farcesque par l'humanité débonnaire dont fait preuve le père, et qui rend presque inutile et donc ridicule par excès, le débordement d'invention du fils. Ensuite, l'appropriation des codes culturels et langagiers joue de la dérive et de la surprise : par le biais de l'illustration concrète à la limite du bouffon de la métaphore guerrière du discours amoureux stéréotypé, de l'inversion des attributions génériques (masculin-actif / féminin-passif), ou encore de l'intervention perturbatrice des objets : la montre, l'épée, le déclin du pistolet, etc. Finalement, Corneille parvient à élaborer un comique subtil : il n'est pas à proprement parler répertorié dans le catalogue des ressorts de la comédie, mais il contribue à l'effet d'allégresse d'une tromperie qui n'est pas objet de satire parce qu'elle repose paradoxalement sur la spontanéité et non pas le calcul.

Oral

Explication d'un texte antérieur à 1715

Nombre de candidats : 52
Moyenne de l'épreuve : 10,06
Note la plus haute : 17
Note la plus basse : 04
Ecart type : 3,57

Nous donnions dans le rapport 2009 quelques conseils de méthode. Il nous a semblé que les candidats de cette dernière session les avaient suivis. Les défauts majeurs que nous avons relevés l'an dernier concernant la maîtrise du temps, la précision de la problématique, l'encadrement et la structure de l'exposé ont été généralement évités, les explications entièrement lues sans un regard au jury ont été rarissimes, et les candidats ont presque toujours participé activement à l'entretien. La moyenne de l'épreuve en hausse notable témoigne de ce progrès global.

Nous nous bornerons donc à signaler les deux points noirs qui affectent encore la pratique de l'épreuve et auquel il paraît facile de remédier. D'une part la lecture du texte à haute voix a rarement été correcte. La graphie ancienne des deux textes au programme les rendait difficiles à déchiffrer. Aussi était-il indispensable de préparer la

lecture de l'extrait au même titre que son explication. Pour y parvenir rapidement, les candidats doivent pendant l'année s'entraîner à oraliser silencieusement un texte : ils éviteront ainsi de donner au jury l'impression pénible d'annoncer leur lecture, en butant sur la ponctuation inhabituelle ou les graphies peu familières. Ils disposent d'une photocopie du texte où ils peuvent inscrire toutes les marques nécessaires en vue de la lecture (mais peu semblent avoir compris que ce document leur appartient et qu'ils peuvent en faire usage à leur gré et selon leurs besoins).

Nous nous sommes, d'autre part, étonnés que la plupart des candidats n'aient pas recherché la définition des mots dont le sens leur était inconnu, obscur ou faussement évident. Cette négligence était d'autant plus regrettable qu'il aurait souvent suffi pour éviter des contresens gênants de se reporter au glossaire dont chaque ouvrage était muni (celui des *Nouvelles récréations* était particulièrement copieux et détaillé, jusque pour les expressions idiomatiques et proverbiales). Inutile ici d'énumérer les erreurs grossières d'interprétation qui en ont résulté : le but n'est pas de collectionner les perles mais de comprendre l'attitude envers les textes que laisse entrevoir le phénomène.

Il paraît en effet assez inexplicable du point de vue de la réussite de l'épreuve qu'un candidat s'accommode d'une zone de flou dans sa compréhension d'un texte alors qu'il pourrait aisément la dissiper. Mais c'est peut-être l'indice d'une attitude plus générale de non-implication dans la lecture de textes qui, du fait de leur ancienneté, peuvent paraître à certains n'entretenir qu'un rapport lointain avec le réel et ne plus avoir grand chose à nous dire.

Il nous semble en avoir trouvé confirmation dans certaines lectures hâtives, fondées sur une idée préconçue de l'œuvre plutôt que sur le déchiffrement attentif de l'extrait proposé. La Fontaine a davantage pâti de cette attitude que Bonaventure des Périers, moins connu et donc moins exposé aux préjugés. Nous mettrons néanmoins l'accent sur les maladroites et contresens qui ont affecté l'interprétation des *Nouvelles récréations et joyeux devis* dans la mesure où ils nous paraissent relever d'erreurs de méthode qui dépassent le cas particulier de cette œuvre, et méritent donc d'être signalées afin d'être à l'avenir évitées.

