

AGRÉGATION INTERNE : ÉPREUVE DE COMPOSITION A PARTIR D'UN OU PLUSIEURS TEXTES D'AUTEURS, sujet et rapport 2000 (Christabel Grare)

Source du texte numérisé : Eric Hoppenot, liste de diffusion « agreglettres ».

1. Le sujet.

Groupement de textes :

1. Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est* (1895-1900), « Le banyan ».
2. Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools* (1913), « Les sapins ».
3. Paul VALÉRY, *Charmes* (1922), « Au platane ».
4. Francis PONGE, « Le platane » (1942).
5. Jules SUPERVIELLE, « L'arbre » (1946).

Dans le cadre de la lecture du texte poétique en classe de seconde, vous entreprendrez l'étude du groupement ci-dessus. Vous définirez votre projet d'ensemble ainsi que ses modalités d'exécution.

TEXTE 1

Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est* (1895-1900)

LE BANYAN

Le banyan tire.

Ce géant ici, comme son frère de l'Inde, ne va pas ressaisir la terre avec ses mains, mais, se dressant d'un tour d'épaule, il emporte au ciel ses racines comme des paquets de chaînes. A peine le tronc s'est-il élevé de quelques pieds au-dessus du sol qu'il écarte laborieusement ses membres, comme un bras qui tire avant le faisceau de cordes qu'il a empoigné. D'un lent allongement le monstre qui hale se tend et travaille dans toutes les attitudes de l'effort, si dur que la rude écorce éclate et que les muscles lui sortent de la peau. Ce sont des poussées droites, des flexions et des arcs-boutements, des torsions de reins et d'épaules, des détentes de jarret, des jeux de cric et de levier, des bras qui, en se dressant et en s'abaissant, semblent enlever le corps de ses jointures élastiques. C'est un nœud de pythons, c'est une hydre qui de la terre tenace s'arrache avec acharnement. On dirait que le banyan lève un poids de la profondeur et le maintient de la machine de ses membres tendus.

Honoré de l'humble tribu, il est, à la porte des villages, le patriarche revêtu d'un feuillage ténébreux. On a, à son pied, installé un fourneau à offrandes, et dans son cœur même et l'écartement de ses branches, un autel, une poupée de pierre. Lui, témoin de tout le lieu, possesseur du sol qu'il enserre du peuple de ses racines, demeure, et, où que son ombre se tourne, soit qu'il reste seul avec les enfants, soit qu'à l'heure où tout le village se réunit sous l'avancement tortueux de ses bois les rayons roses de la lune passant au travers des ouvertures de sa voûte illuminent d'un dos d'or le conciliabule, le colosse, selon la seconde à ses siècles ajoutée, persévère dans l'effort imperceptible.

Quelque part la mythologie honora les héros qui ont distribué l'eau à la région, et, arrachant un grand roc, délivré la bouche obstruée de la fontaine. Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal, immobile dans le monument de son labeur avec majesté. Ne serait-ce pas lui, le monstre enchaîné, qui vainc l'avare résistance de la terre, par qui la source sourd et déborde, et l'herbe pousse au loin, et l'eau est maintenue à son niveau dans la rizière ? Il tire.

[Juin 1896]

TEXTE 2

Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools* (1913)

LES SAPINS

Les sapins en bonnets pointus
De longues robes revêtus
Comme des astrologues
Saluent leurs frères abattus
Les bateaux qui sur le Rhin voguent

Dans les sept arts endoctrinés

Par les vieux sapins leurs aînés
 Qui sont de grands poètes
 Ils se savent prédestinés
 A briller plus que des planètes

A briller doucement changés
 En étoiles et enneigés
 Aux Noël's bienheureuses
 Fêtes des sapins ensongés
 Aux longues branches langoureuses

Les sapins beaux musiciens
 Chantent des Noël's anciens
 Au vent des soirs d'automne
 Ou bien graves magiciens
 Incantent le ciel quand il tonne

Des rangées de blancs chérubins
 Remplacent l'hiver les sapins
 Et balancent leurs ailes
 L'été ce sont de grands rabbins
 Ou bien de vieilles demoiselles

Sapins médecins divagants
 Ils vont offrant leurs bons onguents
 Quand la montagne accouche
 De temps en temps sous l'ouragan
 Un vieux sapin geint et se couche

TEXTE 3

Paul VALÉRY, *Charmes* (1922)

AU PLATANE

À André Fontainas.

Tu penches, grand Platane, et te proposes nu,
 Blanc comme un jeune Scythe,
 Mais ta candeur est prise, et ton pied retenu
 Par la force du site.

Ombre retentissante en qui le même azur
 Qui t'emporte, s'apaise,
 La noire mère astreint ce pied natal et pur
 À qui la fange pèse.

De ton front voyageur les vents ne veulent pas ;
 La terre tendre et sombre,
 O Platane, jamais ne laissera d'un pas
 S'émerveiller ton ombre !

Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux
 Où la sève l'exalte ;
 Tu peux grandir, candeur, mais non rompre les nœuds
 De l'éternelle halte!

Pressens autour de toi d'autres vivants liés
 Par l'hydre vénérable ;

Tes pareils sont nombreux, des pins aux peupliers,
De l'yeuse à l'érable,

Qui, par les morts saisis, les pieds échevelés
Dans la confuse cendre,
Sentent les fuir les fleurs, et leurs spermes ailés
Le cours léger descendre.

Le tremble pur, le charme, et ce hêtre formé
De quatre jeunes femmes,
Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé,
Vêtus en vain de rames.

Ils vivent séparés, ils pleurent confondus
Dans une seule absence,
Et leurs membres d'argent sont vainement fendus
À leur douce naissance.

Quand l'âme lentement qu'ils expirent le soir
Vers l'Aphrodite monte,
La vierge doit dans l'ombre, en silence, s'asseoir,
Toute chaude de honte.

Elle se sent surprendre, et pâle, appartenir
À ce tendre présage
Qu'une présente chair tourne vers l'avenir
Par un jeune visage...

Mais toi, de bras plus purs que les bras animaux
Toi qui dans l'or les plonges,
Toi qui formes au jour le fantôme des maux
Que le sommeil fait songes,

Haute profusion de feuilles, trouble fier
Quand l'âpre tramontane
Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver
Sur tes harpes, Platane,

Ose gémir !... Il faut, ô souple chair du bois,
Te tordre, te détordre,
Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix
Qu'ils cherchent en désordre!

Flagelle-toi!... Parais l'impatient martyr
Qui soi-même s'écorche,
Et dispute à la flamme impuissante à partir
Ses retours vers la torche !

Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront,
Et que le pur de l'âme
Fasse frémir d'espoir les feuillages d'un tronc
Qui rêve de la flamme,

je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc,
Ivre de ton tangage,
Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc,
De lui rendre un langage !

O qu'amoureuusement des Dryades rival,
Le seul poète puisse

Flatter ton corps poli comme il fait du Cheval
L'ambitieuse cuisse !...

- *Non, dit l'arbre. Il dit : Non ! par l'étonnement
De sa tête superbe,
Que la tempête traite universellement
Comme elle fait une herbe !*

TEXTE 4

Francis Ponge

Le Platane

Tu borderas toujours notre avenue française pour ta simple membrure et ce tronc clair, qui se départit sèchement de la platitude des écorces,

Pour la trémulation virile de tes feuilles en haute lutte au ciel à mains plates plus larges d'autant que tu fus tronqué,

Pour ces pompons aussi, ô de très vieille race, que tu prépares à bout de branches pour le rapt du vent,

Tels qu'ils peuvent tomber sur la route poussiéreuse ou les tuiles d'une maison... Tranquille à ton devoir tu ne t'en émeus point :

Tu ne peux les guider mais en émetts assez pour qu'un seul succédant vaille au fier Languedoc

A perpétuité l'ombrage du platane.

