

EXPLICATION D'UN TEXTE FRANÇAIS

ÉPREUVE COMMUNE : ORAL

Mireille Labouret, Jean Vignes

Coefficient : 2 ; **Durée de préparation** : 1 heure

Durée de passage devant le jury : 30 minutes dont 20 d'exposé et 10 de questions.

Type de sujets donnés : texte à expliquer

Modalités de tirage du sujet : tirage au sort d'un « ticket » comportant deux textes au choix.

Liste des ouvrages généraux autorisés : dictionnaire de langue française, dictionnaire des noms propres, dictionnaire de français classique, dictionnaire du moyen français, dictionnaire de mythologie

Liste des ouvrages spécifiques autorisés : ouvrage intégral dont est extrait le texte à expliquer (l'édition peut être annotée, avec glossaire...)

La moyenne générale de l'explication de texte s'établit cette année à 09,33.

On tente une nouvelle fois de formuler ici quelques conseils, tant sur la préparation du concours, que sur l'esprit et le déroulement de l'épreuve.

Rappelons d'abord dans quelles conditions s'effectue le choix du sujet : le candidat doit d'abord « tirer » au hasard (parmi deux) un « ticket » sur lequel figurent les références de deux textes entre lesquels il aura à choisir. Dans la mesure du possible, le jury s'efforce de proposer deux textes fort différents (par l'époque, le genre, la tonalité, voire la notoriété). Le jury prête au candidat un exemplaire de chacune des deux œuvres dont sont tirés les extraits proposés. Le candidat pourra ainsi observer le contexte, et, le cas échéant, tirer profit de l'appareil critique (introduction, notes). Il dispose alors d'une heure pour choisir le texte qu'il va commenter et préparer son explication. Il dispose en salle de préparation de quelques dictionnaires (dictionnaire de langue française, dictionnaire des noms propres, dictionnaire de français classique, dictionnaire de mythologie).

L'explication de texte est un exposé oral de 20 minutes environ visant à caractériser un texte, à en montrer la spécificité, l'efficacité et la cohérence (mais aussi éventuellement les tensions et les ambiguïtés), et à en lever les difficultés; il s'agit notamment de montrer comment la combinaison d'une *structure* (narrative, dramaturgique, métrique) et de différents *procédés de style* contribue à produire certains *effets*, correspondant à ce qu'on peut savoir ou supposer du projet de l'auteur, sans oublier de situer ce projet dans la tradition littéraire qu'il pérennise, infléchit ou subvertit. Expliquer un texte, c'est donc en éclairer la signification lorsqu'elle fait difficulté, mais aussi s'interroger sur le projet et les contraintes de l'artiste derrière l'œuvre d'art.

Pour répondre à l'hésitation de certains candidats, on peut rappeler ici **les six étapes canoniques de l'exposé**, et en préciser la finalité.

L'introduction se doit de combiner situation et présentation. Par convention, il revient au candidat de justifier lui-même l'intérêt porté au texte. Les meilleures introductions sont

celles qui, partant de considérations sur l'époque, l'auteur, la place de l'œuvre dans un courant littéraire ou dans l'histoire d'un genre, en viennent de proche en proche — et sans trop tarder — à évoquer l'extrait proposé, et à le situer précisément. Cette mise en contexte oriente déjà la lecture dans une problématique, dont l'énoncé du "projet de lecture" précisera bientôt les axes. La situation proprement dite sera fort diverse selon la nature du texte et du contexte. S'il est souvent souhaitable de dater le texte, pour en éclairer les enjeux historiques, on veillera alors à ne pas confondre date d'écriture et date de publication. Les textes narratifs et le théâtre exigent pour leur part que le candidat présente les personnages et rappelle aussi brièvement et précisément que possible le début de leur histoire (en incluant dans ce résumé tout ce qui peut aider à comprendre le passage étudié, mais seulement cela). Une bonne introduction montrera ainsi comment ce qui précède amène logiquement, fait attendre, ou rend au contraire surprenant le passage étudié. Cette analyse pratiquement indispensable de l'amont ne fera pas oublier l'aval : bien souvent la fonction d'une scène ou d'une réplique n'est-elle pas de préparer une scène à venir, qui lui répondra en écho ou par contraste?

