

COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS SUR PROGRAMME

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Nathalie Froloff, Jean de Guardia, Patricia Eichel-Lojkine, Myriam Roman

Coefficient : 3 ; Durée : 4 h

312 candidats ont composé (soit 30 de moins que l'an dernier). La moyenne est de 9,73/20 ; l'écart type de 3,85 ; le pourcentage des notes au-dessus de 14 est de 23,08 %.

On n'observe donc pas de différences notables par rapport aux années précédentes.

L'histogramme fait apparaître 5 groupes de copies :

- un groupe de copies faibles, ou inachevées : 1 copie blanche (0) ; 11 copies à 3 ou 4 ; 93 copies entre 5 et 7 ;
- un groupe de copies présentant d'importants défauts (la méthode n'est pas maîtrisée, ou les connaissances sont récitées et ne prennent pas en compte les spécificités du texte) : 59 copies à 8 ou 9 ; 37 copies à 10 ;
- un groupe de copies moyennes, mais qui présentent souvent quelques bonnes intuitions sur le texte : 39 copies à 11 ou 12 ;
- un groupe de bonnes, voire de très bonnes copies : 57 copies entre 14 et 16 ;
- un groupe de copies excellentes : 15 copies entre 17 et 20.

La hauteur de la barre de l'admissibilité (14,58) a cependant fait que le nombre d'admissibles a fortement diminué pour l'option (38 au lieu de 50 environ les années précédentes), ce qui a malheureusement privé des candidats ayant obtenu des notes excellentes au commentaire (19 ou 20) de la possibilité de se présenter à l'oral.

Le texte donné ne présentait pas de difficulté particulière (les deux termes qui auraient pu faire obstacle à la compréhension étaient volontairement expliqués par des notes) et il ne s'agissait pas non plus d'un passage central dans le roman : c'est peut-être ce qui explique le nombre élevé de commentaires paraphrastiques trouvés dans les copies.

Rappelons pour commencer qu'il est important de bien connaître l'œuvre afin de préciser le contexte du passage et d'éviter les erreurs (certaines copies situent l'extrait à Longchamp, très souvent écrit « Longchamps ») ou les approximations (l'orthographe des noms propres a souvent été mal maîtrisée et on a ainsi pu lire que l'action se passait au couvent d'« Harpagon »). Lire une œuvre, c'est en effet en mémoriser la structure : les meilleures copies, sans s'y attarder, situent bien le passage dans le troisième couvent de Suzanne : après Sainte-Marie, le couvent de la douceur hypocrite, Longchamp et ses deux « mères » successives, la mystique mère de Moni et la sadique Sainte-Christine, vient Sainte-Eutrope à Arpajon, dirigé par la fantasque

Mme ***, dont la frénésie de plaisirs, patente dans le texte à l'étude, laisse deviner l'attrance homosexuelle envers ses jeunes protégées. Bien connaître l'œuvre permet de cadrer correctement l'analyse, de souligner la gradation dans les vices du couvent, l'effet d'accumulation donc, mais aussi le principe de contraste : en apparence, l'atmosphère mondaine de plaisirs à Arpajon annonce un répit dans les malheurs de Suzanne, d'où certaines analyses sensibles à la pause narrative procurée par cet intermède musical et posant la question, judicieuse, de la façon dont Diderot parvient à relancer l'intérêt du lecteur.

Notons enfin que bien connaître l'œuvre permettait surtout de voir d'emblée la place qu'y tient la musique : c'est ce talent de Suzanne qui lui a déjà permis de se faire accepter à Longchamp, malgré le scandale qu'elle a causé à Sainte-Marie. Les copies les plus précises ont pu parler avec pertinence d'effets de série dans l'œuvre (la voix de Suzanne et les scènes de clavecin sont mentionnées de manière récurrente, et la scène à étudier annonce évidemment la leçon ultérieure de clavecin qui entraînera une émotion irrépressible de la part de la mère supérieure), voire montrer avec finesse l'opposition entre notre extrait et l'entrée de Suzanne au couvent de Longchamp, où, le soir, dans le parloir des religieuses, elle chante avec émotion et tristesse un air de *Castor et Pollux* de Rameau, profane et funèbre (p. 38). Cette scène peut donc sembler anodine, car elle ne correspond pas à une péripétie dramatisée, à une scène de haute tension dramatique et relate un moment de détente, une parenthèse dans les devoirs religieux, une « récréation », pour reprendre un des mots qui apparaît dans le roman, et un des moments qui rythment la vie d'une religieuse.