Francis PONGE, *Pièces* (1942)

TEXTE 5

Jules Supervielle

L'Arbre

Il y avait autrefois de l'affection, de tendres sentiments,
C'est devenu du bois.

Il y avait une grande politesse de paroles,
C'est du bois maintenant, des ramilles, du feuillage.

Il y avait de jolis habits autour d'un cœur d'amoureuse

Ou d'amoureux, oui, quel était le sexe ?

C'est devenu du bois sans intentions apparentes

Et si l'on coupe une branche et qu'on regarde la fibre

Elle reste muette

Du moins pour les oreilles humaines,

Pas un seul mot n'en sort mais un silence sans nuances

Vient des fibrilles de toute sorte où passe une petite fourmi.

Comme il se contorsionne l'arbre, comme il va dans tous les sens,
Tout en restant immobile !

Et par là-dessus le vent essaie de le mettre en route,

Il voudrait en faire une espèce d'oiseau bien plus grand que nature

Parmi les autres oiseaux

Mais lui ne fait pas attention,

Il faut savoir être un arbre durant les quatre saisons,

Et regarder, pour mieux se taire,

Écouter les paroles des hommes et ne jamais répondre,

Il faut savoir être tout entier dans une feuille

Et la voir qui s'envole.

Jules SUPERVIELLE, *Les Amis inconnus* (1934)

2. Le rapport.

L'épreuve correspondant à la composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs existe depuis plus de dix ans et ne devrait plus soulever d'interrogations majeures. Les rapports établis par le jury depuis sa création en rappellent les principes et la méthodologie. Ils fournissent des conseils précieux et des éléments de corrigés, c'est pourquoi on ne saurait trop recommander aux candidats non seulement de les lire attentivement, et dans leur intégralité, mais aussi de les utiliser pour s'entraîner efficacement à cette épreuve : il est pour le moins périlleux, en effet, d'attendre le jour du concours pour rédiger son premier devoir de didactique. Ce rapport s'inscrit dans la même perspective que tous les précédents : il s'efforcera de faire le point sur un certain nombre d'erreurs et de dérives à éviter, d'apporter des précisions d'ordre méthodologique et de présenter quelques éléments de correction. Rappelons qu'il n'existe pas pour cette épreuve de schéma préétabli ni de corrigé-type, nombreux étant les choix et les plans possibles dès lors qu'ils s'organisent à partir d'une problématique littéraire pertinente et d'un projet de lecture adapté aux textes proposés, comme le prouvent les bonnes copies que les membres du jury ont pu corriger, et dont ils souhaiteraient voir le nombre augmenter d'année en année.

1. Une composition de didactique

Trop de candidats confondent encore didactique et pédagogie, et conçoivent leur devoir sur le modèle inapproprié d'un projet pédagogique destiné à figurer dans un cahier de textes, qu'ils truffent de remarques puisées dans leur expérience quotidienne. Ce n'est ni l'esprit ni la lettre d'une épreuve qui ne consiste pas à exposer des pratiques de classe ni à décrire par le menu le déroulement de cours fictifs devant des élèves imaginaires. Cela a été dit et répété à maintes reprises, et les candidats qui ont encore des difficultés, sont invités à se reporter à la lecture des premiers rapports établis par le jury.

Il faut ainsi se défier de pratiques qui relèvent plus d'habitudes et de conventions que de justifications d'ordre didactique. C'est le cas, par exemple, du rejet systématique de la poésie en fin d'année, sous prétexte que les premiers mois sont consacrés à l'étude de l'argumentation (et corrélativement à une initiation au sujet de type I), ou à celle de la nouvelle, du roman, ou du théâtre (avec, en parallèle, une approche de la lecture méthodique ou du commentaire composé). C'est aussi le cas des œuvres que l'on se croit toujours obligé d'étudier dès qu'il s'agit de poésie, le sempiternel groupement sur la poésie amoureuse au XVI^{ème} siècle, ou le très traditionnel groupement sur l'évolution du sonnet du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle. Les présenter comme des préalables indispensables est d'autant plus maladroit qu'il n'existe aucune continuité d'ordre générique, historique ou thématique avec les poèmes proposés dans le sujet.

Il faut également écarter toute remarque sur les représentations, souvent caricaturales dans leur généralité, que l'on se fait des élèves de lycée. Cela vaut pour les hypothèses avancées sur leurs goûts (leur passion ou leur manque d'intérêt pour les textes poétiques qu'ils jugeraient « difficiles »), leur appétence plus ou moins marquée pour le travail, leurs difficultés ou les erreurs qu'ils seraient susceptibles de commettre. Il en va de même des « pistes » hasardeuses ouvertes par « l'émergence de leurs horizons d'attente », (expression stéréotypée qui n'a pas beaucoup de sens pour des élèves dont la culture littéraire est assez limitée), des espoirs et des illusions variées que l'on nourrit sur leurs compétences (leurs capacités à « réinvestir leurs acquis », autre cliché à éviter), ou sur leurs talents poétiques: il est totalement irréaliste de demander à des élèves d'écrire « à la manière de » Claudel, Valéry, Apollinaire, Supervielle, ou Ponge. Les nouveaux programmes de seconde, que certains candidats ont mentionnés bien qu'ils ne soient pas encore entrés en application, précisent bien que toute écriture dite « d'invention » doit se greffer sur une lecture préalable et relève essentiellement de l'imitation. Il est donc indispensable, avant de proposer ce type d'exercice, d'intégrer dans le projet de lecture, une analyse permettant de dégager avec précision une ou plusieurs caractéristiques d'écriture propres au poème étudié.

Il va de soi, enfin, qu'on attend d'un professeur de Lettres, des compétences d'expression écrite, la capacité de rédiger un devoir dans un style correct et d'employer une langue dépourvue de familiarités et de clichés, et présentant une orthographe irréprochable. L'épreuve est une « composition », qui exige introduction et conclusion, un plan correctement structuré, et des parties équilibrées et entièrement rédigées. Il est rappelé que le style télégraphique, les schémas, tableaux, et abréviations de toutes sortes, ne sont pas admis. Elle met en œuvre les qualités complémentaires que sont l'esprit de synthèse et les capacités d'analyse. Et elle nécessite une bonne gestion du temps, qui évitera au candidat de remettre une copie inachevée. Il est évident que le jury est également fondé à attendre de la part d'enseignants en activité, une bonne maîtrise des outils méthodologiques et des concepts indispensables à l'étude de la poésie. On déplore beaucoup trop de confusion dans la reconnaissance des formes poétiques (les textes de Claudel et de Ponge sont des poèmes en prose, ceux de Valéry

et d'Apollinaire sont en vers hétérométriques « réguliers » ou réglés, pour employer la définition de M. Aquien, celui de Supervielle en vers libres), trop d'approximations dans l'étude de la métrique et du rythme, d'erreurs dans la définition de figures de rhétorique aussi connues que la métaphore ou l'allégorie, et l'emploi de concepts aussi fréquemment utilisés que le symbole ou la tonalité (qui ne peut, en aucun cas, être « mélancolique » ou « gaie », « fantaisiste » ou « poétique »). Pour éliminer toutes ces erreurs, peu acceptables à ce niveau, on ne peut que conseiller une fréquentation assidue d'ouvrages de base comme le *Dictionnaire de poétique*, de M. Aquien (Livre de poche, 1993), *L'Introduction à l'analyse de la poésie*, de J. Molino et J. Gardes Tamine (2 tomes parus aux PUF en 1982 et 1988), *La Versification appliquée aux textes*, de M. Aquien (Nathan, 1996) , *Le poème en prose et ses territoires*, d'Y. Vadé (Belin SUP, 1996) , et *L'Introduction à l'intertextualité*, de N. Piégay-Gros (Dunod, 1996), ou d'autres du même type.

