

BOUJU, Emmanuel
Professeur, Université Rennes 2

Rapport de jury des épreuves orales de commentaires composés de littérature comparée de l'agrégation externe

ARTICLE

Remarques préliminaires :

Nous jugeons utile de faire quelques rappels concernant le déroulement des épreuves, afin de prévenir d'éventuels malentendus ou dysfonctionnements :

- Le jury de Littérature comparée est composé pour l'oral de deux commissions de trois membres (Maîtres de conférences et Professeurs des universités). Pour chaque sujet est désigné, au sein de la commission, un « premier rapporteur » qui mène principalement l'entretien et rédige le rapport d'évaluation – la note étant toujours établie, après délibération, sur la base d'un *accord unanime des membres du jury*. Aucun examinateur n'intervient pour autant dans l'évaluation d'un candidat connu de lui.
- C'est ce premier rapporteur que le candidat, après communication des résultats, peut rencontrer lors de ce que l'on appelle traditionnellement « *la confession* » pour obtenir non pas l'absolution mais des explications sur sa prestation et sa note. Nous attirons l'attention sur l'utilité de cette rencontre pour un candidat collé qui souhaiterait repasser le concours : elle permet de savoir exactement ce qui a été reproché à la prestation, et ainsi d'éviter l'année suivante de présenter les mêmes défauts et d'obtenir sensiblement la même note.
- Le *temps de préparation* est de 2h pleines (un temps supplémentaire d'un quart d'heure étant prévu pour le tirage du sujet et le déplacement entre la salle d'interrogation et la salle de préparation). Les candidats disposent d'un exemplaire du texte donné à commenter, sur lequel aucune annotation ne peut être portée. Ils disposeront également désormais d'un exemplaire des textes en langue étrangère (c'était le cas dès cette année pour Cervantès et Sterne) : le recours au texte original est souvent utile mais demeure facultatif, puisqu'il dépend des connaissances linguistiques du candidat ; le fait de ne pas s'y référer n'est donc aucunement pénalisé. En revanche, il n'est pas admissible que certaines références explicites des textes au corpus biblique restent inconnues au terme de la préparation, puisque les candidats disposent également dans la salle de préparation de dictionnaires et d'une Bible : lorsque par exemple la comparaison de Sancho Pança avec Salomon apparaît au cœur de l'épisode du gouvernement de Barataria (*Don Quichotte*, II 45), il est vivement recommandé de savoir ce que l'on entend par « jugement de Salomon ».
- Le *temps de passage* est constitué de 30 minutes maximum de commentaire et de 10 minutes environ

d'entretien. Le candidat est arrêté au bout des 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas achevé son commentaire. Il est recommandé d'employer au moins 25 des 30 minutes prévues : les textes proposés sont rarement propres à être commentés en détail en 20 minutes. L'épreuve nécessite donc un entraînement pour la maîtrise du temps global et l'équilibre des phases : un trop grand nombre de candidats se sont retrouvés contraints d'écourter la dernière partie de leur commentaire, sacrifiant par là même l'essentiel de l'interprétation.

- *L'entretien* est toujours mené à des fins de clarification et d'approfondissement du commentaire. Il tend à vérifier les capacités du candidat à éclaircir et développer son propos, à relever avec efficacité d'éventuelles suggestions de correction ou de réorientation de l'interprétation. Les questions ne sont jamais des pièges et sont posées par esprit d'incitation à la réflexion la plus rapide et efficace possible dans le court temps imparti à l'épreuve. Lorsque le candidat est manifestement incité à revenir sur une interprétation pour l'amender, il est donc inutile qu'il s'obstine à maintenir hautement son jugement en reprenant exactement ses propos antérieurs et en faisant mine de croire que l'on teste son inflexibilité ou que l'on souhaite seulement l'entendre parler plus fort et plus lentement. Puisque l'entretien ne peut qu'améliorer l'évaluation du commentaire, sans jamais servir à charge, autant l'utiliser au mieux, sans réticence ni hostilité de principe.
- L'emploi du temps de la journée (9 oraux) et de la semaine (6 jours d'interrogation) conduit le jury à ne perdre aucune minute. Le candidat ne doit donc en aucune manière interpréter en sa défaveur le fait que l'un des membres de sa commission puisse occasionnellement être conduit à se livrer à des travaux d'écriture nécessaires au bon fonctionnement des épreuves.

