

## Série Lettres et arts - spécialité Lettres modernes

### Écrit

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

Moyenne de l'épreuve : 9,99 / 20

Note la plus haute : 19 / 20

Note la plus basse : 0 / 20

Le texte proposé à l'écrit de spécialité de la session 2021 relevait du genre théâtral, bien que le programme d'oral ait été consacré aux *Faust* de Goethe et de Valéry. Les membres du jury ont en effet considéré qu'une scène de comédie de Georges Feydeau, dans un tout autre registre que l'œuvre goethéenne, assurait une forme de diversité satisfaisante avec le programme d'oral et les textes donnés lors des précédentes sessions. Feydeau étant aussi connu que peu étudié dans l'enseignement supérieur, un extrait de *Chat en poche* (1888) a semblé constituer un support original pour l'exercice du commentaire composé hors programme. L'auteur est associé au vaudeville ; il est donc réputé facile à commenter mais sa « minutie » (Pierre Larthomas) suppose en réalité d'être très attentif aux détails du texte pour comprendre les jeux de scène et la fonction des différents apartés. Les nombreux changements de tons devaient également permettre de dépasser la seule caractérisation vaudevillesque. Car il fallait pouvoir à la fois détailler la dimension satirique du texte dans ses différents aspects (le couple, la famille, la médecine, la gastronomie, l'art : tout y passe) et en montrer la parfaite cohérence, puisque la parole dans son ensemble y est donnée comme fausseté et recherche vaine de consolation. À preuve les prises de parole diverses qui interrompent le discours du père de famille et demandent un examen approfondi ; les allusions à décrypter, aussi, de la plus grossière à la plus retorse. Tous ces éléments nous ont convaincus de proposer ce texte cette année : sans intimider les candidats et candidates les moins familiers de l'œuvre, le texte devait permettre aux meilleurs et meilleures d'entre eux de se démarquer par la finesse et l'organisation rigoureuse de leurs analyses.

Si le texte était un peu plus long que ceux qui sont soumis d'habitude (950 mots), il nous a semblé que cela éviterait que les candidats et candidates ne se sentent démunis devant l'apparente superficialité des paroles échangées lors du repas, tout en leur permettant d'examiner en longueur la dynamique de la caractérisation des personnages et l'enchaînement des répliques. La scène d'exposition était présentée dans son intégralité, à l'exception de la longue didascalie initiale présentant le décor, remplacée par un paratexte introductif minimal explicitant les relations entre les personnages : « *Pacarel, sa femme Marthe et leur fille, Julie, reçoivent le couple Landernau, le docteur et sa femme Amandine* ». Ce « chapeau » introduisait le texte avant la mention de « SCENE PREMIERE » mais les candidats et candidates n'ont pas toujours compris quel était son statut, l'italique ne permettant pas de le distinguer des didascalies. Le jury n'a donc pas sanctionné les copies où il était interprété comme une répétition ou une maladresse.

La scène ne posant pas de problème de compréhension littérale, le jury a jugé bon, cette année encore, de se passer de notes lexicales, en particulier pour « extravasations », « hématoxe », « sus-hyoïdiens » et « sous-hyoïdiens » (l. 5-7) qui relèvent explicitement du vocabulaire médical et n'étaient pas faits pour être compris du spectateur. Le seul ajout de notre part consiste donc en une note donnant la date de création de l'opéra de Gounod. La référence ponctuelle à son *Faust* (l. 58) n'a pas semblé rédhitoire, puisqu'elle est peu utilisable dans le contexte mais qu'elle assure en revanche une équité face à la référence culturelle, dans la mesure où *Faust* est au programme de l'oral. Cela a parfois donné lieu à des interprétations périlleuses : il s'agit donc de rappeler cette année encore que le texte du commentaire hors programme n'est pas censé être traité à partir du cours consacré au programme d'oral et qu'une référence isolée ne doit pas être considérée hâtivement comme une clé de lecture universelle.

Malgré certaines incompréhensions, qui ont aussi porté sur l'expression « chat en poche » et même « rince bouche » – nous y reviendrons –, un certain plaisir a apparemment été pris à la lecture de la scène, que les copies le signalent directement (« Nous goûtons en tant que lecteurs au plaisir de cet étalage de savoir de pédants en échec », « le spectateur est hilare (ou alors il n'a pas beaucoup d'humour) ») ou que cela transparaît à travers les jeux de mots que les candidats et candidates se sont autorisés à utiliser avec plus ou moins de succès : du « conflit de canard » au « combat de coqs », en passant par l'« appétit de savoir », la scène considérée comme « mise en bouche » dont le rire, « servi à table », « régale » – quand le personnage n'était pas vu comme le « dindon de la farce », et la pièce comme le « cheval de Troie du dramaturge ».

Il est cependant regrettable que le plaisir pris à la lecture ait parfois été de pair avec un certain relâchement de l'expression, le jury s'étonnant de lire des expressions telles que « faire son fanfaron », « étaler sa science », « se faire mousser », « épater le bourgeois », et plus encore des caractérisations comme celles d'« exposition foireuse », de réponse « du tac au tac », voire des propositions entières qui ne laissaient pas de s'abandonner au fil douteux de la plume : « cette coupure l'a calmé », « ça fait penser à une bande de gamins », « ils se veulent classes mais se comportent presque comme des beaufs ». L'humour du texte a enfin conduit plusieurs candidats et candidates à formuler les hypothèses de lecture les plus fantaisistes, voire les plus débridées : l'idée que les convives sont ivres est revenue souvent, pour justifier que les mots s'agglutinent, les phrases soient en suspens, les exclamations se chevauchent... ! Les interprétations graveleuses n'ont pas manqué non plus, qui se fondaient sur l'onomastique présumée sulfureuse de Tiburce, la mention d'un « canard » (parfois Pacarel lui-même, muni de ses « palmes »), d'un « panier », d'une « chatte » et d'un « bain », pour faire de toute la scène un grand moment de masturbation, littérale ou figurée.

Tout cela mérite donc que l'on revienne en détails sur le texte et les analyses auxquelles il a donné lieu, en commençant par s'arrêter sur les références culturelles mobilisées à plus ou moins bon escient, avant de se pencher sur le genre du texte, le registre comique et le statut de la parole, non sans mettre en évidence, le moment venu, les écueils de l'évaluation morale et de l'analyse psychologique.

### La fameuse culture, apparences et réalités

Nous l'avons dit, l'épreuve de spécialité consiste en un commentaire composé hors programme, qui exige de puiser dans sa culture générale en évitant de se retrancher derrière les apparences d'une maîtrise que la réutilisation superficielle ou aléatoire d'éléments de cours semble pouvoir conférer. De ce point de vue, les premières lignes du commentaire sont essentielles, qui – rappelons-le – orientent plus qu'elles ne décorent le propos. Or une copie sur deux se présente sans amorce ou dotée d'une amorce inutile. Dans l'un et l'autre cas, ce manque de soin (qui va parfois de pair avec des graphies difficilement lisibles) semble indiquer qu'on ne joue pas le jeu de l'introduction, ce qui est regrettable.

Les références citées en amorce des copies lors de cette session ont essentiellement porté sur le roman réaliste (Zola et Maupassant, surtout) ou le théâtre classique (Molière, Marivaux et Beaumarchais voire Corneille et Racine), faute de savoir caractériser le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle – à l'exception de quelques rares mentions du drame romantique alors en perte de vitesse. La référence au théâtre classique mérite sans doute qu'on s'y arrête car elle a mis en évidence les difficultés certaines que posent les notions de comédie, de scène ou de codes classiques. La stricte application des conventions du théâtre dit classique à cette scène d'exposition n'était pas une expérience satisfaisante, mais la confusion entre le personnel « classique » et des personnages « types » (voire « topiques » ou « archétypes », « typés\* » ou « clichés\* ») a souvent conféré à cet adjectif un sens aussi flottant que vaguement magique.

Molière, en particulier, a été surexploité au point que certains candidats et certaines candidates ont voulu y voir un intertexte évident ou faire du texte de Feydeau un pastiche. Sganarelle (à plus forte raison quand on l'orthographe Sganarel\* ou Zganarel\*) rime certes avec Pacarel, et ce dernier n'est pas sans évoquer la figure du « bourgeois gentilhomme », mais ce n'est pas une raison suffisante pour faire de Molière la clé rassurante mais aliénante d'interprétation du texte. Le docteur Landernau et sa longue tirade pédante ont souvent été le prétexte abusif à une comparaison avec *Le Malade imaginaire* ou *Le Médecin malgré lui* sans que la référence aide à élucider quoi que ce soit, ni ne suffise à justifier qu'on parle de « latin macaronique ». Outre Racine et Maupassant, parmi les auteurs au programme cette année ou l'an dernier, le traitement qui a été réservé à Verlaine et en particulier à « Monsieur Prudhomme » est sans doute le pire exemple de ressassement que les correcteurs et correctrices aient rencontré jusque-là : rares sont les copies qui ont résisté à la tentation de le citer, ce qui était tout à fait valorisable lorsque la référence était exploitée mais ne servait parfois pas à autre chose qu'à rappeler que Verlaine était au programme de tronc commun.

Le jury se félicite toutefois des nombreuses références à d'autres pièces de Feydeau, comme à celles de Labiche (y compris au personnage de Tacarel de *La Station Champbaudet*), et même au théâtre de l'absurde, qui pouvait constituer un horizon pertinent de l'analyse (de Jarry à Ionesco voire Beckett), si toutefois cela n'occulait pas entièrement la spécificité du texte. Car la première référence donnée dans une copie, réputée pour sa valeur d'« accroche », peut présider à l'analyse sans nécessairement procurer une grille de lecture exclusive et définitive du texte, comme les pièces de Molière ou le *Satyricon* de Sophocle\* [*sic*] ont pu l'être, et ce d'autant plus dangereusement que le projet de lecture était formulé en termes de relecture et que la clé était écorchée. Il vaut parfois mieux se passer de référence que de citer *Les Paravents* de Jean Giono\* ou *Le Cid* de Hugo\* ; et il faut donc se garder du caractère décoratif de l'accroche autant que de son caractère prescriptif.