C'est à la lumière de solides connaissances théoriques et littéraires (les « savoirs savants ») que s'engage toute réflexion didactique. Et seule une analyse très attentive du corpus proposé permet de dégager une problématique littéraire adaptée et un projet de lecture pertinent, qui charpentera efficacement le plan et le travail envisagés. Autrement dit, un devoir de didactique n'est pas une mécanique qui fonctionnerait à vide à partir d'un lexique spécialisé, ou de termes techniques, qu'il suffirait de plaquer sur le sujet et d'enfiler dans un ordre prescrit : la séquence, les séances, les prérequis ou préacquis, les divers objectifs (les traditionnels objectifs littéraires et culturels, et les plus curieux objectifs « institutionnels » qui désignent les exercices correspondant aux épreuves d'examen et qu'il vaudrait mieux appeler « méthodologiques ») et une évaluation, finale de préférence ! (alors qu'il conviendrait d'envisager une progression régulière dans les exercices demandés). Il ne s'organise pas, non plus, à partir de schémas préétablis, valables pour tout type de sujet, qui correspondraient à de simples apprentissages d'ordre méthodologique (une succession de lectures méthodiques, conduisant ipso facto à un commentaire composé, précédée d'une rituelle confrontation générale des textes, ponctuée par des « recherches » au CDI, qui se conclurait par un tableau récapitulatif), ou d'ordre notionnel (une étude répétitive ou transversale, de la versification, des champs lexicaux et des images, qui réduirait les poèmes à un rôle de simples prétextes ou supports). De telles dérives, accentuées sans doute par la nature du sujet proposé, un groupement de textes poétiques, malheureusement trop souvent abordés selon une perspective purement formaliste, ont été beaucoup trop nombreuses, cette année.

2. Une interprétation des textes :

Le choix de la problématique et la mise en place du projet de lecture, qui servent de fondement au devoir de didactique, supposent des connaissances théoriques et littéraires précises, et demandent d'importants efforts de la part d'enseignants qui, pour une grande majorité, ont quitté les bancs de l'université depuis longtemps. Mais c'est aussi souvent un travail qu'ils apprécient beaucoup, car se préparer aux épreuves du concours leur offre la possibilité de lire ou relire des œuvres littéraires, d'actualiser leurs savoirs théoriques et critiques, d'enrichir leur culture générale, et de développer leurs compétences de lecture et d'interprétation des textes. En ce sens, l'étude (ou la relecture) des œuvres majeures des grands théoriciens de la poésie que sont Jakobson, Kristeva, ou Meschonnic, de fins critiques comme J.P Richard ou M. Riffaterre, et de spécialistes comme M. Collot ou J.-M Gleize , B. Veck et B. Beugnot (pour les oeuvres de Supervielle et de Ponge), M.-J. Durry , M. Décaudin, D. Alexandre ou P. Brunel (pour celles d'Apollinaire), S. Bernard ou B. Johnson (pour l'histoire et l'esthétique du poème en prose), ou G. Genette et R. Barthes (pour la notion d'intertextualité), nourrit très utilement la réflexion. Quelques éléments de bibliographie sont fournis dans ce rapport, pour les candidats que cela intéresserait.

Des connaissances générales trop lacunaires ou inadéquates conduisent souvent à des affirmations erronées et à des interprétations hasardeuses. Ce n'est pas, par exemple, parce qu'Apollinaire a composé des calligrammes qu'il fallait à tout prix retrouver une forme de sapin dans la disposition typographique de ses strophes ou de son poème. Et ce n'est pas non plus sa décision de supprimer une ponctuation devenue inutile, qui lui vaut d'être considéré comme un poète de la modernité. Le fait que « Le Banyan » soit extrait de *Connaissance de l'Est* n'autorise pas à lire ce poème en prose comme une description « exotique ». La structure fermée du texte avec une reprise à la clôture de la phrase simple qui en constituait l'ouverture, l'organisation des paragraphes en couplets (au sens où l'entend Suzanne Bernard) qui correspondent à des unités syntaxiques et sémantiques, le renversement à valeur poétique du verbe « pousser » communément utilisé pour désigner l'activité végétale, en « tirer », qui marque le point de départ d'une métaphore allégorisante, font basculer la perspective, et lui confèrent un statut poétique. Une lecture attentive montre également que les références mythologiques renvoient toujours à la tradition gréco-latine (évocation d'Hercule, allusion aux exploits d' Atlas et de Prométhée, ou encore à la légende de Pégase qui d'un coup de sabot fit jaillir la source Hippocrène), que l'espace est représenté dans toutes ses directions (hauteur, largeur,

profondeur), qu'il contient au moins deux continents (l'Inde et l'Asie) et un « quelque part », terre mythique de héros légendaires, et qu'il allie les formes complémentaires d'une immensité ouverte et d'un lieu circonscrit à un cercle protecteur. Il en va de même pour les représentations du temps, qui englobent dans un présent intemporel les siècles et la seconde, le jour et la nuit. Les très nombreuses métaphores qui désignent cet arbre sont empruntées aux divers règnes de la création : végétal, mais aussi minéral et animal. Elles relèvent souvent de la personnification et construisent les figures du géant, du patriarche et du héros (à travers le lexique du corps, les verbes d'action et de mouvement, et le champ lexical de l'effort). Mais elles contribuent aussi à façonner une entité monstrueuse, composée d'éléments humains, mécaniques et animaux, que synthétise l'apparition de l'hydre. Ce n'est pas à une simple description, mais à une célébration et à une explication du monde que se livre le poète à travers les poèmes en prose de *Connaissance de l'Est*, qui est, de l'aveu même de Claudel, le plus « mallarméen » de ses ouvrages. Et Suzanne Bernard a retrouvé cette influence dans la volonté de pénétrer au cœur des choses pour arracher la vérité qu'elles contiennent (qui est d'ordre religieux, chez Claudel), et dans l'emploi d'une syntaxe très élaborée qui vise à reproduire la profondeur et l'unité complexe du monde qu'elle cherche à transcrire. Tous ces éléments textuels, métaphoriques et linguistiques, métamorphosent le banyan en arbre cosmique, qui symbolise une totalité dans laquelle coexistent, en toute harmonie, les contraires que sont, également, le mouvement et l'immobilité, la puissance et la douceur, le masculin et le féminin, le ciel et la terre, en un mot, toutes les composantes de la vie et du cosmos. Cette évocation du banyan brosse donc un tableau allégorique, qui traduit la vision claudélienne de l'univers et de l'existence et exprime pleinement sa conception « catholique » (au sens étymologique du terme) du monde.