Remarques générales sur l'épreuve :

Moyenne de l'épreuve : 7,44

La préparation des épreuves orales s'effectue tout au long de l'année, et pas seulement en cas d'admissibilité. C'est le seul moyen d'être au niveau des *exigences propres à l'exercice* : pertinence des choix d'interprétation, efficacité de la démonstration, solidité des connaissances. Le commentaire exige notamment de maîtriser les œuvres de façon sûre et précise : bien trop souvent le jury a eu à déplorer une méconnaissance toute simple de la lettre des œuvres, sans parler de leur esprit. Un répertoire d'exemples et une collection d'idées générales peuvent peut-être faire illusion au moment de l'écrit, mais ne suffisent plus à l'oral : lorsqu'il s'agit de rendre justice par l'interprétation à un passage bien précis des œuvres, il n'est plus pertinent de s'en remettre aux seuls soins d'un cours général, que l'on a la tentation de plaquer arbitrairement sur le texte, sans discernement ni esprit critique. Travailler l'oral tout au long de l'année est d'ailleurs le gage d'une réussite, non seulement à l'oral, mais aussi à l'écrit.

Que les œuvres au programme (notamment sur « La naissance du roman moderne ») soient particulièrement amples, le jury le sait parfaitement – qui ne les a pas choisies par lui-même (c'est l'ensemble de la Société Française de Littérature Générale et Comparée qui propose au Président du Jury corpus et questionnements), et qui a dû lui aussi se préparer aux épreuves ; mais cela ne justifie en aucune manière qu'elles ne soient pas connues des candidats au terme de leur préparation. Qu'il ne soit pas demandé d'avoir des compétences de spécialiste n'implique pas la méconnaissance des auteurs (et de la

tradition critique qui leur est attachée), ni du contexte d'histoire littéraire, artistique et générale nécessaire à leur compréhension. C'est là le défaut le plus sensible constaté au fil des épreuves : *l'incapacité à relever les enjeux précis des passages donnés, par manque de connaissance des œuvres et inconscience des repères intertextuels, des modèles littéraires et des implicites culturels nécessaires à leur interprétation.* Rendre compte de la subtilité et de la « modernité » du *Quichotte*, par exemple, ne signifie pas le sortir naïvement de son contexte pour en faire un simple jeu littéraire, d'inspiration pseudo-borgésienne ou postmoderne, où chacun, des personnages au lecteur, serait finalement « roulé dans la farine » – pour reprendre une formule proposée maladroitement en guise de panacée interprétative : c'est au contraire dans la conscience de ce que Cervantès engage au regard de la tradition littéraire, du contexte idéologique et religieux comme de sa propre entreprise d'écriture que l'on peut entrer avec pertinence et un peu de subtilité dans le détail du texte, pour rendre compte à la fois de son ironie et de son sérieux.

Les candidats ont parfois donné l'impression au jury de n'avoir aucune conscience de l'historicité de la littérature, et ont paru même s'étonner de devoir posséder quelque connaissance en la matière – comme si le fait de n'être pas spécialiste des auteurs et de la littérature de leur temps impliquait de n'en connaître rien. L'argument de « l'ambivalence » ou de « l'ambiguïté » a également servi plus qu'il ne fallait de cache-misère de l'interprétation – sur Strindberg et sur Witkiewicz notamment.

Cela explique, en contrepartie, qu'il ait pu y avoir un grand nombre de très bonnes notes, saluant des réussites d'autant plus éclatantes qu'elles apparaissaient sur le fond de prestations ternes, voire parfois indigentes. *Toute l'échelle de notation a été utilisée, de 01 à 20*, afin de faire jouer le plus possible l'évaluation relative des prestations propre à la logique du concours – chaque commission devant départager 136 candidats. Les très bonnes notes ne sont donc pas isolées : un 20, un 19, quatre 18, quatre 17, trois 16, etc. Mais les notes de 02 à 04 sont aussi très nombreuses, puisqu'elles constituent environ un quart des notes attribuées.