Quelques mots bien choisis suffiront à une première caractérisation du texte, précisant sa nature, sa forme et son sujet, sans oublier d'indiquer exactement la situation d'énonciation. Les candidats ont intérêt à définir aussi sans tarder le *ton* du texte, qui orientera leur lecture et leur explication. A ce propos, de nombreux candidats ne prennent-ils pas un peu trop au sérieux les textes qui leur sont proposés? Le texte étudié n'est pas nécessairement capital; il peut s'agir d'une scène de transition, d'un intermède, d'un divertissement. En ne mesurant pas d'emblée le caractère plaisant de certaines pages, en dramatisant à l'excès les *enjeux* — comme si l'extrait posait de façon définitive un problème fondamental sur la Vie, l'Amour ou la Littérature —, on risque d'oublier qu'il s'agit peut-être avant tout d'un *jeu*... La sacralisation quelque peu naïve des œuvres risque parfois de réduire à néant la grâce légère et souriante qui en fait le charme, voire la profondeur.

La lecture du texte devrait être un moment de plaisir pour le jury. Trop souvent hélas, la déception est à la mesure de l'attente, surtout pour les textes en vers. Aussi convient-il de rappeler ici quelques principes de base, négligés semble-t-il par une majorité de candidats.

La lecture à haute voix est à maints égards comparable à la performance d'un instrumentiste ou d'un chanteur interprétant une partition musicale. Elle exige les mêmes scrupules rythmiques, le même sens de l'harmonie, des liaisons et des respirations, le même respect de la *phrase*, la même recherche de l'intonation juste. Rarement parfaite dans l'improvisation, elle nécessite une préparation attentive, un repérage préalable des passages délicats. Elle présente aussi les mêmes écueils : chaque prononciation défectueuse résonne comme une fausse note, chaque syllabe omise comme une faute de rythme, chaque liaison négligée comme une dissonance propre à rompre l'harmonie de la phrase ou la justesse du vers. On ne saurait donc trop recommander aux candidats de s'entraîner pendant l'année à lire correctement, en respectant toutes les liaisons (seule façon d'épargner à l'auditeur de malsonnants hiatus, que les auteurs se sont eux-mêmes efforcés d'éviter), la ponctuation (sans négliger les enjambements) et, pour les textes en vers, le rythme suggéré par la métrique. Faut-il rappeler ici que c'est elle qui impose presque toujours diérèses ou synérèses, de même que la prononciation de certains *e* devant consonne, trop souvent omis. Enfin, sans emphase excessive, chaque candidat devrait pouvoir manifester à travers la lecture sa conscience de la beauté du texte étudié, et en faire percevoir la tonalité. Il est fâcheux d'entendre lire avec une gravité cérémonieuse ou affligée des textes d'inspiration légère, ou manifestement ironiques...

Trop de candidats omettent ou négligent cette étape essentielle de l'explication qu'est l'analyse du **mouvement du texte**, de sa composition. S'il paraît opportun, face à une pièce en vers, de décrire aussi précisément que possible les contraintes formelles auxquelles s'est

d'emblée soumis son créateur, il n'est pas moins utile, quel que soit le texte, d'en proposer une vue d'ensemble, d'en baliser les étapes, et d'indiquer le sens de son déroulement, en s'interrogeant, le cas échéant, sur la concordance ou la discordance des structures formelles et du schéma logique. L'examen des limites de l'extrait, telles qu'elles sont précisées avec soin par le jury, doit offrir, à cet égard, des éléments de réflexion. Aussi, surtout face à un texte narratif ou dramatique, l'examen minutieux du contexte paraît-il une étape obligée de la préparation : le mouvement propre à l'extrait n'a de sens que dans le mouvement général de l'œuvre dont il est issu.