Pour « Le platane », il ne suffisait pas de mentionner la volonté de Ponge de « prendre le parti des choses », ni de s'en tenir à sa célèbre formule « En somme voici le point important : Parti pris des choses égale compte tenu des mots » (« My creative method », 29 décembre 1947). La datation du poème, initialement publié dans *Poésie 42*, revue engagée dirigée par Seghers à Avignon, sous la rubrique « La Permanence et l'Opiniâtreté » et avec une dédicace à Louis Aragon, (dispositif qui sera supprimé lors de son insertion dans le recueil *Pièces* en 1961), éclairait utilement les références patriotiques, l'appel aux valeurs morales et l'éloge de cet arbre méridional qui incarne la force tranquille de la France en lutte, dans ces années d'Occupation et de Résistance. La parenté des titres et la similitude des systèmes d'énonciation (apostrophe à l'arbre et forme dialogique), induisaient également l'existence d'un lien, et donc la nécessité d'une confrontation entre ce poème et celui de Valéry. Cette relation n'est d'ailleurs pas fortuite, et correspond à une intertextualité explicite et voulue, Ponge ayant déclaré avoir écrit « Le platane » en réaction et en opposition à l'éloge composé par Valéry, dont il critiquait le caractère abstrait et le style ampoulé. On pouvait également établir un parallèle entre « Au platane » et « L'arbre », en comparant les dernières strophes du poème de Valéry et la deuxième partie du texte de Supervielle, qui en reprend la thématique et les motifs, mais d'une façon allusive et discrète.

C'est encore une lecture attentive des cinq poèmes, qui permettait d'appréhender les multiples significations que peut prendre le thème de l'arbre, chez des écrivains aussi différents que Claudel, Valéry, Apollinaire, Ponge et Supervielle. Au-delà des constantes liées à la dimension symbolique de l'arbre, apparaissaient de nombreuses variantes. C'est le cas, par exemple, de la représentation de l'espace. L'arbre symbolise généralement l'axe du monde : il est le vecteur d'une verticalité qui unit la terre et le ciel (thème repris avec force chez Claudel, Valéry, et sous une forme plus atténuée chez Apollinaire et Supervielle, à travers le motif du chant et celui du vent). Le poème s'attachait à mettre en valeur tantôt son dynamisme ascensionnel (chez Claudel et Valéry), tantôt le thème de la chute (associée à l'idée de la fertilité et de la renaissance ou de la perpétuation de la vie (chez Apollinaire et Ponge). L'arbre est également une représentation symbolique du temps : s'il évoque toujours une permanence à travers le renouvellement cyclique de la nature, l'accent peut être mis sur l'idée d'une intemporalité (chez Claudel, notamment dans le second couplet), d'un présent actualisé (chez Valéry), d'une pérennité sereine (chez Ponge, avec deux adverbes de temps à l'ouverture et à la clôture : « toujours » et « à perpétuité », qui accompagnent un futur et des présents à valeur itérative), d'un temps arrêté (chez Supervielle, vers 19) et d'une continuité douloureuse (chez Apollinaire où le passage des saisons métamorphose les sapins, dans les strophes 3, 4 et 5, seuls arbres à feuilles persistantes qui assistent, en simples spectateurs, à la mort de quelques-uns de leurs frères, mais aussi à de nouveaux enfantements, comme le montre la dernière strophe, où le verbe « se couche » du vers final rime avec « accouche » du vers 28).

Mais l'image symbolique dominante, présente dans la majorité des métaphores utilisées, est celle de l'homme : l'arbre est toujours représenté sous des formes anthropomorphiques (détails anatomiques, mouvements, passions, chants et paroles), et sexualisées. Cette sexualisation n'est pas très signifiante chez Supervielle (vers 5 et 6), ni chez Apollinaire (strophe 5) où l'arbre tend surtout à

représenter l'humanité en général. Elle est, par contre, puissante chez Claudel où l'énergie vitale de l'Hercule végétal fait jaillir la source qui s'écoule dans les rizières et symbolise le pouvoir créateur, notamment celui du poète dont le regard a conçu et mis en scène l'allégorie du banyan : « Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal, immobile dans le monument de son labeur avec majesté ». Le poète inscrit donc sa présence au cœur même de l'œuvre textuelle qui est le fruit de son labeur. Cette énergie créatrice apparaît aussi chez Ponge, à travers l'évocation de « la trémulation virile » des feuilles du platane et celle des « pompons » qui donneront naissance à d'autres arbres. M. Collot, dans son étude intitulée *Entre mots et choses* (Champ Vallon, 1991) a montré le lien qui pouvait être établi entre la figure du Père disparu, et l'apparition dans l'œuvre de Ponge du motif de l'arbre, dont les variations permettraient de suivre à la fois la résolution du drame personnel qu'a constitué ce deuil, et l'évolution de sa poétique. Bernard Beugnot, de son côté, n'hésite pas à parler d'un véritable « mythe » de l'arbre, dont il analyse ainsi la polyvalence : « Aussi polyvalente qu'elle est fréquente, l'image de l'arbre sert à représenter la temporalité historique, manière de prendre place dans un devenir et de définir le statut du poète ; il sert aussi à allégoriser les moments et les tourments du travail textuel ou à en exprimer les ambitions. Ce pouvoir symbolique tient au fait qu'il est histoire et qu'il est cycle, mort périodique et résurrection, modèle par excellence de la fidélité aux rythmes de la nature » (*Poétique de Ponge*, PUF, 1990, p.160). On retrouve cette thématique de la mort et cette allégorie de la poésie dans le poème de Supervielle, mais sous des formes très différentes. L'arbre y représente les deux éléments qui fondent, pour cet écrivain, le tragique de la condition humaine: la vieillesse qui paralyse, et la mort conçue comme une existence végétative très atténuée, caractérisée par l'immobilité et une incapacité à communiquer avec les vivants, qui a été souvent mise en scène dans ses poèmes et dans les divers contes qu'il a réunis dans *L'Enfant de la haute mer* et *L'Arche de Noé*. La « feuille qui s'envole » pourrait être interprétée comme l'image de l'œuvre poétique qui échappe à son auteur et résume toute son existence après sa mort. Cette thématique de la création poétique constitue la trame essentielle du poème de Valéry, qui associe une très forte sexualisation de l'arbre et un haut degré de symbolisme. « Au Platane » se construit sur une double isotopie à caractère antagoniste, celle du désir et celle de la pureté, qui se décline à tous les niveaux et dans toutes les strophes (les oppositions entre le haut et le bas, le tronc et les feuilles, le mouvement et l'immobilité, le masculin et le féminin, la candeur et la noirceur, l'or et la flamme, le martyr de la chair et le chant de l'âme, la volonté du poète et celle de l'arbre). Cette tension apparaît également à travers le dialogue, une forme d'expression privilégiée chez Valéry, aussi bien dans *Charmes*, que dans d'autres œuvres, notamment les trois dialogues qu'il a rédigés à peu près à la même époque, parmi lesquels figure *Le dialogue de l'arbre*, édité en 1924, une « fantaisie pastorale » inspirée des *Bucoliques* de Virgile, mettant en scène deux bergers, Tityre et Lucrèce, qui échangent des propos consacrés à la gloire d'un hêtre. Cet arbre, célébré à travers un discours qui se charge de poésie, devient progressivement le symbole de l'Amour, puis la figure mythique de l'Arbre-Dieu, et enfin celle de l'Arbre de paroles, incarnation ultime du Verbe poétique et créateur.

Ces quelques orientations donnent un rapide aperçu de la diversité et de la richesse des multiples interprétations possibles de ce groupement de textes poétiques, et font éclater les limites d'une conception purement « autotélique » (notion dès en vogue, cette année, mais qui a rarement été utilisée à bon escient dans les copies) d'une poésie qui se complairait uniquement à se mettre en scène et à se contempler dans le miroir de sa propre écriture.