La *moyenne de l'épreuve* peut paraître basse, puisqu'elle se situe à 7,44, soit au même niveau que la moyenne de l'écrit, alors même qu'elle porte sur les prestations des 272 meilleurs candidats (moins d'un dixième sépare les moyennes des deux commissions). Mais nous rappelons que cette moyenne sanctionne une logique de concours et non d'examen : *elle ne signifie rien dans l'absolu* ; elle définit seulement des écarts. Or le fait qu'elle soit relativement basse évite aux candidats qui ont complètement raté l'épreuve de perdre trop de points par rapport à la moyenne et donc de compromettre complètement leur concours ; en revanche elle autorise ceux qui réussissent sensiblement l'épreuve à gagner beaucoup de points par rapport à leurs concurrents.

Il est donc important de préciser que cette moyenne ne représente pas une estimation sévère, voire contemptrice du niveau des candidats, mais bien plutôt une *pratique de notation visant à valoriser au maximum les qualités et les réussites* plutôt qu'à sanctionner trop brutalement les échecs.

Afin de prévenir ces échecs, nous souhaitons, de façon générale, attirer l'attention sur plusieurs points concernant l'épreuve du commentaire :

- Il est nécessaire de soigner les *qualités de communication* : clarté et régularité de l'élocution (pas trop

rapide, sans être artificiellement ralentie), rigueur démonstrative, force de conviction (mais sans excès de certitude péremptoire). Faire, le temps de l'épreuve, la démonstration de ses qualités pédagogiques entre pleinement dans le cadre du concours. Il est impératif, à ce titre, de ne pas rédiger son texte : cela conduit inévitablement, non seulement à proposer un commentaire étique, mais aussi à être tenté de lire, sans efficacité de communication ni capacité d'adaptation aux contraintes de temps.

- Attention à la qualité de l'*introduction* du commentaire. Des introductions d'à peine une minute, qui « situent » en gros et « annoncent » vaguement un plan, sont clairement insatisfaisantes. Le jury attend du candidat qu'il livre dès l'introduction le programme précis de son interprétation du passage, pour pouvoir en vérifier par la suite la pertinence et la rigueur d'accomplissement. Cela suppose de respecter les contraintes nécessaires à la claire exposition de ce programme : situer le passage (et éventuellement en préciser la dynamique) pour en marquer la spécificité et en définir les enjeux, formuler une « problématique » ou un projet d'interprétation, annoncer le plan du commentaire (lignes directrices des parties, formulées avec précision et articulées logiquement entre elles).
- Le *plan du commentaire* (dont nous rappelons qu'il est « composé ») ne doit pas être un plan très général susceptible de « fonctionner » à peu près pour n'importe quel passage d'une œuvre donnée. Le plan doit toujours être conçu en fonction des enjeux précis du sujet, liés à ce qu'il est convenu d'appeler son « découpage ». Il doit lier les idées entre elles, les équilibrer et les hiérarchiser, en rendant les articulations du raisonnement distinctes et convaincantes.
- La *démonstration* des idées doit être clairement appuyée sur le texte, livre en main, afin de permettre au jury d'en suivre le détail et en vérifier la pertinence. C'est le seul moyen de s'assurer de la validité d'une interprétation. C'est également la seule façon d'éviter les contre sens dont le nombre est encore étonnamment élevé au stade de l'admissibilité. Car même si les textes proposés sont difficiles, ils n'admettent pas n'importe quelle lecture : lire Sterne sans conscience de l'ironie et de l'humour, lire Witkiewicz sans le moindre soupçon des jeux méta-théâtraux qui sous-tendent sa parodie de la tradition, lire Cervantès comme s'il s'agissait d'Avellaneda, ce n'est pas seulement réduire la portée des œuvres, c'est ne pas même en comprendre les enjeux ni en saisir l'esprit. Croire que le commentaire est une simple explicitation, un peu organisée et ornementée, de la lettre du texte est une erreur ; or cette erreur apparaît d'autant plus clairement lorsqu'elle porte sur des œuvres qui, comme celles du programme, jouent résolument sur l'implicite et le sous-entendu, sur le second degré et l'ironie.
- Le commentaire ne doit pas non plus se limiter à éclairer les phénomènes liés à une lecture première, naïve et non informée du texte : si l'analyse du « co-texte » ne doit aucunement prendre le pas sur l'étude du passage donné, celle-ci ne doit pas pour autant se priver des éléments de compréhension précise et d'analyse critique que permet la pleine connaissance de l'œuvre tout entière – comme des repères intertextuels ou du contexte culturel, philosophique, historique sollicités par le passage. Trop souvent le jury a eu à déplorer la méconnaissance très évidente des œuvres – y compris des passages jouxtant immédiatement le texte donné – comme de leur contexte, d'histoire littéraire en particulier ; mais parfois il a même semblé que le candidat s'interdisait d'utiliser co-texte et contexte de peur de « sortir » du texte : le fait que le commentaire doive à tout instant porter sur le passage donné n'empêche pas d'utiliser les éléments de mise en perspective que permet l'inscription du passage dans l'œuvre, et de l'œuvre dans *un ensemble qui n'est pas seulement celui du programme de l'agrégation mais qui relève de*

