

Edition 2006-2007

METHODE DE DISSERTATION

“Soyez plutôt maçon, si c’est votre talent,
Ouvrier estimé dans un art nécessaire,
Qu’écrivain du commun, et poète vulgaire.”
(Boileau, *Art poétique*, IV, 26-28)

Avis à l'utilisateur

La dissertation est un genre littéraire sans gloire, mais qui n’en a pas moins ses règles. Le présent aide-mémoire les rappelle brièvement. L’accord des correcteurs sur les principes de base n’empêche pas quelques différences mineures dans les applications. En cas de doute, se renseigner auprès des intéressés.

Le présent opuscul est fait pour être lu avec attention, puis médité et mis en pratique. Il est absolument inutile de le conserver dans un cartable ou au fond d’un tiroir comme un grigri, en espérant que ses effluves vous imprégneront de science: il ne vous protégera nullement de l’échec si vous ne le lisez ni vous ne mettez en oeuvre régulièrement ses préceptes.

Il n’y a pas d’état de grâce en matière de dissertation. C’est un exercice dont on n’acquiert la maîtrise que par l’**entraînement**. La méthode unique pour parvenir à composer de bonnes copies, c’est d’en faire beaucoup: dans ce cas, la quantité engendre la qualité. C’est particulièrement vrai pour la préparation des concours: l’année de préparation, mais aussi celles qui précèdent, doit être consacrée à la rédaction d’un maximum de devoirs. Les étudiants qui, travaillant au gaz pauvre, cherchent à s’en tirer avec un minimum de copies, sont à échéance assurés de l’échec. Que les porteurs d’oreilles entendent. Nous ne pouvons rien pour les autres.

Travail en temps libre, travail en temps limité

L’étudiant en lettres et sciences humaines a tendance à opposer travail en temps libre et travail en temps limité à peu près comme paradis et enfer. Il faut rectifier la perspective: au bout de vos études, les concours vous imposeront nécessairement des épreuves en temps limité; le travail en temps libre doit être considéré non pas comme *un bon plan pour gratticuler pépère six pages lymphatiques* en vue d’accrocher la sacro-sainte moyenne, mais comme un entraînement méthodique au travail en temps limité.

Le **travail en temps libre** doit être l’occasion d’une recherche sur les textes, c’est-à-dire d’une acquisition de connaissances qui serviront lors des épreuves en temps limité: par conséquent, on a tout intérêt, lorsqu’on travaille une dissertation chez soi ou en bibliothèque, à prendre son courage à deux mains, son temps et des notes.

On peut vous seriner que le savoir n’est rien et le *savoir-faire* tout, n’en croyez rien. On n’exige pas de vous l’érudition d’un Pic de la Mirandole; mais il y a un minimum vital à connaître pour ne pas passer pour un analphabète, et éviter la bourde qui tue. Le candidat dont le jury s’aperçoit qu’il n’a jamais entendu parler du *sonnet des voyelles* ni de *la peau de chagrin*, ou qu’il ne connaît ni Orphise ni Armédon, a toutes les chances de faire piètre impression. On ne vous pardonnera guère d’ignorer de qui Lucile est la sœur, et si Voltaire a ou non écrit *Microzadig*. Il faut savoir combien étaient les frères Goncourt, si Stendhal a été consul en Italie ou en Alaska, si Rabelais était médecin, Corneille avocat, Bourdet administrateur de la Comédie Française, connaître le titre de l’opéra écrit par Jean-Jacques Rousseau, savoir si George Sand était un homme, une femme ou autre chose, *et ita deinceps*. D’autre part, même si vous n’avez jamais lu Duras, La Ceppède ou l’abbé Terrasson, ce qui n’est pas inexcusable, il y a tout de même des **textes à connaître** parce qu’ils font partie du fonds dont les jurys de concours tirent des explications.

Prenez de l'avance. Ces travaux de préparation ne doivent pas être laissés pour la dernière minute. La semestrialisation vous impose un rythme de travail très serré: ne vous laissez pas prendre de court, commencez en amont pour ne pas vous noyer en aval. Constituez-vous un fonds de lectures. Lisez beaucoup, y compris des textes qui ne figurent pas à vos programmes. Soyez fourmi plutôt que cigale. Vous pouvez préférer Eminem et les *mangas* à Ronsard et Bernanos, mais ce sont ces derniers qui vous sauveront à l'heure de l'épreuve de CAPES, lorsque vous devrez faire face à des sujets sur la structure du discours poétique, ou les liens de la littérature avec le spirituel. Ne méprisez pas les auteurs secondaires, ou qui vous paraissent tels: il y a peu de chances qu'on vous interroge sur Armand Salacrou, mais êtes-vous sûr que votre culture ne gagnerait pas à avoir lu *La terre est ronde* ou *L'archipel Lenoir*? Il n'est pas inutile non plus d'avoir lu *La tête des autres* et *Clérambard*, ou encore *Les rendez-vous de Senlis* et *La valse des toréadors*. Enfin pensez à vous constituer des dossiers de fiches thématiques à partir de vos lectures, afin de vous forger, à longue échéance, un bagage littéraire et une culture.

Lorsque vous devez composer une dissertation sur une œuvre précise, profitez-en pour explorer tout le secteur: si le sujet porte sur la *Phèdre* de Racine, lisez aussi les pièces, de *Britannicus* à *Athalie* (le conseil vaut pour d'autres auteurs; il est cependant évident que lorsqu'on a affaire à des auteurs atteints de diarrhée verbale comme Victor Hugo ou Jean-Paul Sartre, il faut savoir faire preuve de discernement). Elles enrichiront votre réflexion présente, et vous serviront sans doute par la suite.

Pour acquérir des cadres chronologiques et vous familiariser avec les courants et les écoles littéraires, il est toujours bon d'avoir pour guide un **manuel de littérature française**, que, dès le début de l'année, vous lirez assidûment. Là encore, ce n'est pas le travail d'un jour: la première lecture doit être suivie d'une seconde pour renforcer la mémoire.

Annexe sur les instruments de travail

Les histoires de la littérature sont de valeur inégale, et les avis diffèrent nécessairement. De toute façon, vous avez avantage à pratiquer régulièrement, et cela dès le premier cycle, un manuel auquel vous vous habituerez, et que vous consulterez régulièrement: l'assimilation progressive des faits d'histoire littéraire est indispensable pour être prêt le jour du CAPES par exemple. Vous pouvez recourir à différents ouvrages.

Quoi qu'en disent les beaux esprits, le Lagarde et Michard, malgré ses insuffisances et son aspect janséniste, est un bon outil de travail: il contient les textes qu'il faut absolument connaître, et s'il est parfois sommaire, il donne une armature de base très efficace (les autres manuels du secondaire, plus *conviviaux*, comme disent les pédagoges, sont aussi beaucoup plus confus). En tout état de cause, préférez les manuels construits sur le modèle chronologique, et évitez comme la peste ceux qui procèdent par *thèmes* ou *parcours*. Quoi qu'en disent les beaux esprits, le Lagarde et Michard, malgré ses insuffisances et son aspect janséniste, est un bon outil de travail (les autres manuels du secondaire, plus *conviviaux*, comme disent les pédagoges, sont aussi beaucoup plus confus). En tout état de cause, préférez les manuels construits sur le modèle chronologique, et évitez comme la peste ceux qui procèdent par *thèmes* ou *parcours*.

L'Histoire de la Littérature française de Lanson complétée par P. Tuffrau, Hachette. C'est une antiquaille, parfois dépassée, souvent vilipendée, toujours pillée, surtout par ses détracteurs. Elle donne de bonnes bases aussi, et parfois mérite qu'on y réfléchisse. Cela dit, il ne faudrait pas trop se fier à ce qu'il dit sur Corneille et Descartes...

La série *Littérature française* publiée en format de poche chez Arthaud. Beaucoup plus à jour, avec quelques volumes excellents. Evidemment, comme il y a plusieurs volumes par siècle, l'acquisition de la collection complète risque d'obérer un budget d'étudiant, mais l'achat d'un ou deux volumes vaut souvent la peine: c'est un investissement de fond.

La série de *Littérature française* de la collection *Premier cycle* aux Presses Universitaires de France. Elle est aussi de très grande qualité, et bien à jour. Un volume par siècle, ce qui limite les dépenses.

Les *Précis de Littérature française* consacrés à chaque siècle aux Presses Universitaires de France, par exemple sous la direction de Jean Mesnard pour le XVII^e siècle. Plus difficiles, quoique de haute qualité, ils supposent certaines connaissances préalables. Mais on y apprend aussi beaucoup, car ils sont rédigés par des spécialistes de haut vol.

On peut se passer de *L'Histoire de la littérature* des Editions sociales, dont le moins qu'on puisse dire, c'est que certains chapitres sont d'une rare niaiserie (voir notamment, pour rire, les chapitres sur Corneille, Racine et Pascal, par Madame Anne Ubersfeld, puissante matrone à l'esprit étroit, qui font toujours ma joie les soirées de dépression hivernale).

Aux amateurs du XVII^e siècle, on conseillera évidemment l'*Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle* d'Antoine Adam, mais pas comme manuel: c'est en fait une extraordinaire mine de renseignements à employer sur tel ou tel auteur, ou tel ou tel genre, mais il n'est pas conseillé d'en faire une lecture linéaire, si l'on veut éviter de se noyer.

En revanche, une fois commencée la rédaction de la dissertation proprement dite, un étudiant en lettres et sciences humaines conscient et organisé doit s'imposer de se placer dans les conditions du travail en temps limité. Il est essentiel de **s'habituer à travailler à la fois rapidement et méthodiquement**. La composition d'une dissertation en quatre heures ne s'improvise pas: les délais ont étroits, et **si vous n'avez pas mis au point d'avance une technique de travail qui deviendra peu à peu une habitude, vous agirez toujours dans l'affolement**: les résultats ne se feront pas attendre. Pour bien faire, lorsque vous composez une dissertation chez vous, essayez de construire votre plan et de rédiger la copie sans dépasser les quatre heures. Si le résultat n'est pas présentable, ce qui arrive naturellement dans les premiers temps, n'hésitez à recopier le travail au propre.

La règle d'or de la composition d'une dissertation est la **disjonction entre temps d'invention et temps de rédaction**. Le temps que vous passez à chercher vos idées et à construire votre plan doit préparer la rédaction par la mise au point des arguments et la recherche des expressions clés. Mais lorsque vous serez passé à la rédaction, il faut cesser de chercher des idées nouvelles, et vous concentrer sur l'expression la plus adéquate possible des idées préalablement excogitées, pour aboutir à une rédaction correcte, précise et si possible élégante. On ne peut pas vraiment dire qu'il faut *penser sans écrire*, puis *écrire sans penser*, mais il demeure que confondre ces deux opérations hétérogènes risque de vous conduire à la pire confusion, donc au désastre.

Lors d'une **épreuve en temps limité**, une bonne **organisation du travail** peut seule vous permettre de limiter les dégâts. *Grosso modo*, voici l'emploi du temps auquel il est bon de tendre pour une épreuve en 4 heures

1 heures pour la **recherche des idées**

1 heure ou 1 heure 15 pour l'établissement du **plan détaillé**

1 heure 45 ou 1 heure 30 pour la **rédaction**

15 minutes pour vous **relire** posément et corriger l'orthographe.

Pour une épreuve en 6 ou 7 heures, vous pouvez accroître le temps de recherche des idées en proportion, mais l'établissement du plan doit être votre souci majeur.

Ces délais impliquent **que vous connaissiez vos textes de manière approfondie**. Aux concours, vous ne disposerez d'aucun document, il faut donc apprendre à vous en passer. **Connaître un texte, ce n'est pas l'avoir lu une fois ou deux en diagonale, mais cinq ou dix fois de manière approfondie, en insistant sur les passages essentiels, jusqu'à ce que vous soyez pratiquement à même d'en savoir certains morceaux par cœur**. Dans certains cas exceptionnels, il arrive que, pour certaines épreuves en temps limité, vous disposiez de vos textes: si tel est le cas, vous computerez aisément qu'à raison de dix minutes pour dénicher une citation dans un roman de 500 pages, trouver six citations vous fera perdre une heure. Si en plus vous découvrez pour la première fois à cette occasion l'introduction et les appendices de votre édition, ou si vous tournez frénétiquement les pages une demi-heure durant pour savoir si Julien Sorel épouse Mme de Bargeton au dernier chapitre de *L'Education sentimentale* d'Emile Zola, on voit mal comment vous aurez le temps d'achever votre copie.

De la recherche des idées à la construction du plan

I. Le sujet

“De quoi est-il question?”

(Chaïm Hassa Ragos, *Puissance vocale zéro*, V, 127)

Une dissertation n'est ni un morceau de bravoure ni un discours d'apparat prononcé par le maire de Paris pour l'ouverture de *Paris-plage*. Tout sujet de dissertation propose un **problème** (au sens mathématique du terme), que vous devez **comprendre, déterminer, formuler, analyser et résoudre** dans la mesure du possible.

La dissertation est l'exposition du problème en termes stricts et précis, suivie de sa résolution avec la même rigueur.

La lecture du sujet requiert une méthode. Son but est de déterminer aussi exactement que possible le **sens**, la **portée** et les **limites du problème** proposé. Le sujet doit être décortiqué de très près, avant toute recherche d'idées pour le développement, en examinant tous les termes qui peuvent servir à déterminer le sens de la question posée, et les indications qui vous sont fournies pour la résoudre correctement. Souvent, les étudiants lisent le sujet trop vite, en diagonale ou en ne cherchant dans l'énoncé que les termes qui rappellent ce qui a été dit en cours; ou bien encore ils se jettent sur le premier bout de phrase venu pour dissenter approximativement autour et alentour. Dans tous ces cas, on aboutit le plus souvent au hors sujet et à un misérable 2/20.

On peut proposer les règles suivantes:

Règle 1. Lire le sujet attentivement, pour comprendre exactement la question, sans lui substituer un problème différent que l'on ne vous pose pas. Procédez sans idée préconçue: ne cherchez pas à caser à tout prix ce qui vous a été dit en cours: le cours sert à vous montrer comment aborder les problèmes, pas à vous donner des pages à transcrire servilement à l'examen. Vouloir absolument recaser ce que vous avez entendu en cours n'aboutirait qu'à déformer votre compréhension du problème. Il faut tenter de penser par vous-même: c'est pénible sur le moment, mais c'est nécessaire...

Règle 2. Rechercher les termes et les expressions significatifs du sujet, qui définissent le plus précisément la question posée.

Cela permet par exemple d'en fixer les limites. Examinez si l'on vous demande de *commenter* ou de *discuter* une appréciation, ou de dire ce que vous pensez: *commenter*, c'est expliquer et développer; *discuter*, c'est chercher les arguments pour et contre; *dire ce que vous pensez*, c'est solliciter votre jugement propre, si vous en avez un.

Prenez les mots dans leur sens exact, sans leur en substituer d'autres, qui risquent de vous égarer: par exemple, si l'on vous demande *dans quelle mesure la tragédie supporte l'emploi de procédés relevant du comique*, il ne faut pas déformer la question et vous demander *si la tragédie est drôle*, *si la tragédie est comique*, ni même *dans quelle mesure la tragédie supporte l'emploi de procédés de la comédie*: ce n'est pas la même chose, car il y a bien des procédés qui appartiennent à la comédie sans être comiques pour autant. *Item*, si vous devez dissenter sur *les traits majeurs de l'évolution de la tragédie au XVII^e siècle*, il faut prendre garde que *trait* n'est pas identique à *cause*: ce n'est pas parce que vous aurez noté que les conditions de la représentation ont changé entre 1620 et 1680, ou que la proportion de la présence des femmes dans les salles de théâtre a fortement cru entre ces mêmes dates, que vous aurez traité votre sujet: ce sont des *causes* de l'évolution, ce n'est pas l'évolution du genre elle-même.

Le truc du vieux routier

Lorsque vous décortiquez votre sujet, si c'est une formule dans le genre *Tel auteur n'est pas ceci...*, et il n'est pas non plus cela... En fait, il serait plutôt ceci..., **méfiez-vous des expressions négatives** : elles attirent l'attention parce qu'elles sont souvent mises en relief par l'expression, mais ce sont rarement celles qui sont les plus riches et les plus précises. Elles vous disent ce qu'un auteur n'est pas, autrement dit, elles vous permettent de délimiter certains aspects du sujet, mais elles ne sont pas suffisantes pour vous indiquer en quoi celui-ci consiste et dans quelle direction il faut mener l'analyse. Pour trouver des indications plus consistantes, **recherchez d'abord l'expression positive**, celle qui vous dit ce que l'auteur ou le livre sur lequel vous devez dissenter *est*. Les autres viendront ensuite, pour compléter et préciser. Si on vous propose par exemple le sujet suivant : *le cardinal de Retz*

n'est pas un moraliste, c'est un mémorialiste qui tire de son expérience des considérations morales. Si vous commencez par développer la partie négative, vous montrerez ce que Retz n'est pas ; mais il y a des tas de choses que Retz n'est pas non plus (dramaturge, épicier, aviateur, que sais-je ?). Pour savoir ce dont il est question essentiellement, il faut partir de la formule positive : *Retz est mémorialiste ; cela exclut-il des aspects secondaires ? Non, car on peut l'envisager comme moraliste ; mais cela ne pose-t-il pas quelques problèmes ? Si, lesquels ?* Et ainsi de suite, en progressant en demeurant dans le sujet.

Cette recherche sur les termes doit viser à reconstituer la cohérence logique du sujet: vous devez non seulement discerner les différents éléments de l'idée générale, mais aussi leur **connexion**, de manière à en dégager un **problème** à la fois unique et unifié:.

Règle 3. Une dissertation doit donc comporter l'**énoncé du problème**, une **démonstration** et une **solution**.

C'est *grosso modo* le modèle d'ensemble d'une bonne copie.

Pour l'**énoncé**, vous devez, après le décorticage du sujet, parvenir à la **formulation d'un vrai problème**.

Avant de vous lancer dans la construction de votre plan, posez-vous toujours la question: **qu'est-ce que je veux prouver?** Vous devez pouvoir y répondre par une proposition qui ne soit pas une pure et simple tautologie. Le problème doit être assez consistant pour demander une résolution et une discussion effectives sur six ou huit pages. Evitez donc les questions insignifiantes, du genre: *l'admiration est-elle importante dans une tragédie de Corneille?* Comme l'adjectif *important* n'a aucun sens assignable, la question entière est aussi dénuée de signification. Inutile aussi de poser des questions dont la solution est connue d'avance (du genre: "on peut se demander quel sera le dénouement de *Huis clos*", ou: "va-t-il rester un survivant dans l'île de *Dix petits nègres*?"): pour le savoir, il suffit de lire le texte, et votre prose est inutile.

Vous devez poser un seul problème, et qui comporte une cohérence. Si vous avez plusieurs questions à proposer, pensez toujours

1. à les relier les unes aux autres par un **lien logique** clairement visible : éviter à tout prix de présenter une succession de questions hétérogènes dénuées de cohérence,
2. à bien marquer la **question majeure**, celle qui commande les autres, et dont ces autres ne sont que des aspects partiels

Le truc du vieux routier

La paresse intellectuelle et la *pensée-bof* ne paient jamais. Contrairement aux apparences, la question posée gagne beaucoup à être précise et nette dans ses termes, car elle vous servira de garde-fou: jamais une question vague ne vous aide à savoir si vous êtes ou non hors du sujet. Un problème strictement déterminé vous permet au contraire de juger rapidement si vous sortez des limites que vous avez vous-même fixées, et d'éliminer d'éventuels développements hors sujet.

Essayez d'**éviter de recopier purement et simplement la citation** qui forme le sujet. Il vaut beaucoup mieux faire votre petite synthèse vous-même, en imposant à la question ou aux questions que vous allez proposer l'ordre qui vous semble le plus pertinent, et qui a en tout état de cause l'avantage d'être le vôtre. Il faut évidemment tenter de bien rendre compte du sujet qui vous est donné, mais en le reformulant à votre manière, vous donnez à votre correcteur l'impression que vous pensez par vous-même, ce qui n'est jamais à votre désavantage.

Pour dégager ses différents aspects, le problème peut être expliqué (au sens primitif du terme, c'est-à-dire développé) sous la forme de deux ou trois **questions**, explicitement formulées, et telles qu'elles ne soient pas de pures redites du texte.

Ces questions doivent toujours être **logiquement liées entre elles**, et non pas constituer une suite de points hétérogènes alignés sans souci de liaison. Autrement dit, **chaque question doit être rendue logiquement nécessaire par la précédente, et rendre logiquement nécessaire la suivante**. A cette

condition, et à cette condition seulement, elles pourront tenir lieu d'idées directrices des parties successives de la dissertation.

L'exemple de ce qu'il ne faut pas faire

Voici le début d'une copie dont nous dissimulerons charitablement l'auteur, consacrée au sujet *Les traîtres et la trahison dans Pertharite de Corneille et Athalie de Racine*:

"La trahison appelle deux partis face à face, pris dans une lutte politique par un intérêt d'état. Elle entraîne le problème de la confiance et des relations entre les personnages. Dans *Pertharite* et *Athalie*, le problème de la trahison est complexe. On retrouve le personnage du traître machiavélien mais d'autres intrigues se trament. Corneille et Racine posent le problème du tyran vertueux. En effet le règne de Grimoald et d'Athalie se passent (*sic*) dans la paix. Le coup d'état qui se prépare dans *Athalie* est-il justifié? Un personnage peut-il commettre un acte de trahison et être un traître? Corneille et Racine élargisse (*resic*) le problème de la trahison du traître avec la personnalité de Joad dans *Athalie* et dans *Pertharite* avec celle du personnage éponyme. En effet la force de l'un et la faiblesse de l'autre n'amènent-ils pas des personnages à trahir, mais sans pour cela être des traîtres?"

Il est clair que l'auteur de cette introduction mêle des idées à la fois confuses et diverses, sans parvenir ni à les mettre au net, ni à les enchaîner. Les deux seules questions qui paraissent liées dans le sens, sur la relation entre l'acte de trahison et la nature du traître, sont séparées l'une de l'autre, et noyées dans un bavardage où l'on a du mal à se retrouver. La question "de la confiance et des relations entre personnages" n'est ni précisée, ni reprise. Quant aux remarques sur les autres intrigues qui se trament, et sur le tyran vertueux, on se demande à quoi elles servent dans cette confusion. Il est difficile de dire ce que deviendrait cette introduction si l'on essayait d'y apporter un peu d'ordre. Mais il est facile de voir qu'en l'état, on n'y trouve aucun problème clairement et distinctement posé: on ne pourrait donner à la formule *je veux démontrer que...* aucune suite claire.

Règle 4. Si vous avez à commenter l'opinion d'un auteur, puis à la discuter, l'honnêteté intellectuelle vous oblige à **expliquer sa thèse avec autant de clarté et de cohérence que possible, en lui donnant sa forme la plus forte**, même si vous comptez la réfuter ensuite. Il a (sans doute) eu des raisons de dire ce qu'il a dit: il faut les chercher et les expliquer. Par conséquent, votre lecture du sujet doit comporter conjointement une **recherche des arguments qui militent en sa faveur**, aussi bien qu'une **recherche des objections**. Si l'exposition et le commentaire de cette opinion à discuter demandent des explications assez amples, ou comportent des conséquences complexes, il ne faut pas hésiter à en faire la matière de votre première grande partie. De toute façon, cette opération ne manquera pas d'enrichir votre propre analyse: votre thèse sera d'autant plus consistante que vous aurez expliqué à quoi elle s'oppose et sur quels points porte l'opposition.