3. Une exploitation didactique :

a) Une problématique :

Le sujet proposait un groupement de textes poétiques de formes très variées, de très faible amplitude diachronique, ayant pour thématique commune l'arbre, et même des arbres spécifiques (à part celui de Supervielle), ancrés dans un terroir précis (le Midi méditerranéen pour le platane de Valéry, celui de Ponge, et sans doute implicitement pour l'arbre superviellien, secoué comme eux par le vent, les bords du Rhin pour les sapins d'Apollinaire, et la Chine pour le banyan claudélien). Cela excluait toute problématique centrée sur une évolution des formes poétiques, mais aussi réduite à la seule observation de leur diversité ou élargie à une impossible définition de la poésie. Mais cela induisait une réflexion sur l'appréhension du réel, et la transfiguration opérée par le regard et la parole du poète qui métamorphosent la réalité en œuvre d'art. C'est une problématique de ce type qu'il convenait de présenter dans l'introduction, et aussi rapidement que possible, sans se perdre dans des discours sur l'évolution de la poésie depuis le XVI^{ème} siècle, ou des considérations beaucoup trop générales sur le fait poétique.

b) L'organisation de la séquence :

L'organisation de la séquence devait tenir compte du fait qu'il s'agissait d'un groupement de textes, et il fallait envisager d'établir des relations entre les poèmes. Le recours mécanique à une

confrontation initiale ou finale, qui ne dépasserait pas le stade de simples repérages relevant de l'évidence, (par exemple les différents types d'arbres, ou les diverses formes poétiques) ou se bornerait à les inscrire en fin de parcours dans un tableau schématique, ne présente aucun intérêt. Pour être efficace, une confrontation doit porter sur des éléments d'interprétation essentiels. Et les modalités de ce travail de comparaison doivent être explicitées, dans le projet de lecture. Elle s'imposait, ici, pour les poèmes de Valéry et de Ponge (et peut-être celui de Supervielle), en raison de l'intertextualité qui les lie. Elle paraissait beaucoup moins pertinente pour ceux de Valéry et de Claudel, d'Apollinaire et de Supervielle, d'Apollinaire et de Valéry, ou de Ponge et Claudel, en raison du caractère extrêmement ténu des rapprochements possibles, qu'ils soient formels (poèmes en prose ou en vers, « réguliers » ou non), ou rhétoriques (le recours à la mythologie, ou à l'allégorie).

La place de la séquence dans le projet annuel ne posait aucun problème. Les nouveaux programmes de Français en collège accordent une place de choix à la poésie. En classe de 3ème, on met l'accent sur la poésie lyrique et la poésie engagée, à partir d'un ensemble de textes poétiques du XIXème ou du XXème siècle. Il était donc tout à fait possible d'envisager l'étude de ce groupement de textes dès le début de l'année. Et pour ce qui est des prérequis, il était inutile d'établir une liste exhaustive de tous les outils disponibles pour l'analyse des textes poétiques (par exemple, la connaissance de « toutes » les figures de rhétorique, ou de « toutes » les règles de prosodie). On pouvait s'en tenir, par exemple, aux notions de rythme et d'isotopie (beaucoup plus opérationnelle en poésie que le très banal « champ lexical »), et aux figures de la personnification, de l'allégorie et du symbole (qui, si elles ne sont pas encore bien maîtrisées par les élèves, doivent être intégrées dans le projet de lecture, mais comme de simples outils au service des textes étudiés). Il n'était pas nécessaire, non plus, de proposer (dans une première séance, ou à travers des exposés d'élèves) un balayage historique, aussi général que superficiel, de tous les mouvements poétiques, ni d'imposer aux élèves le résumé des biographies des écrivains (à l'écrit ou à l'oral), car sous leur forme scolaire stéréotypée et purement factuelle, elles polluent souvent beaucoup plus qu'elles n'éclairent la lecture de leurs œuvres.

Le nombre de séances prévues varie généralement selon le projet de lecture il ne pouvait, ici, se limiter à une par texte (c'est à dire cinq), ni excéder sept ou huit, de façon à couvrir une durée globale comprise entre huit et dix heures. Il était important, également, de tenir compte de la réalité des emplois du temps, qui excluent toujours la possibilité de disposer systématiquement d'une série de cours d'une heure et demie ou de deux heures. Et il était bon, dans l'organisation de la séquence, de respecter la spécificité des modules, et de l'aide individualisée, en classe de seconde. Il était, par ailleurs, tout à fait déconseillé d'envisager, explicitement ou implicitement, une « séance décrochée » consacrée à des révisions préalables, ou à l'acquisition d'outils méthodologiques à partir d'exercices ponctuels : ils présentent l'inconvénient, majeur en poésie, de dissocier la forme et le fond, et de réduire la lecture de la poésie à une analyse purement technique et formelle (étiquetage de strophes et de vers, ou de figures, par exemple) qui ne sert ni la compréhension des textes poétiques, ni leur interprétation. Ce type de travail gagne toujours à être pleinement intégré à la séquence, et conduit à partir de la lecture des poèmes du groupement. La séquence doit également présenter une véritable progression: elle ne pouvait donc pas reposer sur le simple principe de successivité ni sur une répétition de séances conçues sur le même modèle (des questions de préparation, leur correction avant ou au cours d'une « lecture méthodique », un « commentaire composé » prévu en milieu de séquence, dont le corrigé est programmé pour la dernière séance, par exemple). Un plan de ce type correspondait à une approche stéréotypée des textes proposés, et mettait en évidence la faiblesse du projet de lecture et l'absence d'une véritable réflexion didactique.

Les exercices proposés aux élèves, en phase de préparation, d'évaluation formative ou sommative, sous une forme écrite ou orale, pouvaient être très variés. Il convenait de les adapter au projet de lecture, à la progression, et au texte choisi. En voici une liste non exhaustive: questions de préparation ou d'observation, bilans et synthèses partielles à l'écrit ou à l'oral, lecture expressive et récitation, présentation orale de tout ou partie d'une lecture méthodique, rédaction d'une partie de commentaire composé, entretien oral, brève écriture d'imitation avec contrainte formelle précise (un paragraphe descriptif reprenant le procédé de la personnification, en relation avec la lecture du texte de Claudel ou de Valéry ; un court poème en prose comportant une formule d'ouverture et de clôture, en relation avec la lecture du texte de Claudel ou de Ponge ; la composition d'une strophe en alexandrins ou en octosyllabes rimés, ou celle d'une strophe en vers libres comportant des métaphores de formes diverses, en relation avec la lecture du poème d'Apollinaire ou de Supervielle, par exemple).

On pouvait envisager divers prolongements à la séquence, pourvu qu'ils s'inscrivent dans la logique de la problématique et du projet de lecture : la constitution d'un florilège d'autres poèmes contemporains en vers ou en prose consacrés à la même thématique, ou à une autre (celle de la fleur

ou de l'eau, par exemple), la lecture en œuvre intégrale d'un recueil poétique (*Alcools* d'Apollinaire, *Le parti pris des choses* ou *Pièces* de Ponge, *Gravitations* ou *Les amis inconnus* de Supervielle, par exemple), ou bien l'étude de la représentation de l'arbre dans la peinture moderne, à travers la série des grands pins de Cézanne, celle des arbres de Mondrian, ou encore les forêts de Max Ernst, pour ne citer que quelques exemples.

c) Eléments de corrigé :