De même, considérer que l'enjeu principal du texte est la réappropriation de *Faust* et la dégradation fatale de l'œuvre gothéenne dans le monde bourgeois, à la faveur du tour de passe-passe de « ton œuvre » à « mon œuvre » (l. 61-62), rappelant le possessif présidant à *Mon Faust*, est sans doute peu habile. Mais faire de la voix « en dedans » de Pacarel le secret de l'œuvre littéraire authentique et non commerciale, comparer la soif de

postérité de l'un avec la soif de savoir du héros allemand ou voir en Tiburce un Méphistophélès en puissance relève du contresens total, fondé sur une hypertrophie de la référence, symbolique certes mais sans valeur nodale dans cette scène ni d'ailleurs dans la pièce. Parmi les nombreux réflexes interprétatifs dont on doit savoir se garder, la surreprésentation systématique du Christ continue de poser elle aussi un sérieux problème, quel que soit le rapport qu'on entretient avec le christianisme : la situation centrale de Pacarel n'en fait pas une figure christique, quand bien même la lecture de la didascalie a pu laisser supposer à certains candidats et certaines candidates que les convives étaient alignés comme dans le célèbre tableau de Léonard de Vinci, de manière à ce que personne ne tourne le dos au public. Selon la même logique, un repas ne fait pas toujours une Cène, encore moins une « mise en Cène » et le « J'ai dit ! » (l. 62) de Pacarel, qui a été comparé à un « *fiat lux* », pouvait, même si l'on n'était pas familier de l'expression, être analysé pour sa valeur conclusive à la fin du discours sans passer par le détour douteux d'un « performatif divin ».

En somme, comme cela a été dit dans tous les précédents rapports, l'histoire littéraire et la culture générale ne doivent pas venir d'emblée limiter l'interprétation et en aucun cas donner lieu à des parties ou sous-parties déclinant diverses références sous couvert d'une érudition approximative. Si de nombreux noms propres ont été cette fois encore mal orthographiés – à commencer par les noms des auteurs (Goethe,\* Ghoete\*, Goeth\*, Freydeau\*, Feylneau\*, Gounaud\*, Gounot\*) et des personnages (Pascarel\*, Pascal\*, Picarel\*, Pacharel\*, Perceval\*, Tacarel\*, Paracel\*, Landerneau\*, Landerau\*, Landarneau\*, Landereau\*, Marthes\*) –, cette session rendait cela d'autant plus savoureux que les candidats et candidates ne pesaient pas leurs mots quand il s'agissait de mettre en évidence le décalage, chez les personnages, entre prétention intellectuelle d'un discours sophistiqué et tournure fautive qui en révèle la réelle « vacuité culturelle ». Passons sur la graphie « Troies\* », qui ne rendait pas aisée l'explication des homophonies. Même quand elles font sourire, les erreurs sont encore trop nombreuses, qu'elles portent sur des termes techniques (un parollogisme\*, un polysémisme\*, un herméneutisme\*, une alitération\*, une apéciopèse\* ou apothiopèse\* ou apogiopèse\*, un sillogisme\*, une stychomythie\*, une synécdothe\*, l'onomastie\*, la stylistique\*), des expressions d'origine étrangère (un topoi\*, in medias res\*, la comedia del arte\* – l'expression correcte « *in medias res* » elle-même n'étant pas très adaptée au début d'un repas), ou sur des termes plus courants de l'analyse qui ne devraient pas ou plus poser problème à ce stade (une scénette\* ou saynette\*, une tyrade\*, un quiproco\* ou quiprocquo\* ou quiprococo\*, une discalie\*, un calembourt\* ou calembourg\*, des onomatopées\*, un apparté\* ou aparthé\* voire une apartée\* ou aparthée\*, un cœur\* au lieu d'un chœur).

Comme cela a déjà été relevé par le passé, les confusions récurrentes entre « raisonnement absurde » et « raisonnement par l'absurde » ou entre « tourner [quelqu'un] en ridicule » et « tourner au ridicule » (comme une situation tournerait « au cauchemar ») sont plus problématiques. Ces problèmes d'expression culminent toujours avec des hypallages involontaires fondés *a priori* sur une adjectivation abusive de compléments du nom et constatés chaque année comme un des écueils des formules complexes opérant des raccourcis discutables en cherchant à être synthétiques, telles que : « les enjeux bourgeois de la pièce » ; « la satire bourgeoise » ; « une conception corrompue de la parole » ; « la parole sadique du médecin » ; « cette scène d'exposition bourgeoise et mondaine » ; « son erreur troyenne ». Dans le même ordre d'idée ou du moins de déplacement, même s'il s'agit cette fois d'une qualité du réel désignée par le texte qui est considérée automatiquement comme qualité du texte, la scène n'est pas rendue comique par la seule grâce de l'expression « Ah ! très drôle ! » (l. 31), pas plus que l'usage de possessifs ne rend directement Pacarel « possessif », ou que les « points de suspension » ne font à eux tout seuls le « suspens » ou le « suspense ». Le jury ne peut qu'enjoindre aux candidats et candidates de veiller à la rigueur de leur expression, et notamment à rechercher la clarté avant de se vouer à la complexité de formules risquées, parfois clinquantes. Fautives, elles ne sont pas du meilleur effet, surtout dans des commentaires qui se permettent de mettre en doute l'authenticité de la culture dont font montre des personnages qui confondent « Troie » et « Troyes », exhibent ou déforment des subjonctifs imparfaits plus ou moins adaptés à la situation et semblent ignorer, prétendent certaines copies, que ce n'est pas Gounod mais Goethe qui a écrit *Faust*.

### **Une forme particulière du théâtre comique ou l'angle mort dramaturgique**

Pour réaliser un commentaire composé hors programme, il n'est pas plus nécessaire de connaître intimement le genre ou sous-genre littéraire du texte que de convoquer un chapitre de l'histoire littéraire en lui conférant une valeur absolue. *Chat en poche* est une des rares pièces que Feydeau désigne comme un « vaudeville ». Cette forme particulière du théâtre comique a été identifiée par bon nombre de candidats et candidates, qui l'ont souvent réduite à un triangle amoureux dont on trouverait des virtualités dans le texte – suggestions ingénieuses qui étaient tout à fait bienvenues, indépendamment de l'effectivité des trions pressentis. Certains candidats et certaines candidates ont signalé que si les places à table étaient bien attribuées en forme de U (et non alignées autour de Pacarel comme dans *La Cène*, ni avec l'ensemble des convives de profil – ce qui pouvait être visualisé à la faveur d'un schéma déduit de la didascalie initiale), cela redistribuait les couples car Pacarel se trouvait proche d'Amandine et Marthe en face de Landernau.

Tiburce, la bonne	
	Pacarel
Amandine Landernau	Julie Pacarel
Marthe Pacarel	Landernau

D'autres ont vu la virtualité du cocuage dans l'échange chiasmatique de maximes entre Amandine et Pacarel (l. 15-16 : « Il y a toujours des hommes pour les bonnes occasions. / Oui, seulement il n'y a pas de bonnes occasions pour tous les hommes. ») de la part de Pacarel « appelant à lui l'occasion » comme d'Amandine dispensant libéralement ses amabilités. En matière de sous-entendus grivois, il n'était pas nécessaire d'aller beaucoup plus loin : si Amandine dit avoir « dû être très aimable » avec un homme « très galant » (l. 13-14), cela ne signifie pas qu'elle n'est littéralement qu'une « pauvre chatte » que le champagne « excite » (l. 21-22) – pour paraphraser quelques copies mêlant audacieusement tous les termes susceptibles d'être rapportés à ce thème. Ici encore, l'attention au texte (et virtuellement à la scène) permettait bien des nuances qu'aucune référence externe ne pouvait compenser.

Le vaudeville, comme ont su le démontrer d'autres copies, est aussi, à partir de Scribe, puis de Labiche, la comédie à quiproquos, fondée sur un comique de situation et sur des personnages stéréotypés, abandonnant les parties chantées qui caractérisaient le genre, alors concurrencé par l'opérette et prolongé dans le cabaret. Ce dernier élément a plus rarement été abordé dans les copies, et pour cause : il n'y a pas encore de chant dans cette première scène, même si des voix de fausset menacent de poindre. On peut toutefois considérer que la référence à l'opéra et, dans la suite de la pièce, la présence dans chaque acte de moments chantés (air d'opéra mal chanté, chanson des rues...) constituent une référence à l'histoire du genre. La progression par quiproquos, que Feydeau produit sur un rythme frénétique et pousse jusqu'à l'absurde, a toutefois été notée par certains candidats et certaines candidates. Il fallait pour ce faire prendre en compte la disposition scénique des personnages et, afin de comprendre la circulation de la parole, tenir compte des enjeux dramaturgiques.

La progression par quiproquos a donné lieu à des analyses systématiques, ce que le jury ne peut que saluer, bien que certains calembours aient pu être dilués dans des caractérisations abondantes mais pour partie inadéquates telles que « syllepse de sens » ou « paronomase ». Comme l'ont constaté les copies les plus avisées, les objets régissent d'abord le dialogue : les discussions sur le canard (l. 1-17), puis le champagne (l. 20-30) précèdent la tentative de prise de parole de Pacarel, entrecoupée à son tour de propos sur le panier (l. 36-38) ou les rince-bouche (l. 45 et 48-49), avant que le col de chemise n'interrompe l'embrassade finale (l. 76). Mais l'enchaînement des répliques se fait à plusieurs reprises grâce au calembour, volontaire ou non, à partir de « pas nier » qui, entendu sans être lu, évoque à Marthe le « panier » (l. 35-36) ou à la faveur de l'homophonie entre « Troie », « Troyes » et « trois » doublée d'un quiproquo (l. 23-30). Il fallait en analyser le détail : la confusion de Pacarel sur « Troyes » et « Troie », relevée par une incorrection de Julie (« Ça ne s'écrit même pas la même chose »), est comprise comme une confusion sur « champagne » et « cheval », qui suscite une mise au point confuse de Julie (« Troie et Troyes... ce qui fait deux »), appelant la correction mathématique élémentaire de Landernau (« Permettez... trois et trois font six »), identifiée par Pacarel comme un bon mot (« Ah ! très drôle ! »). L'équivoque constitue ici le rythme même du texte, et il est impossible de déterminer le niveau d'ironie de chaque locuteur dans l'échange.