Règle 5. Si vous avez à commenter le jugement d'un auteur sur un autre, demandez-vous **qui parle**: cela prépare la discussion. Des commentaires de Voltaire sur Pascal, ou de Malraux sur Balzac, que vous connaissez bien, sont évidemment plus significatifs que ceux de MM. Séraphin Felugnard, Roland Barthes ou Esteban Dupalonnier, plumitifs obscurs dont vous ne savez rien: il vous est possible de critiquer leurs jugements à partir de ce que vous savez de leurs idées, de leurs goûts, voire de leurs préjugés.

Le truc du vieux routier

Pour exploiter efficacement ce conseil, il faut naturellement avoir recours à un dictionnaire, à une histoire littéraire, ou à tout autre outil de travail analogue. Cela vous évitera d'écrire que *la sainte avait raison* en parlant de Sainte-Beuve, par exemple. Voir ci-dessous.

Règle 6. Une bonne introduction consiste souvent à expliquer non pas seulement qu'un problème se pose, mais **pour quelles raisons il se pose**. Montrer pourquoi un problème demande à être résolu, est

une manière de rendre votre copie intéressante, d'exciter la curiosité de votre lecteur et de le mettre par conséquent dans de bonnes dispositions. Demandez-vous **pourquoi on vous pose la question**. Si on vous l'a posée, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas de soi, qu'une idée reçue cache par exemple un paradoxe quelconque. Celui-ci n'est pas toujours visible: si l'on vous demande *Le Misanthrope de Molière est-il une comédie?*, il semble au premier abord qu'il n'y ait qu'à répondre oui, et à tirer le rideau. Une attention plus profonde vous fera cependant remarquer que le ton et le dénouement de la pièce justifient l'interrogation, et que vous pouvez poser à ce propos des questions intéressantes sur l'évolution d'ensemble de l'art de Molière. Il faut donc chercher à comprendre ce qui, dans un sujet, n'est pas évident malgré les apparences, et creuser sur ce point. Rien n'est plus irritant que ces dissertations qui commencent par "il est intéressant de se demander si..." (suit le plus souvent une question aussi passionnante qu'une interview de Martine Aubry).

Note sur les types de sujets

Vous pouvez avoir affaire à différents types de sujets; selon le cas, votre manière d'aborder la question doit varier.

1. Sujet demandant de **commenter une citation** d'auteur ou de critique. La difficulté consiste, dans la citation, parfois longue, à discerner les expressions qui résument le sujet ou qui apportent des précisions pertinentes, à les associer, à les combiner en une pensée solide. Il faut éviter de s'accrocher aveuglément à une expression qui s'avérera à la longue plus brillante que réellement significative. Parfois, la citation comporte une large partie de bavardage inutile ou peu compréhensible: il faut alors faire le tri.

2. Sujet présenté sous la forme d'une simple **question** sur un texte ou un auteur. La difficulté consiste alors d'abord à bien définir la nature et la portée de la question posée, ensuite à ne pas se laisser enfermer au départ dans un aspect restreint de cette question: il faut penser à chercher si elle ne s'applique pas à d'autres domaines que celui auquel on pense immédiatement.

3. Sujet purement thématique **en quelques mots** (par exemple: *l'humour chez Descartes; terreur et pitié chez Rabelais*). Alors que dans les cas précédents, les limites et la forme du problème vous sont données, ici c'est à vous de **construire le problème**. C'est un inconvénient, car il faut trouver par soi-même les aspects du thème qui le constituent; en revanche, cela vous laisse une plus grande liberté pour en fixer vous-même l'orientation et les limites.

4. Sujet **incompréhensible**: cela se produit parfois, surtout aux concours, et il faut bien le dire, souvent au CAPES, où certains correcteurs affectionnent les questions dénuées de sens, parce qu'à l'époque où ils faisaient leurs études, le bon chic parisien consistait à s'exprimer dans le style d'une pythie de HLM. Il faut pardonner aux *has been* et avoir pitié des gâteaux qui citent les idoles de leurs vingt ans, dont vous n'avez peut-être jamais entendu parler. Ne vous affolez pas si vous tombez sur une citation de Meschonnic, Bachelard, Durand ou Barthes: respirez un bon coup et mettez-vous au travail. En réalité, **tout libellé alambiqué cache généralement un sujet simple**, souvent élémentaire, parfois même fruste, qu'il faut savoir retrouver sous le charabia à la Deleuze ou (remplissez vous-même). Il faut essayer de traduire.

Exemples de décortiquage du sujet.

Soit par exemple le sujet suivant, proposé à un concours national:

"La nouveauté de Racine ne réside pas dans la primauté donnée à l'amour parmi les autres instincts, mais dans la façon de concevoir l'instinct en général, étranger à toute valeur, et tragique, en un mot naturel, au sens janséniste de ce mot." Dans quelle mesure cette analyse de Paul Bénichou (*Morales du Grand Siècle*, 1948) vous semble-t-elle convenir aux pièces de Racine?

a. Recherche sur les termes. Il faut éviter de se jeter sur le premier mot venu, et de faire une dissertation sur l'amour chez Racine sous prétexte que le mot "amour" apparaît dans l'énoncé. L'auteur procède visiblement à une opposition qui est aussi un élargissement: à la seule considération de l'amour, il passe à celle de l'instinct en général. Il y aura donc une question de définition de mots à tirer au clair. De ce point de vue, il faut éviter aussi de prendre les mots au sens moderne, par exemple le mot *naturel* au sens écologique; le sujet indique qu'il faut l'entendre au sens

janséniste, c'est-à-dire par opposition à *suraturel*. Autrement dit, il s'agit de considérer l'instinct en général inspiré par le pur intérêt humain, indépendamment de toute signification transcendante ou religieuse, sans aucune part de la grâce ou de quelque inspiration supérieure que ce soit. La formule "étranger à toute valeur", pas très claire *a priori*, en reçoit une lumière intéressante. On devine que se dessine là une opposition avec Corneille, chez qui la passion, par exemple, a toujours quelque chose qui élève l'homme au-dessus de la nature ordinaire. Du coup, il faudra se demander en quel sens, vraisemblablement assez spécial, l'auteur entend le mot "tragique".

b. Le texte porte sur la "nouveau de Racine". Nouveau par rapport à qui, ou à quoi? S'agit-il de la nouveauté dramaturgique (par rapport à un Corneille, par exemple)? Ou nouveauté dans la conception morale de l'homme? Par rapport à qui? Vous aurez donc à définir le terrain sur lequel vous devrez mener votre analyse. Rien ne vous empêchera de travailler sur les deux terrains à la fois, mais il faudra montrer que la nouveauté dans la conception anthropologique suscite une nouveauté dans l'ordre dramaturgique, ou l'inverse (si vous pensez par exemple que l'auteur construit son anthropologie pour l'intégrer à un système dramatique). Il faudra montrer comment ces deux ordres sont liés.

c. Recherche sur le contexte. Il ne sera évidemment pas inutile de battre le rappel de ce que vous savez sur le jansénisme, son anthropologie, sa morale, sa vision du monde en général. Déjà vous voyez pointer le problème du rapport de Racine avec le jansénisme et Port-Royal. Mais est-ce l'essentiel de la question? Ce n'est pas évident: ce que vous direz là-dessus devra être justifié par votre problématique, et non pas fourré là à la diable.

d. Recherche sur l'auteur. Vous avez peut-être lu le livre de Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, et vous en connaissez peut-être la thèse principale de la "démolition du héros aristocratique" par les jansénistes. Cela peut vous suggérer des rapprochements possibles avec d'autres auteurs (La Rochefoucauld, Pascal) ou des oppositions (Corneille).

Qu'est-ce que cela signifie? Quels arguments peut-on trouver à l'appui de cette thèse? Par quels côtés peut-on la critiquer?

e. Pourquoi vous pose-t-on la question? L'énoncé suggère que Bénichou prend le contre-pied d'une thèse sans doute émise formulée par d'autres, avec laquelle il n'est pas d'accord. Il y a visiblement une rivalité dans l'interprétation générale du théâtre de Racine. Première question: à qui pense Bénichou, et contre qui écrit-il? Qu'est-ce que ce débat engage? Il faut donc faire appel à vos lectures critiques, et éventuellement à vos connaissances d'histoire littéraire: vous demander qui a pu écrire que la nouveauté de Racine réside dans la primauté donnée à l'amour parmi les autres instincts.

f. Elargissement éventuel du sujet: visiblement, Bénichou veut montrer qu'il ne faut pas réduire ce théâtre à un théâtre d'analyse étroite de l'amour, et qu'il y a là toute une vision de l'homme et du monde. Mais la question se pose: le théâtre est-il fait pour exprimer une vision du monde ou une métaphysique? Nous voilà passés de la morale à la dramaturgie...

Naturellement, il y aurait d'autres pistes.

Soit le sujet suivant: Dans quelle mesure ces lignes de Pascal vous semblent-elles pertinentes? "On ne peut faire une bonne physionomie qu'en accordant toutes nos contrariétés et il ne suffit pas de suivre une suite de qualités accordantes sans accorder les contraires; pour entendre le sens d'un auteur il faut accorder tous les passages contraires, (...); il ne suffit pas d'en avoir un qui convienne à plusieurs passages accordants, mais d'en avoir un qui accorde les passages même contraires. Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent ou il n'a point de sens du tout."

Premier point: quoique le texte qui fait la matière du sujet soit de Pascal, le sujet ne porte pas sur Pascal. Il pourra être utile pour la discussion de connaître les opinions esthétiques et littéraires de Pascal, mais pour le moment, cela peut être mis en réserve.

Deuxième point: le sujet est d'ordre général et porte sur la question de l'interprétation d'un auteur. On peut discerner plusieurs affirmations:

Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires.

Si tel n'est pas le cas, il n'a point de sens du tout.

Pour le comprendre, il ne suffit pas de trouver un sens qui convienne à plusieurs passages accordants.

Il est nécessaire d'en avoir un qui accorde les passages même contraires.

Troisième point: la première phrase est à part: elle ne porte pas sur la question de l'auteur, mais sur l'art de la physionomie, c'est-à-dire du portrait. On peut faire sur elle deux remarques:

Primo, elle déclare qu'il ne suffit pas de représenter seulement quelques traits qui sont en accord les uns avec les autres, mais que pour faire un bon portrait, il faut comprendre tous les aspects de la personnalité d'une personne, même les plus contraires. Pour bien comprendre un Sartre par exemple, il faut comprendre à la fois l'anarchiste d'avant-guerre, le stalinien des années 50 et le vieux gauchiste croulant des années 70.

Secundo, elle compare l'art de faire un bon portrait et l'interprétation d'un auteur; autrement dit, comprendre un auteur est pour Pascal, qui cherche toujours à généraliser, une opération du même ordre que comprendre un homme. Cela ne va pas de soi, mais mieux vaut mettre cela de côté pour le moment et le réserver pour la discussion.

Quatrième point: on peut se demander ce qu'il faut entendre exactement par *sens d'un auteur*. Le *sens d'une phrase*, c'est ce qu'elle signifie. Le *sens d'un livre*, c'est l'idée que ce livre doit illustrer (si c'est un roman, par exemple), ou la thèse qu'il doit démontrer (si c'est un ouvrage théorique). Le *sens d'un auteur*, c'est aussi ce qu'il veut dire, mais d'une autre manière: c'est ce qu'il veut dire. En termes de cuistre, on parlerait de son message... On dira par exemple que le sens de *La comédie humaine*, c'est la description de l'évolution de la société française post-révolutionnaire gouvernée de plus en plus par la finance et les affaires. On peut dire qu'en général, l'exigence d'unité ou d'univocité est valable dans tous ces cas, mais est-ce de la même manière? La formule de Pascal est-elle valable de la même manière pour tous ces cas? Peut-on parler d'un sens de la même façon à propos d'un énoncé qui ne doit pas être équivoque, ou d'un livre qui ne doit pas proposer deux messages contradictoires? Il y a là de quoi s'interroger.

Les exemples viendront après cette réflexion. Si vous connaissez les *Provinciales* ou les réflexions de Pascal sur l'interprétation de l'Écriture, vous aurez peut-être plus de facilité pour éclaircir et développer vos idées. Mais ce n'est nullement indispensable, et vous pouvez vous débrouiller avec les auteurs que vous connaissez. Il faut bien comprendre que, comme vous n'avez pas la même culture littéraire que vos collègues, il ne peut y avoir de corrigé type *ne varietur*: votre réflexion suivra sans doute des voies différentes selon les auteurs ou les œuvres que vous prendrez en compte.

Une fois ces points examinés, il va falloir envisager la discussion. Sur quels points peut-elle porter? L'essentiel est de ne pas chercher des objections tirées de n'importe où, mais de chercher celles que la recherche initiale impose.

On peut mettre en cause directement l'une des thèses. Par exemple *Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent ou il n'a point de sens du tout*. En effet

1. il peut arriver qu'un auteur subisse une évolution ou une conversion, au terme de laquelle il adopte des idées directement contraires à celles qu'il a jusque là professées; on peut citer par exemple le cas de Wittgenstein, qui, dans sa deuxième période, a si méthodiquement contredit sa première qu'il oblige nos philosophes à des efforts siegfriediens pour s'y reconnaître. Peut-on, dans ce cas, dire sans précaution que cet auteur n'a pas de sens?

2. il existe des courants littéraires qui font de la contradiction une valeur esthétique ou une fin littéraire: voir par exemple les surréalistes (les vrais, pas les *ersatz* comme Aragon et Eluard). Peut-on dire que cela n'a pas de sens?

On peut mettre admettre l'une des propositions de Pascal sans admettre la conséquence qu'il en tire. Convenons qu'un auteur qui se contredit n'a pas de sens. En découle-t-il que, lorsqu'on examine tel auteur, et qu'on ne lui trouve aucun sens qui unifie les aspects contraires, cet auteur n'ait pas de sens? Cela peut tout simplement être le résultat de notre défaut de clairvoyance. Par exemple, lorsque Voltaire reproche à Pascal des incohérences dans le raisonnement, ce n'est pas le plus souvent Pascal qui le contredit; c'est Voltaire qui ne le comprend pas. Et dans ce cas, ce n'est pas l'auteur que cela juge, mais son commentateur.

Il faut donc, dans ce cas, préciser l'idée au terme de la discussion:

1. pour répondre à la première objection, il faudrait ajouter à la thèse initiale que, dans certains cas, la recherche de la contradiction peut constituer une fin qui n'est pas elle-même contradictoire, ou plutôt qui a un sens propre; ce type de recherche doit donc être considéré pour ainsi dire à part.

2. pour répondre à la seconde objection, il faudra dire que le principe de Pascal est pour ainsi dire un principe *par provision*, une exigence de méthode a priori plutôt qu'une règle universelle:

- a. lorsqu'il aborde un auteur, un commentateur présuppose qu'il a un sens unique qui fait la cohérence de son oeuvre;
- b. s'il ne trouve pas cette cohérence, il est fondé à considérer que l'auteur n'a aucun sens;
- c. toutefois, comme il est toujours possible que cet échec soit dû à son manque de lumière (ce ne serait pas la première fois qu'un critique serait idiot), il faut que la recherche de la cohérence ait été poursuivie à fond et par tous les moyens, y compris en envisageant le genre d'oeuvre et d'auteur dont il a été question dans la précédente objection.

Revenons à présent aux points que nous avons laissés de côté en cours d'analyse.

Primo: est-il évident que l'opération qui consiste à tracer une physionomie exacte d'un homme soit de même ordre que celle qui consiste à comprendre un auteur? Il y a là matière à réfléchir sur l'origine de cette comparaison, et sur sa justesse.

Secundo: la règle *Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent ou il n'a point de sens du tout* s'applique-t-elle sans discussion possible? Il faut au moins remarquer que toute une partie de la critique moderne (pas forcément la meilleur, d'ailleurs, mais tout le monde a le droit de vivre) s'appuie sur le principe contraire, savoir qu'une oeuvre a plusieurs sens, selon l'époque où elle est lue, et selon le point de vue ou le système d'interprétation d'où on la considère. Dans le meilleur des cas, cela donne la thèse de la métamorphose telle que la développe André Malraux; dans le pire, cela donne la nouvelle critique des années 60 avec les lectures psy, sociologiques, linguistiques, bachelardoïdes *et alia* de brontosaurus aujourd'hui disparus. A partir de là, différents développements permettent de prolonger la discussion, en se demandant si on n'a pas insidieusement changé le sens de l'expression *sens d'un auteur*...

Noter que ces éléments de discussion ne sont pas tombés du ciel: ils ont été dégagés progressivement de l'analyse du sujet elle-même.

A partir de ce moment, vous pouvez chercher dans votre culture littéraire des auteurs ou des oeuvres qui vous semblent propres à développer la thèse ou sa discussion. Mais c'est seulement après et non pas avant d'avoir analysé votre sujet: vous ne pouvez pas en effet évaluer la pertinence d'un exemple, ni savoir s'il convient au sujet ou non, si vous n'avez pas au préalable compris votre sujet. En d'autres termes, l'étudiant qui, à peine le sujet lu, cherche frénétiquement des noms et des titres dans sa mémoire a toutes les chances d'appliquer la méthode *au hasard*, *Balthasar*, qui ne donne jamais de bons résultats.

II. La recherche des idées

L'analyse initiale en a dessiné les orientations. Elle ne peut commencer sérieusement **qu'une fois le sujet soigneusement analysé**, faute de quoi on va à l'aveuglette.

1. Technique de travail

“Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage;
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.”
(Boileau, *Art poétique*, I, 171-174)

Une technique de travail méthodique et adaptée à votre forme d'esprit au cours des années vous garantit une perte de temps minimale dans les épreuves en temps limité.

Ne pas noter en désordre des graffiti confus sur une ou plusieurs feuilles où vous ne reconnaîtrez rapidement plus rien. Utilisez plusieurs feuilles, comme des **fiches thématiques titrées**, correspondant chacune à une des grandes idées directrices que vous pensez devoir développer. Inscrivez-y les remarques, les références, les passages à utiliser. Séparez nettement les différentes remarques. Vous aurez au bout d'un moment une série de fiches plus ou moins remplies, mais propres à vous donner un premier classement de vos idées qui vous facilitera la construction du plan, puis la rédaction de la copie.

Le modèle de la démarche décrite ci après est résumé dans le schéma suivant.

2. La recherche

“Invention est un dessein provenant de l’imagination de l’entendement, pour parvenir à notre fin. Elle est répandue par tout le poème, comme le sang par le corps de l’animal: de sorte qu’elle se peut appeler la vie ou l’âme du poème”.

(Peletier du Mans, *Art poétique*, IV)

On suppose que vous connaissez vos textes, et que les devoirs que vous avez faits en groupe de travaux dirigés vous fournissent des bases de réflexion. Par suite

a. Inutile de vous précipiter comme la famine sur le bas clergé sur les introductions des éditions que l'on a éventuellement pu laisser à votre disposition. Ce serait vous mettre des œillères: vous vous laisserez imposer, sans même vous en apercevoir, des orientations qui ne seront peut-être pas pertinentes, et vous deviendrez vite incapable de considérer le problème avec la liberté d’esprit nécessaire. D’ailleurs les petits classiques sont souvent tout farcis d’âneries qu’il vaut mieux éviter de recopier dans une dissertation.

b. Sachez **mobiliser vos connaissances**

sur le **contexte** historique et littéraire de votre sujet,
sur l’**auteur**, ses idées, sa vie,
sur ses **autres oeuvres**,
sur le **genre littéraire** de l’œuvre en question, etc.

Il est important, pendant la phase de recherche des idées, de ne pas se borner les perspectives: si vous devez traiter de la technique romanesque de Balzac, il n’est pas inutile de penser à celle de Stendhal; si vous devez traiter la morale de Sartre, il n’est pas inutile de se souvenir de ce que vous savez des *Pensées* de Pascal, et de chercher ce qui, dans la théorie existentialiste de l’action, rappelle le pari. Naturellement, cela ne figurera pas nécessairement dans la copie, puisqu’il faut toujours éviter le hors-sujet, mais cela peut vous suggérer des idées originales.

c. Cherchez le **contraste** qui donne du relief aux idées: par exemple, quand on médite sur l’absence d’action dans la *Bérénice* de Racine, il est utile de se rappeler que *Britannicus* ou *Mithridate* sont beaucoup mieux pourvues. Cherchez aussi systématiquement le **contre-exemple**: il révèle des aspects de l’idée que vous auriez tendance à méconnaître ou à passer sous silence; d’autre part il prépare la discussion que vous serez peut-être amené à faire. Demandez-vous sur quels points précis il s’oppose à votre thèse? Pour quelle raison? Jusqu’à quel point? Quelle est la source de la contradiction? Est-elle irréductible?

d. Pour éclaircir une notion, pensez à **chercher les idées qu’elle implique** ou qu’elle présuppose. Lorsqu’il s’agit d’un genre, chercher quels sont les éléments ou les ingrédients qui le composent. Par exemple: s’il est question de tragédie, pensez à examiner si ne sont pas pertinents les termes de terreur, de pitié, d’héroïsme, etc. Examinez les termes connexes, en prenant soin de définir exactement les différences: si vous devez traiter de l’ironie d’un auteur, il faut penser aux termes d’*antiphrase*, d’*humour*, de *raillerie*, de *moquerie*, mais aussi d’*amertume*, voire de *tragique*. Autant de notions qu’il faudra articuler fermement sur celle qui fait le sujet.

e. **Gardez toujours les idées nettes** en vérifiant le sens des mots et en tirant parti des différences de leur sens. Par exemple, dans une pièce de théâtre, le **personnage** de Phèdre n’est pas identique au **rôle**

de Phèdre: un personnage est défini par un certain nombre de caractères naturels, physiques, psychologiques, sociaux: Phèdre est une femme jeune, épouse de Thésée, etc. Le rôle de Phèdre est défini par sa longueur, son poids, sa difficulté, son registre dramatique et rhétorique, l'emploi auquel il appartient. Selon que vous traitez de l'un ou de l'autre, l'analyse ne peut prendre la même voie. Si vous confondez les deux notions, votre développement sera nécessairement confus et sans doute hors sujet. En revanche, une étude de leurs rapports peut être très féconde. Rappelons que les dictionnaires ne sont pas des instruments à usage strictement canin.

f. **Regroupez vos idées** de façon à esquisser, sur les fiches préparatoires, les traits des arguments que vous développerez dans votre plan.

III. Le plan

“Un poème excellent, où tout marche et se suit,
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit:
Il veut du temps, des soins.”
(Boileau, *Art poétique*, III, 309-311)

C'est l'**étape charnière** de votre travail: il doit vous permettre de dissocier nettement la période de recherche des idées et la période de rédaction, et servir de transition entre elles. Le but est d'obtenir un plan assez ferme et précis pour vous soutenir dans la rédaction au propre de telle manière que vous disposiez d'un guide qui vous dispense de chercher encore des idées, et vous fournisse les expressions clés, afin que vous ayez l'esprit libre pour vous concentrer sur la rédaction proprement dite. En d'autres termes, il ne s'agit pas de parvenir à un canevas approximatif, mais à un véritable modèle réduit: l'**armature de votre future copie**.