Les candidats qui ont eu à présenter un extrait des *Nouvelles récréations* se sont rarement préoccupés de rendre compte de façon concrète de sa situation narrative. Cette indifférence était d'autant plus regrettable que le principe du comique réside le plus souvent chez Bonaventure des Périers dans le rapport entre le langage et la situation, que celui-ci relève de la discordance ou d'une coïncidence excessive. Il importait, par exemple, d'établir que les démêlés de Maître Jehan de Pontalais avec le prêcheur trop bavard (nouvelle 30, p. 144-145) étaient fortuits, pour saisir tout le sel de la leçon improvisée administrée au prédicateur pédant par le bateleur. Or, faute d'avoir compris que celui-ci était un comédien de foire, et que la formule : "il faisait *ses monstres* par la ville" signifiait qu'il exécutait une parade afin d'annoncer son spectacle, le candidat a fait du hasard de la rencontre des harangues (pourtant spécifiée par l'énoncé : "Et *par fortune* il luy falloit passer par devant l'église où estoit ce prescheur") un bon tour prémédité. Le contresens aurait été excusable si le candidat avait donné un sens précis à "monstres", mais il a reconnu au cours de l'entretien que ce terme était pour lui resté flou ce dont il s'était accommodé plutôt que de songer à consulter le glossaire, où il en aurait trouvé le sens adéquat au contexte.

Cette imprécision dans l'établissement du sens s'est révélée solidaire d'un embarras manifeste à caractériser le comique des nouvelles. Nous savons par expérience que les textes comiques sont ceux qui résistent le plus à l'analyse, mais les candidats n'en prennent souvent conscience qu'à l'épreuve. Dans le cas d'une œuvre héritière de lointaines traditions et en décalage avec nos conceptions actuelles du risible, l'épreuve était redoutable et il fallait s'y préparer en s'employant à distinguer les modes d'écriture et les catégories du comique sollicités par Bonaventure des Périers. En effet, il est aujourd'hui largement reconnu par la critique que sous l'apparence spontanée de l'oralité, l'auteur des *Nouvelles récréations* pratique une écriture savante attentive aux effets de composition et habile à ménager les chutes incisives. Les candidats ont donc très certainement été sensibilisés, lors de l'année de préparation, à cette dimension de l'œuvre : il leur restait à concrétiser ce savoir par des analyses précises des passages qui leur étaient proposés.

S'il était difficile de ranger les diverses nouvelles en catégories distinctes, tant les frontières sont floues et mouvantes, on pouvait du moins les rattacher à deux pôles majeurs : la satire et la plaisanterie. Le mode d'écriture satirique s'emploie à identifier des types et à construire le récit comme un *exemplum* négatif. Par exemple, le curé de Brou "qui disait la passion à sa mode" (nouvelle 34, p. 151-153) incarnait de manière particulièrement cocasse le type de l'extravagant en prétendant imposer sa manière singulière (sa "mode") à une pratique étroitement codifiée par l'institution (l'interrogatoire de Jésus par Pilate récité à l'église le jour de Pâques). La candidate chargée de l'explication du passage s'est engluée dans la paraphrase car elle n'a pas vu que l'habileté satirique du conteur consistait à redoubler la situation d'interrogatoire du récitatif de la passion par les questions accusatrices que la dame étrangère à la paroisse adresse au curé, puis de lui apporter une conclusion inverse, où la dame se montre plus avisée que le prêtre par l'indulgence amusée qu'elle oppose à sa manie sectaire, se contentant d'un bon mot dont il ne peut entendre l'ironie : "Vrayement monsieur le Curé vous estes homme de bon esprit: on le m'avoit bien dict: Je ne l'eusse pas creu si je ne l'eusse veu."

La plaisanterie n'obéit pas à une structure narrative aussi nettement définie. Selon l'auteur facétieux italien, Pogge, elle a deux objets possibles : le bon tour (*beffa*) et le bon mot (*moto*). Les deux types de narration ont cependant ceci en commun qu'ils visent à établir une connivence avec le lecteur. Les candidats avaient intérêt pour prendre un peu de hauteur et sortir de la paraphrase à analyser le mode de connivence en jeu dans leur extrait. Certains ont su mettre en lumière la feinte naïveté du conteur. Elle commande, par exemple, le conte sur le nain irascible, Teiran, "qui étant sur sa mule, ne paroissoit point par dessus l'arson de la selle" (nouvelle 37). Le narrateur intervient dans son récit par des précisions correctives qui semblent le parasiter inutilement ; ainsi : "il n'estoit pas plus hault que d'une coudée: attendez, attendez, j'entendz de la ceinture en sus", et encore : "[...] il fit brider une mule qu'il avoit tout en colere. N'entendez pas que la mule fust en colere, c'estoit luy". Mais c'est là une manière de souligner la