Le jury s'est étonné de certaines fautes d'orthographe dans les copies, d'erreurs de syntaxe, voire d'un style souvent relâché. Les expressions familières comme « prendre ses marques », « ne pas s'écraser », « prendre un nouveau départ », « annoncer la couleur », « flouter » ne devraient pas se trouver dans des copies à ce niveau d'exigence. De même, dans l'annonce de la problématique, de trop nombreuses copies témoignent de confusion syntaxique – telle la syntaxe de l'interrogative indirecte qui n'entraîne pas d'inversion du sujet. Une autre erreur a pu revenir de façon récurrente : ainsi des participes passés non accordés avec le verbe *être*, ce qui est pourtant le cas le plus simple de ce type d'accords.

De même, les accords du verbe bien souvent ne sont pas faits avec le sujet mais avec le complément du nom (« Les religieuses du couvent s'ennuie »), avec le COD, avec le pronom relatif (« Les louanges que lui adressent la mère supérieure ») ou avec le pronom personnel (« ces plaisanteries la blesse »).

Il ne faut donc pas limiter l'analyse grammaticale aux remarques stylistiques : elle sert aussi et d'abord à écrire correctement. Il importe de prendre le temps de se relire et, en tout état de cause, d'apprendre à écrire directement sans erreurs.

Même des coquilles en apparence mineures peuvent avoir des conséquences : le roman-mémoires n'est pas un roman-mémoire. *La Religieuse* se présente comme les mémoires au pluriel que Suzanne Simonin adresse à M. le Marquis de C*** et où elle relate sa vie, ce qui n'empêche pas que le texte par moments se rapproche d'un « mémoire », au singulier, et en particulier du genre judiciaire et rhétorique du *factum* d'avocat, écrit par celui-ci en vue de faire connaître et de plaider la cause de son client.

Enfin, on peut espérer, de la part des candidats, une maîtrise de la langue qui leur permette d'évoquer des réalités licencieuses en termes choisis.

Au-delà des questions de français, on regrettera la méconnaissance de l'univers religieux et des *realia* du couvent : certaines copies semblent trouver normal que l'on s'y amuse et que l'on y chante, d'autres s'étonnent au contraire que la musique et le chant puissent y avoir leur place. La « cellule » désigne en effet la chambre d'une religieuse (c'est le sens premier du terme), petite et dépouillée. On pourra commenter ici moins l'éventuelle connotation carcérale que le confort inhabituel de cette cellule où l'on trouve une épinette et surtout une réunion de favorites dans un espace qui n'est pas normalement un espace de réception. De même, l'emploi du mot « maison » n'a ici rien d'étonnant et désigne une « maison religieuse » (le terme peut avoir en effet ce sens spécifique). En outre, Suzanne n'est pas béatifiée dans le discours de la mère supérieure : son nom de religieuse est « sœur Sainte-Suzanne » (comme Sainte-Christine, Sainte-Thérèse, autres personnages du roman). Il n'y a pas lieu de s'étonner, en soi, de l'autorité de la mère supérieure sur les religieuses qui lui sont confiées ; les religieuses font d'abord vœu d'obéissance.