L'accent qui est mis sur la parole a été copieusement commenté à partir des jeux de mots, mais aussi en termes de champ lexical, de thématisation ou de composante métalinguistique. Le dialogue permet en effet de commenter le discours des autres (« ça ne peut rien dire comme les autres », l. 8 ; « Ça ne s'écrit pas la même chose », l. 26-27 ; « D'abord on dit apporter » l. 51 ; « comme Monsieur vient de le dire... », l. 52 ; « ne dis pas toujours ta belle-mère », l. 79) et le sien propre (« je ne vous dis que ça », l. 23 ; « ai-je dit ? », l. 28 ; « Je ne te dis pas ! », l. 29 ; « ce n'est qu'une interruption », l. 47 ; « J'ai dit ! », l. 62) et ce jusqu'à la prétention oratoire (« c'est très simple », l. 4 ; « je serai bref », l. 56). On y réclame et donne la parole (« Je demande la parole », l. 31 ; « Laissez parler », l. 33 ; « Parle ! », l. 35 ; « Allez-vous bientôt me laisser parler ? », l. 41 ; « Vous avez la parole », l. 54). Cela donne lieu à un enchaînement de répliques qui repose entièrement sur les mots : chaque personnage reprend l'autre, sur la « surprise » promise (l. 46), sur une conjugaison excessivement soutenue (« apportassiez », l. 50), sur l'appellation jugée dévalorisante de « belle-mère » (l. 81), ou sur le terme figuré de « conserve », qui donne lieu à un nouveau bon mot : « Les conserves valent mieux que les primeurs ! » (l. 80). Comme pour l'échange chiasmatique de maximes entre Amandine et Pacarel, il ne s'agit pas seulement d'en consigner les caractéristiques formelles mais bien d'élucider leur sens. Pacarel estime qu'« elle prêche pour son saint [soit « pour sa paroisse », l'homophonie avec « sein » en plus], la maman Landernau » (l. 83). C'est doublement insultant : elle valorise la vieillesse contre la jeunesse, ce que Pacarel interprète comme un

argument *pro domo*, défendant sa propre cause, tout en la qualifiant avec mépris de « maman Landernau », ce qui ne la rajeunit pas non plus.

Cela n'empêche pas que la parole ne s'articule à des jeux de scène. Or les copies ont tantôt mentionné une hyperactivité motrice des personnages, tantôt leur parfaite immobilité, là où une certaine attention au texte révèle que les déplacements sont limités et orchestrés par le père de famille. Une méconnaissance apparente de la distinction entre didascalies internes et externes n'a pas toujours permis de montrer que les didascalies (externes) de mouvement étaient toujours précédées d'annonces ou d'impératifs émanant de Pacarel, constituant autant de didascalies internes – à commencer par « Apportez-nous le champagne » (l. 17) qui précède la didascalie « *Tiburce remonte chercher le champagne sur le buffet* ». Comme nombre de copies l'ont très justement fait, on pouvait également mesurer le délai qui les sépare, différant en l'occurrence l'action, entre « Je demande la parole... » (l. 31), doublé de la mention « *Il se lève* », et la double adresse à « Messieurs » et « mesdames » des lignes 39 et 44, précédée de toute une série d'injonctions à parler ou à se taire ; entre « apportez-nous les rince-bouche » (l. 45), qui doit être répété (« J'ai demandé que vous m'apportassiez les rince-bouche. », l. 48-49) avant que ceux-ci n'arrivent, à la fin du texte : « *On apporte les rince-bouche*. » (l. 82). L'annonce de Pacarel semble ainsi couronnée par ces fameux rince-bouche, contenant de l'eau et destiné à clore le repas, là où elle aurait dû être sanctionnée par une coupe de champagne. Mais le clou du spectacle, en matière de déplacement, est sans doute le contournement de la table que Julie qui s'est levée pour embrasser son père est vraisemblablement obligée d'effectuer pour aller embrasser sa belle-mère à sa demande (« Tiens, embrasse ta belle-mère, plutôt », l. 77), qui révèle en même temps au public que Marthe n'est pas sa mère.

À part les domestiques, Pacarel et sa fille, personne ne bouge ; en revanche, la circulation de la parole est tortueuse. Nombre de candidats et candidates ont signalé une double énonciation, souvent présumée mais rarement démontrée, sans forcément mettre en évidence la pluralité des allocutaires, la complexité des adresses et l'imparfaite conformité entre la destination et la réception de la parole, qui font une bonne partie de la saveur de la scène et de la pièce. Cette parole, les convives se la donnent d'abord comme une politesse : l'hôte Pacarel, qui ouvre le dialogue, célèbre le repas (« Excellent, ce canard ! », l. 1), mais l'hôtesse – qui se sent peut-être visée ? –, distingue quant à elle la recette de leur invité (« La recette est du docteur Landernau », l. 3). Celui-ci, une fois interrompue sa longue tirade donnant moins la recette que des détails peu ragoûtants sur la mise à mort de la volaille, célèbre à son tour le repas (« Avec ça, ce canard est d'un tendre... », l. 10) en suivant la réorientation du discours opérée par Pacarel (« Eh ! bien, c'est excellent », l. 9), ce qui pousse de nouveau ce dernier à détourner l'attention sur sa femme (« Ah ! c'est ma femme elle-même qui l'a acheté. », l. 11) non sans donner à cette ronde de flatteries une issue quelque peu équivoque, qui se loge dans le degré d'amabilité de Marthe dans le tramway autant que dans la strangulation du canard.

Comme l'ont noté les candidats et candidates, un des traits communs de la parole est l'exclamation (« geste vocal », selon Larthomas), qui va de l'usage répétitif des interjections à l'expression continue de l'enthousiasme (devant le canard, puis devant le champagne, puis devant l'opéra à venir). Dans ces échanges en apparence uniment euphoriques, qui parle à qui ? Et qui écoute qui ? De manière générale, tout le monde parle à tout le monde, même lorsque quelqu'un semble s'adresser à quelqu'un en particulier (Pacarel à Landernau, l. 8 ; Julie à son père, l. 26-30 ; Landernau à Pacarel, l. 64 ; Julie à son père, l. 75-80), ou que la didascalie explicite une adresse différenciée, comme lorsque Pacarel apostrophe Tiburce et qu'il est entendu de tous (l. 17, l. 46, l. 48), quitte à gâcher l'effet de son discours annonçant une « surprise », que Marthe associe aux rince-bouche qu'il réclame alors, sans qu'on sache si cela relève du quiproquo ou de la provocation : « C'est ça, ta surprise ? » (l. 46). Les candidats et candidates ont parfois commenté les apartés tels que celui de Tiburce, qui dit « *à part* » : « Ah ! pauvre chatte ! » (l. 22) ou celui de Pacarel : « Elle prêche pour son saint, la maman Landernau » (l. 83), tous deux véhiculant une ironie certaine. Demeurent ainsi quelques zones d'indécision qui ont en commun de faire circuler une certaine charge d'agressivité. L'échange entre Marthe et Amandine (l. 36-43), par exemple, est fait pour être discret mais il ne l'est pas assez (le souhaitaient-elles vraiment ?) pour ne pas perturber le discours de Pacarel. Le « Oh ! les maîtres !... » de Tiburce (l. 53) est-il un aparté non indiqué qui exprimerait discrètement le regard distant des serviteurs à l'égard des maîtres ? Ou bien les autres personnages entendent-ils son intervention juste avant sa sortie, ce qui en libérerait considérablement la charge agressive, tout en la faisant participer de la tonalité générale ? On retrouve ici la même hésitation que lorsque Pacarel commente la prise de parole de Landernau sans explicitement s'adresser à lui, puisqu'il substitue la troisième personne du pluriel à la deuxième : « Oui, enfin, vous lui tordez le cou ! Ces médecins, ça ne peut rien dire comme les autres... » (l. 8). Ainsi la dynamique de l'échange devait-elle être précisément décrite pour rendre compte du brouhaha scénique et des caractéristiques du genre.

De rares copies se sont penchées sur l'irrégularité des tutoiements et vouvoiements dans le texte : si Pacarel tutoie sa fille et vouvoie son serviteur, et si les époux se tutoient, ce qui semble assez naturel, on constate que les hommes, dont on ne connaît que les noms, se vouvoient dans un premier temps (« Oui, enfin, vous lui tordez le cou », l. 8) avant de se tutoyer dans le vif de la conversation (« comment tu t'y prendras », l. 64 ; « Attends donc ! », « tu sais », l. 65), tandis que les femmes, munies de prénoms, se vouvoient lorsqu'elles trouvent l'occasion de converser (« j'ai retrouvé le vôtre, votre panier à ouvrage », l. 36-37). La pièce donne dans son

ensemble l'impression qu'hôtes et invités vivent ensemble ; pourtant Amandine vouvoie son hôte, qu'elle appelle « Monsieur Pacarel » (l. 54). De la même manière, dans la prise de parole qu'il veut solennelle, Pacarel s'adresse à plusieurs reprises à « Messieurs, mesdames ». Mettre « mesdames » en deuxième position lui permet d'ajouter « et surtout toi, ma fille » (l. 44), mais cette adresse peut sembler paradoxale puisque les hommes ne sont pas nombreux (sauf à ajouter Tiburce à l'unique spectateur qu'est Landernau), et que la formule, sans être impolie, semble associée au monde de la politique. Cela va donc dans le sens de la pose qu'il adopte, faisant comme s'il était, à l'assemblée, le « tribun » que sa femme voit en lui (l. 34) ou le « député » (l. 48) qu'il n'est pas encore, quoique ces titres restent délibérément virtuels.