difformité excessive, invraisemblable, et donc risible, du personnage, en son corps tout comme par son caractère. La chute de l'histoire, qui consiste en un bon mot involontaire d'un paysan, justifie rétrospectivement l'attention philologique à la lettre du texte que le narrateur surjoue par ses interventions maniaques.

Les contes à sujets sexuels engagent un autre mode de connivence. Sans jamais recourir à l'obscénité, le conteur évoque l'objet de la scène à demi-mot, allusivement ou par métaphore, ce qui est une manière d'enrôler le lecteur dans sa représentation. Devant de tels énoncés, les candidats se sont souvent trouvés pris au dépourvu, soit qu'ils aient été abusés par l'effet de voile et n'aient pas perçu le caractère sexuel de la situation, soit qu'ils aient ressenti de la gêne à la désigner crûment. Or pour le conte du "faiseur d'oreilles" (nouvelle 9), par exemple, on manquait une dimension essentielle du comique si l'on ne saisissait pas que la confidence de l'épouse à son mari sur les visites du voisin pendant son absence se faisait au cours des ébats conjugaux. Le récit l'indiquait par l'expression "luy dit la nuit en folastrant", qu'il convenait d'interpréter avec exactitude. Mais il était alors utile d'avoir élaboré par avance sa propre manière de dire, à distance mais sans fausse pudeur, pour ne pas se trouver gêné par la situation de communication de l'épreuve.

Outre la question spécifique du comique, les *Nouvelles créations* présentaient les obscurités ordinaires des textes d'Ancien Régime, liées au contexte culturel de leur époque. Mais les lacunes en ce domaine pouvaient aisément être comblées par une attention aux indices textuels. Deux exemples de bévues le montrent clairement. En effet, comment prétendre, à propos de la nouvelle qui met en scène l'appétit gargantuesque de Messire Jean (n. 73, p. 263), que le choix du vendredi "à un caractère arbitraire", quand il s'agit de représenter le personnage du goinfre aux prises avec un plat de petit pois agrémenté d'os de morue ? Le jeu avec l'obligation de faire maigre pimentait, si l'on peut dire, la plaisanterie. Comment, même si l'on ne connaissait pas la théorie de l'imagination à la Renaissance, pouvait-on interpréter la nouvelle 12, qui fait la satire des alchimistes à travers le conte de "la bonne femme qui allait porter son lait au marché" (modèle de la Perrette de La Fontaine), comme un exemple de la dérive de l'imagination vers la folie. Les calculs de la "bonne femme" (que le récit s'emploie à évaluer dans la monnaie du temps et dont les notes de bas de page confirmaient le réalisme) sont tout à fait judicieux et témoignent au contraire d'un esprit rationnel et pragmatique (qui peut nous faire penser à l'anecdote fameuse sur l'origine de la fortune de Rockefeller). C'est la confusion entre la perspective future et la réalité présente, donc un manque de discernement, allié à la maladresse physique, qui provoque la catastrophe. L'apologue sert sur ce point à critiquer les alchimistes, qui n'achèvent jamais, par maladresse et précipitation, les programmes ambitieux qu'ils se proposent. Peut-être fallait-il savoir quelque chose de la médecine des humeurs pour ne pas se fourvoyer dans l'interprétation de la nouvelle sur "le singe qui prit médecine" (89, p. 306-307) en prétendant que la conclusion inattendue (la guérison du malade privé de son remède, mais réjoui par les mimiques du singe) était "une parodie de la médecine du temps" : elle était au contraire une parfaite *illustration* de la théorie des humeurs selon laquelle la rate, siège de la mélancolie, devait être "dilatée" pour évacuer les "vapeurs fuligineuses" qui l'encombraient, car c'est là exactement ce qui arrive au malade guéri par le rire.

