

**HISTOIRE LITTÉRAIRE**  
**ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT**

**COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS SUR PROGRAMME**

**Ludmila Charles-Wurtz, Pierre Lyraud, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Myriam Roman**

**Coefficient 3. Durée : 4h.**

Texte : Aragon, *Aurélien*, chap. XXXV, Gallimard, coll. Folio, rééd. 2020, p. 313-314.

335 candidates et candidats étaient inscrits cette année dans l'option Lettres modernes (contre 314 l'année dernière) ; les absents à l'épreuve ont été beaucoup moins nombreux (14 absents contre 31). Nous pouvons nous réjouir d'être revenus à des proportions plus normales. Les copies corrigées se sont révélées assez homogènes (l'écart-type de l'épreuve, à 3,59, s'en trouve un peu plus resserré) ; 21,18% des copies ont obtenu une note  $\geq 14$  (résultat stable par rapport à 2020), soit 68 copies. Une copie a obtenu la note de 20, trois copies celle de 19, trois copies celle de 18. Les conditions d'étude encore particulières de l'année 2020-2021 se sont sans doute manifestées dans le fait que nous avons trouvé davantage de copies incomplètes (avec une partie non rédigée sur les trois) ou achevées à la hâte ; à l'évidence, la gestion du temps a constitué une difficulté pour certains candidats ou candidates, alors que le texte choisi était court.

Extrait du chapitre XXXV d'*Aurélien*, le passage s'insérait dans la séquence formée par les chapitres XXXV à XXXVIII, pivot de l'œuvre, juste avant l'interruption du récit dans le célèbre chapitre XXXVI et la digression du narrateur sur le goût de l'absolu et sur les deux visages de Bérénice. La situation du passage reste un préalable indispensable à une bonne compréhension du texte : il faut être capable d'insérer le texte dans le flot narratif de l'œuvre et rappeler ce qui vient de se passer très exactement. De nombreuses copies ont ainsi pu, avec précision, noter la place stratégique du chapitre XXXV, juste après la rencontre avec les anciens camarades de régiment qui fait remonter, dans le passage à commenter, le motif des tranchées et de la guerre, entrelacé avec celui de l'amour. Il ne fallait pas manquer, bien entendu, le contexte historique de l'après-guerre : « les amants » d'*Aurélien* n'évoluent pas dans un monde de pure passion ; certaines copies oublient complètement la première guerre mondiale, ce qui est d'autant plus dommageable que la fin du passage en devient incompréhensible. On devait se garder, néanmoins, de passer de la lecture socio-historique, voulue par Aragon et essentielle au propos, à une lecture psychologisante sur les traumatismes des anciens combattants.

Dans la situation du passage, on pouvait rappeler avec pertinence le chapitre XXV, celui de la déclaration (« Je vous aime, Bérénice... »), ou encore le chapitre XXXIII, qui commence cette journée nouvelle où Bérénice pénètre dans l'univers intime d'Aurélien, dans sa garçonnière de l'île Saint-Louis : « Elle était chez lui » (première phrase du chap. XXXV, reprise dans notre texte, en écho, l. 4). A l'orée de ce rapport, nous rappellerons l'utilité qu'il y a à bien connaître les œuvres narratives au programme dans leur composition et leurs structures, même si le commentaire proprement dit porte bien sur un extrait choisi et non sur l'œuvre entière. Bien situer permet de poser correctement les enjeux du passage. On prendra garde toutefois au fait que *situer* ne consiste pas à *résumer* l'œuvre. La situation doit rester un

moment dynamique et bref de l'introduction : il s'agit de faire ressortir des lignes de force ; mais il n'est pas question de raconter l'intrigue en une page complète.

Le commentaire doit-il faire intervenir un savoir critique ? En règle générale, les articles ou ouvrages critiques qui ont été cités (ceux de Marie-France Boireau, Daniel Bougnoux, Lionel Follet, etc.) ne l'ont pas été de façon utile ni pertinente, parce que les citations retenues convoquent une connaissance générale de l'œuvre et s'éloignent, de fait, du texte à l'étude. Si la lecture de textes critiques, pendant l'année, peut assurément permettre de mieux saisir les problématiques et la singularité d'une œuvre ou d'un auteur et mérite d'être valorisée à ce titre, elle ne doit pas faire l'objet de développements autonomes dans la copie, non plus que les cours, qui ne sauraient être insérés par morceaux dans le développement.