Plutôt que de découper le texte en "tranches" autonomes, il convient, à ce stade, d'interroger la logique de leur enchaînement, l'efficacité de leur articulation. Subdiviser le texte en "parties" n'a d'intérêt que si l'on prend en compte ce qui les unit ou les oppose (étapes chronologiques d'un récit, changement d'énonciation, passage de la cause à la conséquence, du général au particulier). On repèrera ainsi digressions éventuelles, infléchissement du ton, effets de parallélisme, de symétrie, de contraste, de tension, de rupture, de progression... Une fois le mouvement analysé, il sera opportun de le commenter, pour en souligner le cas échéant les qualités esthétiques (variété, unité, cohérence, symétrie, progression dramatique...). L'absence de composition claire mérite également commentaire.

Soulignons enfin que cette étude du mouvement du texte offre le plan de l'explication linéaire. Si le plan n'est pas pris en compte, l'explication risque fort de se réduire ensuite à une juxtaposition de remarques désordonnées.

L'autre garantie contre l'éparpillement est la définition préalable de ce qu'il est convenu d'appeler un **projet de lecture**. Une bonne explication de texte ne saurait en effet se concevoir sans une visée démonstrative, préalablement explicitée, du moins sans un questionnement initial précis, jamais perdu de vue. La plupart des candidats l'ont du reste compris, qui formulent souvent avec bonheur des perspectives de réflexion intéressantes. Trois erreurs trop fréquentes doivent toutefois être évitées. La première est évidemment d'annoncer un contrat qu'on ne remplira pas... le jury est rarement dupe de pareils artifices. La seconde consiste à choisir un trop vaste programme (« on verra dans ce texte toute l'esthétique de La Fontaine »). La troisième consiste à plaquer sur le texte un projet inapproprié ou trop stéréotypé : par exemple, il est abusif de prétendre déceler du "marivaudage" dans n'importe quelle scène de Marivaux... Les candidats doivent s'efforcer de percevoir la spécificité du texte qui leur est proposé, et ne pas en faire le prétexte à réciter un cours ou à paraphraser la préface de l'édition mise à leur disposition.

C'est seulement si elle a été soigneusement préparée par ces étapes liminaires que **l'explication dite linéaire** peut intéresser. Rappelons que le jury n'attend pas un commentaire ligne à ligne, ou mot à mot, mais une analyse méthodique, progressant des unités de signification les plus grandes ("partie" du texte, paragraphe, strophe, réplique) aux plus petites (phrase ou proposition, vers ou hémistiche, mot). Le plan de l'explication épouse ainsi celui du texte : il convient de s'y interroger sur la fonction spécifique de chaque partie, pour montrer par quels moyens (stylistiques, narratifs, dramaturgiques...) l'auteur y remplit son projet. On aura soin de récapituler brièvement au terme de chaque étape les acquis de l'analyse, et d'étudier le passage d'une partie à la suivante en guise de transition. Rien n'est pire qu'une poussière de remarques descriptives juxtaposées sans lien logique, parfois introduites par "Ici, nous avons...", ou "On a là..."

Le rythme de l'explication est évidemment fonction de la longueur du texte : si un rondeau de Marot requiert, par sa concision, une attention scrupuleuse au moindre détail, l'explication de pièces plus longues exige certains choix (préalablement justifiés par un vrai "projet de lecture") : tel distique paraît réclamer un commentaire minutieux, d'autres pourront

être évoqués par des remarques plus synthétiques. On se gardera néanmoins d'une analyse fragmentaire qui négligerait certains passages du texte : trop de candidats s'attardent à gloser mot à mot les premières lignes pour expédier en quelques phrases la deuxième moitié de l'extrait proposé. La "gestion" du temps de l'épreuve fait partie des difficultés qu'un entraînement régulier permet de maîtriser.