Si les candidats et candidates ont insisté sur la panne du langage ou ont consacré des parties ou sous-parties à la valeur du verbe en crise, l'onomastique stéréotypée est une convention du vaudeville qui a souvent été minorée ou ignorée. Pacarel (un souvenir de Tacarel, héros de *La Station Champbeaudet* de Labiche) a souvent été associé aux noms peu nobles des valets d'autant plus que « Laissez parler M. Pacarel » (l. 33) laisse entendre un jeu charabesque sur les sonorités (sans nécessairement que les « dentales [sic] agressives » de Pacarel évoquent le « *placere* » de son discours...) tout en mettant en évidence que le personnage monopolise la parole. Le nom de Landernau, dont le discours médical jargonant appliqué à la recette de canard (l. 3-7) donne le ton de la scène, évoque l'expression « ça va faire du bruit dans Landerneau », nom d'une ville très calme de Bretagne avec lequel le nom du personnage a été le plus souvent confondu. En sorte que, dépourvus de grandeur, les noms démentent par avance toute forme d'ambition : Dufausset et Dujeton sont envisagés comme voie d'accès à l'Opéra de Paris alors même qu'on entend dans leur nom une pseudo-particule intégrée au patronyme, une voix de « fausset » (ou « faux » ou « fossé », selon les copies) chez l'un et toute la médiocrité du « jeton » (ou « faux jeton » ou « rejeton ») chez l'autre. On pouvait aussi deviner que la proximité entre les deux noms augurait des quiproquos à venir. Quant à Tiburce, son nom ne renvoyait pas nécessairement à la comédie du XVII<sup>e</sup> siècle, à Tibère ou à Tibulle, ni à des détails de l'anatomie masculine. De même, les prénoms des femmes étaient moins remarquables, quoi qu'on ait pu dire de Marthe, évoquant alternativement la marâtre ou un personnage de *Faust*.

#### « Les bourgeois ne s'exclament pas ! » : satire sociale et évaluation morale

Dernier élément essentiel au vaudeville, son public bourgeois, même si l'expression consacrée de « théâtre de boulevard » a pu contribuer à introduire une confusion quant à la sociologie des spectateurs. On ne pouvait pas dire qu'ils émanaient du peuple et qu'ils étaient ce faisant complices de la bonne et du serviteur – lesquels du reste appartiennent bel et bien au monde bourgeois, tout en se situant en bas de sa hiérarchie, ce qui les relègue au fond de la scène et limite leur prise de parole (si Tiburce a quelques tirades insolentes, la bonne a un rôle muet). Les membres du jury ont donc tenu à valoriser les copies des candidats et candidates qui connaissaient le genre du vaudeville ou avaient prêté une attention approfondie au texte et parvenaient à mettre en évidence la complicité qui se nouait entre le plateau et la salle, pour montrer que la satire s'établissait avec le consentement du public bourgeois qui était visé. Or rares sont les copies qui ont su évaluer l'appartenance sociale des personnages. Toute essentialisation se révélait en tout état de cause délicate, de sorte que les copies qui parlaient de caricature s'en sont mieux sorties que celles qui hypostasient la bourgeoisie et manquaient de noter qu'en définitive, dans tous leurs torts et travers, les personnages restent attachants : ils sont caricaturés, mais on rit de bon cœur.

C'est que la famille bourgeoise est saisie, en un instant, dans son désir de grandeur (tout s'exhibe en un repas transformé en spectacle donné à soi-même) et dans ses réalités profondes les plus cachées (frustrations, froideur, voire haine). Le jeu de scène des lignes 75-80 montre qu'il n'y a pas de place ici pour la tendresse d'un baiser aux parents qui risquerait de froisser un « col » bien mis ; et on comprend vaguement que le corps dégoûte, comme le laisse entendre le rôle important des « rince-bouche » (si l'on comprenait que ce n'est pas une périphrase pour désigner les « boissons » !). C'est donc moins la bourgeoisie que son ambition maladroite qui prête à rire. Le projet de Pacarel cherche à réunir tout ce qui, à ses yeux, peut posséder de la *valeur* : le commerce (par sa réussite dans le sucre, il a sans doute appris l'art de passer les commandes en style télégraphique), la science (« par l'exploitation des diabétiques » – avec la complicité du docteur Landernau ?), l'art (l'opéra comme prestige mondain – préparé par « le ruban d'Officier d'Académie avec les *petites* palmes en argent »), la politique (le « lustre » du nom – « pour si jamais je suis député... », l. 47-48). Ce faisant, Feydeau donne à voir un monde moderne gagné par la vanité, comme en témoigne le rôle central de l'argent (consommé dans le repas et seule manière de « lier », l. 70), de la publicité (la réputation d'un chanteur qu'on n'a jamais entendu...), de la concurrence effrénée (l. 57 : « tu as refait *Faust* après Gounod » [et non pas « d'après »], mais je ne t'en veux pas...), et la réduction de tout au matériel et au marchand. Et cela qu'il s'agisse du champagne (« et vous savez, c'est du vin ! Je ne vous dis que ça... ») ou du ténor (« un ténor merveilleux... une voix tu sais... »), de la femme comme « conserve » (l. 80) ou de la fille comme investissement. La distance satirique à l'égard du monde représenté s'exprime dans les états désordonnés du langage. Les impropriétés pompeuses apparaissent dans l'approche physiologique de l'abattage du canard (l. 3-7) ou dans l'approche matérielle de l'art (« la confection d'un opéra » l. 56-57). Les conjugaisons précieuses (« que vous m'apportassiez les rince-

bouche », l. 49) alternent aussi avec des familiarités soudaines (« Ces médecins, ça ne peut rien dire comme les autres... », l. 8) et des incorrections (« Ça ne s'écrit même pas la même chose », l. 27).

Or nombre de copies ont traité avec une grande maladresse ces questions de classe en voulant voir dans le personnel dramatique des provinciaux – sous prétexte de « canard à la rouennaise » (ne mange-t-on pas des « tripes à la mode de Caen » chez Ionesco ?), ou de mention de la ville de Troyes. C'était confondre l'origine des mets et celles des gens, et faire peu de cas des indices textuels, l'« Opéra » à majuscule (l. 58) situant plutôt la scène à Paris. D'autres attribuaient les familiarités et les exclamations à la classe populaire, insistant volontiers sur le fait qu'un bourgeois ne s'exclame pas de la sorte ou que cela révèle un « statut inexorablement inférieur aux aristocrates ». Les interjections ne sont pas l'apanage des milieux populaires – dont on peine à se faire une image juste en lisant les copies. À la limite, comme on a pu le lire, les exclamations révèlent une absence de barrière sociale ou un enthousiasme puéril (qui culmine aux lignes 74-75 avec la paronomase qui permet d'enchaîner « Hip ! hip ! hip ! » et « Ah ! papa »), allant définitivement à l'encontre de la volonté de Pacarel de policer son discours pour l'adapter à une assemblée politique. Le jury tient également à rappeler que les remarques futiles, les sujets triviaux et la dimension prosaïque d'un texte ne sont pas des indices de classe, mais de registre. Les bourgeois mangent aussi ! Et il n'y a rien de choquant, sur le plan de la bienséance, à mettre en scène un repas animé. Il était certes difficile de trouver vraisemblable l'aventure de Marthe ayant oublié son porte-monnaie mais, de là à la taxer de mendicité ou de prostitution, il y avait loin. De même, le transport en tramway a été jugé inconvenant ou compris comme un signe extérieur de pauvreté, alors même que Feydeau se complaît sans doute dans l'évocation de cette nouveauté parisienne.

Par ailleurs, une importante partie des candidats et candidates s'est plu à relever, non sans en inventer, les fautes des personnages : le subjonctif imparfait « apportassiez » est souvent jugé fautif, et on n'hésite pas à blâmer Pacarel pour une faute qu'il n'a pas commise ou le serviteur pour son infériorité présumée, alors même qu'il est impossible de savoir si ce dernier se méprend ou s'il se moque de cette conjugaison trop soutenue pour l'occasion. Plus tard dans la pièce, Tiburce rappelle justement, après avoir été repris, que « la grammaire est la même pour les domestiques comme pour les maîtres » ! Or une sévérité un peu aveugle s'est exercée dans les copies, qui ont voulu trouver toutes sortes de fautes chez les personnages, de l'expression présumée erronée « pour si jamais » (l. 47) qui n'est qu'une conjonction usitée à l'oral, à la dislocation finale (« elle prêche pour son saint, la maman », l. 83) identifiée comme une tournure syntaxique erronée dénonçant les pauvres capacités du locuteur. Ce n'était rien à côté des trop nombreuses copies qui s'acharnaient à montrer que le pauvre Pacarel confond non seulement le « champagne » et le « cheval » mais aussi le « vin » et le « champagne » (« et vous savez, c'est du vin ! », l. 23), quand le dernier se définit usuellement comme un « vin mousseux ». Plus que la pertinence même des remarques, c'est l'attitude à l'égard du texte, c'est-à-dire le rôle d'arbitre qu'endossent volontiers les candidats et candidates, qui est ici problématique. Un nombre croissant de copies a versé cette année dans le jugement de valeur ou dans l'évaluation morale en croyant avoir l'air plus fin que les personnages – ce qui les confinait en réalité au premier degré du texte.

Les jugements de valeur ont abondé à tous les niveaux, notamment parce que les candidats et candidates souhaitaient distinguer un personnage par rapport à un autre, ce qui a pu donner lieu à des éloges de l'intelligence de Julie et à des blâmes de sa naïveté, à des consécration de Tiburce comme à un mépris indécent quant à son manque de culture ou à des déplorations quant aux maltraitances qu'il subit. C'est que la question la plus régulièrement posée était la suivante : qui est vainqueur, et de quel rapport de forces ? Et si le texte ne faisait qu'exposer des aspirations contraires, soit, comme le propose une copie – qui n'échappe pas pour autant à la tentation d'arbitrer – à la fois « un enthousiasme collectif et des fantasmes individuels » ? Les désirs des hommes, des femmes, ne sont pas les mêmes ; les maîtres et les serviteurs n'occupent pas la même place dans la société et sur scène : faut-il que les uns gagnent et les autres perdent en 900 mots, cinq heures et une douzaine de pages de commentaire ? Un des intérêts du texte soumis était que la satire n'épargnait personne : les relations conjugales (comme en témoignent l'effet de surprise de « c'est ma femme elle-même qui l'a acheté [et non cuisiné] », l. 11, ou l'interdit portant sur le champagne, l. 20, voire les remarques concernant l'âge des femmes, l. 80-83), amicales (comme les commentaires l'un sur l'autre de Landernau et Pacarel le révèlent, l. 8 et 64) ou filiales (la dépossession de l'œuvre de Julie, l'embrassade qui risque de froisser un col). À aucun de ces moments, il n'est possible de savoir qui est ironique, ni si les blagues sont volontaires ou non. Comme l'ont admis certains candidats et certaines candidates, c'est à la mise en scène de trancher : est-ce que « trois et trois font six », approfondissant le quiproquo, est un bon mot conscient, comme le laisserait entendre la réaction de Pacarel, coupant court à l'équivoque pour reprendre la parole (« Ah ! très drôle ! », l. 31) ? Peut-on deviner si Tiburce se méprend sur le verbe « apporter\* » (l. 51) ou s'il parodie son maître, sous couvert de lui « faire plaisir » ? Une chose est sûre, la perte de contrôle des personnages sur leur propre discours est exhibée au spectateur sous la forme d'un règne de l'équivoque, qui les emporte, même lorsqu'ils semblent y participer volontairement. C'est ce que confirme, dans le discours de Pacarel, l'absence de maîtrise rhétorique des tropes (« L'Opéra se traîne à mes genoux », l. 71) et des principes déductifs (« Tu es mon œuvre, cet opéra est ton œuvre. Or les œuvres de nos œuvres sont nos œuvres, par conséquent *Faust* est mon œuvre », l. 61-62) – syllogisme bancal que les candidats et candidates ont parfois considéré comme un mauvais calque de la formule « les amis de mes amis sont mes amis » et qui relevait en effet du raisonnement absurde. Cependant,

le lecteur doit se garder de conclusions hâtives essentialisant la bêtise de l'un et l'intelligence de l'autre pour mettre en scène les rapports de pouvoir qu'il souhaite y voir, en tombant dans la distribution de bons points et l'évaluation morale.