Si le texte était court et en apparence limpide, il se révélait dense et parfois ardu à commenter dans son détail stylistique. La difficulté de cette session résidait dans la tentation d'une approche psychologisante, là où l'intrication des voix, les ruptures et les glissements de tons, l'hybridation générique devaient au contraire être mis en valeur.

La nature de l'extrait choisi exigeait une analyse énonciative relativement technique. L'utilisation des notions de narrateur extra / hétérodiégétique n'était pas forcément très utile ; en revanche, il ne fallait pas confondre narrateur et focalisation (on ne peut pas écrire : « le narrateur, qu'on peut supposer être Aurélien Leurtillois »). Certaines copies ont su décrire avec talent la multiplication des points de vue énonciatifs ou le « tremblé des voix ». Les concepts proprement narratologiques comme le « monologue narrativisé » ou « le psychorécit » (voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981) pouvaient être avancés avec pertinence, en complément des mécanismes plus grammaticaux comme le discours indirect libre ou le discours narrativisé. Le texte mêlait, de fait, récit des actions (l'entrée de Bérénice dans l'appartement d'Aurélien), intervention du narrateur prenant à témoin le lecteur (« Avez-vous déjà vu un chat entrer pour la première fois dans un appartement ? », l. 6), points de vue relayés et emboîtés des personnages : Aurélien regarde Bérénice qui découvre son appartement puis regarde la Seine... Retranscription de pensées et de paroles se mélangent, le brouillage énonciatif entre le narrateur et les personnages se révèle, comme le dit à juste titre une copie, « mimétique du processus au cœur de l'extrait, à savoir le dédoublement, l'étrangéisation de ce qui est connu ».

En ce qui concerne la forme des copies, rappelons que le jury s'attend à une orthographe irréprochable et à une certaine tenue de langue. Il convient d'éviter toute oralisation du style et de renoncer aux orthographes fantaisistes (« Roméo déclare sa flemme à Juliette ») et pittoresques (Aurélien et « l'obus Bérénice » présentés « comme deux cobailles [*sic*] au sein d'une expérience de l'amour » ; une métaphore donnant « un petit coup de jus au texte » ; une question qui permet d'« interjecter le lecteur » etc.). On évitera le futur proche dans les moments de contextualisation (« Bérénice va briser le masque »...), les expressions malheureuses qui forment des contresens par abus de langage ou manifestent clairement un contresens (« les deux amants, à la fin de l'œuvre, meurent et se retrouvent dans le ciel pour consommer leur amour »). Nous avons, hélas, retrouvé à nouveau de façon importante les fautes sur l'interrogative indirecte dans l'énoncé de la problématique, ainsi, d'ailleurs, que sur l'interrogative directe sur laquelle un nombre non négligeable de candidats et candidates semble s'être rabattu. Il faut donc rester vigilant et, le jour de l'épreuve, garder du temps pour la relecture : une attention portée à la qualité de l'expression n'est pas inutile. Rappelons, enfin, que les citations du texte doivent être insérées dans des phrases syntaxiquement complètes : la copie doit être intégralement rédigée – et convenablement ponctuée. Sur ce point encore, la syntaxe de l'écrit se distingue de celle de l'oral.

Les candidates et candidats n'oublieront pas non plus de soigner la présentation matérielle de leur travail et de se méfier des effaceurs ou des stylos effaçables qui transforment avec le temps la copie en palimpseste. Par ailleurs, il faut marquer clairement les différences de parties par des sauts de ligne et les paragraphes par un alinéa. La dimension visuelle de la copie permet déjà de voir si le commentaire est maîtrisé dans ses principes de construction.

En ce qui concerne la méthode, nous voudrions cette année souligner plus particulièrement deux points.