l'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée, en même temps que de la poétique textuelle.

- Quant à la *conclusion*, elle apparaît parfois, à tort, comme la simple reduplication de l'introduction, ou comme un résumé laborieux des propositions d'interprétation. C'est dommage, car elle peut et doit être le lieu d'une mise en perspective vigoureuse de l'interprétation du passage au regard des enjeux généraux de l'œuvre, voire du programme.

Comme chacun le sait, l'épreuve du « commentaire composé » n'est pas comparatiste en elle-même : ce défaut, au regard des exigences propres de notre discipline, a été souvent relevé et critiqué. Si une mise en débat des épreuves et de leur logique peut se produire, ce rapport n'en est pas le lieu. Mais nous pouvons ici insister sur la liberté qui est accordée à chaque candidat de faire valoir ses compétences comparatistes dans le cadre de l'épreuve : s'il n'est pas question de commenter le texte en le rapportant constamment au programme, il n'est pas interdit d'en montrer ponctuellement la proximité ou l'écart avec d'autres œuvres étudiées ; et de façon plus générale, c'est toute la dimension intertextuelle des œuvres étudiées qui peut et doit être mise en valeur dans le commentaire de littérature comparée.

Si l'épreuve de la dissertation écrite tend à accentuer la logique de comparaison par identité (sans se réduire, bien entendu, à elle), celle de l'oral permet d'approfondir la conscience de la particularité de chacun des textes au regard des traditions dont il hérite, qu'il prolonge et transforme, et donc de faire pleinement montre de cette conscience.

Compte rendu par auteur :

Quelques exemples de sujets :

Ibsen : II p. 332-338, III p. 362-367, III p. 376-382, IV p. 386-394

Maeterlinck : *L'intruse* p. 62-71, p. 76-84, *Intérieur* p. 122-127, p. 129-136

Strindberg : I p. 7-13, II p. 23-28, p. 32-36, III p. 43-47

Witkiewicz : I sc. 5 à 9, II sc. 1 à 4, II sc. 8, III sc. 1 à 5

Rabelais : Chapitre 10 en entier, chapitre 14 en entier, chapitres 35-36 p. 331-345

Cervantès : I ch. 13 p. 148-155, II ch. 3 p. 36-43, II ch. 45 p. 370-377

Sterne : I ch. 23-25 p. 83-88, III ch. 20 p. 186-193, VII ch. 21-25 p. 453-459

Moyennes par auteur :

Ibsen : 7,58

Maeterlinck : 7,08

Strindberg : 6,86

Witkiewicz : 6,15

Rabelais : 8,93

Cervantès : 7,65

Sterne : 8,00

On remarquera que les textes au programme, bien que réputés très difficiles, ont permis à certains candidats de faire valoir au mieux leurs qualités et d'obtenir des notes excellentes : c'est le cas notamment avec le *Tiers Livre*. Nous voyons là la marque d'une préparation sérieuse de la part d'un nombre appréciable de candidats et un signe encourageant pour la qualité des épreuves à venir l'an prochain.