Il en est de même pour la musique. Dans nombre de copies, l'épinette (terme expliqué par une note) devient rapidement un piano et Diderot amateur de peinture supplante Diderot mélomane. La différence entre musique profane et musique sacrée ne semble pas toujours connue, sans parler des différentes classes d'instruments, de la différence entre mélodie et harmonie (« je faisais des accords ») ou entre improvisation et exécution : « je préludai de fantaisie », qui a un sens précis, n'a suscité aucun commentaire – « préluder de fantaisie ou de caprice » signifie « improviser en se livrant à des inspirations musicales » – alors même que le verbe revenait à la fin du texte (« Elle préluda »). C'est d'autant plus préjudiciable que Diderot, auteur par ailleurs du *Neveu de Rameau* (œuvre très rarement évoquée), était un fin connaisseur, ce qu'on pouvait deviner à la lecture de l'extrait, même sans savoir qu'il avait préfacé les *Leçons de clavecin* du maître de musique de sa fille (Bemetzrieder, 1771), même sans connaître les articles de l'*Encyclopédie* sur « le clavecin oculaire » du Père Castel, ou encore sur les différents caractères des « Instrumens » évoquant leur fonction (imiter la voix naturelle de l'homme, ses passions ou ses sentiments) et la puissance des effets esthétiques causés par leur combinaison (« causer l'émotion la plus violente »). Aucun élément d'érudition n'était attendu ; il convenait en revanche de noter que la musique n'était pas ici un prétexte ou un thème, mais que l'extrait était structuré par différentes prestations musicales de la part de Suzanne (« je faisais des accords » / « j'exécutai quelques pièces que j'avais dans les doigts » / « je chantai quelques versets des psaumes de Mondonville ») / « je chantai donc une chansonnette assez délicate ») puis de la mère supérieure (« Elle préluda... ») et que la pratique musicale était vue de l'intérieur (il est question dans le texte d'avoir des morceaux dans les doigts et d'avoir acquis des automatismes qui permettent de se remettre au clavecin après des années). Ces prestations donnaient lieu à des commentaires techniques précis (main plus ou moins légère ou lourde, voix aux qualités plus féminines – juste, douce, flexible – ou masculines – forte et capable d'étendue), témoignant d'une oreille exercée de la part de la protagoniste – à l'inverse

des jugements de goût des autres religieuses qualifiés d'impropres (« s'avisèrent de jeter sur mon chant des mots aussi ridicules que déplaisants »). La catégorie du jugement de goût aurait donc pu être convoquée avec profit pour plus d'une raison, ne serait-ce que pour éclairer le caractère de Suzanne (capable de jugement même dans ce domaine) et pour rappeler qu'elle s'adresse à un Marquis esthète. Il était à la portée de tous de remarquer que Diderot parle ici en connaisseur du monde de la musique, de sa pratique, des représentations qu'en ont les musiciens (pour paraphraser une copie), qu'il fait référence à des *realia* (Mondonville) et que les scènes musicales sont courantes dans la littérature du XVIII^e siècle.

Les meilleures copies ont bien fait la différence entre discours direct, discours indirect et discours narrativisé (le texte présente un discours direct sans guillemets). Les catégories de Genette dans *Figures III* pouvaient être pertinentes et mettre en valeur l'insertion fluide des paroles dans le récit, le lissé des voix, d'autant plus important que le texte dépeint un moment musical, commente la « voix » de Suzanne, personnage, mais aussi narratrice (voix « dotée [...] de justesse, de douceur et de flexibilité »). Un texte tissé de bruits, de voix et de chant, assumé par le « je » de Suzanne s'adresse ainsi au Marquis. Il s'agissait alors de distinguer entre le « je » narré (Suzanne personnage, faisant ses débuts à Sainte-Eutrope, dans un univers dont elle ne connaît rien, mais avec l'expérience des supplices de Longchamp, qui opèrent peut-être un retour dans son inconscient avec les « doigts » « romp[us] » qu'elle imagine) et le « je » narrant (Suzanne narratrice, évadée de Sainte-Eutrope et écrivant au Marquis afin d'obtenir son aide). Aussi peut-on se poser la question de la fiabilité d'une narratrice qui multiplie les apartés, qui « anticipe les objections qui pourraient faire d'elle une rouée » (comme le dit très justement une copie), ce qui retentit sur l'adhésion du lecteur à l'argumentaire mis en place, ce qui creuse aussi, au plan poétique, la différence avec Richardson qui invitait à une adhésion complète du lecteur au pathétique. Ainsi, une réelle ambiguïté résulte du fait que Suzanne se doit d'intéresser le Marquis et de lui donner envie d'intervenir – cette séduction oblique s'adressant aussi par contrecoup au lecteur. Elle doit justifier son attitude, insister sur son innocence et donner des gages de sa vertu. C'est pour cela qu'elle tient à apparaître comme obéissante, ingénue, modeste et que son discours peut paraître émaillé et hanté de justifications : c'est « par distraction » qu'elle a posé ses doigts sur l'épinette. Mais elle doit aussi donner envie d'être vue, rencontrée, en un mot, elle doit séduire, et les sous-entendus sensuels peuvent participer de cette obligation de séduction qui est la sienne. Ainsi, les interventions de la narratrice problématisent sa naïveté réelle : elle est assurément plus lucide sur la psychologie humaine qu'on pourrait le penser (« je me doutais de cette réponse »), plus ambiguë aussi dans son attitude envers la mère supérieure, qu'elle flatte en effet (toujours en se justifiant : « car j'aime à louer ») quoiqu'elle se soit placée au début du texte en dehors du cercle des mondanités et du système de cour d'Arpajon.