D'une part, dans l'introduction, c'est bien une description formelle du passage, une caractérisation de ses éléments majeurs (genre, sous-genre, type de texte, ton...) qui doit conduire à la problématique. On ne donnera donc pas, de but en blanc, la problématique immédiatement après la situation. On prendra le temps de fixer la nature de l'extrait : quelques caractéristiques discursives du texte permettront de progresser vers la problématique. C'est parce qu'on trouve dans ce texte telle ou telle spécificité formelle, tel ou tel travail énonciatif, par exemple, qu'il peut être intéressant de se demander telle ou telle chose. Par exemple : « Au travers du point de vue fantasmé d'Aurélien, la description permet des métamorphoses multiples de Bérénice, qui prend le contrôle de la garçonnière, conformément au goût de l'absolu décrit ensuite. » Ou encore, cette copie qui parle d'un « texte suspendu entre la tentation du descriptif et celle de la divagation ». On pouvait noter le lyrisme de l'extrait, qui combinait l'ancrage dans le « Monde réel » et l'ouverture à un ailleurs poétique, saisir d'emblée les ruptures de ton avec comme fil directeur l'importance du fantasme et la projection d'images dans la perception de la réalité, comme en surimpression. L'extrait combinait de fait un portrait de Bérénice (insaisissable, néanmoins) et un portrait moral, psychique d'Aurélien (conscience et surtout plongée dans un inconscient), tout en réitérant – rien d'étonnant dans un roman fondé à bien des égards sur la répétition, la reprise –, une nouvelle fois, une scène de première vue. Tout recommence et pourtant, tout a été vécu et ressenti auparavant, dans les tranchées de la guerre, dans les temps très anciens de Césarée, déjà... Lors de ce travail préalable, l'analyse du mouvement du texte constitue une étape utile, voire nécessaire (trop de copies en ont fait l'économie cette année), quand bien même ce mouvement serait difficile à discerner – la difficulté à tracer des lignes fermes étant en soi une observation qui peut guider l'analyse : l'essentiel n'est pas tant de « découper » le texte que de mettre en évidence son mode de progression. Cette analyse n'est cependant en rien un résumé du texte, et bien souvent les introductions trop détaillées à cet égard échouent, précisément, à rendre compte de ce mouvement. Il est donc recommandé aux candidates et candidats de conjuguer les qualités d'analyse et de synthèse, en s'attachant à restituer brièvement et efficacement la dynamique du passage à étudier.

D'autre part, les problématiques de cette session avaient souvent tendance à être proleptiques et accumulatives. Proleptiques, parce qu'elles ne voulaient lire le texte qu'au prisme de la fin du roman, et synthétisaient alors toutes les dimensions du texte dans sa seule valeur prémonitoire ; ce n'est pas faux, surtout si l'on pense au mode de composition du roman, mais c'est insuffisant pour ressaisir la singularité discursive du texte. Il valait mieux, avant de se demander en quoi ce qui va se passer se donne à lire en creux, s'interroger sur ce qui est effectivement en train de se passer, sur le plan narratif et stylistique. Accumulatives, enfin, parce que beaucoup de problématiques se contentent de combiner les trois parties que le commentaire va développer, parfois sans aucun effort de reformulation. Cela a le mérite de la cohérence, mais ne donne pas l'impression que le commentaire sera une démonstration, ce qu'il doit être. La problématique formule une hypothèse sur la singularité d'un texte, que les parties étaient ou corroborent. Le plan, bien entendu, ne peut être linéaire. Le texte pouvait certes paraître s'y prêter mais, même avec beaucoup d'artifices rhétoriques, les commentaires

qui se concentraient d'abord sur l'arrivée de Bérénice, puis sur la description de ses mouvements et sa progression dans l'appartement jusqu'au balcon, et ensuite sur le spectacle parisien et l'échange final, peinaient à construire un parcours d'ensemble et à ressaisir de façon synthétique ce qui était en jeu.