Mais l'apparition récurrente des mêmes défauts au fil des semaines fait craindre également qu'ils ne demeurent à l'avenir, d'où une série de mises en garde dans le compte rendu ci-dessous.

Programme du « tragique quotidien » :

Ce programme intervenant pour la seconde (et dernière) année au programme du concours, les remarques touchant aux épreuves recourent en partie, malheureusement, celles qui avaient été faites dans le rapport de l'an dernier ; mais il importe de les répéter et les préciser afin d'éviter que sur un nouveau programme de textes de théâtre (le *Misanthrope*) les mêmes défauts ne se montrent, inchangés - en particulier la faiblesse voire l'absence des considérations dramaturgiques.

Rosmersholm d'Ibsen est un mécanisme de précision qui a été très souvent appréhendé sans rigueur, dans un certain impressionnisme et avec beaucoup de désinvolture. Si l'ambiguïté des personnages (notamment de Rebekka) pouvait permettre une grande richesse de lecture, elle a trop souvent suscité au contraire le recours inhibant à l'argument d'« incertitude » ou d'« indécision » qui semblait autoriser le candidat à ne plus rien interpréter. Ibsen a ainsi souffert d'une analyse a-dramaturgique et très psychologisante, sans capacité de s'exhausser pour autant au plan d'une lecture d'inspiration psychanalytique - malgré la notoriété des vues de Freud sur la pièce. Cela a pu donner des formules abyssales sur « le marquage d'un hiatus qui engouffre l'autre », ou des phrases du type : « On aurait bien une remotivation de l'enfoui au niveau du présent »...

Si l'on a pu reconnaître chez les candidats une bonne connaissance du contexte politique, la complexité des tensions idéologiques est réduite à l'extrême. Les candidats n'osent pas prendre parti, orienter une lecture, pensant sans doute que le concours de l'agrégation n'est pas le lieu adéquat pour cela - alors que la neutralité prudente, incolore des propositions constatatives n'est aucunement souhaitée par le jury, bien au contraire.

Les étudiants qui sont parvenus à dépasser ces réticences, à réfléchir par exemple sur la notion de culpabilité sans chercher à faire par eux-mêmes le procès moral des personnages, à rendre compte de la progression implacable et subtile vers la mort, à comprendre que les « fantômes » n'étaient pas de simples chimères immatérielles, ou à soutenir des thèses audacieuses sur le jeu complexe de la réaction et de la libération, ces étudiants-là ont très bien réussi l'épreuve.

En ce qui concerne les deux pièces de *Maeterlinck*, le principal écueil rencontré a été leur apparente « facilité ». D'une manière générale, on peut dire que les textes de Maeterlinck n'ont pas été assez lus dans le détail par les étudiants, qui passent beaucoup trop rapidement sur la subtilité très fine des répliques, sur de nombreux détails signifiants. Comment prétendre réussir un commentaire sur des textes comme ceux-là sans s'arrêter avec précision sur la symbolisation et la dramaturgie ? L'usage des textes théoriques, la

maîtrise des références intertextuelles et picturales étaient des alliés sûrs pour nourrir l'interprétation, et le partage s'est fait aisément (et cruellement sans doute) entre les candidats réduits à la plus simple expression et les autres.

Les plus mauvaises prestations ont été liées au placage de plan tout fait, plus ou moins hérité de compilations de notes de cours, et à la succession de généralités à peu près impensées sur le trésor des humbles, l'angoisse existentielle et un nouveau tragique non défini. L'« inquiétante étrangeté » a continué d'être brandie comme un concept sans plus d'histoire ni de signification qu'une trouvaille de rhétorique de fond d'amphi. L'idée d'un Maeterlinck passif, fumeux, vapoureux a empêché beaucoup d'étudiants de prendre en compte le caractère novateur de son travail de dramaturge, malgré toutes les études publiées sur cette question (y compris en préface du texte au programme).