Le groupement permettait au moins deux démarches, aussi efficaces l'une que l'autre sur le plan didactique. La première (adoptée par un certain nombre de candidats) consistait à partir d'une forme poétique connue, le poème en vers hétérométriques d'Apollinaire, pour mettre en place une stratégie de lecture. La seconde (mise en œuvre dans quelques copies) jouait sur un effet de surprise, et lui préférait le poème en prose de Claudel. Il était, en tout cas, intéressant d'enchaîner les deux études, de façon à montrer que la poésie ne s'enferme pas dans des formes versifiées, et qu'elle métamorphose toujours la réalité en œuvre d'art (aussi bien le spectacle familier d'un sapin, que l'image plus extraordinaire d'un banyan). Par le biais de l'anthropomorphisme et la présence, explicite ou implicite, de la figure du poète au cœur du texte, elle se donnait à lire, non seulement comme une représentation symbolique du monde, des hommes et de la vie, mais aussi comme une forme d'art poétique. L'analyse du poème de Supervielle permettait d'enrichir cette lecture: à travers une métamorphose et un renversement de perspective, c'est toute une vie intérieure (émotions, sentiments, amour, silences, réserve, humilité) qui s'incarne et se fige douloureusement dans la matière végétale, l'arbre devenant la métaphore polysémique de l'homme confronté à la vieillesse et à la mort, et du poète réduit au silence une fois que son œuvre lui a échappé. La comparaison des textes de Valéry et de Ponge, conduisait à opposer non seulement deux regards posés sur le monde et deux écritures radicalement différentes, mais aussi à mettre en évidence les liens qui se tissent toujours entre les œuvres d'art : leur intertextualité. Valéry et Mallarmé, comme Baudelaire et Rimbaud au siècle précédent, ont exercé une influence majeure sur des générations de poètes, même ceux qui ont tracé très tôt leur propre voie, très originale, comme Claudel ou Ponge. Sans entrer dans le détail du projet didactique nous proposons, à titre d'exemple, deux façons différentes et complémentaires d'aborder la problématique retenue : une analyse des « Sapins » d'Apollinaire et une lecture comparative des poèmes de Valéry et de Ponge.

I° « Les sapins » :

« Les sapins » appartiennent aux *Rhénanes*, suite de neuf poèmes datés de 1901 et 1902, inspirés par le séjour en Allemagne du jeune Apollinaire. La Rhénanie avec ses paysages, ses légendes et ses coutumes, lui a fourni un inépuisable réservoir d'images dont s'est nourrie son écriture. Mais son regard de poète a le don de faire jaillir de la réalité quotidienne un spectacle caractérisé par la magie et la fantaisie. La lecture des « sapins » peut s'organiser autour des deux concepts majeurs que sont l'esthétique de la surprise et la poétique de la modernité.

C'est à partir de deux impressions, visuelle et auditive, que se construit le poème la forme triangulaire des sapins est à l'origine de toute une série d'images familières (bonnets pointus et longues robes) qui, par glissements successifs, dessinent des silhouettes de personnages de fantaisie : les astrologues, les grands poètes prédestinés et leur illustres aînés, les musiciens et autres magiciens, les enfants qui chantent « Mon beau sapin », les « couples » plaisants que forment les grands rabbins et les vieilles demoiselles, les médecins de Molière et les charlatans ambulants. La fête de Noël, qui glorifie les sapins, entraîne l'évocation des chants et, par un retournement amusant, les arbres changent de statut : d'objets de chanson, ils deviennent sujets chantants (strophe 6). L'effet de surprise résulte ainsi de la juxtaposition de scènes disparates et plaisantes. Mais toute forme de pittoresque est gommée par le recours à des images d'Epinal, un peu désuètes et décalées, qui renvoient à un imaginaire littéraire et enfantin. Apollinaire joue également sur une double logique contradictoire: le discontinu des images s'inscrit dans la continuité d'une écriture poétique caractérisée par une relative homogénéité syntaxique et grammaticale : un groupe nominal sujet présentant les sapins, puis son déterminant (une métaphore juxtaposée) dans les strophes 1, 4 et 6, suivi d'un groupe verbal évoquant leur activité (vers 4, 17, 20, 27 et 30). Cette structure simple appelle la répétition du terme « sapin » en tête des strophes-clés qui rythment la progression du poème : l'ouverture, le centre où se conjuguent les impressions visuelles (la lumière) et auditives (les chants), où se mêlent l'isotopie de l'étoile et celle de la musique, et où se confondent les chœurs des chanteurs et les voix de la nature (le tonnerre). La variante finale « Un vieux sapin », qui oppose le singulier aux pluriels précédents, rompt cette continuité et met en valeur le contrepoint du dernier vers. Mais le terme « sapin » apparaît également dans d'autres fonctions grammaticales : celle de complément d'agent (strophe 2), de complément du nom (strophe 3), et de complément d'objet direct (strophe 5). Cela implique des changements de position dans les vers, comme dans les strophes. Le

titre du poème se décline ainsi à travers tout le texte, sauf dans l'hexamètre central qui marque régulièrement une rupture et un décalage rythmique au cœur de strophes composées d'octosyllabes.

La discontinuité des images s'inscrit également dans la double isotopie qui se tisse au fil du poème : celle de l'étoile dans les trois premières strophes, celle du chant et de la plainte dans les trois dernières. L'étoile est présente, explicitement ou implicitement, sous toutes ses formes : l'astre observé par les astrologues, la constellation des Pléiades, représentant métaphoriquement les poètes grecs d'Alexandrie ou ceux de la Renaissance française, les décorations des sapins de Noël, et le symbole plus général de la destinée. La musique, comme l'allusion aux « grands poètes », installe la poésie au cœur même du texte : la magie des chants de Noël célèbre la Nativité mais aussi le pouvoir créateur de la poésie, capable de métamorphoser le monde. Les « musiciens » deviennent « magiciens » et sont investis d'un nouveau pouvoir, celui « d'incanter » le ciel, néologisme cher à Apollinaire qui lui attribue une valeur active. Les sapins connaissent deux autres avatars, l'un valorisant « les blancs chérubins », l'autre dévalorisant les « médecins divagants », qui, chacun à leur manière, contribuent à prodiguer du réconfort à ceux qui subissent les aléas de l'existence (la vie, la naissance et la mort) et du temps qui passe (l'hiver et l'été). La présence protéiforme mais constante des sapins incarne ainsi la stabilité et la permanence dans une temporalité cyclique, aussi bien que dans la simultanéité du présent de l'énonciation poétique et dans celle de l'espace typographique du poème.

C'est sur un renouvellement de la tradition que se construit la modernité chez Apollinaire. Sa poésie est à la fois familière et originale, comme le montre, notamment le traitement des images, du rythme et des sons. Au système de comparaison le plus simple (« comme des astrologues » vers 3), il préfère souvent le raccourci de la métaphore (« ce sont de grands rabbins » vers 24) ou de la métonymie (« en bonnets pointus » vers 1), et le procédé de la juxtaposition (« Saluent leurs frères abattus / Les bateaux qui sur le Rhin voguent » vers 4 et 5) mis en valeur par l'absence de ponctuation. Il utilise également les liens syntaxiques étroits que sont l'apposition (« Les sapins beaux musiciens » vers 16 ; « Ou bien graves magiciens » vers 19 ; « Sapins médecins divagants » vers 26), les déterminants (« Les sapins en bonnets pointus » vers 1), les formes verbales, souvent participiales (« Dans les sept arts endoctrinés / Par les vieux sapins leurs aînés » vers 6 et 7 ; « Fête des sapins ensongés » vers 14). Les glissements métaphoriques sont également favorisés par des structures anaphoriques, de type binaire : « A briller plus que des planètes // A briller doucement changés / En étoiles et enneigés » (vers 10, 11 et 12) qui lie deux strophes (la deuxième et la troisième), ou deux parties d'une même strophe : « Les sapins beaux musiciens / Chantent des noëls anciens (...) Ou bien graves magiciens / Incantent le ciel quand il tonne » (strophe 4). Dans la strophe 5, le balancement régulier des ailes des sapins-chérubins se retrouve dans le rythme syntaxique des deux vers suivants « L'été ce sont de grands rabbins / Ou bien de vieilles demoiselles » (vers 24 et 25) qui en constituent un contrepoint parodique.