Or le texte, subtil, ménageait de délicats retournements, de belles ambivalences que les meilleures copies ont su mettre en valeur. Ainsi de ces retournements d'emblée proposés au lecteur attentif : le texte se propose-t-il de décrire l'appartement d'Aurélien, son « chez lui », projection de son intimité ? de décrire une Bérénice nouvelle et inattendue ? Qui regarde « avec des yeux nouveaux » ? Aurélien regardant son « chez lui » avec les yeux de Bérénice ? Aurélien regardant Bérénice métamorphosée en chat ? Bérénice regardant l'appartement ? regardant Aurélien ? le lecteur ? le narrateur ? L'emboîtement des regards, leur brouillage aussi, contribuent à la finesse d'un passage où Aurélien se révèle le personnage observé plutôt qu'observant, le point commun des deux moments du texte (l'entrée féline de Bérénice et la contemplation de la Seine depuis le balcon) se manifestant dans l'inquiétude sourde d'une féminité souple, menaçante peut-être par certains aspects, et d'un amour semblable à la mort. De fait, l'on pouvait souligner les glissements logiques du texte. Si le début du passage laisse entendre qu'Aurélien va chercher à voir l'appartement avec « des yeux nouveaux » (ceux de Bérénice), en réalité, comme le remarque une copie, « loin d'essayer de voir avec elle et par elle l'appartement, le narrateur développe une analogie. » De fait, c'est bien une prose poétique, ici, qui tente de dire l'indicible et le tâtonnement. La copie note d'ailleurs que le chat représente dans ce texte la mise en abyme de l'analogie dans la mesure où il figure la ressemblance, le mimétisme, qui conduira, à la toute fin du passage, au mimétisme de la mort et de l'amour, ressemblance finale et absolue.

Nous avons noté de très bons développements sur la dématérialisation de Bérénice (« hésitation », « poussée », « allonge », l. 7), sur la transparence des « tulle » et des « reflets », mimétique de son « murmure », la démultiplication de Bérénice qui la dérober, en définitive, au regard. L'emploi des temps devait être commenté : nous avons trouvé des remarques très pertinentes sur le choix, étonnant, du plus-que-parfait (« elle avait jeté son chapeau », l. 12) et l'impression d'ubiquité magique qu'il crée autour de la jeune femme ; Bérénice n'est perceptible que dans un passé de l'action, dans les traces qu'elle laisse derrière elle, dans ses vêtements jetés. L'emploi des déictiques (« cette hésitation », « cette brusque poussée féline », « cette allonge du pas », l. 7, mais aussi, dès le début du texte « cette étrange sensation », « ce sentiment sans nom », l. 1) a donné lieu à des interprétations pleines de finesse : « Ces déictiques permettent non pas de raconter mais de faire advenir tout comme le fait un poème » ; « le lecteur est invité à partager une expérience sensible plutôt qu'à lire une description. »

Un certain nombre de remarques très intéressantes ont été faites sur la langue. De nombreuses copies évoquent le langage propre à Aurélien, notant à bon escient la « familiarité des structures averbales de ces segments, qui miment [une] parlure [...] : c'est vraiment son idiolecte qui est mis en évidence puisque ces tropes [les épanorthoses] sont la caractéristique des portraits de Bérénice faits et refaits au cours du roman. » Pertinentes également les analyses sur le silence (les aposiopèses, les ellipses), l'indicible, ainsi que sur les dissonances (la mention brutale de Mme Duvigne, par exemple, l. 4). Une copie se demande « si, dans cet extrait, on [ne pourrait pas] relativiser la polyphonie romanesque et y voir une monodie lyrique ». De fait, la scène semble un développement du « sentiment *sans nom* » (nous soulignons) évoqué au début : la pensée y progresse davantage que l'action. Selon une copie, « le déroulement de la pensée d'Aurélien permet donc de donner à voir une esthétique de l'esquisse. Esquisse du cadre, tout d'abord, puisque celui-ci n'est révélé qu'à partir de ses éléments en rapport avec Bérénice ».