On gagnera du temps (et des points!) en évitant les remarques gratuites : rien ne sert, par exemple, d'identifier une figure de rhétorique, si l'on ne s'interroge pas sur l'effet produit, les significations suggérées ("On a là un chiasme"). On se gardera toutefois d'interpréter abusivement certaines rimes, assonances ou allitérations (telle candidate souligne "l'importance de la rime en *i* qui manifeste bien la plainte!"). Le plus souvent, les effets de sonorité *soulignent* un terme ou une expression, mais ils ne *signifient* rien en eux-mêmes.

La question de la paraphrase est plus délicate. Vivement déconseillée lorsque le sens littéral est transparent (on proscriera notamment la paraphrase psychologisante du roman ou du théâtre), elle peut s'avérer ponctuellement nécessaire pour les textes des XVI^e et XVII^e siècles en particulier, lorsque une langue vieillie fait difficulté : le jury attend alors une véritable *explication*, c'est-à-dire une lecture qui explicite la lettre du texte, en soulignant les mots et expressions disparus, ou qui ont changé de sens, en analysant la structure grammaticale, et en proposant si besoin des équivalents modernes. D'une façon générale, l'attention aux "faits de langue" est toujours vivement appréciée, et paraît indispensable pour les textes antérieurs à 1850. Ici comme ailleurs, la simplicité est souvent récompensée, de même que l'honnêteté intellectuelle : face à un passage difficile ou ambigu, le jury saura gré à un candidat d'avouer sa perplexité, ou de proposer prudemment une ou plusieurs hypothèses interprétatives. En tout cas, on s'interdira toute lecture symbolique hasardeuse avant d'avoir clairement explicité la lettre, un second degré d'interprétation n'étant acceptable que si le sens premier a été correctement éclairci.

Le même effort d'éclaircissement des difficultés doit s'appliquer aux métaphores, périphrases, et autres figures réclamant un décodage, comme aux allusions mythologiques ou historiques. Lorsque le texte évoque implicitement ou explicitement des réalités quotidiennes, des événements, des débats philosophiques, politiques, religieux, ou esthétiques supposés connus du lecteur, mais qui ne sont plus de notoriété publique, le jury attend du candidat qu'il explique ces allusions.

Soulignons pour finir l'indispensable prise en compte des moyens propres au genre du texte étudié. Pratiquement, on ne saurait envisager un texte romanesque sans perspective narratologique, un texte théâtral sans approche dramaturgique, un texte poétique sans s'interroger sur la métrique, les rimes, l'accentuation, la musicalité du texte, les effets de rythme et de sonorités. Expliquer un texte narratif, c'est se poser au moins la question des points de vue (focalisation), du temps narratif, des rapports entre narration, description et dialogues, distinguer auteur, narrateur, personnage. Expliquer du théâtre, c'est s'interroger sur ce que voit et ce que sait le spectateur, sur ce qu'il attend, mais aussi sur ce que sait et ne sait pas le personnage; c'est réfléchir à la mise en scène, s'intéresser aux didascalies et à l'espace théâtral, à la double communication; c'est caractériser le langage dramatique à la fois écrit et parlé, les modalités d'enchaînement des répliques. Expliquer des vers, c'est rendre compte de leur musique, des effets spécifiques engendrés par la régularité ou les variations du rythme, observer la correspondance ou le décalage des structures métriques et syntaxiques...

L'art de la **conclusion** paraît maîtrisé par beaucoup de candidats, qui se gardent des généralités passe-partout, des banalités et des éloges convenus sur l'auteur ou sur l'œuvre. En évitant la simple redite, il convient de montrer qu'on n'a pas réfléchi en vain, que les questions posées avant l'explication linéaire ont trouvé des éléments de réponse, que les aspects majeurs du texte ont été dégagés, permettant *in fine* un jugement fondé sur sa réussite esthétique; de

l'analyse du texte peut découler une question (ou une affirmation) plus large sur l'œuvre, l'auteur, son esthétique.