Enfin, la posture d'évaluation adoptée par les candidats et candidates est allée jusqu'à toucher le texte lui-même. On a lu, pêle-mêle, que le théâtre devait être écrit en vers, que Molière n'aurait jamais écrit en prose et que ce choix esthétique fort de la part de Feydeau plaçait définitivement sa pièce dans un profond prosaïsme. Il semble que, sessions après sessions, les textes en prose soient frappés de suspicion quant à leur littéarité, faute d'afficher tout l'éclat de la versification – quand bien même la fonction ludique du langage présente un jeu sur le signifiant tout à fait comparable à celui qui régit la fameuse « fonction poétique », souvent considérée comme le critère ultime de littéarité. Ce préjugé a conduit certains à envisager le texte comme un morceau de réalisme populaire requalifiant directement le style de l'auteur (des gens cultivés ne parleraient ni n'écriraient comme ça !), rédimé heureusement par la catharsis comique du « *castigat ridendo mores* » (autre devise latine assez systématique cette année). Mais les membres du jury se sont aussi étonnés d'une tendance inverse, très représentée lors de cette session, consistant à faire de cette scène de vaudeville un extrait de tragédie sociale ou de tragédie du langage. Ce n'était pas toujours un contresens total vu le vertige que produit l'équivoque et la façon dont les rôles sociaux sont discrédités, mais gare à la tentation de rendre sérieux à tout prix un extrait de théâtre de divertissement qui, pour n'être pas aussi superficiel qu'il n'y paraît, ne présente pas pour autant une composante tragique explicite ou implicite.

Les membres du jury en profitent, dans le sillage de cette appréciation problématique, pour rappeler que « comédie », « comique », « grotesque », « burlesque », « ironique », « absurde », « farcesque », « parodique » et « satirique » ne sont pas des synonymes. De nombreuses copies comportent des phrases en forme de mélange, dans lesquelles deux caractérisations se superposent ou se cumulent sous couvert d'apposition ou de gradation : « la scène tourne presque au ridicule, au vaudeville », « cela donne une dimension burlesque, voire ridicule à la scène ». La composante comique de la scène, comportant des éléments satiriques et des traits plus burlesques, a souvent été survolée. Tout en y consacrant leur projet de lecture parfois, une partie le plus souvent, de nombreuses copies se sont contentées de décliner de façon très scolaire les différents « comique de répétition », « comique de geste », « comique de mots / de parole / de verbe », et « comique de situation » en se concentrant sur la supériorité des mots sur les gestes sans toujours identifier avec précision la nature du rire et l'effet qu'il produit. Les calembours et les quiproquos qu'ils induisent (certains candidats et certaines candidates notant que le comique de mots devient alors comique de situation, ce qui est tout à fait juste), ont été beaucoup commentés sans que cela aboutisse à une caractérisation satisfaisante du registre du texte. C'est que les candidats et candidates ont eu du mal à cerner la complexité du lien qui s'établit entre le plaisir qui se donne ici en représentation (« Messieurs, Mesdames, à votre santé », I. 72-73) et le plaisir offert au spectateur : ce dernier rit-il de la peinture des caractères (mais ces personnages ont-ils le temps d'être des « caractères » ?) ou bien est-il entraîné par les personnages dans une forme de dépense joyeuse (comme s'il était invité au repas) ? Feydeau entend répandre dans la salle une « folie » qui s'est déjà emparée du plateau. D'ailleurs, tout le monde a quelque chose à soigner, comme Amandine avec ses bains de champagne et, plus loin dans la pièce : « la névrose, la fameuse névrose ». C'est la conclusion de Robert Abirached, qui rapproche Feydeau du « comique absolu » défini par Baudelaire, associé au « vertige de l'hyperbole » : « Le spectateur est tellement pris dans le tourbillon de ce qu'il regarde qu'il ne peut rien rapporter à lui-même de ce qui se passe sur scène. Son rire n'a littéralement pas de cible [...]. Il ne s'agit plus ici de "mécanique plaquée sur du vivant", selon la célèbre formule de Bergson, mais d'un jeu où la mécanique a triomphé du vivant, sans rémission, à travers personnages et situations. Voilà qui met fin à toute prétention cathartique de la comédie, au profit du plaisir pervers et somme toute assez mélancolique de montrer des poupées s'agitant au-dessus du vide, dans une gigue burlesque ».

### **Scène d'exposition et psychologie des personnages**

Le texte soumis ne posait pas de problème de caractérisation, c'était la « scène première », appelée « scène d'exposition » quand elle permet de découvrir les personnages et leurs relations, voire d'annoncer l'intrigue. Cela a paradoxalement posé divers problèmes. Le premier a reposé dans la volonté des candidats et candidates d'appliquer à la scène une terminologie romanesque : si le terme d'« incipit » est sans doute acceptable ou du moins excusable, on comprend moins bien la nécessité de parler de « chronotope » pour évoquer le cadre spatio-temporel, et encore moins de « polyphonie » (même si le « polylogue » d'Ubersfeld a aussi été abondamment convoqué), d'« effet-personnage » ou d'« ironie narrative ».

Un deuxième problème a été que, parmi les copies qui parlaient d'ouverture ou d'exposition, peu l'ont commentée en détail. Nul n'est tenu de consacrer une première partie statique à la nature du texte soumis ; mais il est également déconseillé de se contenter d'une remarque donnée en passant et sans conséquence sur l'analyse. Nombre de candidats et candidates ont du reste fait preuve d'une certaine raideur, présentant un à un les personnages (ce qui est déjà préjudiciable), au risque de sombrer dans l'appréciation-évaluation psychologique en général discutable de chacun des tempéraments. La tentation est forte de voir un lien entre ce retour de la mauvaise caractérisation psychologique (questionnant leur nature profonde et non ce que la pièce donne à voir et à comprendre) et la construction des sous-parties, quand ce n'étaient pas des parties entières,



comme une liste de personnages. Dans un nombre démesuré de copies, la première partie portait sur l'exposition, énumérant les personnages ou proposant un semblant de classement entre des hommes capitalistes « indifférents » et « égocentrés » et des femmes « oisives », « naises », « superficielles », « puérides » et « vaniteuses », ou entre des maîtres et des serviteurs, voire un « roi » et ses « sujets », un « acteur » et ses « figurants ». De fait, la deuxième partie était très souvent consacrée à Pacarel, sous prétexte d'analyser le « dessein plus sombre orchestré par Pacarel », la « parodie de la Cène, dans laquelle le patriarche, ici Pacarel, dispose d'une parole absolument légitime et quasi-divine », la « vision utilitaire de Pacarel et le motif de l'argent, qui contribuent à caricaturer la bourgeoisie », ou la façon dont « le comique participe de l'impossibilité de l'action dramatique et met en place la satire centrale du personnage de Pacarel » – quand ce n'était pas le projet de lecture tout entier qui s'attachait à le qualifier d'« égocentrique », de « narcissique » ou de « possessif ». Le jury a aussi lu des copies qui se contentaient du balancement entre « I. Un repas bourgeois comique » et « II. Le personnage de Pacarel », et d'autres qui consacraient exceptionnellement une partie à Julie ou à Tiburce, pour les extraire arbitrairement du capharnaüm dans lequel ils sont pris.

Un troisième problème, corollaire du précédent, a consisté à mesurer l'importance des personnages au nombre de répliques (Pacarel a le droit de parler 17 fois, Julie a autant de répliques que Tiburce, etc.), sans tenir compte de la circulation de la parole, des changements de registres dans les échanges, et en oubliant, surtout, les fonctions de la scène d'exposition. Pressés d'en venir à la tragédie du langage ou de conclure à la bêtise crasse des locuteurs, les candidats et candidates ont notamment interprété certaines informations relevant de l'exposition comme des répétitions absurdes. Certes, Marthe nous avait bien dit que c'était « la recette du docteur Landernau » (I. 2) et Pacarel n'avait pas hésité à renchérir après sa tirade explicative : « Ces médecins, ça ne peut rien dire comme les autres ». Dès lors, de très nombreuses copies interprètent l'apposition, dans la première prise de parole d'Amandine (« mon mari, le docteur, me le défend », I. 20), comme une précision inutile, une insistance prétentieuse sur son rang, un déraillement du langage qui tourne en rond sur lui-même, voire la marque de la profusion de possessifs caractéristique du rapport au monde bourgeois. C'est oublier qu'il s'agit ici de présenter, non pas le docteur, qu'on a déjà vu, identifié, et entendu, mais Amandine elle-même comme la femme de Landernau : faut-il rappeler que le spectateur de théâtre ne dispose pas des didascalies ? Nombre de paragraphes sur l'abus de possessifs dans ce bas monde de l'argent manquaient en réalité le principe même de cette scène, où ils participent de la caractérisation relationnelle, donnant à entendre les relations conjugales et filiales, notamment. C'est le sens des premières répliques, qui cèdent systématiquement la parole à la personne désignée en discours (« La recette est du docteur Landernau », I. 2 ; « C'est ma femme elle-même qui l'a acheté », I. 11) et cela explique une bonne partie des possessifs tels que « ma femme », « mon mari » (I. 34) et des adresses (« Mais non papa... », I. 26). Enfin, personne ou presque ne commentait la dernière information relationnelle de la scène, donnée lorsque Pacarel éconduit sa fille : « Embrasse ta belle-mère, plutôt » (I. 77). Le lecteur y est peut-être moins attentif après avoir lu un paratexte d'une trompeuse brièveté, mais le spectateur apprend alors que Marthe n'est pas la mère de Julie. Le retardement de cette information met le point final à l'exposition des relations et la puce à l'oreille à l'amateur de vaudeville, renseignant aussi sur la jeunesse possible de Marthe par rapport à Amandine, qui fait tout le sel de cette fin de scène. Pour ne pas se contenter d'énumérer des rôles en les qualifiant sur le plan psychique ou moral, il fallait montrer que l'exposition des informations (les couples, les professions) était dynamisée par les décalages (le médecin est identifié par sa maîtrise culinaire de la volaille, I. 2-9), les énormités (Pacarel se définit lui-même comme « enrichi dans la fabrication du sucre par l'exploitation des diabétiques », I. 59), les retards (la révélation de son remariage, I. 77), les déplacements scéniques (Julie fait le tour de la table pour aller embrasser sa belle-mère, I. 78).