Certains ont pu utiliser à juste titre des notions cinématographiques pour mettre en valeur le montage des images, l'importance des cadrages et des éclairages, la variation sur les focales et la vitesse, avec des effets de plan-séquence remarquables pour la fluidité et la continuité du mouvement, des effets de ralenti et l'immobilité finale des personnages sur le balcon : « Les personnages eux-mêmes ne bougent plus, sont dans une stase afin de préserver ce topos de l'amour comme instant d'éternité. »

Comme souvent, les meilleures copies ont su tirer parti de l'intertextualité du passage ou suggérer des rapprochements éclairants. Ainsi de la présence de Baudelaire, non seulement dans la figure de la femme chatte mais dans les croquis parisiens et le ciel brouillé, « bas et lourd » du spleen, celle de Verlaine, de Racine bien entendu (Antiochus « errant dans Césarée ») ; le motif théâtral du balcon, celui de *Roméo et Juliette* comme celui de *Cyrano de Bergerac*, a pu inspirer des développements pertinents, montrant qu'« Aurélien se trouve traversé par toute une littérature de la souffrance amoureuse ». Une copie propose de voir un « tressage intertextuel » entre la progression magique et invraisemblable de Bérénice qui arrive au balcon sans être passée par le centre de la pièce, et la scène du bal dans *La Princesse de Clèves*, lorsque le duc de Nemours « enjambe les chaises », en une scène irréelle qui signifie « la progression irréelle, au prisme de l'amour ».

Les effets d'étrangeté, le surgissement en un sous-texte de fantasmes de mort et de noyade ont pu être rapprochés à juste titre de l'écriture automatique des surréalistes : au demeurant, c'est bien ce que demande Bérénice : « Dites... tout de suite... sans réfléchir... » (l. 28), et ce que fait Aurélien, quoi qu'il dise, puisqu'il répond spontanément qu'il aimerait mieux « [se] tuer que de répondre » (l. 29), avec la brutalité « disproportionnée » et « grandiloquente » (encore une rupture de ton) qui révèle une pulsion de mort. Le refus de dire laisse échapper en réalité le mot issu des profondeurs, comme le lapsus de la psychanalyse (je dis, malgré moi) ou une sorte de prétérition surréaliste (je ne dirai pas ce qu'en fait, je dis).

Une autre copie développe, analyses à l'appui, la parenté stylistique et thématique avec les écrivains de la « *Lost generation* », tissant un rapprochement convaincant avec *Gatsby le magnifique*. Les techniques des romanciers américains behavioristes (Dos Passos), qui décomposent gestes et mouvements, pouvaient en effet apporter un éclairage moderniste à l'écriture du passage.

Dans d'autres copies, c'est le rapport aux romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle qui est noté avec subtilité, pour analyser par exemple les hésitations du narrateur pourtant omniscient, ses épanorthoses, comme une mise en cause du romancier-démiurge du XIX<sup>e</sup> siècle ou, à l'inverse, relever la parenté, dans la remise en question du romanesque, avec Flaubert : « Aragon, comme Flaubert avant lui, utilise le roman contre le romanesque, pour en dire l'échec. Là où Flaubert usait du comique et du parodique, Aragon use du poétique. » Une autre copie, rappelant la célèbre distinction de Valéry entre la prose qui marche et la poésie qui danse, trouve des expressions très réussies pour décrire le passage comme une « cérémonie poétique » : « rythmé, et pour ainsi dire dansant, ce passage très visuel voit néanmoins émerger un pendant de la douleur qui y préside, le drame du temps, le vertige de l'absolu, la possibilité de l'amour autrement que dans sa fragilisation extrême. »

L'une des richesses de cet extrait, incontestablement, résidait dans ses strates, à la fois ses réécritures (au sein même d'*Aurélien* et en dehors d'*Aurélien*, dans un certain nombre de lieux communs littéraires liés à l'amour) et son ambivalence générique : roman, poésie (y compris dans sa dimension incantatoire), théâtre (cela a été souvent été bien vu dans les copies), voire cinéma. Les meilleures copies ont su rendre cette complexité d'écriture et le jury a lu, cette année encore, de très belles pages.