Quelques mots pour finir sur **la langue de l'explication**... Les candidats admissibles emploient généralement une langue correcte, entachée seulement de maladresses ponctuelles. Quelques erreurs récurrentes méritent toutefois d'être signalées : outre quelques barbarismes (*consternement, estompation, minaudage*, etc.), plusieurs termes techniques sont souvent employés de façon abusive ou impropre: *apostrophe, burlesque, chiasme, déconstruction, didascalie, futur proche, oxymore, éponyme, mise en abyme, performatif, redondant, stichomythie, strophe*. Il faut aussi mieux distinguer humour et ironie, métaphore et comparaison... Si la maîtrise du vocabulaire technique de la rhétorique et de la stylistique est vivement appréciée, il convient en revanche d'éviter des formulations inutilement compliquées, évoquant plus la cuistrerie que le souci de précision terminologique (« Ce passage terminal va développer une logique narrative appuyée par une scansion temporelle... », « un mouvement de mise entre parenthèse du trivial », « l'investissement du déterminisme de la création littéraire dans l'économie du récit », etc.). A quoi bon gloser une formule transparente en substantivant deux infinitifs sans égard à l'usage (« l'être de son apparaître », « un véritable devenir plume »)? Le pire à cet égard semble le télescopage de l'approximation familière et d'un vocabulaire technique inapproprié (« Nous avons un champ lexical très fort »), ou le faux brillant de certains oxymores, qu'un simple bon sens permettrait d'éviter (« le poète se dit à travers le non-dit »)...

En résumé, ce qu'attend le jury ne paraît nullement hors de portée d'un candidat cultivé et régulièrement entraîné. D'excellentes prestations le confirment chaque année. Que leurs auteurs en soient remerciés et félicités!

Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXVII / Balzac, *Pierrette*, « Y a-t-il rien... une bonne personne » (Folio, p. 133-134).

Marot, *L'Adolescence clémentine*, Ballade III, « D'un qu'on appelait Frère Lubin », éd. Poésie, p. 154-155 / Constant, *Adolphe*, I, « Ma contrainte... s'étourdissent si facilement. », éd. GF, p. 53-54.

Montaigne, *Essais*, III, chapitre IX, « De la vanité », « Non parce que Socrates l'a dict... la force de mon jugement » (éd. Villey, p. 973) / Supervielle, *Gravitations*, « Prophétie » (coll. Poésie, p. 105-106).

Ronsard, *Le Bocage* (1554), « Ode à un Rossignol », éd. Laumonier, 1965, p. 71-72 / Constant, *Adolphe*, III, « Alors se modifièrent... qui doit le suivre. » (GF, p. 81-82).

Boileau, *Satires*, II, v. 53-76 / Vian, *L'Ecume des Jours*, le premier paragraphe (p. 7).

Corneille, *L'Illusion comique*, V, sc. VI, v. 1781-1806 / Maupassant, *Boule de suif*, « Tous les regards... la terrine » (Folio, p. 40-41).

La Bruyère, *Caractères*, VIII, 74 / Valéry, *Charmes*, « La Dormeuse ».

La Bruyère, *Les Caractères*, De la mode, 14 (Iphis) / Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, III, 4 (Lucile).

Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. G.F., p. 154-155, « Sitôt que la nuit fut venue... par nul autre amant. » / Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, sonnet XIX « La Géante ».

La Fontaine, *Fables*, « L'Education » (VIII, 24) / Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, I, 18, « Cette magnificence mélancolique... Et il eut honte de ses éperons » (GF, p. 126).

L'Hermite, « Jalousie » (*Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque*, Livre de Poche, p. 406) / Maupassant, *La Parure*, « M. Loisel connut... ou vous sauver ! ».