La modernité de l'écriture apollinarienne apparaît également dans le traitement de la prosodie. « Les sapins » sont un poème à forme fixe, où la rime marque généralement l'achèvement du vers et la pause métrique. Le vers épouse si bien les unités syntaxiques et sémantiques que la ponctuation est devenue inutile, suppression qui date d'octobre ou de novembre 1912 (voir l'étude de D. Alexandre, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, publiée aux PUF en 1994) et sur laquelle le poète s'est expliqué : « Pour ce qui est de la ponctuation je ne t'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et qu'elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre (...) Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés. » (*Op. cit.*, p. 56). Mais les enjambements, les rejets et les contre-rejets, contribuent à varier à l'infini le rythme prosodique. Citons, par exemple, l'effet mimétique de longueur produit par l'enjambement des vers 2 et 3, ou inversement, la rupture et la distanciation qui s'établissent entre les vers 4 et 5. On peut également opposer la strophe 2, dans laquelle le rythme oratoire semble mimer le discours des vieux sapins, et la strophe 3, où l'émerveillement de la fête coupe le souffle, et conduit à un silence au cœur de la strophe (à l'hémistiche du vers central), pause qui célèbre la rencontre merveilleuse de la réalité (le sapin décoré) et du rêve de bonheur. C'est l'équilibre qui domine dans les deux strophes suivantes avec un jeu de parallélismes : « Chantent... ou bien... Incantent » ; « musiciens... magiciens » ; « l'hiver... l'été » ; « ce sont de... ou de... ». Dans la dernière strophe, le rythme suggère aussi bien l'errance des médecins « divagants » (enjambement des vers 26-27), que l'épuisement du vieux sapin (avec un octosyllabe comportant une césure régulière).

Les effets rythmiques s'appuient également sur un jeu savant de rimes intérieures et d'échos phoniques, qui renforcent l'organisation syntaxique et métrique. Il est facile d'analyser la structure harmonique des « Sapins » qui repose sur une série de répétitions vocaliques (a, e, i, o, u), auxquelles répondent leurs formes nasalisées (an, en, in, on, un). En ce sens, la strophe d'ouverture

et de clôture se présentent comme des variantes musicales, l'une sur un mode majeur, l'autre sur un mode mineure. On pourrait également étudier le rôle structurant des assonances, à l'intérieur des vers (« Les sapins beaux musiciens » au vers 16 ; « Chantent des noëls anciens » au vers 17) , et des strophes elles-mêmes (les sons « in » et « an » dans la quatrième strophe où apparaît le thème de la musique et dont la musicalité est particulièrement travaillée). C'est aussi une fonction que remplissent les allitérations : il suffira de relever comme exemple la présence des sifflantes dans les vers 22 à 25 , ou des gutturales et des dentales dans la sixième strophe.

« Les sapins » permettent donc d'étudier les aspects essentiels de l'esthétique et de la poétique apollinariennes. Cette évocation des paysages rhénans , sert à exprimer une conception de la poésie et tout un art poétique. Ce poème, l'une des rares Rhénanes où n'apparaît pas le lyrisme de la plainte amoureuse, peut se lire non seulement comme une réflexion sur l'écriture poétique mais aussi comme une illustration exemplaire de la contribution majeure d'Apollinaire au renouvellement de la poésie au XXème siècle.

2° « Au platane » et « Le platane » :

La thématique de l'arbre occupe une place importante dans l'œuvre de Valéry, comme dans celle de Ponge. Dans le *Dialogue de l'arbre* le hêtre est, pour Tityre le poète et pour Lucrèce 1e philosophe, un objet qui leur permet de développer leur point de vue sur leur façon d'appréhender la réalité et l'existence. Le premier, exprime ainsi ses sensations, ses émotions et ses pensées. L'anthropomorphisme qui transforme l'arbre en simulacre humain, en fait un être sur lequel il peut déverser ses désirs et sa passion. Pour le second, l'arbre est un objet de réflexion, un prétexte à penser et à conceptualiser le monde. Comme l'a bien montré B. Veck, le point de vue est toujours anthropocentrique: « Pour Valéry, la chose, fût-elle privilégiée dans son œuvre, comme c'est ici le cas pour l'arbre, se présente exclusivement comme un obstacle (à franchir) pour la réflexion, ou comme surface de projection pour le flux lyrique et sentimental, produisant d'un texte à l'autre au mieux un symbole élaboré à partir d'une abstraction générique étiquetée indifféremment « platane » ou « hêtre » selon les besoins de la cause... » (*F. Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Mardaga, 1993, p. 100-101). « Au platane » s'inscrit dans cette perspective anthropocentrique, et met en œuvre un discours poétique qui emprunte à la rhétorique classique tous ses procédés (périphrases, comparaisons, métaphores, allusions mythologiques, antithèses).

Il en va tout autrement chez Ponge, qui place l'objet au centre de son œuvre et s'efforce de résoudre les problèmes que soulève précisément l'appréhension des choses par le langage. A travers ses différents recueils, de *Proèmes* au *Parti pris des choses* puis à *La Rage de l'expression*, il cherche à élaborer une écriture qui puisse rendre compte de différents types d'arbres, parfaitement différenciés, au-delà des caractéristiques générales propres à l'espèce. Son platane est tout à fait reconnaissable, sa description s'appuyant essentiellement sur des observations précises et sur un langage commun.

Le choix de formes poétiques très contrastées, une ode composée de dix huit quatrains hétérométriques présentant une alternance régulière d'alexandrins et d'hexasyllabes, et un poème en prose de six couplets de longueurs très inégales, marque entre les deux poètes une opposition très significative. A l'ordonnance équilibrée des strophes d'une ode classique , répond un poème en prose dont la disposition allie ordre et désordre. Chez Ponge, la régularité initiale des débuts de paragraphes rappelle les débuts de vers par le recours à la majuscule, les alinéas récurrents imitent le découpage en strophes. Cela contraste avec l'irrégularité des blancs typographiques à la fin des paragraphes. Bernard Veck (*Op. cit.*, p.90) a analysé avec finesse ce processus de « défiguration » de la poésie traditionnelle (au sens où l'entend B. Johnson), que l'on constate également dans les ruptures prosodiques : les trois premiers couplets débutent chacun par un alexandrin blanc suivi de mètres rognés ou allongés (de 8 à 19 syllabes), qui semblent parodier l'envol lyrique des strophes de Valéry. Mais on voit ensuite apparaître une série d'alexandrins blancs, régulièrement coupés à la « césure ». On constate, de plus, que si les strophes de Valéry présentent une structure tout à fait régulière dans laquelle les unités métriques, syntaxiques et sémantiques se correspondent, les paragraphes pongiens opèrent un brouillage. C'est le cas, par exemple, de la préposition « pour » (dont le sens est ambivalent et joue sur deux valeurs, causale et finale) : elle est intégrée dans le premier couplet, puis placée à l'ouverture du second et du troisième. C'est aussi le cas de la consécutive « Tels qu'ils peuvent ... » détachée de sa principale par une apostrophe et une relative, mais associée dans le même paragraphe à une autre principale. Et l'examen attentif de la fin du poème, permet de voir que le rythme cadencé des alexandrins est fortement contrebalancé par un découpage typographique irrégulier et très inégal.