Si vous avez procédé par fiches, le plan doit commencer à se dégager. Si ce n'est pas le cas, arrêtez-vous un moment, et demandez-vous **ce que vous voulez prouver**. Si vous n'arrivez pas à énoncer clairement ce que vous voulez démontrer, c'est le signe que votre plan n'a pas d'ossature argumentative. En revanche, si vous arrivez à définir une conclusion consistante, vous parviendrez plus facilement à ordonner les arguments successifs. Une fois déterminé exactement le but, ou plus précisément la **fin** de votre démonstration, les idées qui la précèdent doivent commencer à se mettre en ordre. Jetez sur le papier une esquisse de plan en huit ou dix lignes comportant les parties principales de votre devoir; elle vous guidera pour établir le plan détaillé.

Règle absolue: ne rédigez jamais votre dissertation au brouillon, car vous finiriez par composer deux copies alors que ne vous est accordé que le temps nécessaire pour en rédiger une. Mais pour le corps de la dissertation, faites un **plan détaillé**, en **style télégraphique**, avec les **termes essentiels**.

Naturellement, il ne faut pas vous contenter d'une esquisse en trois mots pour trois parties:

1. les grandes parties du développement, et même les paragraphes, doivent être énoncées sous formes de phrases pour que les étapes de votre démonstration soient bien nettes dans votre esprit;

2. comme il arrive fréquemment qu'on trouve des idées nouvelles en formulant celles qu'on a déjà trouvées, il importe que l'élaboration de votre plan soit tout de même suffisante pour que les idées s'y présentent de manière claire, nette et surtout précise, engendrant ainsi d'autres idées qu'il faudra rendre claires, nettes et surtout précises à leur tour.

Il faut sans doute faire une exception pour l'introduction et peut-être la conclusion, que vous avez intérêt à rédiger intégralement au brouillon pour en mesurer exactement les termes.

Présentation du plan

L'expérience prouve que le plan gagne à se présenter sous la forme proposée ci-dessous. Essayez d'en prendre l'habitude, même si ce n'est pas votre tendance spontanée.

Laisser une **marge à gauche**. Cette marge vous servira éventuellement à écrire les idées qui vous viendront tardivement, et vous paraîtront propres à résumer l'idée générale directrice d'une partie de votre dissertation. Il vous suffira, au moment de la rédaction, de transcrire en premier lieu ces idées majeures que vous trouverez en marge, avant de passer aux idées exposées dans le plan lui-même.

Présenter les idées sous forme de titres disposés de la gauche vers la droite selon leur importance relative:

- ! I. Idée majeure constituant une partie principale
 - ! 1. Idée secondaire développant un aspect de l'idée majeure
 - ! a. Premier argument
 - ! .exposition
 - ! .exemple à l'appui (+ analyse)
 - ! .éventuellement, 2^e exemple à l'appui (+ analyse)
 - ! b. Deuxième argument
 - ! 2. Deuxième idée secondaire développant un aspect de la majeure
 - ! a. Premier argument
 - ! .exposition
 - ! .exemple à l'appui (+ analyse)
- ! II. Seconde idée majeure constituant une partie principale
(et ainsi de suite...)

Cette disposition présente plusieurs avantages:

1. Elle montre de façon claire les idées, leur progression, leur connexion et leur importance relative; plus une idée est placée à gauche, plus elle est essentielle au développement, plus il faudra l'exprimer nettement et clairement dans la rédaction; plus elle est à droite, plus elle est secondaire; de sorte que...

2. En cas **d'urgence**, elle vous permet de reconnaître immédiatement ce sur quoi vous pouvez passer: si vous n'avez plus que quelques minutes, vous pouvez supprimer les éléments placés le plus à droite, en ne conservant que ceux qui se trouvent plus à gauche. Ce procédé est également valable pour la préparation des explications de textes à l'oral, où un bon plan bien net, permettant de voir clairement ce que l'on va dire, évite bien des bafouillements.

Règles générales:

1. Noter toujours avec précision, mais toujours en **style télégraphique**
 - a. l'**idée directrice** de chaque paragraphe;
 - b. le **mot exact** pour énoncer votre idée de manière claire et distincte: ne vous contentez pas de termes vagues, car vous n'aurez pas le temps d'en chercher de nouveaux au moment de la rédaction;
 - c. la **transition logique** entre les parties et les sous parties, pour éviter les coq-à-l'âne;
 - d. la **référence de vos exemples** et de vos citations (ne jamais recopier inutilement les citations sur le plan: un renvoi à la page vous suffit pour les retrouver au moment de la rédaction)
 - e. avec cette référence, le sens et la **manière dont vous comptez l'exploiter**, pour ne pas dévier hors sujet.

2. Si on considère les choses de très haut, vous disposez de **plusieurs méthodes de démonstration**:

a. L'**analyse** consiste à partir d'une idée particulière ou de portée restreinte, à partir de laquelle vous remontez progressivement à ses conditions logiques ou à des principes plus généraux. C'est

par exemple le chemin suivi par Descartes dans les *Méditations*, où, après avoir mis en cause toutes les connaissances humaines, il découvre une vérité très restreinte, le *Cogito*; à partir de là, s'interrogeant sur la nature de la pensée humaine, découvre par étapes les conditions qui lui permettent de reconstruire une science solide et universelle (Étape 1: découverte des idées claires et distinctes; étape 2: découverte de l'idée claire et distincte d'infini; étape 3: démonstration de l'existence de Dieu, etc.). Ce modèle de plan a pour avantage qu'il imite la démarche de la découverte, c'est-à-dire qu'il donne à votre lecteur l'impression de suivre pas à pas la voie qui vous a conduit à découvrir vos idées. Cet ordre convient donc plutôt aux dissertations dans lesquelles vous voulez développer une idée un peu nouvelle ou paradoxale, ou bien lorsqu'il s'agit d'aboutir à un changement d'état de question.

b. La **synthèse** suit le sens inverse: elle consiste à partir des principes les plus généraux, parfois les plus abstraits (par exemple la définition d'un genre littéraire), pour montrer ensuite comment ces principes, dans les conditions spécifiques de votre sujet, engendrent telles ou telles conséquences (par exemple comment, de la définition générale de la tragédie, les conditions historiques ou esthétiques du moment ont conduit Racine à recourir à tels procédés dramatiques et à composer tel type particulier de pièce, différent de celui de Corneille; puis démonstration du fait que la technique de Racine a varié entre le temps où il rivalisait avec Corneille, et l'époque où il n'a plus eu à s'opposer à lui, etc.). Ce modèle ne suit pas l'ordre de la découverte, mais plutôt celui de la pédagogie. On y met mieux en lumière la manière dont les conséquences sont pour ainsi dire enveloppées dans les principes généraux. Il convient donc plutôt aux dissertations dans lesquelles on cherche à donner une vue d'ensemble sur une question.

Analyse et synthèse ont en commun d'exiger une logique aussi ferme que possible. Naturellement, ces deux types d'ordre peuvent être combinés; mais on n'y parvient qu'avec de l'exercice.

C'est de ce point de vue qu'il faut envisager l'ordre "**dialectique**" par **thèse, antithèse, et synthèse**. Il semble commode lorsqu'il s'agit de ménager la chèvre et le chou, de départager des thèses déjà formulées par d'autres, sur des questions où il n'est besoin que de faire la part des choses. C'est donc parfois un bon procédé pour traiter un sujet présenté sous la forme d'une citation de critique à commenter ou à discuter. Mais c'est l'ordre le moins intelligent, car c'est un ordre "tout cuit", pour ainsi dire "prêt à porter": il coule votre réflexion dans un modèle qui n'est pas forcément adapté; il vous induit *a priori* à chercher des symétries ou des oppositions là où il n'y en a pas forcément. Enfin, il vous pousse à chercher à tout prix une troisième partie, alors que peut-être il n'y a pas lieu de le faire (on peut faire d'excellents plans en deux, quatre, voire cinq parties exceptionnellement; aller au-delà paraît toutefois aventureux).

Pour faire un bon plan dialectique, il faut que chaque partie explore une thèse jusqu'à ses limites, c'est-à-dire jusqu'au point où elle devient insoutenable; la partie suivante doit alors, à partir de cette limite, trouver un angle d'attaque nouveau, qui sera aussi exploité jusqu'à faire apparaître ses apories; la dernière partie doit encore apporter un point de vue nouveau qui intègre les précédents et qui rende compte de leur opposition de manière cohérente. Autant dire que c'est un exercice difficile à pratiquer sans une solide expérience technique.

3. En revanche, il faut absolument éviter la **faute impardonnable qui consiste, sur un sujet comportant deux termes** (comme par exemple: "romanesque et tragique dans *Le Cid*"), **à faire deux parties, consacrée chacune à l'un des termes**, ce qui revient à faire deux dissertations séparées au lieu d'une (une sur le romanesque, l'autre sur le tragique). Il faut que la confrontation des termes soit effective dans le développement. Cette erreur est de celles qui peuvent vous faire éliminer d'office à un concours comme le CAPES (note inférieure à 2/20).

Le truc du vieux routier

On ne saurait trop recommander de lire de près les onzième et quinzième *Provinciales*. La manière dont Pascal y montre la nécessité de traiter le problème, les différents aspects de la question et l'enchaînement nécessaire des parties de sa démonstration peut servir de modèle. D'autre part, *La Logique ou l'art de penser*, d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole, dans l'édition de P. Clair et F. Girbal, P.U.F., Paris, 1965, ou dans une collection de poche,

doit être le livre de chevet de tout étudiant en lettres et sciences humaines (on passera les pages sur la syllogistique).

Bien souvent, on s'aperçoit que l'ordre le plus clair et le plus logique possible est l'inverse de celui que l'on a d'abord trouvé. C'est normal: ce sont les idées fondamentales, les plus générales, les plus compréhensives que l'on trouve en dernier. Et l'on a tout intérêt, après avoir mis au point le plan d'une partie, à réexaminer l'ordre de ses arguments.

Sur la question de **l'ordre à donner à vos arguments**, vous trouverez dans QUINTILIEN, *Institution oratoire*, V, 12, éd. Budé, t. 3, p. 179, d'utiles éléments de réflexion. Il s'agit de savoir si les arguments les plus puissants doivent être placés

au commencement, pour prendre possession des esprits,

à la fin, pour les laisser aller sous cette impression,

ou partie au commencement, partie à la fin, en laissant les éléments les plus faibles au centre.

Cela dépend naturellement de votre sujet, des idées que vous avez en tête, de ce que vous voulez démontrer. Mais il importe qu'au moment où vous concevez votre plan d'ensemble, vous vous demandiez quel effet vous voulez produire, quels sont vos arguments les plus faibles ou les plus forts, et que vous donniez à votre plan une courbe argumentative, si j'ose ainsi m'exprimer.

Dès la mise au point de votre plan, pensez à indiquer les points charnières de votre développement, où vous **rappellerez en quoi chaque étape du développement s'inscrit dans l'ensemble de votre démonstration**, de telle manière qu'au moment de la rédaction, vous vous souveniez de rappeler à votre lecteur à quoi tend votre démonstration: il faut toujours qu'en vous lisant, on sache où vous voulez aboutir.

IV. L'introduction

"Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué."

(Boileau, *Art poétique*, III, 37)

Retenez votre vie durant la formule de Pascal: "la dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première" (*Pensées*, Laf. 976). Autrement dit, les malheureux qui commencent à rédiger leur introduction un quart d'heure après le début d'une épreuve ont toutes les chances d'écrire n'importe quoi, ce qui les conduit fatalement à une issue sinistre. Vous voilà averti.

C'est une partie essentielle de la copie, parce qu'elle donne bonne ou mauvaise impression initiale au correcteur, mais surtout parce que c'est là que vous posez le **problème** sur lequel va rouler tout votre devoir. L'introduction peut être substantielle, car ce n'est pas en quatre ou cinq lignes que l'on pose correctement un vrai problème. C'est la seule partie que vous pouvez rédiger au brouillon, pour lui apporter un soin particulier, si vraiment vous y tenez.

Ce n'est pas un morceau d'apparat. Une introduction confuse ou bâclée ne vous fournira pas les critères qui vous permettront de bien orienter votre copie et vous serviront de garde-fou: si vous demeurez dans le vague, vous ne pourrez pas en tirer les indications qui vous permettront de reconnaître si vous êtes dans le sujet ou hors du sujet.

L'introduction sert à construire un problème comme en mathématiques. Par suite:

1. Il faut **poser le problème** explicitement, sous forme de **questions**: une, deux, trois au plus, toujours **rigoureusement enchaînées**: évitez d'accumuler des questions en vrac, sans rapport les unes avec les autres. L'ensemble doit être logiquement solidaire. Ne recopiez pas automatiquement le sujet: reformulez-le de manière plus ferme et cohérente si nécessaire (avec la plupart des extraits de critique, c'est nécessaire, et dans presque tous les cas, c'est facile, le critique littéraire étant une race au babilomètre intempérant). S'il comporte une citation, situez-la dans la perspective du problème posé.

2. Ne vous contentez pas de la cheville *il est intéressant de se demander si...*, car après tout rien ne prouve que le sujet qu'on vous propose est vraiment intéressant (il ne faut tout de même pas se leurrer: est-il vraiment *intéressant* de disserter sur Marguerite Duras sur huit ou dix pages? Cela ne trompe personne. En revanche, votre problème, c'est d'arriver à faire vos huit pages, que le sujet soit intéressant ou non): il faut donc expliquer **pourquoi le problème se pose**:

- divergence entre les commentateurs?
- contradiction dans les déclarations d'un même auteur?
- discordance entre ce que l'auteur dit et ce qu'il fait?
- obscurité d'une notion non définie ou incompréhensible?
- autre raison?

Le truc du vieux routier

Je rappelle ici que se demander **pourquoi un problème se pose** vous permet de donner à votre analyse un enjeu intéressant pour votre lecteur. Un correcteur est toujours plus favorable à une étude qui semble répondre à une nécessité réelle, qu'à une dissertation au début de laquelle on lui a assené, sans dire pourquoi, qu'il est intéressant d'étudier le thème de l'eau chez La Fontaine.

Mais c'est aussi est une excellente méthode pour éclaircir ses idées, et trouver du même coup la substance de son introduction, peut-être celle de la conclusion.

3. Annoncez votre programme de recherche:

- a. le problème que vous allez traiter,
- b. les domaines dans lesquels vous allez poursuivre votre recherche,
- c. les orientations que vous comptez prendre,
- d. les points de vue que vous allez adopter,
- e. l'ordre logique que vous allez suivre.

Mais **gardez-vous de donner dès le début votre conclusion**, ce qui rendrait votre démonstration inutile. Construisez votre dissertation comme un roman policier classique; du point de vue technique, Agatha Christie (ou mieux encore Ellery Queen) est un modèle: il faut présenter l'énigme, puis entamer une enquête pas à pas, établir progressivement les points sur lesquels s'appuiera votre conclusion, annoncer la résolution du problème, mais ne pas donner avant la fin le nom de l'assassin...

4. L'introduction est le lieu où vous devez **définir vos termes**. Précisez toujours le sens des mots essentiels, sans croire qu'il est immédiatement évident ou qu'il va de soi. Cela vous permettra de vérifier

a. que vous connaissez le sens des mots, et que vous ne partez pas sur un sens vague ou impropre,

b. que vous n'oubliez pas un aspect important du sujet,

c. que vous ne changez pas inconsciemment de sens en cours de copie, ce qui risquerait d'entraîner des incohérences dans la démonstration.

Sur la nécessité générale de définir les termes, relire *L'Esprit géométrique* de Pascal (toujours lui), ou la *Logique* de Port-Royal.

Il ne suffit pas de se jeter sur le premier *Petit Larousse* venu pour trouver une bonne définition. Une copie sur le *lyrisme* ou le *symbolisme* par exemple, qui se contenterait du sens indiqué dans le *Robert* serait à coup sûr indigente. Il faut, en pareil cas, il faut réfléchir et s'informer dans les ouvrages convenables sur le genre lyrique, ses règles, son histoire, etc., ou sur l'histoire du symbolisme. Si un terme vous semble avoir une signification philosophique, faites un détour par un dictionnaire spécialisé.

Voici quelques suggestions:

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968. Classique, qui existe en collection de poche et peut être une acquisition qui vous durera toute la vie.

KIBEDI-VARGA Aron, *Rhétorique et littérature*, Didier, Paris, 1970. Intéressant surtout pour la littérature du XVII^e siècle.

DE FONTETTE François, *Vocabulaire juridique*, Que sais-je?, P.U.F, 1988.

LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Clair et complet, parfois un peu daté.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996. Souvent fumeux.

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2002. Clair.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1973. Plus clair que le précédent, mais restreint à la dramaturgie du XVII^e siècle.

BOUYER Louis, *Dictionnaire théologique*, Desclée, 1963. Très clair, pour ceux qui n'ont pas de notions de religion.

MAZALEYRAT Jean, *Eléments de métrique française*, Colin, Paris, 1974.

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1992. Pour amateurs de *hard rhétorique*.

PATILLON Michel, *Eléments de rhétorique classique*, Nathan, Paris, 1990. Pour latinistes.

L'énoncé du problème et la définition préliminaire des termes essentiels ne sont pas des rites inutiles ni des fioritures facultatives. Rappelez-vous que c'est à eux que vous devez toujours vous rapporter pour **savoir si votre développement est ou non dans le sujet**. Exemple: dans une dissertation touchant l'emploi de la *terreur* comme ressort dramatique dans les tragédies d'*Attila* et de *Mithridate*, certains étudiants ont eu l'idée saugrenue de dissenter plusieurs pages durant sur la *terreur* que ressentirait Mithridate de voir les Romains envahir son royaume (sic!). Un tel égarement ne s'explique que par le fait que ces novices avaient négligé de définir strictement le mot *terreur* (par opposition à *crainte*, *peur*, effroi, *frayeur*, *appréhension*, *épouvante*, *panique* par exemple).

Vous trouverez des pistes en cherchant à déterminer les différents aspects d'un concept. Soit par exemple le mot *corps*: il implique d'une part une opposition à l'esprit, ou à tout ce qui est d'ordre spirituel; le corps est concret et tangible. D'autre part, le corps est un organisme, c'est-à-dire un système composé de pièces qui coopèrent: c'est une autre piste de recherche. Et on pourrait continuer... De sorte que si vous traitez *du corps chez La Rochefoucauld*, différentes voies s'ouvrent, qu'il faut distinguer avec netteté.

Essayez de recourir à des définitions **opératoires**. Quelle que soit la valeur (indéniable) des travaux de Couprié sur la tragédie, commencer une dissertation sur le tragique par sa définition, "l'apparition d'une transcendance écrasante quel que soit le nom qu'on lui donne", ne vous mènera probablement pas bien loin. Une définition plus prosaïque, mais plus claire et plus concrète, serait mieux venue en début de dissertation.

Notez cependant que vous pouvez exclure de la définition d'un terme les sens familiers ou grossiers. Dans un sujet sur l'emploi de la *terreur* dans la tragédie, on peut accepter le sens de *peur violente qui paralyse* ainsi que de *politique violente destinée à écraser les résistances*; mais on peut exclure le sens contenu dans l'expression *ce type, c'est une terreur*.

Le truc du vieux routier

On a toujours tendance à trouver évidente la notion qui fait l'objet de la dissertation. Elle ne l'est jamais. Plus un terme vous paraît clair, plus il faut prendre soin de le définir avec précision. Il ne faut pas croire que la facilité vous sert: une définition initiale vague vous enlève tout moyen de contrôler, en cours de rédaction, si vous êtes dans le sujet ou hors du sujet. En revanche, en vous imposant de définir vos termes avec rigueur, ce qui est parfois pénible au départ, vous déterminez vous-même les limites de votre développement, et vous vous donnez les moyens de demeurer toujours dans la question posée.

Si vous n'avez pas une notion claire de ce qu'est une définition, voyez soit la *Logique* de Port-Royal, qui y consacre quelques pages lumineuses, notamment sur la différence entre définition de nom et définition de chose.

Enfin, c'est toujours un exercice utile de se forger des définitions, ou de s'exercer à construire des définitions exactes. Ce sport peut s'exercer à plusieurs. Amusez-vous par exemple à définir entre copains des mots comme *mythe*, *imaginaire*, *rythme dramatique*, *exposition*, *péripétie*, etc. Rien ne vous empêche de vous constituer un fichier. Vous aurez des surprises sur le moment, mais vous vous en épargnerez de fâcheuses lorsque vous aurez à composer une dissertation en temps limité... Et c'est une excellente méthode pour se faire des amis.

Un exemple d'introduction bien faite: le début de la XV^e Provinciale de Pascal

NB: Pascal proteste contre les calomnies dont les Jésuites l'accablent sans le connaître.

"Puisque vos impostures croissent tous les jours, et que vous vous en servez pour outrager si cruellement toutes les personnes de piété qui sont contraires à vos erreurs, je me sens obligé, pour leur intérêt et pour celui de l'Eglise, de découvrir un mystère de votre conduite, que j'ai promis il y a longtemps, afin qu'on puisse reconnaître par vos propres maximes quelle foi l'on doit ajouter à vos accusations et à vos injures.

Je sais que ceux qui ne vous connaissent pas assez ont peine à se déterminer sur ce sujet, parce qu'ils se trouvent dans la nécessité ou de croire les crimes incroyables dont vous accusez vos ennemis, ou de vous tenir pour des imposteurs, ce qui leur paraît aussi incroyable. "Quoi! disent-ils, si ces choses-là n'étaient, des religieux les publieraient-ils, et voudraient-ils renoncer à leur conscience, et se damner par ces calomnies?" Voilà la manière dont ils raisonnent; et ainsi les preuves visibles par lesquelles on ruine vos faussetés rencontrant l'opinion qu'ils ont de votre sincérité, leur esprit demeure en suspens entre l'évidence de la vérité qu'ils ne peuvent démentir, et le devoir de la charité qu'ils appréhendent de blesser. De sorte que, comme la seule chose qui les empêche de rejeter vos médisances est l'estime qu'ils ont de vous, si on leur fait entendre que vous n'avez pas de la calomnie l'idée qu'ils s'imaginent et que vous croyez faire votre salut en calomniant vos ennemis, il est sans doute que le poids de la vérité les déterminera incontinent à ne plus croire vos impostures. Ce sera donc, mes pères, le sujet de cette lettre. Je ne ferai pas voir seulement que vos écrits sont remplis de calomnies, je veux passer plus avant. On peut bien dire des choses fausses en les croyant véritables; mais la qualité de menteur enferme l'intention de mentir. Je ferai donc voir, mes pères, que votre intention est de mentir et de calomnier; et que c'est avec connaissance et avec dessein que vous imposez à vos ennemis des crimes dont vous savez qu'ils sont innocents; parce que vous croyez le pouvoir faire sans déchoir de l'état de grâce (...)." (*Provinciale XV*).

Noter comment se succèdent:

1. l'indication de **l'intérêt de la démonstration** pour ceux qui doivent la lire,
2. la **position du problème**, sous forme d'un dilemme solidement construit,
3. l'indication de la **manière dont on va le résoudre**,
4. les **points successifs de cette résolution** dans leur liaison logique:
 - montrer que les accusations sont *fausses*
 - montrer qu'elles sont *intentionnellement* fausses
 - montrer pour quelle *raison* les Jésuites se croient autorisés à mentir.