En dépit de ces écueils, qui, on le voit, tenaient plus à une lecture inattentive qu'à un défaut de savoir ou de préparation, les explications des *Nouvelles créations* nous ont très souvent surpris par leur qualité, et les talents d'analyse et de formulation qu'elles faisaient paraître chez les candidats. Il semble que le caractère insolite du texte, voire la difficulté de son accès, aient éveillé leur curiosité et sollicité leur ingéniosité, sans jamais leur imposer une *doxa*. Le choix de cette œuvre pour le programme d'option nous est finalement apparu très heureux, car elle accomplissait sa fonction sélective sans austérité ni discrimination abusive.

La seconde des œuvres au programme, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, a été abordée, tout au contraire, à partir de grilles de lecture préformées, qui ont gravement gêné les candidats dans l'analyse des extraits proposés, les conduisant au contresens ou au non-sens. Sans nous arrêter aux bourdes ponctuelles dont le relevé n'aurait aucun intérêt pour la préparation des candidats à venir, nous tenons à mettre en évidence l'effet néfaste de trois préjugés insistants, d'ailleurs contradictoires : 1) c'est une œuvre politiquement subversive; 2) c'est une œuvre mineure donc superficielle dans l'expression des idées et l'analyse des sentiments; 3) c'est une œuvre parodique, qui joue sur le mélange systématique des registres.

À l'appui de la première thèse, les candidats ont proposé une lecture parodique des passages d'éloge (de Versailles, du roi Louis XIV et de son ministre Colbert) ou une interprétation tendancieuse de certaines descriptions mythologiques. Dans la première catégorie figure la fin du livre premier, qui fait retour au cadre de la conversation des quatre amis pour rapporter les louanges qu'ils adressent Colbert, organisateur des fêtes de Versailles. Le candidat à qui ce passage était échu tenait tant à faire de l'éloge un blâme dissimulé, qu'il y a vu d'abord une manière d'escamoter l'éloge du roi, selon lui plus attendu à cette place, puis un discours ironique. Ce parti pris l'a empêché d'entendre littéralement le texte, de comprendre, par exemple, que la déclaration suivante : " je ne rapporterai point les louanges qu'on luy donna; elles furent grandes, et par conséquent ne luy plairoient pas", était un hommage à la modestie du ministre. Et l'émerveillement des amis devant les constructions éphémères destinées au *Grand Divertissement royal* de 1668 a été interprété comme une raillerie à l'égard de l'architecture de Versailles qualifiée de "non durable". La force du préjugé a pu soutenir un tel tissu de contresens contre les informations pourtant parfaitement éclairantes apportées par les notes. Dans le second cas, celui du commentaire d'un passage à caractère mythologique, un parti pris similaire de "lecture du soupçon" a conduit la candidate à méconnaître la poésie du texte. Il s'agissait du prosimètre consacré au cortège de Vénus (p. 70-71). L'hypothèse de lecture était qu'il renvoyait de manière critique au faste de Louis XIV. Les vers ont donc été lus tantôt comme un assemblage de clichés tantôt (sans prendre garde à la contradiction) comme des allusions à caractère subversif. Ainsi le vers "aux rayons du soleil l'autre en défend l'approche" n'a pas été compris littéralement (alors qu'il s'agissait bien pour les tritons serviteurs de Vénus

de protéger son teint délicat de la brûlure du soleil) puisque le soleil ne pouvait être que Louis XIV et qu'il était ainsi mis à l'écart par le poète. D'une manière générale la mythologie a été considérée dans la fiction lafontainienne comme la cible d'une entreprise systématique de démolition, censée trouver son origine dans la volonté de tourner en dérision la majesté royale. Certes, il était légitime de s'interroger sur la dimension critique envers le pouvoir royal d'une oeuvre dont l'auteur n'hésite pas à rappeler que le monarque absolu a tiré une part de son faste des dépouilles de Nicolas Fouquet, jeté en prison sans jugement. Mais on ne pouvait, logiquement, s'attendre à la trouver organisée en discours, fût-il dissimulé : aucun auteur à l'époque ne pouvait soutenir une critique radicale envers le pouvoir royal s'il voulait être publié ; et bien peu, sans doute, le souhaitaient tant la monarchie apparaissait comme le cadre politique le plus propice au maintien de la paix civile et au développement des arts et des lettres. Les indices de la critique sont de fait plus diffus, erratiques, inscrits, par exemple, dans le soulignement du comportement tyrannique de Vénus ou d'Amour envers Psyché, ou encore dans l'évocation nostalgique des orangers de Vaux transplantés à Versailles. Ils étaient donc difficiles à saisir dans le cadre de l'explication de texte et toute tentative en ce sens ne pouvait qu'aboutir à la surinterprétation et au mépris du sens manifeste.