Si l'on examine la description du platane, on constate qu'elle s'effectue, chez les deux poètes, à partir des éléments constitutifs de l'arbre que sont le tronc, les branches et les feuilles, et d'une spécificité du règne végétal : un enracinement qui interdit la mobilité. Mais, chez Valéry, le jeu des

métaphores et des comparaisons installe l'anthropomorphisation dès la première strophe (vers 1 et 2). L'image de l'éphèbe est filée à travers l'évocation d'autres éléments de son corps (« le front » vers 9, « les bras » vers 41, « la souple chair » vers 49, « le corps poli » vers 67). Le platane, comme tous ses congénères, est doté d'une sexualité, (strophes 8, 9, 10 et 17) et d'une vie psychologique (« le trouble fier » vers 45). Il est assimilé à une figure christique (strophe 14). Il acquiert progressivement une voix, un langage (vers 51 et 64), puis une parole propre (strophe 18). L'emploi de la seconde personne (« Tu penches ») et de l'interpellation (« grand Platane ») favorise aussi le passage de la description dans le premier mouvement (les strophes 1 à 4), à l'exhortation dans les deux suivants (strophes 5 à 10, puis 11 à 17). Le platane est donc objet d'éloge et interlocuteur, double fonction qu'annonçait le titre polysémique « Au platane ». Le poète, dans sa toute puissance (« Je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc » vers 61), érige l'arbre en objet poétique. Mais devenue autonome, sa créature lui échappe: la dernière strophe où le changement d'énonciation est souligné par la typographie, marque cette rupture. Le platane est ainsi, dans un premier temps, un prétexte à des variations sur des thèmes chers à Valéry : la dualité entre le corps et l'esprit, les tourments de la chair et les aspirations de l'âme à la pureté. Mais du vent et de la souffrance jaillit un chant, dont l'isotopie se constitue progressivement à partir de la strophe 12 (« harpe », « voix », « hymne », « oiseaux », « langage »). L'ode peut donc aussi se lire comme une allégorie du travail poétique, interprétation que confirme l'allusion mythologique au cheval Pégase. En ce sens, le dialogue impossible entre le poète et le platane symbolise une tentative désespérée pour atteindre la beauté absolue, thème dont les accents sont tout à fait mallarméens.

Chez Ponge, on retrouve l'emploi de la seconde personne (« Tu borderas toujours notre avenue française »), mais l'apostrophe a été déplacée et a pris une forme périphrastique (« ô de très vieille race »), c'est à dire que le référent n'est pas défini dès le départ : il se construit progressivement au fil du texte, comme l'indique le titre programmatique « Le platane ». Ponge place ainsi l'arbre au cœur de son poème en lui donnant le statut de sujet décrit. En effet, le tutoiement n'est pas un prétexte destiné à faire surgir la figure du poète sous la forme d'un « je » : la parole poétique se fond dans un « nous » collectif, à forte connotation politique dans le contexte historique de la Résistance. Ponge emprunte également à Valéry les trois éléments descriptifs de base : le tronc, les branches et les feuilles. Mais il l'imite avec beaucoup d'humour : le tronc « clair » et la « simple » membrure résumant, avec un parti-pris de concision et de simplicité, les termes variés et redondants qui jalonnent l'ode (« nu », « blanc », « candeur », « pur ») ; la « trémulation virile » du platane pongien s'oppose à la « haute profusion de feuilles » et au « trouble fer » du jeune éphèbe ; et ses « mains plates » de lutteur contrastent vigoureusement avec l'intellectualité du « front voyageur » ou les aspirations faillies du « pur de l'âme » de l'arbre valéryen. Ponge rivalise aussi avec Valéry dans le choix de termes recherchés d'origine latine (« membrure », « platitude » ou « trémulation », par exemple), mais il s'agit d'un lexique concret qui coexiste heureusement avec la langue de tous les jours et dont la valeur poétique est rehaussée précisément par cette contiguïté textuelle. De plus, au-delà de la parodie, apparaît chez Ponge un sens aigu de l'observation : l'image de la main évoque avec beaucoup de justesse la forme des feuilles ; du tronc on retient la caractéristique essentielle : la propension de l'arbre à se défaire régulièrement des écailles de son écorce. Et le platane pongien, comme tous ses congénères du Midi, est soumis à des élagages annuels qui donnent à ses branches cette allure « tronquée ». Le poète renforce la précision de sa description par l'évocation des pompons qui, dans son poème, apportent une réponse optimiste au problème de l'enracinement: son arbre est prolifique, et c'est grâce à cette fécondité qu'il assure sa pérennité dans l'espace et dans le temps. De plus, chez Ponge, le platane ne se décline pas seulement à partir d'éléments référentiels empruntés à la réalité quotidienne: il se constitue également à travers le matériau linguistique. La désignation de l'arbre par son nom « platane », à la clôture du poème, est préparée phonétiquement par la présence d'autres termes: la « platitude » de ses écorces, et ces mains « plates » qui luttent contre le vent (une « haute lutte » qui n'est pas sans rappeler le combat mené par les Résistants dans le « fier Languedoc », métonymie désignant plus généralement la France dans son ensemble).

Ponge a donc réussi à créer « quelque chose qui ressemble vraiment à un platane, et pas à n'importe quel arbre, comme le texte de *Charmes* » (B. Veck, *Op.cit.*, p.89). L'ancrage historique de son poème en fait aussi une œuvre engagée, comme nous l'avons déjà vu. Mais on peut également le lire comme un art poétique : ce tronc qui « se départit sèchement » de son écorce, que l'on « tronque » pour lui permettre de s'élever plus haut, c'est aussi l'écriture poétique qu'il faut savoir débarrasser de ses scories, de tout ce qui n'est pas essentiel, afin de lui donner plus de corps. Le travail du poète n'apparaît plus comme une quête inaccessible de la beauté absolue : c'est un travail régulier, ce sont des efforts constants, mais c'est aussi une lente maturation qui finit par porter ses fruits. Comme les pompons du platane, les œuvres sont susceptibles de connaître des fortunes diverses, au gré des vents de l'histoire : la confiance et la placidité de l'arbre sont peut-être aussi celles de l'écrivain,

certain qu'un jour l'une d'entre elles aura du succès (ce sens complète l'idée de postérité exprimée par la polysémie du verbe « succédant »).

Il était donc particulièrement intéressant de montrer qu'à partir d'une même thématique, Valéry et Ponge ont produit deux poèmes radicalement différents. La confrontation de « Au platane » et « Le platane » mettait aussi en lumière l'intérêt d'une étude sur l'intertextualité dans le cadre de l'histoire littéraire : celle-ci permet, en effet, d'analyser avec plus de précision les contrastes ou les affinités qui peuvent exister entre les poètes, et de mieux cerner leur originalité propre.

Ces deux exemples de développement, une lecture analytique du poème d'Apollinaire, et une confrontation des textes de Valéry et de Ponge, avaient pour seul objectif d'exposer deux façons complémentaires d'exploiter le corpus proposé dans le cadre de la problématique littéraire choisie. Il est évident qu'un travail aussi précis n'était pas possible un jour d'examen, et qu'il fallait se limiter à l'étude d'un point qui paraissait essentiel. C'est ce qu'ont fait les bonnes copies, dans lesquelles les candidats ont montré qu'ils étaient capables de définir une problématique littéraire intéressante, de comprendre les textes, de construire un projet de lecture cohérent, et d'en proposer une exploitation didactique appropriée. Il nous reste, pour conclure, à rappeler aux futurs candidats la nécessité de travailler très régulièrement, de retrouver le bonheur de la lecture des textes littéraires et de fréquenter assidûment les grands auteurs de la littérature française. Nous leur souhaitons pour l'année à venir une préparation agréable qui mêle harmonieusement le plaisir et l'efficacité.

Christabel GRARE IPR-IA au rectorat d'Aix-Marseille