La sensualité du passage (« une scène galante au sein d'un couvent », dit une copie), la prédominance du corps, ici fragmenté, en « doigts » et en « voix », étaient manifestes, grâce à un érotisme certes voilé mais surtout à une troublante coloration libertine. La pratique musicale est rendue ici dans sa double dimension sonore et tactile (les doigts sur le clavier entraînant un rapprochement des corps avec le petit

coup sur l'épaule donné par la supérieure et les démonstrations d'affection outrées des religieuses) et la musique apparaît comme un puissant vecteur de jouissance sensible et de volupté. La question de savoir s'il s'agissait ici d'une opération de séduction à travers la musique, à travers des échanges donnant lieu à des « blandices verbales réciproques » (trouvé dans une copie) était centrale et se posait à un double niveau (celui de Suzanne personnage et de Suzanne narratrice).

En outre, on pouvait comparer cette scène à une scène de rencontre et à une « parenthèse enchantée » (trouvé dans une copie) et mettre ainsi en lumière sa fonction de relance d'une intrigue qui semblait marquer une pause : en ce sens, cette scène comportait une valeur proleptique, en annonçant les progrès de l'intimité entre les deux protagonistes principales et le basculement dans la folie de la mère supérieure. La musique était alors mêlée à un art du portrait : la façon de jouer de Suzanne et de la supérieure propose en filigrane des éthopées, comme si la musique permettait de voir à travers elle la personnalité réelle et singulière de celle qui joue.

C'est en ce sens aussi que l'on pouvait interpréter la présence d'une dimension satirique qui concerne, de manière évidente, les religieuses (les rivalités internes, l'atmosphère de persiflage, la violence sous-jacente d'un groupe tenté de se liguer contre une intruse) et la mère supérieure (son affection déplacée, son despotisme doux, ses discours à double entente, sa personnalité lunatique qui se révèle dans son jeu musical) et qui n'exclut pas même Suzanne (« qui semble déchaîner les passions partout où elle passe », nous dit justement une copie) ; il convenait de rapporter ces éléments satiriques à des procédés narratifs et discursifs finement analysés.

Enfin, concernant la typographie et les marques de ponctuation, un sort devait être fait ici aux aposiopèses récurrentes et à leur effet.

D'excellentes copies ont su mobiliser des références à l'*Éloge de Richardson*, aux *Salons* de 1765 et 1767, à l'article « Mariage » de l'*Encyclopédie*, sur la « fureur utérine », voire à la *Vénus dans le cloître* ou à *La Religieuse en chemise*, dialogue érotique du XVII^e siècle, ou encore à *La Vie de Marianne* ou à *L'École des femmes* (pour l'ingénue). De même, le jury a pu lire de fines analyses, grâce à des références précises à Greuze, à Fragonard, à Chardin (qui a peint une épinette), ou à Watteau (la séance de musique comme invitation à la galanterie). Les meilleurs commentaires ont donc su pratiquer l'art de la nuance, indispensable en particulier dans un texte aussi ambigu que celui-ci, et ont conjugué avec bonheur langue impeccable, attention aux détails du style et profondeur de l'interprétation.