Molière, *Amphitryon*, I, 1, v. 192-237 / Barbey d'Aurevilly, « Le Rideau cramoisi » (*Les Diaboliques*), éd. G.F., p. 67-68 : « Leur fille ! ...la fille de l'un que de l'autre. »

Molière, *L'Ecole des femmes*, II, 5 v. 607...fin de la scène/ A. Cohen, *Belle du Seigneur*, Gallimard, p. 90-91 : « Eh bien voilà... Alors qu'est-ce que tu en dis ? »

Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 10 « Je suis médecin passager... je serai en cette ville. » / Céline, *Mort à crédit*, t. I p. 126-127 (éd. Folio).

Molière, *Tartuffe*, IV, 5 v. 1485-1528 / Sartre, *Les Mots*, p. 19-20, « Il n'y a pas de bon père...n'a su me rendre curieux. »

Racine, *Britannicus*, II, 2, v. 373-409 / Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, éd. G.F., p. 209-210, « ...les individus. »

Racine, *Britannicus*, II, 3, v. 637-662 / Flaubert, *L'Education sentimentale*, « La diversité des arbres... pailletés de mica » (L'Intégrale, p. 126-127).

Racine, *Phèdre*, V, 7 v. 1622-1644 / Gautier, *Arria Marcella*, éd. G.F., p. 256, « Ne comprenant rien... sablier de l'éternité. »

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, I, 2 / Pierre-Jean Jouve, *Les Noces*, « Mozart ».

Marivaux, *Les Fausses confidences*, I, 15 / Hugo, *Les Contemplations*, « La nichée sous le portail ».

Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, I. LXXXI, « **Alors je commençai... humilier quelquefois** » / Eluard, *Capitale de la douleur*, « La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur... »

Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, éd. GF, p. 44, « **Je demeurai interdit... J'en étais épouvanté.** » / Musset, *Lorenzaccio*, IV, 10 « Allons, la paix »...fin de scène.

Rousseau, *Les Confessions*, I. I, « **Un souvenir qui me fait frémir... me tombe des mains.** » / Verlaine, *Fêtes galantes*, « Clair de lune ».

Saint-Simon, *Mémoires*, t. XI, « **Jamais homme si naturellement poli... dans ses ordres.** » / Colette, *La Maison de Claudine*, « Où sont les enfants ? », incipit jusqu'à « ...cessé d'être digne ? »

Voltaire, *Candide*, chap. 22 « **Cependant tous les voyageurs... ne s'en étonnait pas.** » / Musset, *La Nuit de décembre*, les huit premières strophes.

Voltaire, *Candide*, chap. 6 / Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, « Sonnet à Sir Bob ».

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, « Beau, Beauté » (éd. Garnier, p. 50) / Hérédia, *Les Trophées*, « Un Peintre » (éd. Lemerre, p. 163).

Balzac, *Illusions perdues*, « S'il avait peu de hautes connaissances... un oignon sans sa pelure. » (portrait du père Séchard) / La Fontaine, *Fables*, VIII, 9 « Le Rat et l'Huître ».

Flaubert, *Madame Bovary*, « Quand ils arrivèrent chez eux... ne s'effaceraient pas » (retour de la Vaubyessard) / La Fontaine, *Fables*, VII, 10, « Le Curé et le mort. »

Flaubert, *L'Education sentimentale*, I, fin du chapitre IV à partir de « Il quitta ses amis » / Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, II, x, « Adieu belle Cassandre et vous belle Marie... ».

Hugo, *Les Contemplations*, « Mes deux filles » / Montesquieu, *Lettres persanes*, XXXVII (« Le roi de France est vieux... »).

Hugo, *Ruy Blas*, III, 5, v. 1325-1362 / Montaigne, *Essais*, I, chapitre XXXI, “Des Cannibales”, p. 206-207, “Ces nations... *Hos natura modos primum dedit*”.

Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la lune*, « Petits mystères » / Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, I, 7 « Ah ! Suzon... par-dessus le marché. »

Mallarmé, *Poésies*, « Apparition » / Montesquieu, *Lettres persanes*, XXX.