Un ultime obstacle devant le traitement de cette scène d'exposition mérite d'être relevé : c'est la difficulté qu'ont eue les candidats et candidates à caractériser sa fonction de présentation de l'intrigue. Le jury s'est vu confronté à deux hypothèses contradictoires : le langage futile tournant à vide, rien n'est finalement annoncé que du vent et surtout pas la moindre action ; Pacarel tenant le crachoir, il évente son dessein et plus rien n'est laissé à désirer au spectateur. Des projets de lecture ont été consacrés à cet échec présumé de la scène d'exposition : la scène prendrait à rebours les codes traditionnels de l'exposition en retardant la mise en scène de l'intrigue par Pacarel, ou bien, apparemment construite comme une scène d'exposition traditionnelle de comédie de mœurs, elle serait « désactivée » par des « effets de rupture ». Comme le jury le rappelle à chaque session, ce n'est pas forcément la lecture la plus catégorique qui emporte l'adhésion et de la nuance pouvait certainement être apportée à ces propositions. Le retardement, à l'échelle de la scène, du nœud dramatique de la pièce, pouvait tout à fait cohabiter avec l'annonce précise d'un plan (à la manière de Richard III, chez Shakespeare ou de Mère Ubu, chez Jarry), dont il fallait tâcher d'anticiper la réussite à la lumière des indices textuels. Au centre de cette scène d'exposition, telle une exposition mise en abyme, le discours de Pacarel (I. 56-73), longuement retardé, expose en effet son projet : les personnages sur le plateau, relais des spectateurs, approuvent bruyamment (I. 63, 74), tandis que le spectateur habitué à l'économie du vaudeville est sensible (première réplique) au comique de la disproportion (du commerce du « sucre » à la recherche du « lustre ») et (deuxième réplique) au caractère hasardeux de l'entreprise (cf. Perrette et le pot au lait). La proximité des noms du chanteur inconnu (« Dujeton », I. 67) et de celui qui permet d'accéder à lui (« Dufausset », I. 68) met déjà sur la piste des quiproquos à venir. L'énergie de Pacarel, qui le conduira à s'entêter dans les quiproquos en dépit de tous les démentis, voue son entreprise à l'échec, mais ce sera sans gravité, comme en témoigne la dernière réplique de

la pièce : « Allons, tout est pour le mieux... C'est égal, je n'ai pas eu de chance avec mon ténor... aussi, ça me servira de leçon... voyez-vous, mes amis... que vous achetiez des navets ou que vous traitiez avec un ténor... demandez toujours à voir la marchandise... On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche ».

Il est certain que la connaissance de l'expression éponyme « acheter chat en poche » ou « chat en sac », que l'on trouve aussi chez le Pourceaugnac de Molière et qui signifie « acheter sans voir l'objet de la vente », aurait pu éclairer un certain nombre de commentaires. Non que les candidats et candidates n'aient pas fait preuve d'une agréable curiosité à l'endroit du titre – de l'allitération en « ch » évoquant la banalité et la légèreté à l'élucidation d'une isotopie mêlant idiotisme animalier (la « pauvre chatte ») et animalisation (« le chat du titre de la pièce fait système avec le canard, le cheval et la chatte, dans une sorte de défilé carnavalesque qui pourrait bien désigner les bourgeois ridicules en parade »), en passant par d'autres formules figées (les protagonistes « n'ont pas leur langue dans leur poche [mais ne l'ont pas donnée au chat ?] »), ou des prononciations alternatives (« chat en poche » devient « ça empoche » quand on le dit la bouche pleine ou quand la logique utilitariste et mercantiliste qui préside à la pièce se met à déformer le langage). Le jury a valorisé dans la mesure du possible ces tentatives d'explication et n'a jamais sanctionné la méconnaissance de l'expression – car aucune copie, aussi familière de Molière soit-elle, ne semble deviner dans l'expression le mauvais présage qu'elle est sans doute pour le spectateur informé.

Les candidats et candidates pouvaient toutefois s'essayer à décrire la succession et la diversité des « attentes » qui selon Larthomas donnent à la pièce son mouvement. L'axe central est l'entreprise (énergique et risible) de Pacarel, mais cette première scène fait exister d'autres « attentes » : chez Pacarel lui-même, par-delà la recherche du « lustre », l'espoir de l'« occasion » sexuelle (l. 16 et 83, dans l'échange avec Amandine, et déjà l. 11 quand il flatte sa femme, et même l. 66, « la « voix » « comme je sens que j'en ai une en dedans... si elle voulait sortir ») ; chez Julie, sans doute, par-delà la publication de son *Faust*, un désir juvénile et naïf de créativité musicale ; chez Marthe et Amandine, par-delà la préoccupation du « panier à ouvrage » corrélée aux renoncements de l'âge, l'espoir qui demeure de l'aventure galante (l. 13-15, dans le tramway ; l. 20-21, pour le champagne défendu ; l. 81, à travers l'éloge des « conserves »). Toutes ces attentes émergent d'un monde de frustrations et d'empêchements, auquel semble seul échapper le docteur Landernau, tout à son contentement de soi, mais qui est aussi le seul à s'inquiéter de la faisabilité du projet de Pacarel face à l'enthousiasme collectif : « Mais tout cela ne nous dit pas comment tu t'y prendras pour le faire jouer » (l. 64).

### **Le statut du langage... et sa problématique univocité**

Dans l'ensemble, si de nombreux projets de lecture ont été jugés trop généraux (« Nous étudierons ce qui fait le comique dans cette scène » ; « À travers cette scène, de qui Feydeau fait-il la satire ? » ; « Comment Feydeau établit-il le tableau ridicule de la bourgeoisie ? », « Dans quelle mesure Feydeau fait-il du contraste le cœur du comique et de tout enjeu dramatique ? »), une grande partie des candidats et candidates ont su allier les différentes composantes du texte pour proposer un programme interprétatif apparemment nuancé, par exemple : « Dans quelle mesure ce vaudeville, tout en dressant une satire des valeurs utilitaristes bourgeoises, prête-t-il pourtant davantage à rire qu'à moraliser ? » ; « Dans quelle mesure cette scène, critiquant les mœurs bourgeoises, engage-t-elle un processus comique fondé sur l'exhibition de l'acte de langage ? » ; « En quoi cette scène d'exposition nous fait-elle hésiter entre deux programmes de lecture, l'un portant sur l'action et l'autre plus spécifiquement sur le déploiement du langage ? ». On le voit, un grand nombre de commentaires faisait porter l'analyse en direction du statut du langage. Cela a eu plusieurs conséquences. Le jury a pris plaisir à lire moins de commentaires concluant automatiquement à la sacrosainte littérarité. En revanche, cela a déporté l'attention sur le langage et engagé, de façon un peu aventureuse, des réflexions sur l'oralisation ou la théâtralisation du texte : n'est-ce pas, comme la littérarité appliquée au texte littéraire, une évidence que le texte de théâtre est à la fois oral et théâtral ? Un projet de lecture se demandant, par exemple, « comment dans cette scène de comédie de la parole, Feydeau mène une réflexion métathéâtrale » est au mieux mal formulé, au pire une question oiseuse qui trouvera difficilement sa réponse à l'issue d'une analyse intellectuellement honnête du texte. On pouvait certes s'interroger sur le théâtre dans le théâtre, en notant comme l'ont fait plusieurs candidats et candidates que les personnages, et Pacarel le premier, se jouaient consciemment la comédie. Il était plus délicat de décréter une modernisation du théâtre fondée sur ses divergences d'avec l'idée qu'on se fait du classicisme, ou par son hypothétique dimension métalittéraire. Cela a conduit un trop grand nombre de copies à reconduire la dialectique de la tradition et de la modernité à toutes les étapes du raisonnement, quitte à conclure arbitrairement sur l'appartenance de chaque élément du texte à l'une ou à l'autre.

En tout état de cause, si cette session a donné lieu à moins de plans types sur le modèle I. genre (vaudeville et / ou scène d'exposition), II. contenu (la satire de la bourgeoisie ou la figure de Pacarel), III. envolée méta-littéraire (ou méta-théâtrale), elle a révélé beaucoup de commentaires qui, malgré l'apparente progression produite par leur composition, s'avéraient peu évolutifs, très répétitifs et étonnamment univoques pour un texte fondé sur l'équivoque. Qu'elles consacrent trois parties à la « bourgeoisie niaiseuse », à la « dégradation du langage » ou à la « décadence de l'art », nombre de copies ne proposaient pas de réelle construction de l'interprétation, à l'échelle de tout le devoir comme à l'échelle de ses parties. Attention, notamment, à ne pas conclure chaque

partie, chaque sous-partie, voire chaque paragraphe ou chaque phrase avec le même élément de commentaire, de façon répétitive sinon mécanique : « cela renforce l'absurde », « ce qui montre la bêtise », « mettant en évidence le comique ». Il faut certes une démonstration qui se tienne dans le cadre du projet de lecture qui a été annoncé, mais il est indispensable de progresser dans l'analyse et surtout d'interpréter pour eux-mêmes les différents éléments du texte sans les niveler *a priori* dans une interprétation générale figée. Il fallait commencer par en donner la signification littérale, émettre si nécessaire des hypothèses de lecture, avant de conclure à leur absurdité, à la bêtise de ceux qui les profèrent, au comique qui résulterait de ces jeux de langage, etc.