Mais les meilleurs candidats ont été sensibles à la porosité des deux espaces tant dans *Intérieur* que dans *L'Intruse*, à la dimension symboliste des œuvres, au jeu théâtral des voix – en montrant, enfin, quelque curiosité pour le contexte dramaturgique, la tentation poétique du théâtre, le jeu de la parole et du silence.

Strindberg n'a guère été l'objet d'analyses convaincantes. Le topos récurrent de la « dévastation », dont l'origine était d'ailleurs ignorée de beaucoup, a trop souvent fait office d'explication globale sur la pièce, de mot de la fin rendant vaine, après lui, toute tentative d'explication un peu nuancée. Les écarts très importants entre les différents actes n'avaient plus lieu d'être, et l'on pouvait même se demander, à entendre certains candidats, ce qu'avait attendu Strindberg pour faire s'écrouler son petit théâtre.

Le caractère étrangement sarcastique du ton du dramaturge a été très peu relevé. La dimension méta-théâtrale liée au jeu constant de Strindberg avec les rôles et les accessoires, avec le décor, avec l'intertextualité, a été tout simplement inaperçue ou à peine signalée. La pratique ironique de la métaphorisation et la littéralité a échappé à la plupart des candidats, l'un d'entre eux allant même jusqu'à soutenir que « la Momie », ainsi désignée parce qu'elle est présentée « comme une Momie » avant d'apparaître, enlevait ses bandelettes sur la scène.

Il est vrai que le syncrétisme peu orthodoxe des références a pu inquiéter les candidats, et les pousser là encore à la recherche d'une prudente neutralité, décidément impossible à soutenir, et parfaitement inadaptée à l'esthétique de Strindberg. Incapables de discerner l'entreprise de réécriture parodique de la tradition théâtrale (Shakespeare, Goethe, Scribe et la « pièce bien faite », Ibsen...), et réfugiés dans le faux confort des lieux communs, les commentaires ont souvent abandonné tout espoir de comprendre quelque chose à ces histoires si « compliquées ».

Sur tous les textes au programme du tragique quotidien, les défauts apparaissent clairement : éléments de cours appris scolairement sans être ressaisis dans une réflexion personnelle, flou ou mauvaise utilisation de certains outils de l'analyse théâtrale (« double énonciation », espaces « dramatique » et « scénique », « comédie » et « tragédie », etc.), tendance à pratiquer le psychologisme, insensibilité aux jeux intertextuels et métatextuels, incompréhension de la dramaturgie. Un programme comme celui-là (ou comme le prochain) présuppose la maîtrise d'une culture théâtrale, mais aussi une *expérience de spectateur* autorisant une réflexion plus efficace sur la mise en espace, dans toutes les dimensions de la représentation. Aussi toutes ces faiblesses sont-elles encore plus criantes lorsqu'elles sont confrontées au texte de

Witkiewicz, lequel imposait de connaître le théâtre qu'il parodie, de relever les effets d'outrance et de distorsion lisibles dans sa dramaturgie, de comprendre les entrelacements des genres et les ruptures des tons, de liquider la question de la morale, de la vérité, de la reconnaissance au fil des contradictions volontaires. A part en ce qui concerne la réécriture de Rittner (souvent reléguée au rang de remarque liminaire), les repères intertextuels ne sont pas connus ou reconnus, et du coup l'on est prêt à commenter Witkiewicz comme l'on commenterait Ibsen, Scribe ou Zola. Que les allusions à Tchekhov ou au Théâtre d'Art de Moscou de Stanislavski ne fassent l'objet d'aucune analyse, passe encore ; mais même les références à Ibsen et Strindberg demeurent inaperçues.

Peu nombreux sont donc les candidats qui ont su pleinement rendre justice à un auteur qui est surtout apparu déconcertant. Certains néanmoins sont parvenus à présenter sans l'édulcorer la juxtaposition de registres antagonistes et l'effet singulier produit par ces contrastes. Lorsque les candidats ont su mettre en valeur la dimension parodique et méta-théâtrale de l'œuvre, en décryptant certaines des références sous-jacentes, ils ont obtenu une très bonne note.