V. Le développement

"Je vais, sans rien obmettre, et sans prévariquer,
Compendieusement énoncer, expliquer,
Exposer, à vos yeux, l'idée universelle
De ma cause, et des faits renfermés en icelle."
(Racine, *Les Plaideurs*, III, 3)

Le développement doit être construit comme une démonstration, avec rigueur, clarté et fermeté. N'essayez pas de donner dans le hip-hop rédactionnel, ça marche très rarement.

Règle 1. Toute partie doit comporter, de même que l'ensemble de la dissertation:

1. **l'énoncé du problème** particulier qui y est traité: montrez comment la logique de votre problème général vous conduit à ce premier point, en quoi il consiste, comment vous voulez le traiter et où vous pensez arriver.
2. une **argumentation** développée à l'aide d'exemples et d'analyses précises;
3. une **conclusion**, qui résume en quelques mots l'acquis de cette partie, et qui montre comment vous êtes logiquement conduit à l'étape suivante.

Règle 2. Un bon plan permet, au cours de la rédaction, de faire des **paragraphes bien nets**, chacun correspondant à **une idée** avec son développement. Les pages entièrement couvertes d'un Niagara verbal sans coupure sont souvent le signe d'une pensée confuse qui dérive sans contrôle. La règle est:

un paragraphe = une idée et une seule.

Songez à préparer cette organisation dès la mise au point du plan, en distinguant nettement les parties et les sections successives.

Règle 3. Entre deux parties ou deux sous-parties, même entre deux paragraphes, ne jamais oublier la **transition** qui doit permettre à votre lecteur

1. de ne pas avoir l'impression de sauter du coq à l'âne,
2. de savoir à tout moment
 - a. où il en est de la démonstration générale,
 - b. comment il y est arrivé,
 - c. comment le point traité est lié au sujet,
 - d. pourquoi la question qui va être traitée est utile à la démonstration.

L'essentiel, dans cette liste est le point c: il importe que vous soyez toujours en mesure de justifier la liaison de votre développement avec le sujet, faute de quoi vous risquez de dévier, voire de divaguer.

Le contenu de la transition est donc toujours le même: elle **ramène au sujet principal** et **dessine la suite logique**. En revanche sa dimension diffère selon l'échelle des parties reliées entre elles: réduite parfois à une particule entre deux paragraphes (donc, par conséquent, cependant...), elle peut devenir un petit paragraphe lorsqu'elle relie deux parties principales.

Les transitions doivent être mises au point dès l'établissement du plan. Le plan fait, relisez vos transitions les unes après les autres: si vous y découvrez une incohérence ou un saut logique, c'est que votre démonstration est sans doute défectueuse ou qu'elle demande l'addition d'une rustine quelque part.

Un bon développement obéit à la **loi de Guittou**, qui veut que "le secret de tout art d'exprimer consiste à dire la même chose trois fois. On l'annonce; on la développe; enfin on la résume d'un trait. Puis on passe à une autre idée". En d'autres termes:

On dit qu'on va le dire.

On le dit.

On dit qu'on l'a dit.

Lorsque vous composez votre transition, jetez un bref regard sur les paragraphes précédents, ne serait-ce que pour **vous assurer que les différents points que vous avez développés concourent bien à la conclusion que vous proposez**. Le contraire est toujours fâcheux: annoncer triomphalement qu'on a prouvé le *pour* quand tout ce qui précède suggère le *contre* ou même tout autre chose vous expose à des sarcasmes que vous pourriez éviter.

Vérifiez aussi la cohérence de vos paragraphes en **comparant l'idée exprimée au début et celle de la fin**: si elles sont complètement hétérogènes, c'est que vous avez insensiblement dévié. Il faut alors reprendre le paragraphe et essayer de remettre les idées dans un ordre logique.

Lorsque vous passez d'une grande partie à une autre, relisez celle que vous venez d'achever: cela vous permettra de mieux évaluer les acquis de votre démonstration, et vous corrigerez au passage les fautes d'orthographe.

Règle 4. Le **hors-sujet** est une faute capitale. A chaque étape de la composition, demandez-vous si l'idée que vous allez développer est dans le sujet, liée au sujet ou nécessaire à votre démonstration. Demandez-vous si sa suppression enlèverait une pièce nécessaire à la démonstration et à l'enchaînement des arguments. Si la liaison n'est pas effective, envisagez froidement une coupure.

En revanche, il faut bien comprendre que **nulle idée n'est en elle-même hors du sujet: la même idée peut être hors sujet si vous n'avez pas pris soin de la lier logiquement à la question traitée, et dans le sujet si vous avez établi une liaison logique**. Par exemple, si votre sujet parle sur la nature et la fonction de la parole au théâtre, vous serez hors sujet si vous parlez sans transition de l'expressivité du

geste de l'acteur, car geste et parole sont hétérogènes. En revanche, si vous avez pris la précaution de remarquer qu'au théâtre, la parole est un des modes d'expression du comédien, qu'elle entretient des rapports complexes avec le geste, de sorte que bien souvent un geste de l'acteur modifie le sens d'une parole et fait comprendre ce qu'elle ne dit pas, vous n'êtes plus hors du sujet: vous avez élargi la question et enrichi votre dissertation.

Règle 5. Aucune idée n'est évidente d'elle-même, elle exige toujours d'être **démontrée ou confirmée**. Même si vous trouvez votre idée patente, dites-vous que les autres peuvent fort bien la trouver inepte, et qu'il faut les persuader et appuyer votre thèse sur des preuves. De même, une citation en elle-même ne prouve rien, elle doit toujours être expliquée: lorsque vous donnez un exemple, citation ou allusion à un passage du texte, il ne suffit pas de le mentionner, il faut en faire une **analyse précise** qui **explique en quoi cela appuie votre thèse et qui ne soit pas une pure paraphrase**.

Règle 6. Lorsque vous formulez une idée, **achevez de l'exposer complètement avant de présenter les nuances** qui vous paraissent nécessaires. Les réserves et les compléments doivent être rejetées au paragraphe suivant. Si vous donnez dans le même paragraphe l'idée, la nuance, la nuance de la nuance et ainsi de suite, vous aboutirez à la pire confusion.

Règle 7. L'ordre logique veut que **toute idée repose sur celles qui l'ont précédée, et soit nécessaire pour comprendre la suivante**. Un bon plan se reconnaît au fait qu'il est impossible d'intervertir les paragraphes ou les parties. Ainsi, en supposant que de trois idées A, B et C, A est nécessaire pour comprendre B, et B nécessaire pour comprendre C, si dans votre devoir C sert à prouver A ou B, votre plan a quelque chose de vicieux. Si une idée B revient à deux reprises, par exemple dans la suite

A B C D B E...

cette **redite** est toujours mauvais signe. L'argumentation rotative est mal vue en dissertation.

Règle 8. Un moyen commode de ne pas bavarder de manière désordonnée est d'essayer de **mettre les idées en facteur commun**. Au lieu de multiplier les exemples de points de détail, cherchez à trouver une idée générale qui les couvre tous, et permette de présenter chaque remarque comme un aspect de cette idée générale.

Règle 9. Sur les **citations**. Inutile de charger le devoir de citations: si vous avez les textes sous la main (ce qui est rarement le cas), elle ne marquent aucune connaissance du texte, et ne vous attribuent donc aucun mérite; bien au contraire, une copie gonflée de citations donne l'impression de remplissage. Si en revanche vous n'avez pas vos textes à l'examen écrit, procédez avec prudence, car vous risquez de commettre une erreur dans le texte que vous citez; ne citez donc que les passages que vous connaissez parfaitement. Les citations doivent être courtes et ne comporter, autant que possible, que le strict nécessaire. Une allusion précise, les deux ou trois **mots essentiels d'un passage** sont toujours préférables à une longue "tartine" de 8 ou 10 vers dont la majeure partie vous sera inutile. Si vous savez clairement dans quel sens vous voulez exploiter la citation, vous pouvez aisément en éliminer les parties inutiles.

Toute citation doit être **correctement intégrée à votre texte** du point de vue grammatical: une citation qui brise la construction de votre phrase est une faute majeure à l'écrit. L'usage (obligatoire) des guillemets pour les parties citées vous permet d'intégrer les fragments utiles de façon cohérente. On écrira par exemple:

Andromaque évoque "cette nuit cruelle" au cours de laquelle sa famille et son peuple furent massacrés,
et non:

Andromaque, "nuit cruelle", évoque la destruction de Troie au cours de laquelle sa famille et son peuple furent massacrés,
tournure incohérente qui ne serait admissible qu'à l'oral, et encore.

Lorsque vous citez des vers, disposez-les comme sur l'original, sans les présenter sous forme de prose. Un vers commence par une majuscule.

Les citations ne sont pas des saucisses enchaînées. Si vous donnez plusieurs citations (ou plusieurs exemples) à l'appui d'une idée, commencez par ne retenir que les plus significatives, les plus probantes, et **classez-les**

soit par **ordre d'intérêt argumentatif croissant**,

soit de manière à ce que la chacune apporte une **nuance à l'idée majeure** exprimée par la précédente.

Evitez autant que possible d'utiliser plusieurs fois la même citation dans une copie, ou alors essayez d'en retenir des éléments différents. Que le commentaire en tout cas marque bien que vous n'en exploitez pas les mêmes aspects, afin d'éviter l'impression de rabâchage.

NB: n'oubliez pas qu'à l'examen, au CAPES et à l'agrégation, vous devrez travailler de mémoire. C'est d'ailleurs l'occasion de briller en montrant que vous êtes capable d'apporter des textes à l'appui de vos arguments. Il importe donc de vous constituer assez rapidement un petit pécule de citations que vous pourrez caser à l'occasion; mais veillez à les revoir de temps à autre, pour éviter que la mémoire déformante ne vous joue des tours.

Règle 10. Vous ne pourrez jamais tout dire. Ne faites pas des copies exsangues (prétendre épuiser les secrets de *La Comédie humaine* en quatre pages paraîtrait légitimement dérisoire), mais évitez aussi la prolixité: on vous demande un exercice qui vous permette de dominer un problème en général restreint, pas la *Somme théologique* de Saint Thomas d'Aquin en 32 volumes. De toute façon, on ne vous note pas au kilo de papier. Sachez pratiquer la vertu attique de la *brevitas*, vos correcteurs vous en seront reconnaissants. C'est dès la préparation du plan qu'il vous faut déterminer ce que vous passerez sous silence pour ne pas excéder le temps imparti et votre lecteur. La juste dimension d'une dissertation est d'environ 8 pages, 10 au maximum. Quand un malheureux correcteur doit lire vingt à vingt-cinq pages hors du sujet, son indulgence fléchit vite...

Les trucs du vieux routier

On économise beaucoup de bavardage, après avoir développé une analyse substantielle sur un premier cas, à éviter d'en développer un second qui donnerait les mêmes résultats, et en se contentant d'indiquer: "on parviendrait à la même conclusion sur le cas de...", sans insister davantage. Si en revanche le second exemple ajoute une idée nouvelle au premier, il faut le développer, mais en veillant à n'insister que sur les éléments qui apportent du neuf.

On peut aussi, dans certains cas, éviter d'alourdir sa copie, en renvoyant à un ouvrage connu, dans lequel la démonstration du point en question est particulièrement bien établie. On écrira: *Désiré Nisard a très clairement montré que...*; et passez muscade. D'autre part, il faut éviter de recourir à ce procédé lorsque le point à démontrer est une pièce importante de votre analyse; réservez-le aux idées générales qui fournissent un appui secondaire à votre démonstration.

Règle 11. Lorsque vous rédigez, pensez bien que si vous avez longuement réfléchi à votre sujet, si vous en êtes profondément imprégné, d'autres le sont moins. Il en résulte que certaines formules, que vous trouvez lumineuses, peuvent paraître parfaitement opaques à qui n'a pas les mêmes pensées secrètes que vous. Ne cédez jamais à la tentation de la formule ésotérique, même si parmi vos petits copains, on voit tout de suite ce que ça veut dire parce que c'est exactement ce que dit votre groupe de rap préféré. Pensez toujours, avant de l'écrire, que votre phrase peut être interprétée de travers, et demandez vous comment on peut la prendre à contresens: **s'il y a la moindre possibilité d'erreur ou de doute sur le sens, modifiez-en la rédaction ou ajoutez immédiatement une phrase d'explication.**

VI. La conclusion.

"Homme, ou qui que tu sois,
Diable, conclus; ou bien que le ciel te confonde!"
(Racine, *Les Plaideurs*, V, 3)

Ce n'est pas un morceau d'apparat qui peut être rédigé à la diable, mais une pièce essentielle de la dissertation qui doit être préparée avec soin dès l'élaboration du plan. C'est l'équivalent du **CQFD des mathématiciens**. Elle sert à

1. **reprendre le problème initial**, en renvoyant à l'introduction;
2. montrer par un bref rappel que les **différents points du programme** de démonstration annoncé ont été traités;
3. indiquer que par conséquent le problème est résolu (autant qu'il se peut).

Eventuellement elle peut aussi ouvrir des perspectives nouvelles à partir des résultats obtenus, montrer par exemple que votre analyse ouvre sur d'autres problèmes.

Si vous ne trouvez rien à mettre en conclusion, c'est peut-être que vous n'avez rien prouvé du tout. Il faut alors reprendre les choses à la base en vous demandant ce que vous avez voulu démontrer, car une dissertation qui ne prouve rien n'a évidemment aucune signification.

Ne négligez pas la conclusion: c'est sur l'impression qu'elle donne que reste le correcteur...

Un bon exemple de conclusion: DESCARTES, *Discours de la Méthode*, I.

NB: Descartes a fait le bilan de ce que lui ont appris ses années d'études et ses voyages.

"Il est vrai que, pendant que je ne faisais que considérer les mœurs des autres hommes, je n'y trouvais guère de quoi m'assurer, et que j'y remarquais quasi autant de diversité que j'avais fait auparavant entre les opinions des philosophes. En sorte que le plus grand profit que j'en retirais était que, voyant plusieurs choses qui, bien qu'elles nous semblent fort extravagantes et ridicules, ne laissent pas d'être communément reçues et approuvées par d'autres grands peuples, j'apprenais à ne rien croire trop fermement de ce qui ne m'avait été persuadé que par l'exemple et par la coutume, et ainsi je me délivrais peu à peu de beaucoup d'erreurs, qui peuvent offusquer notre lumière naturelle, et nous rendre moins capables d'entendre raison. Mais après que j'eus employé quelques années à étudier ainsi dans le livre du monde et à tâcher d'acquérir quelque expérience, je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre. Ce qui me réussit beaucoup mieux, ce me semble, que si je ne me fusse jamais éloigné, ni de mon pays, ni de mes livres."

Remarquer:

1. comment Descartes fait la synthèse des deux idées développées dans les pages précédentes, la recherche dans les livres et la recherche dans le monde;
2. comment il en tire l'enseignement négatif qui s'en déduit (ne rien croire de ce qui n'est établi que par l'exemple);
3. comment il en tire la nécessité de passer à l'étape suivante (étudier en soi-même).

B. Technique générale de rédaction

"Surtout qu'en vos écrits la langue réverée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre, ou le tour vicieux (...).
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain."
(Boileau, *Art poétique*, I, 155-161)

Nul ne sait rédiger de naissance. Il faut s'entraîner régulièrement, et ne pas se limiter à une misérable copie par an. Travaillez toujours avec un dictionnaire (un dictionnaire des synonymes ou un dictionnaire analogique permettent de donner de la variété à l'expression tout en préservant son exactitude), et si nécessaire une grammaire (française). Vérifiez le sens des termes et ne vous contentez pas d'un sens résultant d'une impression confuse. C'est à vous de vous faire exactement comprendre. Nul

n'est tenu de vous entendre si vous écrivez de façon obscure.

Votre plan doit être suffisamment précis pour vous permettre de rédiger directement.

Prenez le temps de vous **relire pour corriger l'orthographe**, et autant que possible pas dans l'affolement de la dernière minute, où vous risquez d'ajouter des bourdes au lieu d'en effacer.

Vous avez peut-être lu des critiques dont le style psy, lacanodurandique, structuraloderridéen, ou imaginaro-leuzoïde vous a impressionné à votre sortie du collège des Visitandines de Montmarault (Allier). Un bon conseil: n'essayez pas d'imiter leur langage. Non seulement, comme dit le poète,

Ne forçons point notre talent

Nous ne ferions rien avec grâce,

mais, quand bien même vous procéderiez avec grâce, vous n'êtes jamais sûr d'être corrigé par un professeur qui voue le même culte que vous à Umberto Eco, Jack Lacan, Julia Kristeva et autres Greimouillas. La plus extrême prudence s'impose. Entraînez-vous d'abord à écrire clairement; vous affirmerez plus tard votre appartenance à une secte...

Ne manquez pas, en tout état de cause, de consulter l'annexe *Rhétorique élémentaire* jointe au présent dossier.

La présentation en général ne répond pas seulement au souci de se faire bien comprendre, c'est aussi une contrainte imposée par la courtoisie envers vos lecteurs.

Il devrait être inutile de préciser **qu'une copie doit être lisible**, mais cela devient malheureusement nécessaire. Si vous remettez un grimoire indéchiffrable, il ne faut pas vous étonner que votre correcteur finisse par renoncer à chercher à vous comprendre. C'est, dans les concours, une cause d'élimination *a priori* d'une copie. N'entretenez pas l'illusion que c'est aux autres de vous comprendre: c'est à vous de vous rendre compréhensible. On voit des visages naïvement étonnés quand on en fait la remarque, et l'on entend répondre innocemment "moi c'est comme ça que je l'écris", ce qui n'est évidemment ni une excuse, ni même une explication. Il arrive de plus en plus souvent que l'on trouve dans certaines copies le verbe *est* écrit *st*, le *e* s'étant comme résorbé dans le *s*. Si vous faites des *a* qui ressemblent à des *z*, des *m* qu'on lit *rr*, si vous écrivez *prîmes* pour *prêtres* (comme je l'ai vu faire effectivement), et le reste à l'avenant, ne vous faites aucune illusion, vous recevrez des appréciations fortement ponctuées. Et il ne servira à rien de soutenir que quand vous écrivez *Rzuri*, cela veut dire *Racine*, vous ne convaincrez personne (sauf peut-être quelques pédagogues soucieux de chouchouter votre créativité, mais ce n'est même pas sûr).

Veillez

1. à la **construction des phrases**: évitez les phrases nominales, les phrases sans verbe, les constructions boiteuses. Méfiez-vous des élégances stylistiques dont la subtilité évoque celle des plantigrades pyrénéens, notamment la tournure "d'où..." suivie d'un substantif, qui dissimule mal le plus souvent des associations dénuées de pertinence.

2. à la **construction des paragraphes**: pour être substantiel, un paragraphe doit contenir une introduction, une idée, une démonstration, une conclusion. Autrement dit, il ne saurait se limiter à trois ou quatre lignes: des paragraphes minuscules atomisent votre pensée et dispersent votre argumentation. Inversement, il faut éviter les gros paragraphes massifs d'une à deux pages, qui se transforment facilement en fourre-tout, et dans lesquels on dévie de sa démonstration sans s'en apercevoir. *Grosso modo*, le paragraphe étalon fait environ quinze à vingt lignes.

3. à l'**accentuation**. Une erreur d'accentuation n'est rien d'autre qu'une faute d'orthographe. Non

seulement il faut placer les accents là où l'orthographe l'exige, mais aussi

- a. ne pas en mettre là où il n'y en a pas,
- b. ne pas vous tromper d'accent,
- c. ne pas tracer tous les accents de la même manière, en se disant que le correcteur verra bien ce qu'il voudra voir,
- d. placer les accents sur la bonne lettre, ni une ou deux lettres trop à gauche ou à droite.

Par exemple, parmi les formes suivantes du présent de l'indicatif du verbe *précéder*, toutes relevées dans des copies récentes, une seule est exacte: *précèdent*, *prècèdent*, *précédent*, *precedent*, *précèdènt*, *precedènt*, *précédènt*, *précédènt*, *precedènt*, *prcédènt*, *prècédènt*, *précédènt*. Saurez-vous trouver laquelle?

4. à la **punctuation**: il ne revient pas au même d'écrire:

l'étudiant, dit le professeur, est un âne

et:

l'étudiant dit: le professeur est un âne.

Une bonne ponctuation commence par l'emploi exact des différents signes. La **virgule** est une ponctuation faible, insuffisante pour séparer deux phrases; le **point et virgule** et les **deux points** sont des ponctuations plus fortes, qui donnent plus de netteté à votre rédaction. Les **points de suspension** sont interdits, sauf pour signaler une coupure dans une citation. Evitez les **parenthèses**, qui vous induisent à multiplier les incises. Veillez attentivement à la correction de la ponctuation: **l'abus de la virgule à la place du point ou du point et virgule se produit de plus en plus souvent dans les copies, jusqu'à l'incorrection ou l'absurdité syntaxique.**

Le mot qui suit les deux points ou le point-virgule commence par une minuscule.

Si vous placez en tête de phrase un *donc*, un *aussi* ou un *ainsi*, ne les faites pas suivre d'une virgule.

5. aux **liaisons**: il en est

d'insignifiantes, qu'il vaut mieux éviter, comme *de plus*, qui souligne maladroitement le fait que vous ajoutez une idée aux précédentes sans chercher de lien logique,

d'incorrectes, comme *par ailleurs*, *par contre*...

de redondantes, à éviter à tout prix, comme: *et donc*, *donc par conséquent*...

6. aux **titres**: un titre de livre doit être souligné (le soulignement est l'équivalent des italiques dans un imprimé); un titre de poème extrait d'un recueil doit être placé entre guillemets. L'oubli peut exposer à des confusions fâcheuses: *Dom Juan* est une pièce, Dom Juan est un homme. Si vous écrivez *Dom Juan est une bonne pièce*, un correcteur mal luné pourra vous faire des réflexions désagréables. *Les Destinées* est un recueil poétique, "Les Destinées" est le poème éponyme de ce recueil, les Destinées sont des divinités (auxquelles vous êtes libre de ne pas croire).

7. aux **guillemets**: ils doivent signaler toute citation; ils doivent être ouverts et fermés. A aucun prix ils ne peuvent servir à faire accepter un mot approximatif (cherchez le mot juste), familier, à la mode ou grossier (voir l'article suivant).

8. au **langage**: évitez les termes familiers, argotiques, branchés ou grossiers. Il existe une différence entre le style parlé et le style écrit. Si vous n'en avez pas connaissance, informez-vous d'urgence. Evitez par exemple, même si vous le pensez sincèrement, de dire crûment que *Duras, c'est rien qu'une dinde et une maritorne*, car vous ne savez pas si votre correcteur est prêt à admettre ce jugement en pareil emballage. Même des éloges comme *Mallarmé, c'est hypergénial*, ou *la même George Sand elle est vachement canon*, seront probablement mal perçus (ils sont d'ailleurs déjà anachroniques). Même un *d'accord*, placé au milieu d'une phrase, fait mauvais effet. Dire que le René de Chateaubriand est un *je m'en foutiste* est d'une énergie rhétorique qui vous coûtera probablement votre moyenne. Dire que, dans

Bajazet, Acomat est assis sur un siège éjectable a aussi quelque chose d'incongru...