C'est du reste un élément qui s'est révélé problématique dans le rapport entretenu au langage : le statut de la parole, problématique dans le texte, pouvait et même devait donner lieu à une élucidation sans érudition excessive, mais il fallait s'attarder sur l'analyse des formules équivoques, avant de déterminer ce qu'elles pouvaient indiquer du rôle de la parole. Les dernières tirades ont notamment donné du fil à retordre aux candidats et candidates, qui les ont un peu vite assimilées à leur projet de lecture, sans toujours en donner une lecture satisfaisante : le terme de « conserves » a été lu comme un indice du niveau de vie, les personnages étant dès lors perçus « comme moins nobles qu'il y paraît » puisqu'ils préfèrent « les conserves » aux « primeurs », ou bien le mari était sur ce prétexte qualifié de « vendeur », sans que l'on voie bien où cette remarque voulait en venir. Il était plus judicieux, sans doute, de filer la métaphore alimentaire des produits « figés et cuits » par opposition aux produits « frais », comme l'ont fait certaines copies, en restant attentif à la caractérisation progressive des personnages, au fait qu'Amandine s'avouait sans doute plus âgée que Marthe à cet instant précis. Le jury a également lu quantité de choses étonnantes sur la réplique suivante, dans laquelle on a voulu à juste titre voir une façon de tourner « la maman Landernau » en ridicule, ce qui n'allait pas forcément dans le sens de la vulgarité (ou alors il aurait fallu élucider l'homonymie entre « saint » et « sein », l'alternative entre « saint » et « paroisse »), mais dont on a tiré toutes sortes d'interprétations hâtives : une comparaison de Marthe « à une sainte prêcheuse de vérité », un trait misogyne envers cette femme qui « considère son mari comme un saint », voire tout le pathétique de l'épouse de Pacarel qui « continue de prier un saint, peut-être pour être pardonnée du comportement de son mari ». C'est aussi ce type d'analyse relevant du réflexe qui a pu constituer un obstacle à l'interprétation du chiasme des « bonnes occasions », faute de déplier le texte comme il l'exigeait. Nous avons évoqué les lectures tout à fait recevables de ce passage, qui laisse deviner une éventuelle complicité entre Amandine et Pacarel dans le registre des occasions amoureuses, y compris si l'on voit Pacarel comme un arriviste ou un opportuniste dont on présume que, même s'il n'y a pas d'occasions pour tous les hommes, lui va saisir la première venue, comme le révèle ensuite d'une autre manière son projet. Il est sans doute moins convaincant d'y voir une déploration de la séduction masculine mise en échec, nous assurant que le pauvre Pacarel ne trouvera pas d'occasions, là où les femmes n'en manquent jamais. Enfin, la réciprocité de la maxime en fait certes un bon mot, mais on devait y réfléchir à deux fois avant de décréter le non-sens absurde de ce galimatias de présents de vérité générale réversibles. La mauvaise foi de certains commentaires voulant forcer le caractère absurde du texte a, comme chaque année, fini par ressembler à une abdication face à la production d'une hypothèse d'interprétation plus qu'à une caractérisation soignée du texte, servie par une démonstration rigoureuse.

C'est ce qu'indique aussi l'analyse du vocabulaire médical de la tirade aussi ridicule que prétentieuse de Landernau : pourquoi postuler que ce sont des néologismes ou des barbarismes ? Ou plutôt, que gagne-t-on à donner un avis tranché s'il n'est fondé sur rien et s'il est, au contraire, gratuit ou fortuit ? De même, si l'on ne sait pas ce qu'est un « télégramme », pourquoi parler de « télégraphe\* » et l'interpréter comme un exemple d'incapacité à s'exprimer ? Il est du reste étonnant que les étudiants et étudiantes méconnaissent cette réalité certes un peu lointaine, mais qui a pourtant eu des suites dans des moyens de communication contemporains qui sacrifient autant l'orthographe que la syntaxe. On pourrait en dire autant des remarques concernant l'expressivité de la ponctuation. Outre les sempiternelles aposiopèses qui ne qualifient pas tous les usages des points de suspension, de nombreuses hypothèses ont été formulées : c'est que les commensaux mangent et boivent, ont du mal à faire progresser la discussion, se font couper la parole, parlent sans but précis, sont asphyxiés – comme le canard, mais par la parole –, ne trouvent pas leurs mots, n'ont pas de vocabulaire, ménagent le suspense, laissent la place à un ton particulier de l'acteur pour un propos de façade. S'il n'y a sans doute pas tout cela à la fois, il y a plus que la seule réticence, donc. D'autres analyses vont plus loin : le dramaturge a voulu restituer un dialogue naturel, parfois qualifié d'oralisé (ce qui est paradoxal), mais aussi de spontané ou vivant. Des copies sont allées jusqu'à y voir une substitution de la ponctuation expressive à la gestuelle, en vue de proposer un théâtre « oral » voire « auditif » où tout passerait dans l'intonations des tirades faute de disposer de beaucoup de didascalies. Malheureusement, rares sont les candidats et candidates à respecter cette indécision relative de l'expression et de l'intonation quand il s'agit ensuite d'interpréter les répliques des uns et des autres.

De fait, la recherche permanente de références érudites ou d'interprétations définitives a eu tendance, lors de cette session comme des précédentes, à opacifier le texte sinon à court-circuiter le processus herméneutique. Le cadre du repas a tantôt inspiré des références à la Cène, tantôt au *Banquet* de Platon, donné comme un intertexte évident, et dont le défaut est de mettre un coup d'arrêt à la réflexion lorsqu'on ne tire rien de cette sagace inspiration. Selon la même logique, le cheval de Troie a certes évoqué l'*Illiade* d'Homère mais il a aussi été mis dans le même sac que le terme « tribun », pour tenir lieu de réseau cohérent de références à l'Antiquité.

Que faire ensuite de cette affirmation péremptoire dont on ne peut pas tirer grand-chose ? Cela vaut aussi pour des réalités plus prosaïques : les membres du jury ont noté en particulier cette année une nette propension à brandir une référence ou à inventer des explications plutôt qu'à formuler des hypothèses de lecture. Le « ruban » d'officier d'Académie, bien qu'il ne soit pas une réalité familière, aurait pu être analysé en lien avec les activités de Pacarel, qui sont révélées tardivement après qu'on a découvert son ambition d'être « député » : cela pouvait constituer un bon prétexte pour interroger la collusion entre industrie, politique et distinction académique. Or, au mieux, cela a donné lieu à des remarques sur le règne des apparences, notamment vestimentaires (d'où le « col ») ou sur son pseudo-intellectualisme (de fait, on apprend plus tard dans la pièce qu'il l'a trouvé et gardé et non acquis car mérité), au pire à des affirmations sur l'« honneur » ou le « luxe » que cela implique (les palmes sont en « argent »). Le canard, lui-même, a été décrit comme le repas le plus noble qui soit pour les bourgeois de l'époque, la volaille la plus chère du XIX<sup>e</sup> siècle, ou le parangon du repas de fête. Les bains de champagne, quant à eux, ont immédiatement été naturalisés : c'était la mode, toute napoléonienne, et cela a même poussé Haussmann à poser un troisième robinet (de champagne) entre l'eau froide et l'eau chaude ! Le jury tient donc à rappeler que l'enjeu du commentaire n'est pas la confection d'une illusion de savoir *ad hoc* censé impressionner les correcteurs et correctrices. Il ne s'agit pas de dire quelque chose qui ait à tout prix l'air intelligent sur le texte mais de restituer une compréhension : quand les mots et les choses sont inconnus du lecteur-spectateur, ils méritent d'être interprétés en tant que tels et non pour ce qu'ils ne sont pas.

L'ensemble de ces remarques a évidemment pour but de mettre en garde les candidats et candidates de la prochaine session contre des difficultés et maladresses récurrentes : il n'enlève rien au plaisir que les membres du jury ont pris à la lecture de très bons commentaires.

## Oral

### Etude synthétique de deux extraits d'œuvres au programme

Moyenne de l'épreuve : 13,5 / 20

Note la plus haute : 20 / 20

Note la plus basse : 5 / 20

« D'un Faust l'autre » proposait d'étudier un texte canonique de la littérature allemande du XIX<sup>e</sup> siècle et sa réécriture dans la France de la Seconde Guerre mondiale. La littérature germanophone n'avait pas encore été représentée dans nos programmes depuis la modification de l'épreuve et son ouverture à la littérature étrangère. Cette question avait aussi l'intérêt de présenter une perspective diachronique (de moindre amplitude que celle qui avait été retenue en 2020). L'intertextualité n'est pas *a priori* l'enjeu de l'épreuve de commentaire comparé et, de fait, les perspectives ouvertes par le corpus étaient beaucoup plus larges.

Goethe écrit, outre son *Urfaust*, deux *Faust* très différents dont l'un est sous-titré « tragédie » et l'autre est publié de façon posthume ; tandis que Valéry entreprend d'en écrire un troisième qui, pour finir, est constitué de deux ébauches de pièces – de « Trois quarts de *Lust* [sous-titré *La Demoiselle de Cristal, comédie*] et deux tiers du *Solitaire* [ou *les Malédiction d'univers, féerie dramatique*] », comme il l'annonce dans son avis « au lecteur ». Si *Faust II* est moins tourmenté et plus classique que le premier, moins emporté par la passion et plus porté sur le salut de l'âme, Valéry renforce encore le contraste en jouant lui aussi sur les tonalités variées de sa comédie spirituelle exaltant l'amour et la vie, et d'une « féerie » en réalité bien plus désespérée. En revenant sur l'œuvre de Goethe, il ne se contente donc pas de le commenter ou d'adapter la légende de Faust, mais il interroge plus largement notre rapport au romantisme et à son anthropologie, de sorte que ces deux (ou quatre) pièces de théâtre sont des paraboles de l'humanité concurrentes. En effet, chez les deux auteurs, la question du savoir, des passions, mais aussi les enjeux politiques et sociaux se font écho – toutes questions qui se prêtaient à la mise en perspective en quoi consiste l'exercice de commentaire comparé.