Programme sur « la naissance du roman moderne » :

Ce programme a donné lieu à de très belles réussites, d'autant plus appréciables que le corpus était très ample, mais aussi à de très nombreux échecs dont la raison principale est la méconnaissance des œuvres. Nous insistons fortement sur la nécessité de mener un travail d'*appropriation personnelle* des œuvres et des éléments de culture nécessaires à leur compréhension. Quelle que soit la qualité des cours et des publications existant sur ce programme, elle ne dispense aucunement de ce travail qui seul permet d'appréhender les textes dans le détail avec la claire conscience de ce qui s'y joue, loin des considérations très générales et d'une illusoire doxa en la matière.

Sur le *Tiers Livre*, les commentaires les plus réussis ont pu concilier connaissance précise de l'œuvre, culture solide (Bible, mythologie, Humanisme et Renaissance) et attention au détail du texte : l'analyse stylistique et l'interprétation étaient suffisamment précises pour rendre compte des particularités du passage étudié, sans se contenter de plaquer un plan trop général et faussement polyvalent ; et capables de faire sentir et comprendre les saveurs du texte, notamment le « comique » rabelaisien – mis au service d'une réflexion des plus sérieuses et fondée sur une érudition d'autant plus difficilement saisissable qu'elle touche à tous les domaines du savoir.

Il importe en effet que les candidats soient en mesure de mettre le texte en relation avec le contexte culturel et historique (humanisme, évangélisme, ficinisme) ; qu'ils possèdent des connaissances ayant trait à la mythologie et à la Bible, bien sûr, mais aussi qu'ils puissent avoir recours à un savoir suffisamment solide sur Platon (le *Timée*, le *Banquet*, les *Lois*), sur Lucien, sur Virgile (relire au moins l'épisode de la Sibylle de Cumès au chant 6 de l'*Énéide*), sur Erasme. Il ne s'agit pas seulement de se fier aux notes de l'édition, mais aussi de conforter les analyses en les étayant par des connaissances précises et maîtrisées. Et ce a fortiori quand l'intertextualité relève de la réécriture parodique – comme c'est aussi le cas très évidemment dans

cette partie du programme.

Sans cet effort, le commentaire du *Tiers Livre* a pu ressembler à une fausse démonstration d'érudition cachant mal la paraphrase des notes de l'édition. Il n'est pas non plus acceptable d'ignorer totalement contenu et intention des volumes précédents - ne fût-ce que pour pouvoir appréhender plus précisément les relations entre personnages et particularités formelles, « idéologiques » et culturelles du *Tiers Livre*.

Il importe également de ne pas surévaluer la « structure argumentative » au détriment de la dimension poétique, de savoir sortir de la lettre du texte pour faire tenir ensemble les apparentes contradictions, de rendre compte de l'humour sans simplifier les subtilités du texte.

Lorsque l'on relève des « jeux » sur ou avec le langage, il ne faut pas se contenter de citer un ou deux exemples de jeux de mots, mais proposer une analyse approfondie, d'autant plus autorisée qu'il ne s'agit pas d'une traduction !

Enfin la langue de Rabelais doit faire l'objet d'une certaine familiarité à ce stade du concours : elle doit pouvoir être lue et surtout comprise sans les embarras que nous avons très souvent remarqués cette année.

Sans doute est-ce Cervantès qui, des trois auteurs au programme de cette question, a été le plus souvent malmené par les candidats. Peut-être a-t-on cru, contre toute raison, que c'était là le texte le plus facile du programme, et l'on s'est dispensé de faire l'effort de relire en détail, de consulter les différentes éditions disponibles et leurs appareils de notes, de se référer au texte original, de faire le point sur les éléments de contexte littéraire et historique, de s'informer sur l'actualité de la critique cervantine.

L'argument de la modernité légendaire du *Quichotte* a semblé servir de prétexte à toutes sortes de lectures anachroniques et réductrices. Nous ne saurions trop insister, au terme de cette session, sur l'absolue nécessité de lire l'œuvre autrement qu'en dilettante, et de la prendre au sérieux en même temps que d'être conscient de sa force humoristique et ironique. Il faut pour cela avoir une claire conscience des divers modèles avec lesquels travaille et joue Cervantès, et qui ne se résument pas à un vague « romanesque » dépourvu de toute caractérisation précise et de toute histoire. Il n'est pas possible de commenter en détail sans savoir distinguer roman grec et littérature courtoise, pastorale et nouvelle, roman picaresque et *comedia*. Certaines questions importantes dans la littérature de l'époque, comme celle du *desengaño* ou du *caso de honra*, ne doivent pas être complètement ignorées.