Maupassant, *Bel-Ami*, II, « Il montait lentement... Il sonna » / La Fontaine, *Fables*, IV, 7, « Le Singe et le Dauphin ».

Musset, *Premières poésies*, Sonnet, éd. Gallimard, p. 70 / Mme de Sévigné, Lettre du lundi 15 décembre 1670 à Coulanges, Pl. p. 139.

Rimbaud, *Poésies*, « Le Bateau Ivre », v. 1-20 / Montaigne, *Essais*, I, chapitre XXVI, éd. Villey, p. 152-153.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, incipit jusqu'à « ... le moins du monde ma vie ? » / Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 1-40.

Apollinaire, *Poèmes à Lou*, « Faction » (Poésie/Gallimard, p. 133) / Marivaux, *Les Fausses confidences*, II, 1.

Aragon, *La Diane française*, « Paris » (p. 77) / Montaigne, *Essais*, III, chap. II, « Du repentir », « [C] Miserable sorte de remede, devoir à la maladie sa santé... casuelles et douloureuses » (éd. Villey, p. 815-816).

Camus, *L'Etranger*, fin du chap. I, dernier § (Folio, p. 30-31) / Boileau, *Satires*, VI, v. 1-26.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Folio, chap. 19, p. 288-289, « Le petit wagon tortillard... qui commandaient les hommes » / Chénier, *Poésies*, « Néere » (Poésie/Gallimard, p. 59-61).

Claudé, *Partage de midi*, acte I « pourquoi est-ce maintenant ? »... Ils se regardent (éd. Pléiade, p. 53-55) / Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Garnier, p. 8 « quand je vous ai fait le récit... perdu beaucoup. »

Desnos, *Corps et biens*, « Vie d'ébène » / Vivant Denon, *Point de lendemain*, incipit jusqu'à « où me mènerait cette plaisanterie. »

Giono, *Le Moulin de Pologne*, incipit jusqu'à « ... doux comme des agneaux » / A. Dumas, *Antony*, V, 3, « Oh ! nous sommes donc maudits ? » jusqu'à la fin de la pièce.

Ionesco, *Le Roi se meurt*, « Escalade la barrière » jusqu'à la fin de la pièce / Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, Cinquième promenade, « Quand le lac agité... pour le lendemain. »

Michaux, « **Conseils aux malades** » / Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, éd. Garnier, t. II, p. 390-392, « Il faut renoncer ... le dernier de tous. »

Péguy, *La Tapisserie de Notre Dame*, « **Présentation de la Beauce...** » les 6 premières strophes / Diderot, *Jacques le fataliste*, Droz, p. 206-207, « Levez-vous, lui dit doucement le marquis... et pour vous et pour moi. »

Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. Folio, p. 224-225, « **Alors on eût dit que... allégresse.** » / Molière, *Le Misanthrope*, I, 1, v. 1-36.

Prévert, *Paroles*, « **Fête foraine** », p. 193-194 / Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, « Préface du rédacteur », « L'utilité de l'ouvrage... de l'avoir publié ».

Prévert, *Paroles*, « **Et la fête continue** », p. 200 / Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I, 3, de « Chut !... » à « Quelle pauvre espèce d'homme ! »

Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, 1954, p. 247-248 : « **Cependant M. Verdurin... que l'ouverture.** » / Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 130.

Sarraute, *Enfance*, éd. Folio, p. 166-167 / Marot, *L'Adolescence clémentine*, rondeau XLV, « De celui qui ne pense qu'en s'amie ».

Supervielle, *Gravitations*, « **Ascension** » (Poésie/Gallimard, p. 146) / Rabelais, *Pantagruel*, III (jusqu'à « les commères »).

Tardieu, *Un mot pour un autre*, Irma se retire en maugréant... « **Merci, avec grand soleil.** » / Marivaux, *La Vie de Marianne*, début « Un carrosse de voiture... que j'étais aussi. »