Le choix des sujets s'est d'abord fondé sur des épisodes clés : ceux du pacte, de la signature, de l'ascension et de la chute de Faust ; mais aussi des moments de réflexion : sur la nature, la solitude, la saisie de soi et de l'instant, la critique de la science, le malheur d'avoir trop d'esprit, l'argent qui ne fait pas le bonheur, le monde d'aujourd'hui, etc. Il faut dire que le deuxième *Faust* de Goethe entretenait à tous ces égards de précieux échos avec la suite des aventures de *Faust* conçues par Valéry. Le jury a également pris soin de proposer des extraits dont les natures étaient comparables : des préfaces et préludes, monologues de Faust ou de Marguerite et Lust, dialogues entre maître et disciple selon toutes leurs variantes, duos amoureux à l'unisson ou confus, voire trios amoureux ou dispositifs scéniques plus complexes permettant de comparer des descriptions tout en didascalies internes d'un dormeur qui s'éveille. Enfin, des figures ont aussi pu guider le découpage des sujets de commentaire comparé, que ce soit des scènes marquées par l'apparition de serpents parmi les fruits, l'arrivée

de démons, des Parques qui se présentent, des rondes de diables et de sorcières, des fées et des esprits. Loin de blâmer les candidats et candidates qui ne verraient pas toujours tous les échos possibles entre les extraits soumis, le jury s'attend donc néanmoins à ce qu'ils soient attentifs non seulement aux thèmes centraux mais aussi à la nature des extraits, et encore à la situation de l'extrait dans la pièce et aux enjeux particuliers que l'ensemble dessine chez chacun des auteurs – que ces éléments apparaissent comme communs ou non. L'épreuve du commentaire comparé à l'oral étant aussi stimulante qu'exigeante, les membres du jury tiennent tout d'abord à saluer la qualité des exposés, en particulier ceux qui portaient sur les textes difficiles que sont le *Faust II* ou *Le Solitaire*. Dans l'ensemble, les prestations ont été jugées de bonne facture et de haut niveau, témoignant d'une maîtrise tout à fait remarquable de l'exercice, ce qui a donné entière satisfaction au jury. Il tient toutefois à signaler les écueils à éviter et les efforts à poursuivre pour réussir cette épreuve.

Comme cela a été dit lors des précédentes sessions (2020 exceptée faute d'oral), nombre de problématiques formulées par les candidats et candidates demeurent trop générales : il ne suffit pas de se demander en quoi il s'agit de deux scènes révélatrices ou spécifiques, il faut s'efforcer de percevoir les affinités entre les extraits soumis et se demander ce que la rencontre entre les textes met en évidence ou au contraire passe sous silence. Or le jury continue de déplorer la récurrence de plans ne misant que sur la binarité ou la formulation nue du principe de comparaison (ex. I. Deux types de connaissance ; II. Des réactions variées ; III. Le regard personnel de chaque auteur). À noter que, parmi les programmes interprétatifs discutables ou naïfs, l'usage indique que les plans pseudo-dialectiques ne rendent que rarement justice aux œuvres, quand ils ne sombrent pas dans la confusion la plus totale sur le sens des extraits. Mais c'est sans doute les progressions ayant pour horizon un unique et systématique paragraphe de cours qui posent le plus problème. Si la troisième partie d'un commentaire composé peut toujours tâcher de s'élever à un degré de réflexion supérieur, on ne doit pas céder à la tentation de plaquer des savoirs relatifs au programme, susceptibles de constituer la troisième partie de n'importe quel commentaire – tels : la réécriture, la labilité du personnage faustien, l'éternité du mythe, la figure de l'auteur, et encore moins la dimension autobiographique des œuvres. À l'inverse, les meilleures prestations reposent souvent sur des plans simples mais qui permettent d'engager une réflexion de fond à partir des textes, comme le jury a eu l'occasion d'en entendre par exemple sur deux extraits comprenant des descriptions de Méphisto et laissant deviner le sacrifice de figures féminines, qui a donné lieu à un commentaire en trois temps, partant des portraits du diable *in absentia* pour révéler l'innocence face au mal et permettre d'interroger la place de Faust, en se demandant qui pervertit qui, par-delà tout manichéisme.

Pour avoir été abondamment mobilisées, les notions de « *Streben* », d'« *hybris* » et de « *fatum* » n'ont pas toujours été définies ou utilisées à bon escient, de même que l'idée d'« instant faustien » chez Goethe, de « crise de l'esprit » ou de « surhomme nietzschéen » appliquée à Valéry auraient mérité d'être précisément expliquées pour donner lieu à des commentaires satisfaisants. C'est que ces outils de l'analyse ont parfois eu tendance à diluer l'intérêt des extraits au profit de considérations plus générales au lieu de focaliser l'attention sur le détail des textes soumis dans la perspective d'une caractérisation plus fine. Le jury a en particulier trouvé que l'appréciation hâtive des textes était à l'origine d'interprétations caricaturales, concernant le romantisme surtout, mais drainant aussi un certain nombre de préjugés qui ne résistaient pas (ou n'auraient pas dû résister) à l'épreuve du texte, telle que le cynisme de Faust chez Goethe ou encore l'idée que Lust était totalement pervertie et manipulée chez Valéry. Dans bon nombre de cas, le jury a jugé que l'ironie présente dans les œuvres n'était pas vue ou bien pas entièrement comprise – et ce jusque dans les références au christianisme du *Faust* de Goethe, souvent interprétées comme la preuve évidente de son catholicisme, quand l'ensemble des deux œuvres n'étaient pas vues comme un amas de propos réactionnaires. Comme chaque année, pour parer à ce type d'approximations de même qu'à celles qui portent sur les registres (notamment le trop récurrent registre élégiaque) et les formes (en particulier l'hypothèse un peu facile de la parodie comme clé de la relation entre les extraits), le jury ne peut que conseiller une lecture plus attentive et plus personnelle des textes. Sur un tel programme, un minimum de familiarité avec les outils de l'analyse théâtrale était également requis. Conformément à ce qui a été dit pour l'écrit, la distinction entre didascalies internes et externes n'apparaissait pas toujours maîtrisée et les remarques sur la dramaturgie souvent indigentes. Or on ne pouvait se dispenser de commenter le mouvement des personnages, les présences et absences scéniques, les éléments de décor – qui sont parfois éclairants, comme c'était le cas dans un sujet sur la renaissance de Faust pour lequel il aurait aussi fallu commenter la lumière du soleil, disparaissant et revenant sur scène, pour ne citer qu'un exemple. Comme cela a été signalé lors de la session 2019 concernant la poésie de Machado, le jury regrette enfin qu'aucune précaution d'usage ne soit prise avant de commenter les alexandrins et octosyllabes, allitérations et assonances, voire rimes féminines et masculines dans le texte de Goethe traduit par Malaplate. Ce dernier propose certes une traduction en vers qui constitue le texte de référence, mais il est possible de rendre compte de la langue poétique de l'œuvre sans donner l'impression qu'on ignore la médiation du traducteur – d'autant que les réalités et termes allemands étaient pour le moins maltraités par les candidats et candidates.

Cette année en particulier, le jury a pu constater la sous-exploitation des ressources dont disposaient les candidats et candidates, à commencer par la riche édition du *Faust* de Goethe. Il a été fait un usage beaucoup

trop parcimonieux des notes pourtant très utiles à la compréhension des références culturelles. Elles auraient notamment pu éviter de s'entendre dire qu'« Ariel » était une « petite sirène » avant d'être un personnage de Shakespeare ou que les « lémures » constituaient une référence chrétienne chère à l'auteur. L'édition de « Mon Faust » de Valéry était certes moins généreuse en la matière. Toutefois il est possible et même conseillé aux candidats et candidates de feuilleter l'exemplaire dont ils disposent pour se référer à ce qui se dit ou se passe avant et après l'extrait qui leur est soumis. La nature d'« intermède » de telle ou telle scène aurait ainsi pu être mieux cernée en se référant au sous-titre en amont. C'est surtout la conscience des présences scéniques et des situations dans les deux œuvres qui aurait globalement pu être améliorée par une consultation plus systématique des éditions au programme : ici, cela permettait de comprendre que chez Valéry Méphisto ne s'était pas encore révélé pour ce qu'il est ; là, cela révélait que le diable était discrètement présent sur le plateau ou qu'il avait intégralement épié la scène. Les sujets ont beau être d'une longueur conséquente, force est de constater que les candidats et candidates curieux ou attentifs aux passages qui encadrent les extraits ont sans conteste produit des commentaires plus informés sur leurs enjeux.

Enfin, bien que l'épreuve de commentaire comparé, obligeant déjà à identifier les échos entre deux œuvres, n'exige pas de repérer tous les effets de retour ou les répétitions au sein de chacune d'entre elles, le jury s'est étonné que les candidats et candidates ignorent parfois tout des précédentes occurrences d'une expression clé comme « prenez garde à l'amour », qu'il fallait au moins savoir attribuer à un personnage ou à un autre pour comprendre le sens de ses réappropriations ultérieures. Chez Goethe, le retour du miroir entre la « Cuisine de sorcière » et la scène où Gretchen fredonne « Le roi de Thulé » devait de même pouvoir donner lieu à des interprétations plus informées. Pour ce faire, c'est encore la manipulation des livres à la disposition des candidats et candidates avant et pendant l'épreuve ainsi que la connaissance intime des œuvres qui sont déterminantes.

Le jury ne peut donc qu'encourager les candidats et candidates à poursuivre leurs efforts en matière d'apprentissage des genres et procédés littéraires, sans perdre de vue que c'est leur perspicacité de lecteur et de lectrice qui est discriminante à l'écrit comme à l'oral. C'est d'ailleurs ce dont témoigne la poursuite de l'échange lors de l'entretien qui suit l'exposé : si les dernières minutes de l'épreuve ne peuvent pas faire basculer l'évaluation du candidat ou de la candidate, qui réagissent aux questions qui leur sont posées de manière très inégale, le jury se félicite qu'elles soient souvent l'occasion de sortir du cadre de l'analyse initiale pour approfondir une intuition, corriger une interprétation hâtive ou envisager d'autres pistes. C'est sans doute la raison pour laquelle rencontrer les candidats et candidates à l'oral est si précieux – en dépit des mesures sanitaires et des difficultés que le masque peut ajouter aux conditions quelque peu contraintes de cette discussion en temps limité.