Parfois, la tentation d'une certaine critique de la tradition critique a conduit les candidats à des positions difficilement tenables : si une lecture ultra-romantique est peu pertinente aujourd'hui, la négation de toute dimension « mélancolique » l'est aussi peu ; l'opposition à Avellaneda et le rapport complexe de Cervantès à la religion chrétienne ne permettent pas pour autant de faire du roman une charge anti-catholique. De façon générale, le « perspectivisme » cervantin n'est pas un principe d'indistinction des significations et d'arbitraire de l'interprétation.

De fait, les contre sens ont fleuri : Dorothee est devenue une princesse écervelée incapable de raconter convenablement une histoire ; Basile et Quitérie apparaissaient quant à eux en cyniques profiteurs s'amusant à jouer des farces tragi-comiques ; Don Quichotte lui-même se trouvait condamné sans réserve dans toutes ses actions, comme s'il était resté prisonnier du roman d'Avellaneda...

En réalité, il est surtout apparu que l'œuvre n'était pas assez connue, et que les candidats cherchaient trop souvent à pallier leur manque de compréhension des passages donnés par l'étalage de considérations

élevées (et souvent simplistes) sur le quichottisme en général. Les lectures moralisantes ont souvent réduit à néant la complexité cervantine, et assimilé sans précaution l'exemplarité du roman (ou des nouvelles insérées) à celle de la plus stricte tradition chrétienne. L'articulation entre les deux parties a été peu exploitée ou mal comprise.

Bien heureusement, certains candidats, certes minoritaires mais dûment préparés et sensibles au texte, ont parfaitement su éviter ces écueils et proposer d'excellents commentaires.

Les remarques sont sensiblement les mêmes en ce qui concerne *Tristram Shandy*, bien que les notes aient pu en moyenne être plus élevées.

Là encore l'on a pu déplorer un certain manque de connaissances générales en matière de références littéraires – concernant notamment les traditions de la nouvelle, du théâtre, de l'essai et du roman anglais (Chaucer, Shakespeare, Burton, Swift). Il est difficile de commenter efficacement par exemple le chapitre 12 du Livre I (la mort de Yorick et la page noire) si l'on ne s'attaque pas directement à la question de la réécriture sternienne. Il était étonnant de constater que le nom même de Yorick pouvait n'appeler aucun commentaire, ou que les modes de convocation de Cervantès et de Rabelais dans le texte – l'apostrophe, la mention explicite, la citation exacte, ou l'esprit – n'étaient pas connus.

Certaines notions ont été employées sans précision ni discernement : tout dialogue romanesque n'est pas une « mise en scène » ; « fiction », « récit » et « roman » ne sont pas synonymes ; tout passage donné n'est pas une « digression » et ne donne donc pas l'occasion de paragraphes tout préparés sur le thème. Les relations entre l'auteur réel (Sterne), le narrateur de l'autobiographie fictionnelle (*Tristram Shandy*) et certains personnages (Yorick en particulier) sont parfois tout juste entr'aperçues. Les attaques contre la religion catholique (le personnage de Slop, l'abbesse des Andouillettes) sont négligées. Le comique, surtout, n'est pas toujours pris en compte.

Il faut reconnaître néanmoins que sur ce texte également, et ce malgré sa difficulté et son caractère parfois éminemment scabreux, d'excellentes prestations ont pu être entendues et évaluées comme il se doit.

Encore une fois, nous ne pouvons qu'encourager les futurs admissibles du concours à suivre, avec enthousiasme et rigueur à la fois, l'exemple qui a été donné cette année par des étudiants attachés à transmettre leur goût des textes et à faire valoir leur sens, typiquement comparatiste, d'une littérature à la fois ancrée dans l'histoire et de portée universelle.