Il peut arriver que vous ayez à employer un mot ordinairement considéré comme grossier parce que vous l'entendez en un sens technique. Par exemple, on peut dire du Garcin de *Huis clos* que c'est un *salaud*. Mais c'est parce que, dans le langage de Sartre, *salaud* désigne un type moral *sui generis*. Dans ce cas, employez le mot, mais précisez tout de suite "au sens de Sartre", pour éviter des reproches injustifiés.

9. à l'**orthographe**: pour les noms propres comme pour les autres. L'étudiant qui disserte sur les romans d'*André Malrot*, de *Sthendal*, *Standhal* ou *Stindalle*, ou sur *Huit clos* de Jean-Paul Sarte aura beau protester que par "huit" il entendait "huis", son correcteur lui répondra vraisemblablement qu'il n'avait qu'à se relire. L'excuse: *c'est comme ça que je l'ai toujours écrit* ou: *mon prof de CE2 m'a pourtant dit que c'était comme ça*, n'est pas recevable. Noter qu'on écrit

vraisemblable et *invraisemblable*, et non *vraissemblable* et *invraissemblable*
davantage, et non *d'avantage*

exigeant

quelque ... que, et non *quel que* (ou *quelle que*)... *que...*

alliteration

quoique, équivalent de *bien que*, à ne pas confondre avec *quoi que* (vous disiez...)

il se résout à... (et non: *résoud*)

monopole, et non *monopôle*

cornélien et non *corneillien*

langage et non *language*

la gent féminine (et non *la gente féminine*)

dessein, qui n'est pas équivalent de *dessin*

dilemme et non *dilemne*

obéissance, et non *obéissance* (ces dernières années, la prolifération des trémas à des endroits indéfendables est comparable à celle des vaches folles outre-Manche; le résultat est à peu près le même: un abattage massif.),

à l'amiable, et non *à la miable*, comme je l'ai parfois trouvé...

On évitera aussi de confondre, par exemple,

martyr et *martyre* (Polyeucte *martyr* subit le *martyre*)

tâche et *tache*

On doit aussi ne pas oublier que certains mots comportent par convention une majuscule lorsqu'ils sont pris dans un certain sens: on écrit

l'Etat, lorsqu'il s'agit du corps politique

l'Eglise lorsqu'il s'agit de l'Eglise catholique prise comme corps (*l'église* désigne un lieu de culte particulier)

les *Français*, les *Anglais*, les *Chinois*, etc.

On reconnaît les journalistes radio à l'usage qu'ils font à tort et à travers de l'expression *à l'image de*, là où il faudrait dire *comme*, *à la manière de* ou *de même que*. Mais on ne peut pas demander aux journalistes de France-info de parler français.

Il est bon aussi de ne pas commettre d'énormités sur les noms propres, surtout si vous êtes censé avoir passé un trimestre en leur compagnie:

l'auteur des *Maximes* est *La Rochefoucauld*, et non *La Rochefoucault*, ou pire, comme je l'ai effectivement trouvé dans une copie de partiel, *Laroche-Foucault*,

Sainte-Beuve est un homme, et non une femme canonisée par l'Eglise dont le nom pourrait s'abrégéer en *S^{te} Beuve*.

On n'aurait jamais fini, comme dit Pascal...

10. Toute **abréviation** (sténographique) est tenue pour une faute d'orthographe. En français, l'abréviation (l'une des seules admises) de *Monsieur* n'est ni *Mr.* (anglais), ni *M^o* (= Maître), ni a fortiori

Mgr. (= Monseigneur), mais *M.*; noter qu'on n'écrit *M. Zrongnorwircz* par exemple que pour des auteurs vivants. Les défunts n'ont pas droit à cet appendice: on dit *Montaigne, Proust, Jean-Paul Sartre* et *Luc-Olivier Merson*. Naturellement, *etc.*, *p. ex.*, *i.e.*, *c. à d.*, et autres *viz* ne sont pas admis. On écrit *un* et non *1*, *deux* et non *2*, et ainsi de suite. Les chiffres ne sont admis que pour les dates (et encore, notez qu'on écrit: *25 mai 1948*, par exemple, mais non *25-5-48*).

11. La **présentation des vers**, qui doit être conforme à l'original:

- initiale majuscule,
- vers distincts, et non coagulés en simili-prose,
- ponctuation exacte (y compris quand il n'y en a pas).

Notez aussi que les vers doivent comporter le nombre exact de pieds, à l'écrit comme à l'oral.

Il faut aussi veiller à ce que la présentation soit adéquate lorsqu'il s'agit de citer des textes, vers ou prose, dont la disposition est significative (par exemple les *Calligrammes*).

12. En français, on ne peut **couper un mot** n'importe comment: au terme de la ligne il faut respecter la coupe syllabique (renseignez-vous si vous ne savez pas ce que c'est). D'autre part on n'achève pas une ligne sur une apostrophe.

13. Dans une pièce de théâtre, on note les actes en chiffres romains et les scènes en chiffres arabes. En général, les siècles se notent en chiffres romains.

14. Lorsque vous citez un critique, contentez-vous de mentionner son nom si c'est un personnage peu connu; en revanche, il est toujours intéressant de citer un auteur célèbre en mentionnant le texte que vous utilisez: cela montre à votre correcteur que vous l'avez lu. Mais il n'est pas utile, après une citation, de dire qu'elle sort de *Théorie et pratique du poème monosyllabique* de Tarbule Zrongnorwicz: nul ne connaît le livre ni l'auteur, et vous risquez de gêner votre correcteur. Quant aux sources comme le *Petit Larousse* ou le *Petit Robert*, il vaut mieux les dissimuler, et faire comme si vous connaissiez le sens des mots que vous avez dû y chercher (faute sans doute d'information préalable...). En revanche, la référence au *Dictionnaire* de l'Académie, ou au *Dictionnaire* de Furetière, pour la langue du XVII^e siècle, doit être signalé, car cela fait comprendre au correcteur que vous êtes attentif à l'évolution du sens des mots.

Les trucs du vieux routier:

1. Conseil: ne découvrez pas trop ouvertement votre ignorance: si vous commencez par *Racine, auteur dramatique du XVII^e siècle...*, le correcteur pensera immédiatement qu'avant de commencer votre dissertation, vous ne saviez ni qui est Racine, ni qu'il a écrit des tragédies, ni qu'il a vécu au XVII^e siècle. L'effet sera déplorable.

2. Si vous avez des difficultés pour trouver votre première phrase, commencez donc par une cheville, comme: "s'il est vrai que..." (suivi d'une généralité), "alors..." (suivi d'une idée rapportée au sujet); vous n'aurez qu'à supprimer cette cheville en recopiant. Et l'élan sera pris...

3. L'art de la rédaction ne vient que par la pratique. On ne saurait donc trop vous conseiller

a. de vous habituer au style de la critique par la lecture des bons auteurs, qui vous donneront le sens du style admis en dissertation. Le critère de choix est simple: dès que vous ne comprenez plus un critique, il faut éviter d'imiter son style.

b. de rédiger régulièrement une page sur un sujet quelconque, et de la soumettre ensuite à votre propre critique, ou à celle d'un ami (qu'il ne faut pas prendre parmi vos soupirants prêts à accepter n'importe quel délire prophétique de votre part pour se faire bien voir, mais de préférence parmi des gens raisonnables). Si vous vous corrigez vous-même, faites-le grammaire et dictionnaire en main.

Conclusion

"Un sage ami, toujours rigoureux, inflexible,
Sur vos fautes jamais ne vous laisse paisible:
Il ne pardonne point les endroits négligés,
Il renvoie en leur lieu les vers mal arrangés,

Il réprime des mots l'ambitieuse emphase;
Ici le sens le choque, et plus loin c'est la phrase.
Votre construction semble un peu s'obscurcir,
Ce terme est équivoque: il le faut éclaircir.
C'est ainsi que vous parle un ami véritable."
(Boileau, *Art poétique*, I, 199-207)

Il est possible, voire vraisemblable, que vos premières dissertations seront médiocres, mauvaises, peut-être catastrophiques si vous n'avez jamais appris sérieusement à en faire. Ce n'est pas une raison pour sangloter ni pour vous bourrer de raviolis jusqu'à calciner la balance familiale. Après tout, vous êtes censé être majeur, peut-être même vacciné. Le seul moyen d'améliorer vos performances, c'est un **entraînement intensif**: ne faites pas comme l'équipe de France de football, n'attendez pas de vous écraser le nez par terre pour penser à vous exercer.

Mais auparavant, notez qu'une dissertation rendue corrigée n'est pas un torchon que vous devez enfoncer dans votre cartable d'un geste ostensiblement rageur, mais un texte commenté avec mesure, rigueur et bienveillance par votre professeur. S'il a mis quelque fermeté dans ses annotations, c'est vraisemblablement qu'il estime que c'est la meilleure manière de susciter chez vous une réaction salutaire. Par conséquent, vous avez tout intérêt à lire, à méditer et à essayer de comprendre les remarques qui vous sont faites, éventuellement à solliciter une explication orale complémentaire, en vue d'en tirer parti lors d'une prochaine tentative. Il est même conseillé de conserver ses copies, et de relire de temps à autre l'une de celles que vous avez commises dans le passé, après avoir laissé couler le temps et cicatriser la blessure: vous serez surpris des énormités que vous y découvrirez et vous fêlerez vraisemblablement de vos immenses progrès; peut-être même aurez-vous, sur vos vieux jours, la satisfaction délicate de vous dire fugitivement que telle page n'était après tout pas si mal pensée malgré votre jeunesse; votre journée en sera illuminée, et vous repartirez le cœur allègre vers de nouvelles aventures.

"Ci falt la geste que Turoldus declinet."
(*La Chanson de Roland*)

Note liminaire: il ne faut pas confondre explication de texte de littérature française et explication de littérature comparée. Les techniques et les objets diffèrent. Seules quelques règles de clarté, de netteté et d'élocution peuvent être transposées d'un genre à l'autre. Se renseigner auprès des personnes compétentes. De toute façon, il existe toujours entre les différents correcteurs de subtiles différences techniques: là aussi, n'hésitez pas à interroger les intéressés.

I. La préparation

Pour la science

Que vous passiez un concours ou seulement un examen, il ne peut y avoir que deux cas de figure

1. ou bien vous devez connaître un programme déterminé: dans ce cas, on attend de vous que vous connaissiez vos textes en détail, et non pas seulement en gros; il faut être en mesure de situer n'importe quel extrait sans hésiter, et de le rapprocher de n'importe quel autre passage; il faut donc avoir lu chaque texte cinq ou six fois au moins (même si c'est *Lucien Leuwen* ou *La nouvelle Héloïse*). Ce n'est pas un travail de dernière minute: l'année universitaire y suffit à peine, alors mettez-vous au travail au plus tôt.

2. ou bien, comme c'est le cas à l'épreuve d'explication de texte du CAPES, vous pouvez être interrogé sur un auteur quelconque de la littérature française. Il est donc bon d'avoir un manuel de littérature française, que, dès le début de l'année, vous lirez et relirez assidûment, par exemple le Lagarde et Michard, qui malgré ses insuffisances et son aspect quelque peu janséniste, est un bon répertoire (les autres manuels, plus *conviviaux*, comme disent les pédagoges, sont aussi beaucoup plus confus). On peut vous seriner que le savoir n'est rien et le *savoir-faire* tout, n'en croyez rien. On n'exige pas de vous

l'érudition d'un Pic de la Mirandole; mais il y a des choses à connaître, un minimum vital pour ne pas passer pour un analphabète sur quoi la lecture d'un bon manuel, même s'il ne contient pas les derniers secrets de la critique à la Maingueneau, pourra vous éviter la bourde qui tue. Le candidat dont le jury s'aperçoit qu'il n'a jamais entendu parler du *sonnet des voyelles* ni de *l'argument du pari*, ou qu'il ne connaît ni Orphise ni Armédon, a toutes les chances de faire piètre impression. On ne vous pardonnera guère de ne pas savoir de qui Lucile est la sœur, et si Voltaire a (ou non) écrit *Microzadig*. Il faut savoir combien étaient les frères Goncourt, que Stendhal a été consul en Italie ou que George Sand n'est pas un homme, *et ita deinceps*.

D'autre part, même si vous n'avez jamais lu Duras, La Ceppède ou l'abbé Terrasson, ce qui n'est pas inexcusable, il y a tout de même des **textes à connaître** parce qu'ils font partie du fonds dont les jurys de concours tirent des explications. Là encore, ce n'est pas le travail d'un jour, et la première lecture d'une histoire littéraire doit être suivie d'une seconde couche pour renforcer la mémoire.

Pour votre réjouissement, voici un petit test qui vous renseignera sur vos connaissances (éventez les pièges, s'il y en a):

1. Qui est Marche-à-Terre?
2. Qui est l'auteur du *Verre d'eau*?
3. Quel rapport entre Paul Sernine et Luis Perenna?
4. Y a-t-il un Oratorien publié dans la Pléiade?
5. Dans quelle pièce de théâtre apparaît Scoronconcolo?
6. Que se passe-t-il au cinquième acte de *Esther*?
7. Le nom de l'auteur de *Les martyrs* s'écrit-il avec un d ou avec un t?
8. Combien d'alexandrins contient *Le cimetière marin*?
9. Qui est l'auteur de ces vers célèbres?
Tout le monde il pue,
Il sent la charogne,
Y a que le Grand Babu
Qui sent l'eau de Cologne.
10. Pourquoi Bernanos a-t-il écrit une *Nouvelle histoire de Mouchette*?
11. Arsinoé est-elle un personnage de Corneille ou de Molière?
12. Dans combien de pièces de Paul Claudel paraît Toussaint Turelure?
13. Combien Pascal a-t-il écrit de *Provinciales*?
14. Quelle est la première fable dans le recueil de La Fontaine?
15. Qui est Amédée Fleurissoire?
16. Où habite le commissaire Maigret?
17. Qui est la comtesse de la Fère?
18. Combien y a-t-il de personnages dans *Huis clos*?
19. Qui a écrit *Sur des vers de Virgile*?
20. Quel auteur a conseillé à quel autre d'aller brouter l'herbe en Suisse?
21. Qui a écrit *Tu étais si gentil quand tu étais petit*?
22. Comment s'appelle le chat dans *Le chat, la belette et le petit lapin*?
23. Qui est mort assassiné dans les fossés de Caylus?
24. Qui sont Giton et Phédon?
25. Qui est l'auteur du vers *Et le désir s'accroît quand l'effet se recule*?
26. Qui est Louis Jenrel?
27. Quel philosophe a publié des réflexions sur la langue de bœuf?
28. Dans quel roman peut-on lire la réplique: "Hélas! oui (...), ma pauvre enfant, vous êtes reine de Pologne"?
29. Qui est Blanche de la Force?

30. Quel poète a eu l'aplomb d'inventer, pour les besoins de la rime, le nom de *Jérimadeth*?

31. Qui est Arne Saknussem?
32. Qu'est-ce que la *fessée Lambercier*?
33. Qu'est-ce que le *plus lourd que l'air*?
34. Qu'est-ce que le *poulet de Platon*?
35. Qu'est-ce que le *cygne de Cambrai*?
36. Qu'est-ce que l'*aigle de Meaux*?
37. Qu'est-ce que la *croix des vaches*?
38. Qu'est-ce que l'*icosaèdre de Dyrcona*?
39. Qu'est-ce que la *dent d'or*?
40. Qu'est-ce que la *lettre à Rodrigue*?
41. Qu'est-ce que le *morceau de cire*?
42. Qu'est-ce que l'*aigle du casque*?
43. Qu'est-ce que le *talon de soulier*?
44. Qu'est-ce que le *croc à phynance*?
45. Qu'est-ce que le *petit Liré*?
46. Qu'est-ce que le *rossignol de sœur Fessue*?
47. Qu'est-ce que le *cheval d'orgueil*?
48. Qu'est-ce que Michel Leiris?
49. Qu'est-ce que le *bal des fusillés*?
50. Qui a écrit d'une femme accusée à tort d'infanticide qu'elle était *coupable, forcément coupable*?

Réponses en fin de partie. Si vous n'arrivez pas à répondre à plus de cinq questions, il est temps de vous mettre au travail.

A longue échéance.

Il n'y a pas d'état de grâce en matière d'explication de textes. C'est un exercice dont on n'acquiert la maîtrise que par l'**entraînement**. La méthode unique pour parvenir à faire de bonnes explications, c'est d'en faire beaucoup: la quantité engendre la qualité (pour une fois). Les étudiants qui, travaillant au gaz pauvre, cherchent à s'en tirer avec un minimum de prestations, sont à échéance assurés de l'échec. Par conséquent, toute explication que vos petits camarades ne prennent pas est, comme disaient les corsaires de Louis XIV, *de bonne prise* pour vous. N'écoutez pas le diabolin qui vous pousse à remettre à demain: quand vous reculez le travail, c'est vous qui reculez devant lui. A la longue, vous serez toujours perdant.

A brève échéance

Lorsque vous allez passer l'oral d'un examen ou d'un concours, il peut être utile, dans les cinq minutes qui précèdent votre épreuve, de relire, sans nervosité, quelques pages du texte au programme: cela mobilisera vos souvenirs et vous évitera de tomber directement dans l'eau froide...

Est-il nécessaire de rappeler qu'il faut éviter d'apporter des antisèches dans la salle de préparation à l'examen oral, sous peine de s'attirer de graves ennuis?

II. La présentation

Contrairement à la dissertation, qui est un exercice écrit, dans la correction duquel votre jury ne voit qu'une copie, l'explication de texte est un exercice oral, dans lequel votre présence réelle (si j'ose dire) tient une place qui peut n'être pas négligeable. Il faut en tenir compte, particulièrement lorsque vous passez un concours.

La **tenue vestimentaire** n'est assurément pas l'élément déterminant dans l'appréciation d'une

explication de texte. Dans le principe, il faut choisir une tenue dans laquelle vous serez à l'aise; autant dire qu'il vaut mieux éviter de revêtir pour l'occasion le smoking de votre grand père, celui qui vous coince la pomme d'Adam chaque fois que vous voulez parler. Cela dit, il vaut aussi mieux éviter la tenue qui semble déclarer à votre jury que vous pensez rejoindre un club de clochards. Evitez autant que possible d'exhiber, justement le jour de votre oral de CAPES ou d'agrégation, la culotte du bouseux américain (*blue jean*) que vous portez depuis huit mois, toute déchirée aux endroits-clé, et qu'une coque de crasse fait tenir debout toute seule. Le style SDF donnera peut-être à votre correcteur l'envie de vous donner un sou, mais pas forcément un 15 sur 20. Evitez aussi de débarquer avec un sac à dos contenant votre habillement des trois derniers jours, avec des relents de sandwiches... On ne saurait trop recommander, particulièrement pour les concours, une tenue correcte. Pour les messieurs, il est bon de remiser temporairement le look Jim-la-Jungle pas rasé de huit jours. Inutile aussi d'arriver avec une chevelure moitié rouge vif, moitié vert pomme, qui risque d'exciter à vos dépens la verve de votre jury. La *casquette rapper-inversable-qui-fait-ressortir-les-oreilles-pour-mieux-ressembler-à-Joey-Starr* est déconseillée. La cravate et la veste ne sont nullement obligatoires aux concours, mais de mémoire d'examineur, elles n'ont jamais nui. Pour les demoiselles, éviter les parfums style *S... de M...* dont les remugles empestent la salle d'examen pour la demi-journée: épargnez à votre jury un Tchernobyl olfactif. En général, pour la tenue, une austérité de bon aloi est toujours préférable quand on doit affronter un jury. N.B. Vous trouverez toujours des professionnels de la profession pour vous conseiller la tenue *blue-jean + polo + espadrilles écologistes*, sous prétexte qu'il faut avoir l'air à l'aise (Blaise). Ce sont gens qui ont un blue-jean jusqu'au tour des globes cérébraux. Soyez sûrs qu'en leur temps, Sainte Pétoche leur avait inspiré, comme à tout le monde, de chausser leurs petites bottines et d'exhumer leur plus belle cravate (rouge) à pois (verts). Les conseillers sont rarement les payeurs.

Pratiquez une politesse discrète. Face à un jury de concours, commencez donc par saluer. Eviter évidemment le *b'jour m'sieur-dames* que vous lancez habituellement en entrant chez votre boucher. Evitez d'aller serrer la pince aux membres du jury. Evitez aussi la désinvolture affichée et le genre *moi on me la fait pas, de toute façon je me tamponne de ce jury de bourges...* Cela risque d'être très mal perçu... Attendez pour vous asseoir qu'on vous y ait invité. Ne vous laissez pas tomber sur votre chaise comme un sac de patates. Remerciez en partant, ça ne mange pas de pain...

En règle générale, évitez en explication le style branché et les parlers *ejusdem farinae*. Il est pénible pour un correcteur d'entendre qualifier un poème de *machin*, de se faire dire qu'un roman d'André Malraux est un *bouquin*, ou que *l'Arsinoé du Misanthrope elle est vachement ripou*.

Si vous vous faites escorter, que ce soit de façon discrète. L'étudiant qui arrive à un oral de fin d'année suite de toute une troupe de *supporters* familiaux,

La Mamma toute en dentelles,

Le Papa et Benito,

Le Padre avec les sorrelle,

Giuseppe avec sa moto,

tout cela met le correcteur mal à l'aise. Envoyez plutôt la parentèle voir *Titanic* à la Comédie de Clermont, vous la retrouverez après l'épreuve pour pleurer, les uns sur le destin de Leonardo, les autres sur vos malheurs...

Les règles de présentation générale

L'exécution de l'explication de texte relève en partie de l'art dramatique. Il faut jouer votre rôle pendant les 25 ou 30 minutes qui vous sont imparties, de manière aussi efficace que possible. Les principes sont les suivants:

1. **Tenez-vous droit**, et non pas avachi, ni tordu sur votre chaise. Les jambes ne doivent pas former un double nœud de vache sous la table, ni faire spasmodiquement des claquettes. Posez vos avant-bras sur la table, et évitez de laisser vos mains triturer nerveusement un stylo. Le mieux est de croiser les doigts, et de ne libérer les mains que pour tourner une feuille ou une page. Souriez légèrement, de

préférence avec spontanéité.

2. **Articulez.** Ce n'est pas à votre correcteur de vous comprendre, mais à vous de vous faire comprendre. Articulez et exprimez-vous correctement. Rien n'est plus insupportable que des bafouillements ou des grognements: vos correcteurs ne sont pas obligés de savoir que par *mmblbmmmbllblbschlfflll*, vous entendez *Arthur Rimbaud*. Si cela vous est possible prononcez les mots correctement: on prononce *autre* (*ôtre*), et non *otre*, Place de *Jaude*, et non Place de *Jode*, etc. Inutile de dire qu'un passage dans un groupe d'art dramatique pendant les années qui précèdent le concours contribue puissamment à vous donner une diction audible.