Mais même pour des esprits moins systématiques, le traitement burlesque de la mythologie n'a paru faire aucun doute. Rappelons que le burlesque ne se borne pas à l'irrévérence envers l'épopée antique ou, plus largement, le monde mythologique qui lui fournit ses matériaux, mais qu'il consiste essentiellement en un travail sur la langue : il s'agit de retourner les énoncés héroïques en leurs contraires triviaux voire vulgaires, en les faisant passer du registre noble au registre bas. C'est pourquoi on parlait à l'époque de "style" burlesque. Le jeu de distanciation qu'instaure La Fontaine avec les données mythologiques est d'une autre nature. Loin d'enrôler le lecteur dans la dégradation violente qu'impose le "style burlesque" à des objets de la culture antique sacralisés par la convention poétique, il sollicite la connivence d'un public parfaitement au fait de cette culture, accoutumé à la retrouver dans les romans et à en jouer dans la conversation mondaine, pour en faire un usage familier qui, paradoxalement, l'actualise et la rend apte à représenter avec quelque profondeur l'expérience humaine. Les étapes qui structurent l'histoire de la relation amoureuse du dieu Amour et de la mortelle Psyché illustrent cette profondeur paradoxale. Or elles ont généralement été lues sur le mode burlesque ou parodique. Ainsi les raisons que donne Amour à Psyché de l'interdiction de le voir, si elles relèvent d'une certaine mauvaise foi puisque cet interdit lui est à lui-même imposé, ne sont pas ridicules, mais témoignent au contraire d'une réflexion profonde de La Fontaine sur un thème débattu à son époque parmi les romanciers et les moralistes, celui de l'inévitable épuisement du désir. Le discours d'Amour présente un remède subtil qui consiste à préserver la vitalité du désir en ménageant le manque au coeur même de la satisfaction : "le meilleur pour vous est l'incertitude, et qu'après la possession vous ayez toujours de quoi désirer" (p. 92). Par ailleurs, La Fontaine est loin d'enfermer Amour dans le rôle inhumain d'une instance punitive après la désobéissance et le bannissement de Psyché : par le truchement de Polyphile, il prend soin de donner plusieurs raisons contradictoires à la surveillance qu'il continue d'en haut à exercer sur elle, pour laisser entendre malicieusement que ce dieu tout puissant sur les coeurs continue à son insu à aimer l'épouse en disgrâce : "soit que le courroux du Dieu n'eust pas éteint tout à fait en lui la compassion; soit qu'il réservât Psyché à de longues peines, et à quelque chose de plus cruel que de se tuer soy-mesme" (p. 136). Cette hypothèse, qu'il laisse au lecteur le soin de formuler, sera confirmée par le vieillard rencontré au désert quand il détourne Psyché du suicide (p. 149), en lui redonnant espoir dans le retour de son mari : "ou pour mieux dire de vostre amant", poursuit-il, "car à son dépit je le juge tel" (notons qu'un candidat a méconnu la visée de ce propos, en prêtant au vieillard l'attitude d'un directeur de conscience rigoriste qui interdit à l'héroïne de se donner la mort car c'est un péché condamné par la théologie catholique et condamne l'adultère que constitue l'attachement passionné à un mari !). Enfin Amour en vient à aspirer à l'égalité dans la relation amoureuse, au terme d'une véritable ascèse intérieure qui accompagne les épreuves infligées à Psyché. Mais il fallait pour le saisir prendre au sérieux la requête adressée à Jupiter, car l'immortalité doit faire de Psyché non seulement une déesse supplémentaire dans une Olympe déjà saturée – comme l'observe le roi des dieux contrarié par la perspective d'une nouvelle apothéose –, mais l'égale de son époux-amant, ce qui constitue la garantie d'un amour durable, c'est-à-dire, dans le contexte mythologique de la fable, éternel. C'est là une proposition inouïe pour l'époque à laquelle une lecture débarrassée de l'*a priori* de la "dégradation burlesque" devait pouvoir donner tout son poids.