3. Ne tremblez pas comme un roseau dans le vent. Ne prenez pas l'air de Jeanne d'Arc au bûcher. **Surtout ne chouïnez pas.** Vous ne ferez pitié à personne: votre correcteur a eu droit à cette comédie-là cent fois. Bien plus, en prenant des airs de cochon qu'on égorge, vous le placez dans une position intenable: vous lui donnez l'impression qu'il se conduit en tortionnaire, alors qu'il a conscience de ne faire que son travail. Et comme son sens du devoir l'oblige à noter avec justice votre explication, et non votre art lacrymogène, il n'aura qu'une envie: ne plus vous voir. Vous aurez tout perdu pour avoir mal maîtrisé vos glandes oculaires.

4. Sur la table d'examen, la **disposition des objets nécessaires** doit être immuable:
devant vous, vos papiers, en pile; n'écrivez que sur un côté de la feuille; ils doivent être déplacés latéralement, en ordre, de manière à ce que vous puissiez retrouver aisément à tout instant n'importe quelle page. C'est ce document qui doit guider votre exposé et vous permettre de rester toujours maître de votre discours;

à gauche, votre livre; il faut pouvoir y trouver vos références et vos citations, mais ce n'est pas lui qui doit vous imposer votre plan;

devant vous, et non pas à votre poignet, où vous ne la verrez pas, **votre montre**, sur laquelle vous devez pouvoir vérifier l'écoulement du temps d'un regard, sans avoir à retrousser les manches de votre pull-over;

à proximité, votre stylo, non pas pour écrire, mais pour marquer discrètement l'endroit où vous vous êtes arrêté en cas d'interruption.

Si vous avez des références à faire à d'autres parties de votre livre, pensez à mettre un marque-page au bon endroit; découpez-en un éventuellement, et placez-le; si nécessaire, mettez une petite flèche à hauteur des lignes à citer pour les retrouver plus facilement. Si vous avez plusieurs signets, numérotez-les, et portez la même référence sur vos notes à l'endroit où la citation sera nécessaire.

Comment organiser votre terrain de travail

III. L'exécution

a. Travail en temps libre, travail en temps limité

La préparation d'une explication de texte varie selon que l'on travaille en temps libre ou en temps limité.

Le **travail en temps libre** doit être l'occasion d'une recherche, c'est-à-dire d'une acquisition de connaissances qui serviront lors des épreuves en temps limité: par conséquent, on a tout intérêt, lorsqu'on prépare une explication chez soi ou en bibliothèque, à prendre le temps de relire son texte d'un bout à l'autre. Il n'est pas inutile de se constituer des dossiers de fiches thématiques à partir de ces lectures, pour les réviser prestement le moment venu. Mais une fois commencée la composition proprement dite, un étudiant conscient et organisé doit s'imposer de se mettre dans les conditions du travail en temps limité, et à tenir dans le délai approximatif de l'examen. Que vous ayez trente minutes ou deux heures de

préparation, le délai est bref de toute façon; par conséquent, il faut savoir s'organiser, ce qui n'est possible qu'avec de l'entraînement. Si le résultat n'est pas présentable, ce qui arrive généralement dans les premiers temps, il ne faut pas hésiter à reprendre son travail au propre. Mais il est essentiel de **s'habituer à travailler rapidement**.

Le **travail en temps limité** exige une certaine habitude de l'organisation chronologique. En tout état de cause, il n'y a pas de temps à perdre, vous fumerez vos cigarettes après l'épreuve. Si vous disposez d'une demi heure de préparation, comptez au moins la moitié du temps pour la rédaction de votre plan. Si vous disposez d'une ou deux heures, la recherche des idées ne doit pas excéder la moitié du temps, et au bout de ce délai, vous devez avoir élaboré une esquisse de plan suffisante pour guider votre travail.

Quant à l'irritant problème des besoins naturels, réglez-le d'avance: vous aurez autre chose à penser lorsqu'on vous aura confié les vers délicats d'Anna de Noailles.

b. La phase de préparation

Fiat lux!
(Margot Durillon, *Scie hindoue*)

Lisez non pas seulement le passage que vous avez à expliquer, mais aussi ce qui le précède et ce qui le suit immédiatement.

Cela devrait aller sans dire. Un texte littéraire est très souvent ce que les cuistres méthodologistes appellent le *lieu d'un processus*; autrement dit, il s'y passe quelque chose; si vous ne lisez pas soigneusement le contexte, vous risquez fort de ne pas vous en apercevoir, et de passer devant l'essentiel sans même le remarquer. Relisez par exemple le très beau portrait de Lucile par son frère dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Le premier paragraphe fournit les éléments de base du portrait; puis Chateaubriand évoque ses habitudes de vie avec sa sœur, une sœur qui paraît un peu à côté de ses pompes, mais qui ressemble à bien d'autres; le troisième paragraphe fige Lucile dans une sorte de tableau étrange, sous une croix, à l'embranchement d'un chemin; et puis brusquement, elle se transforme en une sorte de pré-Nadja romantique, un medium aux pouvoirs de voyance surprenants. Si, ayant à expliquer les § 3 et 4, vous n'avez pas lu les deux premiers, ce *processus* de création d'un personnage quasi magique vous échappera. Bien souvent, dans une pièce de théâtre, certaines indications sur l'attitude ou l'expression d'un personnage sont fournies dans le dialogue de la scène suivante (du genre: *il était au bord des larmes*, ou: *elle était furibarde*). De même, il faut penser que l'expression clé qui résume un texte, ou en donne l'idée majeure de manière synthétique, apparaît parfois dans la page qui suit l'extrait que vous avez à expliquer... Il faut aller voir.

Pensez à chercher des idées générales plutôt que de petites remarques insignifiantes

La plupart des candidats ne pensent qu'à accumuler de petites remarques de détail, assez pour tenir la bavette 25 minutes. C'est une erreur grossière, qui justifie à elle seule les verdicts les plus sévères. Il faut au contraire penser constamment à chercher les idées les plus générales, celles qui vous permettent de dominer l'ensemble du texte et donnent fond de votre analyse un tout cohérent. L'idée directrice trouvée, votre explication est faite. Les petites remarques s'intégreront d'elles-mêmes si l'idée directrice est bonne.

Pour trouver les idées

Lisez votre texte avec calme, pour éviter les gros contresens.

Ne vous demandez pas, en commençant votre recherche, quels passages du cours vous allez pouvoir caser dans votre explication: cela ferait travailler votre mémoire et non votre intelligence. On remarque couramment que les candidats qui ont à expliquer un texte déjà vu en cours d'année s'en tirent

médiocrement: ils ont perdu leur temps à chercher à se **rappeler** ce qui avait été dit au lieu de **penser** par eux-mêmes, et de chercher une problématique bien adaptée et des idées pertinentes à développer.

Inutile de vous précipiter sur les introductions des éditions dont vous disposez comme la famine sur le bas clergé. Ce serait vous mettre des oeillères: vous vous laisserez imposer, sans même vous en apercevoir, des orientations qui ne seront peut-être pas pertinentes, et vous deviendrez vite incapable de considérer le problème avec la liberté d'esprit nécessaire. D'ailleurs les petits classiques sont souvent tout farcis d'âneries qu'il vaut mieux éviter de répéter.

Il vaut mieux chercher les idées par une lecture directe et intelligente du texte même que dans l'application systématique de méthodes d'analyse préfabriquées. Je me rappelle la triste mésaventure d'un candidat à l'oral de littérature d'un concours coté, qui analysa avec maestria l'entrelacement des thèmes, le traitement des sensations et la symbolique initiatique dans un passage de *Madame Bovary*, mais qui avait seulement oublié de comprendre que, dans le passage en question, Emma et son amant pratiquaient un sport d'équipe non homologué aux Jeux Olympiques... Les examinateurs, d'abord surpris, puis pantois, n'ont fait preuve d'aucune miséricorde.

Sachez mobiliser vos connaissances

sur le contexte historique et littéraire de votre sujet,
sur l'auteur, ses idées, sa vie,
sur ses autres oeuvres,
sur le genre littéraire de l'œuvre en question, etc.

Il est important, pendant la phase de recherche des idées, de conserver votre liberté et votre ouverture de pensée, donc de ne pas borner vos perspectives: si vous devez traiter de la technique romanesque de Balzac, il n'est pas inutile de penser à celle de Stendhal pour faire contraste; si vous devez traiter la morale de Sartre, il n'est pas inutile de se souvenir de ce que vous savez des *Pensées* de Pascal, et de chercher ce qui, dans la théorie existentialiste de l'action, rappelle le *pari*. Naturellement, ce genre de rapprochement ne figurera pas nécessairement dans votre explication, mais cela peut vous suggérer des idées originales.

Sachez trouver ce qui ne va pas de soi dans le texte

Pour trouver une idée directrice qui ne soit pas banale, cherchez ce qui peut rendre votre passage excitant pour l'esprit, autrement dit ce qui pourra en faire le support d'une explication intéressante: essayez d'être sensible à **ce que le texte peut avoir de paradoxal**; cherchez ce qui ne va pas de soi et qui exige une explication. Par exemple, si vous avez à expliquer le début de la première *Rêverie du promeneur solitaire* de Rousseau, commencez par vous poser le problème suivant: voilà un monsieur qui déclare qu'il est seul et abandonné de tout l'univers; alors pourquoi diable écrit-il? pourquoi prend-il la peine de publier, s'il est aussi solitaire qu'il le dit? Que valent les justifications qu'il se donne?

Si vous devez expliquer le passage de la mort de Perken, à la fin de *La Voie Royale* de Malraux, demandez-vous donc à quel moment du texte Perken meurt; l'intérêt du passage, c'est justement qu'il est impossible de le dire. A partir de là, une perspective intéressante s'ouvre à vous.

Autre exemple, *Le loup et l'agneau*: on ne s'étonne plus de la maxime initiale, tant on la connaît; elle est pourtant proprement scandaleuse; c'est un bon début d'explication que de remarquer que c'est un paradoxe, dont il faut vraiment examiner la signification et la portée.

Souvent, cette recherche vous donnera l'idée qui vous permettra de dominer le texte et de construire une explication cohérente. Si vous expliquez la première page du *Discours de la Méthode*, demandez-vous si Descartes peut dire sans humour que le bon sens est la chose du monde la mieux partagée, et que la preuve, c'est que si bien des gens se plaignent de leur manque de mémoire ou d'imagination, on n'a jamais entendu personne se plaindre d'être idiot (et pourtant...). A partir de là, vous pouvez vous demander pourquoi Descartes ouvre un livre consacré à l'art de raisonner par une telle plaisanterie. Et de là, vous vous demanderez quel ton il adopte: un peu de culture vous conduira à Montaigne, que l'auteur du *Discours* et des *Essais* (je n'invente rien) cherche visiblement à imiter. Et il

vous restera seulement à dire que, sous le style plaisant se présente, comme chez Montaigne, une pensée sérieuse. Quant à la formule *les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices*, si elle ne vous rappelle pas Corneille (*Rodogune*), Pascal ou La Rochefoucauld, qui disent précisément la même chose, c'est qu'il vous reste quelques lectures de première urgence à faire. Et de là, vous pourrez vous demander à quel type de lecteur Descartes s'adresse: manifestement pas aux doctes bourrés de latin (il écrit en français), mais aux honnêtes gens de son temps... Votre explication est faite.

Sachez enfin retourner les difficultés à votre avantage: si un texte vous paraît obscur ou difficile, demandez-vous si c'est seulement votre faute, ou si la difficulté n'est pas le résultat de la construction du texte: qu'est-ce qui la cause? L'expression? L'ordre des idées? A partir de là, vous commencez déjà à prendre le passage d'une manière nouvelle.

Méfiez-vous des idées préconçues. Très souvent, une explication est mauvaise parce que son auteur n'a vu dans le texte non pas ce qui s'y trouve, mais que ce qu'il a décidé d'avance d'y voir. C'est souvent le cas, par exemple, pour le célèbre passage de *Candide* où le héros rencontre le nègre de Surinam: on entend souvent les candidats, animés d'une généreuse inspiration *citoyenne*, soutenir que Voltaire y attaque l'esclavage. Ce n'est rien d'autre qu'un contresens: il critique seulement les traitements violents qu'on inflige aux esclaves, parce qu'ils détériorent inutilement l'outil de travail, sans remettre en cause la légitimité de l'esclavage en lui-même. Le contraste apparaît dès qu'on fait la comparaison avec le texte de Montesquieu sur l'esclavage des nègres, qui se place, lui, du point de vue du droit, et conclut effectivement contre l'esclavage en lui-même.

Cherchez le **contraste** qui donne du relief aux idées: par exemple, quand on médite sur l'absence d'action dans la *Bérénice* de Racine, il est utile de se rappeler que *Britannicus* ou *Mithridate* sont beaucoup mieux pourvus. Cherchez aussi systématiquement le **contre-exemple**: il révèle des aspects de l'idée que vous auriez tendance à méconnaître ou à passer sous silence; d'autre part il prépare la discussion que vous serez peut-être amené à faire. Existe-t-il un texte du même auteur qui semble contredire celui que vous expliquez? Demandez-vous sur quels points précis il s'y oppose. Pour quelle raison? Jusqu'à quel point? Quelle est la source de la contradiction? Est-elle irréductible?

Pour éclaircir une notion, pensez à **chercher les idées qu'elle implique** ou qu'elle présuppose. Lorsqu'il s'agit d'un genre, cherchez quels sont les éléments ou les ingrédients qui le composent. Par exemple: s'il est question de tragédie, pensez à examiner si ne sont pas pertinents les termes de terreur, de pitié, d'héroïsme, etc. Examinez les termes connexes, en prenant soin de définir exactement les différences: si vous devez traiter de l'ironie d'un auteur, il faut penser aux termes d'antiphrase, d'humour, de raillerie, de moquerie, mais aussi d'amertume, voire de tragique.

Eviter la paraphrase

La paraphrase est le piège dans lequel tombent généralement les débutants. Elle naît d'un souci louable en soi de comprendre exactement le texte, ce qui est souvent nécessaire, par exemple lorsqu'il s'agit d'un passage philosophique; mais en se demandant seulement ce que veut dire l'auteur, et on s'enferme du même coup dans la simple répétition, avec le risque presque fatal de redire maladroitement ce que l'auteur dit beaucoup mieux. Par conséquent, il faut parvenir à trouver un point de vue qui domine le passage, au lieu de demeurer au ras du texte. Ne vous demandez donc pas seulement ce que l'auteur dit, mais **comment** il le dit (point de vue rhétorique ou poétique), **pourquoi**, **à l'intention de qui**, **contre qui** il le dit.

Le truc du vieux routier

Dès que vous allez dire: "l'auteur dit que...", arrêtez-vous: soyez sûr que vous allez faire de la paraphrase.

La piste des genres

Pour trouver le bon point de vue sur un texte, commencez par vous demander à **quel genre** il appartient. La question est toujours féconde, si seulement vous avez réfléchi aux règles qui gouvernent le genre en question.

1. Pour un texte théâtral, demandez-vous d'abord à quoi tient son efficacité dramatique. Si c'est un texte comique, de quel genre de comique relève-t-il (comique de situation, de caractères, de mots, etc.)? Quels sont les procédés ordinaires de ce type de comique? Y a-t-il combinaison de plusieurs genres ou conjonction de plusieurs procédés? Si c'est un texte tragique, qu'est-ce qui en fait le tragique? Quel genre de tragique? Du pathétique ou de la terreur, quel est le trait prédominant? Sur quels procédés est-il fondé?

2. Dans le cas d'un texte romanesque, certaines questions s'imposent aussi. A quel point du roman se situe le passage? Quel est le mode de narration (narration par un seul personnage, par plusieurs simultanément ou successivement, par un récitant, narration impersonnelle)? S'il s'agit du début du roman, s'agit-il d'un commencement *ab ovo* ou *in medias res*? Si le passage combine des formes différentes (récit et description par exemple), comment sont-ils adaptés l'un à l'autre?

3. Dans le cas d'un poème, à quelle veine poétique appartient-il? Lyrisme? Poésie galante? Quel en est le type: ode, hymne, sonnet, etc.?

La question de l'effet produit sur le lecteur

Pensez à faire entrer en ligne de compte le lecteur putatif du texte (en règle générale, il y a toujours dans un texte quelques discrètes indications sur les lecteurs que recherche l'auteur...), voire les différents types de lecteurs que l'auteur cherche, et auxquels il ne s'adresse pas nécessairement par le même biais. Par exemple, lorsque vous étudiez un passage des *Provinciales* contre les casuistes et les Jésuites, il faut remarquer que Pascal s'adresse directement aux Jésuites, dont il attend une réponse aux reproches de relâchement qu'il leur fait, afin d'alimenter la controverse, mais qu'il s'adresse aussi indirectement aux lecteurs chrétiens et honnêtes gens, pour leur donner horreur des maximes laxistes que les casuistes répandent. Le texte peut donc être envisagé de deux points de vue corrélatifs: vous échapperez à la paraphrase en montrant, par exemple en vous servant de la notion d'ironie, comment Pascal ménage ces deux destinataires.

Autre question qu'il faut absolument se poser, parce qu'elle est toujours féconde: quel est l'effet que l'auteur cherche à produire sur le lecteur? Un effet d'émotion? Par quels procédés? Quels sont les traits qui touchent? Comment? Par quoi sont-ils renforcés? Etc.

Évitez les remarques sans portée.

Il n'est pas mauvais de relever les effets stylistiques, mais il ne suffit pas de les relever. Il faut que la remarque soit interprétée. **Toute remarque de forme ou de style doit être accompagnée d'un commentaire sur le fond**, qui en montre l'intérêt.

Pour éviter de tomber ainsi dans l'insignifiance, pensez toujours à **définir exactement vos termes**, et évitez surtout de rester dans le vague. Pensez à montrer à votre jury que vous vous avez des idées nettes. Beaucoup de candidats au CAPES et à l'agrégation ne se sont pas relevés d'avoir oublié de définir un mot technique dont ils croyaient naïvement qu'il était évident. Il est toujours catastrophique d'employer comme équivalents des termes qui ne le sont pas, parce qu'on n'en a qu'une notion confuse. Par exemple le terme *ironie* n'est équivalent ni d'humour, ni de comique, ni de dérision, ni de moquerie. Chacun de ces mots a un sens précis qu'il importe de connaître, parce qu'une notion claire vous permet de trouver des idées corrélatives qui guident votre recherche.

Par exemple, l'idée d'ironie comporte des implications qui vous permettent de bâtir une analyse approfondie d'un texte. D'abord l'ironie n'est pas forcément gaie; elle est souvent amère, voire tragique. Il faudra vous demander quelle est la nuance d'ironie à laquelle vous avez affaire dans votre texte. D'autre

part, l'ironie est un procédé qui consiste à dire une chose pour en faire comprendre une autre, différente, voire contraire. Cela consiste par exemple à dire à quelqu'un "vous avez bonne mine" alors qu'il a la moitié du visage arrachée. L'ironie suppose tout un *dispositif d'énonciation*, comme disent les cuistres: il doit confronter

celui qui parle sur le mode ironique (dans les *Provinciales*, c'est le personnage anonyme qui s'exprime grosso modo au nom de Pascal)

celui contre qui il parle, et qu'il cherche à tourner en ridicule ou dont il veut montrer les défauts (dans le cas envisagé, ce sont les Jésuites)

celui à l'intention de qui il parle, et qui est censé comprendre que le discours doit être pris dans un sens différent du sens obvie (dans notre cas, c'est le lecteur honnête homme, auquel Pascal tente d'ôter les illusions qu'il pourrait avoir sur les Jésuites).

Ces distinctions faites, il vous reste à examiner le texte de près, pour trouver

quelles sont les parties en cause dans le débat

quels sont les termes qui doivent être pris en sens contraire du sens apparent,

à quels signes on comprend qu'ils doivent être interprétés en sens contraire

quel est l'effet recherché par l'auteur, etc.

Jamais d'idée sans preuve

L'explication de texte est un exercice d'analyse, mais aussi d'argumentation. Aucune idée n'est évidente d'elle-même, elle exige toujours d'être **démontrée ou confirmée**. Même si vous trouvez votre idée patente, d'autres peuvent fort bien la trouver inepte, il faut les persuader. L'argument *c'est comme ça que je le sens* n'est le plus souvent qu'un alibi vaguement pirandellien sans aucune valeur derrière lequel s'abrite la sottise. De même, une citation ou un exemple ne prouvent rien à eux seuls, ils doivent toujours être expliqués: faites-en donc une **analyse précise, qui ne se réduise pas à une pure paraphrase et qui explique en quoi ils appuient votre thèse**.

Vous n'avez jamais le droit de proposer une interprétation sans la confirmer, surtout si elle est non-conventionnelle. Si par exemple vous expliquez un passage de roman ou de pièce de théâtre, vous n'avez pas le droit de dire que les intentions d'un personnage sont différentes de celles qu'il affirme explicitement, sauf à pouvoir confirmer votre interprétation par des arguments exprès. C'est encore plus nécessaire quand les actes du personnages paraissent s'expliquer d'une autre manière, parfois plus obvie. Par exemple, vous pouvez dire que le personnage d'Auguste dans *Cinna* pardonne à ses ennemis par pure politique, mais il faudra confirmer cela par des arguments, et être prêt à défendre votre position.

Les rapprochements avec d'autres textes

N'oubliez pas qu'à travers une explication d'un passage de 20 à 30 lignes, c'est votre connaissance de la totalité du texte que votre correcteur vérifie. Il est donc bon de glisser à une ou deux reprises dans votre explication des **rapprochements avec d'autres passages**, dont vous aurez soigneusement noté les références, et à propos desquels vous soulignerez combien le rapprochement est éclairant. Le correcteur ébloui s'en trouvera mieux disposé. Si vous pouvez faire un rapprochement à faire avec une autre oeuvre du même auteur, si vous pouvez par exemple établir un parallèle entre les situations de deux tragédies de Corneille comme *Nicomède* et *Suréna*, c'est aussi très bien. Mais il faut naturellement veiller à ce que ces rapprochements ne deviennent pas de grosses digressions, et qu'ils servent seulement à éclairer le passage sur lequel vous travaillez.

Présenter le texte sous son aspect concret

Si vous avez à expliquer une scène de théâtre, pensez, à un moment ou à un autre, à glisser la

formule “il faut à ce moment imaginer que...”, et à esquisser une brève mise en scène du passage: quelle est la disposition des acteurs? quelles est l’expression qu’ils doivent donner à leurs personnages, quelle impression l’ensemble de la scène doit-il donner? Cela fera comprendre (ou croire) à votre jury que vous avez le sens des réalités dramatiques...

Si vous connaissez une version filmée d’un roman ou d’un poème (ça existe) ou une mise en scène de la pièce que vous expliquez, vous pouvez toujours vous en servir pour donner du relief à vos analyses. A condition bien sûr de ne pas vous contenter de remarques primaires dans le genre *Adjani, dans le rôle de l’idiot, elle était géniale*, ce qui n’apprendrait rien à votre correcteur et n’aurait même pas le mérite de la vraisemblance.

Expliquer les silences et les blancs...

N’oubliez pas que, dans beaucoup de textes, ce qui n’est pas dit a souvent un poids énorme. Au théâtre, c’est parfois le personnage silencieux qui pèse de tout son poids sur la scène. Il y est toujours présent, et son silence est parfois plus bruyant que tout le reste. Pensez au silence d’Auguste, dans *Cinna*, au moment où tout le monde parle, et que dans sa tête naît la tentation du pardon: c’est lui qui compte, plus que ces trois bavards de Cinna, Emilie et Maxime; et tout le passage n’a de sens que par lui, car si ce que les autres disent révèle ce qu’ils ont dans le cœur, il faut aussi, pour que l’explication soit complète, préciser comment et pourquoi ce qu’ils disent donne à Auguste l’idée de pardonner. En d’autres termes, tout le texte du passage n’a de sens que par rapport à celui qui ne dit rien. Si vous oubliez Auguste, vous manquez complètement le sens du passage. Dans *Le voyageur sans bagage* de Jean Anouilh, relisez la scène dans laquelle Georges dit à Gaston qu’il a escroqué une vieille dame amie de la famille, et demandez-vous donc ce qu’il ne lui dit pas: c’est précisément l’essentiel, ce qui compte le plus, et à quoi Gaston ne s’attend pas du tout. On trouverait des cas analogues dans un roman, où c’est parfois ce qui n’est pas dit qui détermine tout: pensez, dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d’Agatha Christie, à ces trois lignes où une ellipse discrète dissimule le crime dans le récit fait par le coupable lui-même.

Dans le même ordre d’idées, pensez à examiner rapidement la **structure figurative du passage**: il y a des textes dont les blancs sont éloquentes. dans un poème, ils sont aussi significatifs que le reste. La disposition d’un *Calligramme* d’Apollinaire, celle d’un fragment sur le manuscrit des *Pensées* de Pascal (par exemple le texte sur les trois ordres), ou la répartition des versets dans une ode de Paul Claudel, peuvent être une source féconde de commentaire.

N’oubliez pas que, dans une pièce de théâtre, les **didascalies** font partie intégrante du texte, et qu’elles **doivent aussi être expliquées**. Cela peut ne faire l’objet que d’une brève remarque sur une indication rare (comme celle du V^e acte de *Bérénice*, où Racine signale que son héroïne se lève, par exemple); mais certaines didascalies de Beckett ou de Paul Claudel sont de petits poèmes à elles seules; il peut arriver du reste qu’on vous donne un passage de pure indication scénique...

Le vocabulaire technique

Il est nécessaire, nous en sommes tous d’accord. Il faut savoir ce qu’est une *métaphore*, une *synecdoque*, ou *périphrase*, etc. Mais point trop n’en faut: il n’est pas nécessaire, à moins d’absolue nécessité, de servir à tout propos de l’*antanaclase* ou de la *catachrèse*. Cela dit, si vous avez recours au terme de *polyptote*, que ce soit à bon escient: il ne suffit pas de nommer la figure de rhétorique, il faut l’analyser, montrer à quelle expression littéraire elle se substitue, quel est l’effet produit par la substitution, etc. faute de quoi on vous prendra à raison pour un cuistre.

Il existe des ouvrages qui vous donnent des termes avec leur définition, et qu’il est utile d’avoir parcouru: vous en trouverez une liste dans le manuel de dissertation. Il y en a bien d’autres, que vous pouvez trouver dans le bibliographies spécialisées.

Il est indispensable **d’employer le mot juste** quand il s’impose. J’ai vu une candidate qui, pour expliquer le passage dans lequel Andromaque évoque la chute de Troie, a évité le mot de *génocide*, parce

qu'elle trouvait, à ce qu'elle m'a expliqué par la suite, que c'était un mot *trop audacieux*, qu'on l'entendait trop ces temps-ci à la télévision, que c'était horrible, et ainsi de suite. Je n'y peux rien si Brigitte Bardot parle de *génocide* à la télé dès qu'on passe un jardin au taupicide. Mais cette étudiante s'est interdit le *seul* mot exact pour exprimer ce que les Grecs ont fait aux Troyens, et rendre compte du texte.

Mais il ne suffit pas d'avoir des idées, il faut encore en former un ensemble cohérent...

c. Le plan

Dans l'explication de texte, il faut **suivre le fil du texte** qui vous est proposé. Cela ne veut pas dire qu'il faut passivement se laisser aller d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre.

Le plan est **l'étape charnière** de votre travail: le but est d'obtenir un canevas assez ferme et précis pour vous soutenir et vous guider lorsque vous parlerez devant votre jury: il s'agit de vous éviter d'être passivement soumis au texte comme un chien crevé au fil de l'eau, et de parvenir à le maîtriser de telle sorte que ce soit vous qui déterminiez le fil de votre exposé. En d'autres termes, il ne s'agit pas de parvenir à un canevas approximatif, mais à un véritable modèle réduit de votre exposé: **l'armature de votre future explication**, qui mettra à votre disposition, au moment où vous improviserez, toutes les expressions-clés dont vous aurez besoin.

Le texte ne doit pas vous asservir: la part d'initiative dans la construction de l'analyse fait la vraie différence entre la bonne et la mauvaise explication. **Rien n'est pire qu'une suite de petites remarques successives sans rapport les unes avec les autres, passant d'un mot à l'autre**; non seulement cela donne l'impression que vous n'avez aucune suite dans les idées, mais comme vous risquez de revenir sans cesse sur les mêmes points, à chaque fois en quelques mots, vous n'approfondirez jamais une idée, et l'ensemble sera superficiel. Si vous n'imposez pas au texte votre façon de l'analyser, vous retomberez vite dans la paraphrase la plus inconsistante.

Règle absolue: ne rédigez jamais de brouillon (sauf pour l'introduction et peut-être la conclusion). Faites un **plan détaillé**, en **style télégraphique**, avec les **termes essentiels** et les expressions principales dont vous aurez besoin en cours d'exposé. Si vous rédigez intégralement votre exposé, vous aurez sans doute le temps de faire complètement la première partie, à moitié la deuxième, et sans doute pas la troisième: l'exécution s'en ressentira. Même si vous avez le temps de tout écrire, vous vous imposez un carcan qui vous empêchera de modifier votre exposé en cours d'exécution, tant vous serez prisonnier de votre texte. Naturellement, l'improvisation orale à partir d'un tel plan présente quelques difficultés au départ: il vous arrivera d'hésiter, parfois de bafouiller; ce n'est pas grave, à la longue, vous vous forgerez une technique, et vous vous trouverez à l'aise beaucoup plus vite que vous ne pouvez le croire. C'est pourquoi il faut multiplier les exercices oraux (en binômes, en trinômes, etc.).

La présentation du plan

Que le plan soit net et **immédiatement lisible** est une condition indispensable pour que vous puissiez l'exploiter sans difficulté pendant l'épreuve. Par conséquent

1. écrivez sur un côté de chaque feuille de papier;
2. numérotez chaque feuille de façon visible;
3. écrivez de manière lisible, en soulignant les titres principaux; si vous en avez l'habitude, employez l'encre rouge pour les titres principaux;
4. ne serrez pas trop l'écriture et les lignes: une présentation aérée permet d'une part d'ajouter quelques mots en dernière minute
5. et surtout de vous retrouver facilement dans votre exposé (alors que si vous avez gratté un pâté compact, vous ne vous y retrouverez jamais).

?L'expérience prouve que le plan gagne à se présenter sous la forme proposée ci-dessous. Essayez d'en prendre l'habitude, même si ce n'est pas votre tendance spontanée.

Laisser une **marge à gauche**. Cette marge vous servira éventuellement à écrire les idées qui vous viendront tardivement, et vous paraîtront propres à résumer l'idée générale directrice d'une partie de votre dissertation. Il vous suffira, au moment de la rédaction, de transcrire en premier lieu ces idées majeures que vous trouverez en marge, avant de passer aux idées exposées dans le plan lui-même.

Présenter les idées sous forme de titres disposés de la gauche vers la droite selon leur importance relative:

- ! I. Idée majeure constituant une partie principale
- ! 1. Idée secondaire développant un aspect de l'idée majeure
- ! a. Premier argument
- ! .exposition
- ! .exemple à l'appui (+ analyse)
- ! .éventuellement, 2e exemple à l'appui (+ analyse)
- ! b. Deuxième argument
- ! 2. Deuxième idée secondaire développant un aspect de la majeure
- ! a. Premier argument
- ! .exposition
- ! .exemple à l'appui (+ analyse)
- ! II. Seconde idée majeure constituant une partie principale
- ! (et ainsi de suite...)
- !
- !
- !

(indiquez ici le temps à respecter)

Cette disposition présente plusieurs avantages:

1. Elle montre de façon claire les idées, avec leur progression, leur connexion et leur importance relative; plus une idée est placée à gauche, plus elle est essentielle au développement, plus il faudra l'exprimer nettement et clairement dans l'exposé; plus elle est à droite, plus elle est secondaire; de sorte que...

2. En cas d'urgence, vous pourrez reconnaître immédiatement ce que vous pouvez supprimer: si vous n'avez plus que quelques minutes, vous pouvez sauter les éléments placés le plus à droite, en ne conservant que ceux qui se trouvent à gauche. Un bon plan bien net, permettant de voir clairement ce que l'on doit dire, évite bien des bafouillements.

Règles générales pour l'établissement de votre plan

Noter toujours avec précision, mais toujours en **style télégraphique**

- a. l'**idée directrice** de chaque paragraphe;
- b. le **mot exact** pour énoncer votre idée de manière claire et distincte: ne vous contentez pas de termes vagues, car vous n'aurez pas le temps d'en chercher de nouveaux au moment de la rédaction;
- c. la **transition logique** entre les parties et les sous parties, pour éviter les coq-à-l'âne;
- d. la **référence de vos exemples** et de vos citations (ne jamais recopier inutilement les citations sur le plan: un renvoi à la page vous suffit pour les retrouver au moment de l'exposé)
- e. avec cette référence, le sens et la **manière dont vous comptez l'exploiter**, pour ne pas dévier hors sujet.

Les trucs du vieux routier:

A la fin de votre introduction, marquez en toutes lettres “**LECTURE**”, afin d’éviter d’oublier de lire votre passage.

Au bas de chaque page, marquez en rouge la **chronologie de votre explication**, de telle manière que vous puissiez contrôler exactement votre progression au moment où vous présenterez votre explication. Aux concours, sachez tenir dans les temps: il est évidemment catastrophique de se trouver à sec au bout de dix minutes quand vous en avez trente devant vous; mais il faut respecter les règles suivantes: ne jamais dépasser le temps imparti (votre jury n’a pas que vous sur le gaz; s’il prend du retard, il se retrouvera dans les *brassicae*, et il n’aime pas...); chercher à achever deux ou trois minutes avant la limite. Si par malheur on vous signale que vous n’avez plus que trois ou quatre minutes devant vous, répondez en souriant “j’achève” ou “je conclus”, et finissez aussi vite que vous le pouvez.

IV. Face au jury...

"Le couard, c'est celui qui, dans une situation périlleuse,
pense avec ses jambes"

Ambrose Bierce

Les premières paroles de votre explication

Les premiers pas de l’explication constituent une sorte de cérémonial immuable, mais qui n’en a pas moins sa raison d’être.

Pensez que vous avez affaire à un jury qui en a peut-être entendu vingt comme vous, tous plus ennuyeux les uns que les autres; bref, il commence à somnoler. Il faut donc le réveiller en lui donnant du même coup l’impression qu’il va entendre le candidat de la session. A cet effet, il importe d’éviter de commencer par un *ben*,... *heu* ..., *beuh*... *ouais ben alors*, ni par un *alors* ou un *donc*: cela vous classerait tout de suite parmi les évacuables. Il faut même éviter le sempiternel début *ce texte est extrait de...*, plus ressassé que le *françaises, français...* de nos hommes politiques.

Il importe de **commencer de façon vigoureuse**: que votre première phrase soit nettement attaquée, bien ferme et même un peu entraînante. Une formule qui fait choc et qui résume bien l’idée directrice de l’explication est toujours bienvenue. Si vous n’en avez pas trouvé, commencez par une citation prise dans le texte, ou encore mieux dans le reste du livre (ça montre que vous le connaissez), choisie de manière à condenser parfaitement l’explication. Puis, une fois cette formule bien lancée, vous trouverez plus aisément l’assurance nécessaire pour continuer.

Les éléments de l’introduction

L’introduction doit durer cinq minutes au grand maximum si vous avez une demi-heure. Eliminez donc tous les hors d’œuvre, qui vous coûtent toujours plus cher que vous ne le pensez.

Dans cette introduction, il s’agit de **munir votre auditoire des renseignements nécessaires pour vous suivre aisément dans votre exposé**. Elle doit donc

répondre aux **questions** suivantes:

et comporter les **parties** suivantes:

1. d’où venons-nous?

1. **situation du texte**

2. de quoi s’agit-il?

2. **lecture du texte**

3. quelle est la cohérence du texte?

3. **mouvement du texte**

4. où allons-nous?

4. **l’idée directrice de l’explication**

Voici un exemple d’introduction que j’emprunte au manuel d’explication de texte de l’obscur J. Vianey, qui date de 1912 mais n’en est pas moins à peu près convenable: il s’agit de la scène de dispute entre Harpagon et son fils dans *L’Avaro* de Molière, Acte II, scène 2:

"Il n’y a peut-être pas de duel plus court dans le théâtre de Molière, mais il n’y en a peut-être pas de plus violent que la querelle d’Harpagon et de son fils à l’acte II de *L’Avaro*. C’est même une des scènes les plus dramatiques de tout le théâtre classique.

Elle est l’aboutissement d’un épisode qui rentre parfaitement dans le sujet, c’est-à-dire dans la peinture de l’avarice, mais qui n’a qu’un lien fort vague avec l’action proprement dite, c’est-à-dire avec l’histoire du mariage d’Harpagon et du mariage

de ses enfants. Il n'est point nécessaire pour comprendre l'épisode et s'y intéresser de songer à ces divers mariages.

L'idée de cet épisode a été emprunté à La Belle Plaideuse de Boisrobert, où le jeune Ergaste, ayant besoin d'argent, s'est adressé à un notaire. Celui-ci lui offre de le mettre en relation avec un usurier qui lui fera un prêt. Or Ergaste reconnaît dans l'usurier son propre père Amidor. D'après Tallemant des Réaux cette rencontre entre le père usurier et le fils emprunteur se serait produite dans les mêmes circonstances entre le Président de Bersy et son fils. Molière s'est emparé de cette scène dramatique qui aurait donc son origine dans un fait réel. Qu'en a-t-il fait?

D'abord il l'a préparée.

La préparation (...) consiste à mettre les spectateurs dans le secret avant que les personnages se reconnaissent. Ce qui paraissait intéressant à Boisrobert, c'était de surprendre le public: rien ne nous faisant prévoir qu'Ergaste reconnaîtra son père dans l'usurier, l'étonnement des personnages est partagé par nous-mêmes. Molière s'est dit au contraire que la seule surprise intéressante serait celle des personnages, que si nous-mêmes étions prévenus qu'ils vont de reconnaître nous attendrions avec une vive curiosité le moment de cette reconnaissance, qu'il serait amusant pour nous de nous demander: comment la reconnaissance va-t-elle se produire? quels sentiments suscitera-t-elle chez les personnages?"

Cette introduction vaut ce qu'elle vaut, mais au bout du compte, les éléments nécessaires à la situation du passage sont donnés, la perspective dominante (le point de vue dramatique en l'occurrence) est fixée, et une conclusion (sur les rapports entre la dramaturgie et la psychologie des personnages) est annoncée.

Nota bene: certains correcteurs estiment qu'il faut que l'idée directrice de l'explication doit venir immédiatement après la situation du texte, et avant la lecture. Il est bon de se renseigner auprès des intéressés avant de passer à l'action. Pensez à le faire en cours d'année, au lieu d'attendre les dernières secondes avant votre oral d'examen.

La situation du texte

C'est une pièce essentielle; vous devez employer au mieux les deux minutes que vous pouvez lui consacrer.

Elle doit non pas raconter tout le livre dont est tiré votre passage, mais condenser en peu de temps **tout ce qui est nécessaire**, et **rien que ce qui est nécessaire**, pour comprendre votre passage et ce que vous allez en dire. Laissez de côté tout ce qui ne peut pas contribuer à la compréhension de votre passage, même si c'est important pour le reste de l'ouvrage.

Si vous devez entrer dans quelque détail (ça arrive par exemple quand on explique du Corneille), prenez alors le temps nécessaire, mais n'y revenez plus par la suite: ce qui est fait est fait et il faut rattraper les délais.

Pensez que votre texte se situe peut-être dans une suite significative. Si c'est un poème, il est bon de se demander s'il occupe une place particulière dans le recueil auquel il appartient. Si c'est le premier, il peut être bon de signaler cette situation d'ouverture. Sinon, indiquez dans quelle phase du livre il se place. Un sonnet des *Antiquités* de Du Bellay par exemple prend un relief saisissant lorsqu'on le replace dans le mouvement d'ensemble du recueil.

La lecture du texte

La lecture du texte prolonge logiquement cette situation. Elle a une importance capitale. Ce n'est pas encore l'explication, mais c'est son amorce. Un texte lu sans expression ou de manière monotone comme un robinet qui fuit, donne à penser que vous ne vous intéressez pas à ce que vous expliquez. Un texte lu à contresens, par exemple avec une mine sinistre alors qu'il s'agit d'un passage de gros comique,

indique que vous ne l'avez pas compris, ou que vous n'êtes pas gêné par une contradiction flagrante entre la lecture et le commentaire. En revanche, un texte lu avec un ton juste, un rythme varié, éventuellement une pointe d'enthousiasme (ne montez tout de même pas sur la table) suggère au jury que vous savez mettre en valeur les textes; c'est toujours un très bon point.

Comme il y a toujours plusieurs façons de lire un texte, **la lecture prépare et annonce l'explication**. Il faut que la manière dont vous lisez le texte soit en harmonie avec l'interprétation que vous en donnerez. Par exemple *La cigale et la fourmi* peut se lire soit en donnant raison à la cigale (cette pauvre cigale s'exprime sur un ton pathétique, alors que la fourmi parle pête-sec), soit en prenant parti pour la fourmi, avec une cigale très *olé-olé* et une fourmi parlant raisonnablement (après tout, si votre copine qui loge au Palace Hôtel vient vous demander vos éconocroques gagnées à la caisse d'un supermarché pour financer ses vacances aux Caraïbes, vous ne serez peut-être pas d'accord pour lui refiler le grisbi que vous avez mis de côté à la sueur de votre front pour financer un week-end en solitaire à Knokke-le-Zoute, Belgique). Même chose pour *La jeune veuve*, que vous pouvez lire soit de façon misogyne, soit sur un ton de sympathie amusée...

N'oubliez pas d'articuler correctement les voyelles quand vous lisez des vers: les e muets doivent être prononcés lorsqu'ils sont suivis d'une consonne; faites attention aux diérèses nécessaires pour ne pas commettre des alexandrins de 10 ou 11 pieds. Les vers doivent comporter le nombre exact de pieds, à l'écrit comme à l'oral. Rien n'est plus propre à irriter les oreilles délicates d'un correcteur habitué aux beautés du vers classique qu'un alexandrin de dix, onze, treize ou quatorze syllabes. On évitera aussi de scander Verlaine et Racine à la manière de MC Solaar ou Notorious Big.

Préparez votre lecture: vous pouvez marquer discrètement sur le texte les endroits où une légère interruption de la voix, un bref silence s'imposent; si vous avez tendance à oublier les e muets dans la lecture des vers, il n'est pas inutile de les signaler.

En fin de lecture, arrêtez-vous une ou deux secondes, jetez un regard à votre jury pour lui faire comprendre que vous allez passer à autre chose, et repartez; ça fait toujours bon effet.

Le mouvement du texte

Vous devez présenter ensuite le mouvement du texte. Attention: il ne faut pas se contenter de découper votre passage en deux, trois ou quatre parties, comme des rondelles de saucisson. Il s'agit de donner à votre auditeur une **vue d'ensemble du passage**, donc de montrer non seulement qu'il y a différents moments (le mot est meilleur que *partie*), mais comment ils sont liés entre eux et forment un développement progressif, indiquer **comment chaque partie découle de la précédente et prépare la suivante**. Comme vous allez suivre le fil du texte dans l'explication, vous préparez du même coup votre analyse, car les différentes phases que vous avez distinguées et leur enchaînement sont évidemment identiques aux parties de votre explication même.

Un mouvement du texte bien pensé, et c'est votre explication qui est faite: vous avez trouvé la logique interne du passage, le reste n'est que de la petite monnaie.

Le truc du vieux routier

Un bon mouvement du texte doit être en **liaison logique directe avec l'idée directrice** du texte et de l'explication. Si vous ne voyez pas lumineusement le rapport entre votre idée directrice et le mouvement du texte, c'est qu'il y a quelque chose à revoir dans votre analyse.

Conseil qui s'en déduit directement: n'essayez pas le truc qui consiste à dire "il est assez difficile de distinguer des parties dans ce texte"; il ne trompe personne, et dévoile seulement la confusion de votre pensée.

Enfin l'explication de texte ne se confond pas avec l'équarrissage: dire *ce texte se découpe en quatre morceaux* est une bourde que l'étudiant conscient et organisé doit apprendre à éviter. Rien n'est plus pénible de voir traiter un texte comme un saucisson.

L'idée générale

Les pédagoges appellent ça un *programme de lecture* ou un *projet de lecture*: en bon français il s'agit de faire comprendre à votre jury où vous voulez aller. Une minute au maximum.

Il doit en effet avoir une idée claire et précise du but de votre explication, c'est-à-dire de ce que vous voulez démontrer dans l'explication de votre passage. Naturellement, cette idée directrice doit être assez large pour couvrir les différents aspects du texte. Par conséquent, il faut qu'au terme de cette partie, vous soyez en mesure de dire quelque chose comme: *nous allons donc voir de quelle manière l'auteur cherche à imposer à son lecteur telle impression*, ou: *examinons comment l'auteur met en oeuvre les techniques de la rhétorique pour obtenir tel effet....* Evitez de poser la question sous la forme: *nous allons voir si Julien Sorel tue Mme. de Rênal*, parce qu'il n'y a pas besoin de commentaire pour le savoir; il suffit de lire le livre, et encore, pas en entier.

Vous devez vous tenir à cette idée directrice: il faut, comme en dissertation, y revenir brièvement aux transitions entre les différentes parties.

Attention: il ne s'agit pas de dévoiler dès le début toute votre explication. Présentez plutôt les choses sous la forme d'une question à laquelle l'ensemble de l'explication apportera la réponse. Le modèle en l'occurrence, c'est Agatha Christie. Ne donnez pas tout de suite le nom de l'assassin: posez d'abord le problème, amenez progressivement les éléments pertinents, et la solution viendra naturellement.

Il est parfois possible de distinguer dans votre idée directrice différents centres d'intérêt (philosophique, esthétique, historique, par exemple); il faut dans ce cas les adapter au mouvement du texte, ce qui n'est pas sans offrir parfois certaines difficultés. Vous risquez alors de passer dans le commentaire composé, dont les règles sont sensiblement différentes de celles de l'explication.