Il reste que cette proposition n'est pas présentée dans un style sérieux. Nous abordons là une difficulté majeure de ce récit : la complexité de son régime d'écriture, que les candidats ont trop souvent évacuée en optant pour la thèse d'un mélange des registres purement ludique. En effet le "tempérament" que La Fontaine déclare avoir "cherché avec un grand soin" dans la préface des *Amours de Psyché* (p. 54) a été généralement conçu comme un mélange des registres (pathétique et comique, noble et prosaïque) qui conduit à leur neutralisation réciproque. Il était plus difficile, mais plus juste et plus fructueux pour l'explication de texte, de concevoir qu'il s'agit pour La Fontaine d'inventer un régime singulier d'écriture, qui refuse également le pathétique et le parodique, mais vise à produire chez le lecteur un attendrissement amusé, interdisant l'identification mais favorisant la reconnaissance d'états intérieurs éprouvés par lui-même, et donc la sympathie. Pour engager son public dans cette attitude de lecture à la fois impliquée et distante, La Fontaine se réclame de la mode du "galant" qui fait résider le plaisir de la communication cultivée dans l'enjouement partagé. L'usage proprement lafontainien de l'esthétique galante est très précisément illustré par le dialogue final entre Amour et Jupiter. Celui-ci est en effet régi par un point de vue familier sur l'Olympe, qui confine à l'humour sans se livrer à la dégradation agressive propre au burlesque. L'Olympe est évoquée comme un double de la Cour, ce qui induit chez les dieux des préoccupations mondaines (et non pas, comme le voudrait le burlesque, triviales et matérielles). Ainsi la fonction et l'agrément de chacune des déesses du panthéon classique sont envisagées à partir des valeurs mondaines de la conversation, qui doit les rendre agréables aux hommes et pacifiques entre elles. Dans ce contexte, Psyché est appelée à tenir une place singulière, en réunissant beauté et

esprit, et en dépassant, par l'éducation de son narcissisme primitif, la rivalité avec Vénus, cause de ses pérégrinations terrestres. La Fontaine sollicite ainsi l'expérience sociale et culturelle de ses lecteurs en contaminant le récit de l'apothéose de son héroïne par la culture mondaine des interlocuteurs du récit cadre. De cette porosité des frontières provient le "tempérament" du style. On voit qu'il est porteur de sens et non destructeur de toute signification comme les candidats l'ont trop dogmatiquement affirmé.

Dans le système lafontainien, la poésie est le vecteur approprié à ce type d'expérience littéraire. A la lire comme parodique ou conventionnelle on manquait à coup sûr la subtilité de ses effets, comme cette candidate qui souhaitait nous faire entendre dans le vers : "Thétis lui fait ouïr un concert de sirènes", une "cacophonie rythmique et phonique" ! Une autre, en revanche, a su faire apprécier la subtilité du récit versifié de la découverte par Psyché d'Amour endormi, qui conduit le lecteur à voir les beautés androgynes du corps du dieu par les yeux de la jeune femme tout en étant soumis au regard surplombant du conteur, qui par ses commentaires incidents, fait percevoir avec humour la force de la curiosité féminine, et pressentir dans l'inquiétude les conséquences de la transgression. Il n'y a pas là un humour qui détruit l'émotion, mais un art de faire tenir ensemble ces positions et ces tonalités divergentes. Ici encore l'attention aux singularités du texte et le crédit qu'on voulait bien lui accorder se sont révélés les meilleures garanties pour la réussite de l'épreuve. La subtilité de La Fontaine, si elle a dérouter un certain nombre de candidats, a donné à bien d'autres l'occasion de faire valoir leurs propres talents de lecteurs avisés. Nous avons entendu de fort belles explications, presque toujours sur des passages en prosimètre, dont la difficulté, et sans doute aussi l'étrangeté, ont produit un effet d'éveil, ou de défi, sur les candidats.

Les divers exemples que nous avons donnés, de lectures faussées par des préjugés ou, au contraire, de lectures soutenues par des savoirs pertinents, invitent à rappeler aux candidats que le véritable travail de préparation doit être philologique, historique, avec une imprégnation esthétique contextuellement valide, c'est-à-dire, en termes plus familiers, un voyage vers une sensibilité autre à épouser, et non à rejeter, même si elle ne correspond plus à la nôtre.



ENS DE LYON

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

<http://www.ens-lyon.fr>

rubrique « Admissions »

puis « Admission sur concours »

rubrique « Lettres et sciences humaines »

admission.concours@ens-lyon.fr

ISSN 0335-9409