L'organisation de l'explication du texte

Le mouvement du texte vous a permis de distinguer dans votre passage deux, trois ou quatre parties. Chacune d'elles doit être analysée à part, de manière à lui donner sa signification propre. Mais à l'intérieur de chaque partie (qui doit faire environ de quatre à dix lignes), il faut procéder à un **regroupement des remarques** de façon à en donner une vue **synthétique**, et éviter surtout de faire du mot à mot. Repérer les trois ou quatre points essentiels à exposer, classez-les par ordre logique, et traitez-les successivement. Cela donnera à votre exposé une armature logique. L'ordre logique veut que **toute idée repose sur celles qui l'ont précédée, et soit nécessaire pour comprendre la suivante**. Un bon plan se reconnaît au fait qu'il est impossible d'intervertir les paragraphes ou les parties.

Lorsque vous formulez une idée, **achevez de l'exposer complètement avant de présenter les nuances** qui vous paraissent nécessaires. Les réserves et les compléments doivent être fournies une fois l'idée expliquée complètement. Si vous donnez dans le même temps l'idée, la nuance, la nuance de la nuance et ainsi de suite, vous aboutirez à la pire confusion.

Sachez être bref

Vous ne pourrez jamais tout dire sur un texte en 25 ou 30 minutes. Il faut donc vous en **tenir à l'essentiel**, aux idées principales, présentées de manière cohérente et progressive et dynamique. Pour les idées accessoires, sacrifiez-les en cas de besoin. Vous pouvez les traiter rapidement, voire les omettre en indiquant que vous pourriez parler de telle ou telle questions, mais que faute de temps...

On économise beaucoup de bavardage, après avoir développé une analyse substantielle sur un premier cas, à éviter d'en développer un second qui donnerait les mêmes résultats, et en se contentant d'indiquer: *on parviendrait à la même conclusion sur le cas de...*, sans insister davantage. Si en revanche le second exemple ajoute une idée nouvelle au premier, il faut le développer, mais en veillant à n'insister que sur les éléments qui apportent du neuf.

Si vous vous apercevez que vous allez devoir développer la même idée à propos du premier et du troisième mouvement par exemple, pour éviter les redites et répétitions, procédez comme suit: **l'analyse du point en question ne doit être faite qu'une fois**; à vous de **choisir le moment où elle sera le plus efficace**, c'est-à-dire le passage de votre texte où l'idée est présentée de la manière la plus riche, la plus

intéressante ou la plus complexe; **développez l'idée à fond à ce moment-là, et indiquez discrètement que vous pouvez en dire autant de l'autre passage.** Si l'autre passage est postérieur, vous indiquez: *on pourra en dire autant de la fin de notre passage...*; si au contraire il était au début, vous dites *tout cela se trouvait en germe dès le début de notre texte...*, etc. Si, dans le second cas, vous avez peur que votre jury ne pense que vous allez oublier un point essentiel, mettez les points sur les i en disant que vous laissez l'étude de tel aspect pour la suite, afin de lui donner un plein développement.

On peut aussi éventuellement abrégé son explication en renvoyant à un ouvrage connu, dans lequel la démonstration du point en question est particulièrement bien établie. On dira: *Désiré Nisard a très clairement montré que...*; et passez muscade. Mais il faut éviter ce procédé lorsque le point à démontrer est une pièce importante de votre analyse; réservez-le aux idées accessoires.

Les transitions

Entre deux parties ou deux sous-parties, même entre deux paragraphes, ne jamais oublier la **transition** qui doit permettre à votre lecteur

1. de ne pas avoir l'impression de sauter du coq à l'âne,
2. de savoir à tout moment
 - a. où il en est de la démonstration générale,
 - b. comment il y est arrivé,
 - c. comment le point traité est lié au sujet
 - d. pourquoi la question qui va être traitée est utile à la démonstration.

Le contenu de la transition est donc toujours le même: elle **ramène au sujet principal** et **dessine la suite logique**.

Lorsque vous faites une explication orale, prenez la peine de vous arrêter un instant à la charnière de votre exposé; souriez *cheese* au jury, l'air de dire que tout va bien et que vous ne les retiendrez pas au-delà de la durée convenable, mais que vous avez encore beaucoup de choses passionnantes à dire; comptez mentalement *A-B-C-D-1*, *A-B-C-D-2*, *A-B-C-D-3* (ce qui vous fait trois secondes de répit), et entamez la partie suivante en attaquant bien votre début de phrase. (NB: le procédé de compte silencieux a été testé dans des circonstances autrement critiques que les oraux de concours: c'est celui qu'on emploie dans le lancer des grenades offensives dans toutes les bonnes armées; bien appliqué, il ne manque jamais).

Défendez votre texte

Règle: vous êtes censé défendre votre texte. Votre jury teste aussi votre aptitude à rendre intéressant un texte qui ne l'est pas nécessairement, mais dont la connaissance est indispensable dans le cadre de l'histoire littéraire. Vous êtes peut-être antimilitariste, féministe ou écolo, vous pensez peut-être que *Fénelon, c'est tartignol*; peut-être même avez-vous raison. Mais pendant la demi-heure que durera votre explication, vous n'avez pas à tenir compte de vos sentiments personnels. Prenez sur vous, et défendez votre texte *mordicus*: même si vous avez à expliquer un cantique calotin de Péguy, des vers de Paul Eluard pour animateur socio-culturel bas-breton, un conte grivois de La Fontaine, ou un poème stalinien d'Aragon, prenez sur vous, et abstenez-vous de l'écraser de votre ironie. Vous n'aimez peut-être pas Marceline Desbordes-Valmore; soutenez quand même (jusqu'au bûcher exclusivement) que c'est une grande poétesse, et attachez-vous à mettre en lumière les beautés de ses vers, même si vous préférez Nolwenn ou Vanessa Paradis. Formulez éventuellement si vous y tenez, vos réserves en fin d'explication, mais avec discrétion et non sans les argumenter. Vous pourrez toujours vous venger ensuite en vendant sardoniquement chez Gibert l'exemplaire de *La route des Flandres* qui vous a fait souffrir un long semestre durant.

Soignez l'élocution

Le travail de diction n'est pas fini avec la lecture du texte. Il doit continuer avec l'exposé lui-même. Être maître de sa diction est capital, surtout pour les concours. Vous ne devez pas vous laisser aller à une diction précipitée, qui vous fera tomber dans la confusion et l'effolement. Voici quelques principes à respecter:

1. Sachez **vous arrêter aux articulations de votre exposé**, surtout au moment où vous passez d'une grande partie à une autre; comptez *mentalement* *A-B-C-D 1*, *A-B-C-D 2*, *A-B-C-D 3*, *A-B-C-D 4* (voir ci-dessus), ce qui vous fait 4 secondes de pause; regardez votre jury avec un léger sourire, et reprenez en attaquant bien le début de phrase suivant.

2. **Attaquez nettement les débuts de phrases** ou de parties: évitez les *heuuuuuh* et les *bon ben alors*; au contraire, essayez d'avoir une diction nette (faut-il préciser que le *chewing-gum* n'est pas de saison à un oral? Oui, il faut le préciser...).

3. Essayez de **marquer les idées directrices de chaque partie en ralentissant un peu le débit** et en insistant sur la phrase clé, de façon que le jury comprenne bien son importance; il est même parfois utile d'insister quelque peu dans la diction pour les formules essentielles, celles que votre auditoire doit absolument comprendre et retenir.

4. La dernière phrase doit tomber nette et bien frappée; surtout pas de final en eau de boudin, avec un *heuuu*, *ben j'ai fini*, ou un *ben voilà* navré. Noter d'avance votre formule finale.

Le truc du vieux routier

Vous commencez votre explication, vous n'avez pas encore dit un mot. Ne commencez pas par *Donc...*, qui est un mot de conclusion. Cela agace.

La conclusion.

Ce n'est pas un morceau d'apparat qui peut être improvisée à la diable, mais une pièce essentielle de l'explication, qui doit être préparée avec soin dès l'élaboration du plan. C'est l'équivalent du **CQFD des mathématiciens**. Elle sert à

1. **reprendre le problème initial**, en renvoyant à l'introduction;
2. montrer par un bref rappel que les **différents points du programme** de démonstration annoncé ont été traités;
3. indiquer que par conséquent le problème est résolu (autant qu'il se peut).

Eventuellement elle peut aussi ouvrir des perspectives nouvelles à partir des résultats obtenus, en renvoyant à d'autres textes du même auteur, par exemple.

Ne négligez pas la conclusion: c'est sur l'impression qu'elle donne que reste le correcteur...

Finissez sur un sourire, regardez votre jury en face, sans morgue, mais avec l'air du devoir accompli, puis replacez vos feuilles en ordre devant vous, pour pouvoir les utiliser éventuellement, et attendez les questions. Ensuite allez donc discuter de votre épreuve si vous le voulez, mais ailleurs: si par malheur l'un de vos correcteurs vous entendait confier à votre petit(e) ami(e) que *les gars du jury, surtout la maritorne à gauche, avec sa tronche de pitbull ils ont vraiment l'air d'avoir mariné dans la saumure depuis le berceau*, l'excellente impression que vous auriez faite en suivant les présents conseils risquerait de se trouver compromise.

La discussion

Il arrive le plus souvent que votre correcteur vous pose des questions sur ce que vous avez dit.

Vous pouvez avoir subtilement **préparé la discussion** dans le cours de votre explication: si vous n'avez pas eu le temps de traiter un point à fond en cours d'explication, vous pouvez dire au passage que *l'on pourrait aller plus loin dans l'étude de cette formule...*, ou *citer d'autres références ou d'autres sources pour cette image...*, ou encore *faire des rapprochements intéressants...*; votre correcteur sera peut-être intéressé, et il y reviendra lors de la discussion; ce sera alors le moment de reprendre vos papiers et de

l'éblouir par votre érudition...

Les questions qu'on vous pose sont inégalement nocives.

Si vous passez un concours, il arrive que l'on cherche à tester vos capacités de résistance: le jury vous posera une première question; si vous résistez, il n'insistera pas, et passera à un autre sujet, sur lequel il attaquera de même; continuez à répondre... C'est seulement si vous révélez une lacune sur l'une de ces questions que le jury insistera, et cherchera à profiter de la faille qu'il a dénichée pour enfoncer le couteau jusqu'à ce qu'il vous ait saigné à blanc. C'est la technique des *questions-mitrailleuses*, en usage surtout aux concours des grandes écoles. Rassurez-vous, aux concours de type CAPES et Agrégation, la méthode est différente. Pensez que **votre jury ne vous est pas hostile**, du moins pas *a priori*, bien au contraire, et il ne cherche pas *mordicus* à vous éliminer: il est toujours content d'entendre une explication qui révèle un candidat bien informé, bien exercé et plein d'idées. La plupart du temps, il cherche soit à vous faire préciser un point que vous avez laissé dans le vague, ou énoncer une idée à côté de laquelle vous êtes passé. Il ne s'agit donc pas de vous torpiller, bien au contraire; inutile donc de vous affoler. Coopérez avec lui le mieux que vous pourrez, il vous en sera forcément reconnaissant.

Si l'on vous reprend sur votre plan, le présage est mauvais. Essayez d'être aussi clair et précis que possible, en soulignant comme vous le pouvez la rigueur et la cohérence de vos raisonnements; cela effacera peut-être le mauvais souvenir d'une 3e partie déliquescente.

Si on vous demande de relire certains vers, c'est que vous avez malmené la versification; reprenez le passage en rectifiant.

Si l'on vous pose seulement des questions de détail, c'est que le jury n'a pas vu de grosse faille, parfois même qu'il vous tend une perche pour améliorer votre prestation. Profitez-en.

Les trucs du vieux routier:

1. Conseil: ne découvrez pas trop ouvertement votre ignorance: si vous commencez par *Racine, auteur dramatique du XVIIe siècle...*, le correcteur pensera immédiatement qu'avant de commencer, vous ne saviez ni qui est Racine, ni qu'il a écrit des tragédies, ni qu'il a vécu au XVIIe siècle. L'effet sera déplorable.

2. Ne manquez jamais, lorsque le sens d'un mot a changé, de le signaler au passage; ne le faite pas lourdement, en appuyant la remarque, mais au passage, comme s'il s'agissait d'une évidence sur laquelle il n'y a pas lieu de trop s'attarder. Par exemple, dites: "... naïf au sens classique, c'est-à-dire simple et naturel..."; cela suffit à montrer à votre jury qu'il n'y a pas lieu de s'attarder, et vous éviterez des questions embarrassantes...

Les bourdes à ne pas faire...

Ironiser sur votre texte, même si c'est du Claire Chazal. N'oubliez pas la règle formulée ci-dessus: **vous devez défendre votre texte**.

Ne cédez pas au **vertige de la niaiserie**. Dire en expliquant du La Bruyère: *cette phrase est très longue* vous expose inévitablement à passer pour un ignare (avez-vous lu Proust?) ou un sot. Commenter doctement un *et* ou un *mais* d'importance nulle, sous prétexte que ce sont des *connecteurs logiques*, tout en ignorant les expressions obscures, équivoques, anachroniques ou inhabituelles qui foisonnent dans le texte, fera mal augurer de votre judiciaire.

Et maintenant, en route vers la gloire!

Solutions du quiz

1. Un personnage des *Chouans* de Balzac.
2. Eugène Scribe.
3. Ce sont deux pseudonymes anagrammatiques d'Arsène Lupin.
4. Oui, Malebranche.
5. Le spadassin de *Lorenzaccio*.
6. Il n'y a que trois actes dans *Esther*.

7. Si vous hésitez, c'est que vous confondez Chateaubriand avec une fesse de ruminant.
8. Aucun.
9. Pierre Dac et Francis Blanche, dans *Signé Furax*. Mais si vous avez répondu Michel Leiris, comptez une bonne réponse: c'est le même genre de procédés.
10. Parce qu'il y a déjà dans *Sous le soleil de Satan* une héroïne nommée Mouchette.
11. Les deux.
12. Deux, *L'Otage* et *Le pain dur*.
13. Dix-huit.
14. *La cigale et la fourmi*.
15. Un personnage de *Les caves du Vatican* d'André Gide.
16. Boulevard Richard-Lenoir.
17. Milady, la femme d'Athos dans *Les trois mousquetaires*.
18. Quatre (il ne faut pas oublier le garçon d'étage).
19. Montaigne.
20. Voltaire à Rousseau.
21. Jean Anouilh.
22. Raminagrobis (mais la réponse *Grippeminaud* est valable aussi).
23. Philippe de Nevers dans *Le Bossu*.
24. Les caractères du riche et du pauvre dans *La Bruyère*.
25. Corneille, dans *Polyeucte*.
26. Le modèle de Julien Sorel (c'est un anagramme).
27. Montesquieu dans *L'esprit des lois*.
28. Dans *Cinq-Mars* de Vigny.
29. L'héroïne de *Dialogues des carmélites* de Bernanos.
30. Victor Hugo, dans *Booz endormi*. Personne d'autre n'aurait osé...
31. L'explorateur qui a précédé sur la route du centre de la Terre l'expédition Lidenbrock dans *Voyage au centre de la Terre*, de Jules Verne.
32. La volée qu'on a donnée à Rousseau dans son enfance, et qu'on aurait dû lui administrer beaucoup plus forte pour lui passer une fois pour toutes le goût de dire des âneries.
33. L'expression par laquelle, dans le roman éponyme de Jules Verne, Robur le Conquérant désigne son appareil volant, l'*Albatros*, qui fonctionne sur le principe de l'hélicoptère, par opposition au ballon dirigeable, qui fonctionne sur le principe du *plus léger que l'air*.
34. L'homme, considéré comme *animal sans plume*, d'après Montaigne.
35. Fénelon.
36. Bossuet.
37. La punition administrée dans le monde des truands aux femmes de mauvaise conduite (deux estafilades en croix sur le visage, et on saupoudre de sucre: les plaies sont hideuses et indélébiles). Voir Albert Simonin, *Touchez pas au grisbi*.
38. L'un des appareils inventés par Cyrano de Bergerac pour envoyer son héros Dyrcona voyager dans le monde du Soleil.
39. Une dent en or soi-disant poussée à un enfant qui, d'après le récit de Fontenelle, fit crier au miracle, alors qu'il ne s'agissait que d'une falsification.
40. La lettre que, dans *Le soulier de satin*, Prouhèze envoie pour appeler Rodrigue à son secours, et qui fit plusieurs fois le tour du monde avant d'arriver à destination.
41. Un objet philosophique invoqué dans les *Méditations* de Descartes pour établir que, malgré les modifications d'aspect des choses, leur substance spatiale demeure.
42. Une invention de ce farceur de Victor Hugo: dans *La légende des siècles*, c'est l'aigle qui orne le casque du monstrueux Tiphaine, abominable mangeur de petits enfants.
43. L'exemple que, dans les *Pensées*, Pascal prend pour représenter les admirations niaises suscitées par les faits de mode (oh! que ce *talon de soulier* est bien tourné!).
44. L'arme du Père Ubu pour prélever les impôts. Il a resservi à l'un de nos récents

ministres des finances.

45. La colline que Du Bellay préfère au Mont Palatin.

46. Une invention de Voltaire, pour faire comprendre au public éclairé (vous et moi) que *de minimis non curat Deus*, et que sœur Fessue peut bien pleurer sur son oiseau domestique mort sans que cela importe à la divinité ni ne la pousse à ressusciter la bestiole miraculeusement.

47. Le titre des chroniques bretonnantes de Jakez Helias.

48. Rien.

49. Une réception des personnalités hostiles au communisme dans *Nekrassov* de Jean-Paul Sartre.

50. Marguerite Duras. Ce n'est pas de sa faute si la mère en question – qui était innocente – n'a pas été condamnée.

ANNEXE RHETORIQUE

Nota bene: Toutes les fleurs de culture qui suivent ont été extraites de copies réelles, et ce qui est pire, *rendues*; nous alimentons tous les jours le stock grâce aux plus récentes...

Il y a des **termes et des tournures à éviter**, à l'écrit comme à l'oral:

a. les **incorrections grammaticales**, même lorsqu'elles paraissent accréditées par le parler actuel des journalistes et autres demi-castors: entre autres

et donc... (c'est une conjonction de coordination de trop)

malgré que (en dehors de l'expression *malgré qu'il en ait...*)

c'est à Racine auquel je pense... (perle historiquement due à Françoise Hardy)

la soi-disante mort de Mithridate...

les personnages recherchent la solution la moins pire...

et il y en a d'autres...

b. les **incorrections verbales**, même lorsqu'elles paraissent accréditées par le parler actuel: entre autres

la gente féminine (les journalistes en la ratent jamais)

générer (le terme exact est: *engendrer*)

positionner (style commercial)

positiver

décrédibiliser (pour *discréditer*)

par contre, par ailleurs (ce n'est pas français, je n'y peux rien)

de par... (qui a beau être attesté par certaines autorités grammaticales, ne vaut rien, et encore moins quand on écrit *de part...*)

ceci désigne ce qui va suivre; *cela* rappelle ce qui vient d'être dit; les deux mots ne sont pas interchangeables;

et il y en a d'autres...

c. les **adjectifs abusivement tirés des noms propres**: si *cornélien* et *cartésien* se sont imposés, comme *proustien* ou *sartrien*, c'est au sens de "digne de Corneille" ou "caractéristique de Descartes", et non au sens de "de Corneille" ou "de Descartes". On dit bien: une *nausée sartrienne*, mais le chien de Racine n'est pas nécessairement un chien *racinien*, ni le nez de Descartes un nez *cartésien*.

L'usage systématique de ce type d'adjectifs débouche sur une tératologie qui afflige nos revues littéraires actuelles (*montherlantesque, chateaubriandique, conandoylard, durassesque, durassique* ou *durasseux*). Mais après tout, personne n'a jamais démontré que Ricardou, Le Clézio ou Claire Chazal ont une vision du monde qui mérite qu'on la considère comme caractéristique, et on aura du mal à admettre l'introduction des adjectifs *ricardouillesque, leclézieux* et *chazaloïde*.

d. les **niaiseries**:

à part entière...

au niveau de...

ô combien...

interpeller (surtout si c'est *au niveau du vécu*)

gérer (on gère n'importe quoi aujourd'hui, jusqu'à son eczéma)

champ (sauf s'il s'agit d'agriculture)

quelque part (qui ne signifie pas *d'une certaine façon*, et doit conserver en dissertation un sens strictement local, comme dans *se faire mettre le pied quelque part*)

Polyeucte a un plus par rapport à Sévère...

le mot *synonyme* fait aujourd'hui des ravages: on écrit par exemple *ces coups de théâtre sont synonymes de terreur*, pour dire que *des coups de théâtre engendrent la terreur*;

et il y en a d'autres, dont il faut se méfier d'autant plus que les demi-castors les emploient avec constance dans l'espoir de passer pour des castors entiers.

Certaines métaphores comme *enjeu* ou *stratégie* sont désormais presque passées dans l'usage. Mais veiller tout de même à ne pas les employer à tort et à travers, c'est-à-dire en un sens qui n'a visiblement rien à voir avec le sens originel.

e. les **perles** qui feraient rire si elle ne portaient plutôt à pleurer, par exemple:

Corneille a recours à la métaphore du sang pour illustrer ce caractère sanguinaire...

on glisse de la sphère du subjectif à la sphère de l'objectif... (essayez donc de glisser d'une sphère à une autre, vous m'en direz des nouvelles);

Racine, l'auteur qui monte...

Les Maximes de La Rochefoucauld ne valent que par ce que l'on en fait...

Attila n'arrive pas à conquérir son identité amoureuse...

Ces scènes de conflit sont de toute évidence très efficaces dramatiquement parlant, ne serait-ce que par leur nature conflictuelle...

Les augustiniens reprennent aussi le péché originel, mais les difficultés du siècle, où violence se fait quotidienneté aidant, ils lui assignent un coefficient nettement plus noir... (Comprenez qui pourra. L'étudiant qui a commis ce chef-d'œuvre est libre de venir m'en réclamer les droits d'auteur. Je me ferai un plaisir de les lui régler).

Il y a aussi des **termes qu'il ne faut pas employer sans en connaître le sens exact**:

mettre en exergue (non pas: *mettre en évidence*, mais: *accorder à quelque chose une position importante au début ou à la fin d'un discours*)

réfuter (qui ne signifie pas la même chose que *récuser*; *récuser*, c'est rejeter une affirmation; la *réfuter*, c'est la rejeter arguments à l'appui)

dramatique n'est pas équivalent de *dramaturgique*

avatar (à ne pas confondre avec *avanie*)

aléatoire (ne signifie pas *risqué*)

paramètre (qui ne signifie pas *machin*)

impact (n'a de sens précis qu'en balistique)

et il y en a d'autres...

Certains mots demandent des précautions d'emploi. Le mot *thème*, par exemple, est devenu une sorte de synonyme de *machin*, propre à désigner n'importe quoi, leit-motiv poétique, mythe ou clone rhétorique, truc récurrent, objet divers, bref une espèce de *vistamboire* qui dissimule parfois un vide conceptuel sidéral. Pire encore sont les *champs sémantiques*. Dès qu'un candidat croit repérer deux mots qui appartiennent à peu près au même registre, *cheval* et *jument*, *cuisine* et *cuisinière*, *Mac Do* et *José Bové*, il croit arranger son cas en déclarant que c'est un *champ sémantique*. En général, on n'a pas la jambe mieux faite de savoir que *Parme*, *d'Auvergne* et *à l'os* relèvent tous trois du champ de la *jambonéité*. S'il est parfois possible de donner à ces termes un sens pertinent, par exemple en opposant *thème* et *variations*, cela suppose de votre part une réflexion préalable.