

Commentaire d'un texte littéraire français

Épreuve à option : écrit

Esther Demoulin, Caroline Labrune, Nicolas Fréry, Stéphane Lojkine,
Anne-Laure Metzger, Grégoire Tavernier

Format de l'épreuve : Le texte est extrait d'une des œuvres au programme d'option, sa longueur est d'une à deux pages, selon la typographie et la difficulté.

Coefficient 3. Durée : 4h.

Le texte choisi était un extrait de la lettre XII des *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny. 305 candidats ont composé (335 en 2022, 324 en 2023), 21 % ont obtenu 14 ou plus ; la moyenne était de 9,89. 6 candidats ayant choisi cette épreuve se sont trouvés classés à l'écrit dans les 15 premiers, ce qui a confirmé le jury dans son impression à la correction : un excellent groupe de tête, se détachant d'un peloton qui, lui, rencontrait des difficultés importantes.

Expression écrite, critères d'évaluation

Sur le plan formel, on note des difficultés importantes d'expression, avec des fautes d'orthographe jusque dans les meilleures copies. L'attention à la qualité de la langue doit être la priorité des candidats. Le principe adopté pour l'évaluation a été le suivant : une expression écrite incorrecte était évaluée en dessous de 10 ; une copie qui ne procédait pas à une analyse littéraire précise, ou ne prenait pas en compte la stratégie de l'auteur et le jeu entre énonciation et énoncé était évaluée en dessous de 14, qui correspond *grosso modo* à la barre d'admissibilité. Autrement dit, les copies se sont réparties entre celles qui restaient prisonnières d'une approche psychologique du personnage de Zilia et celles qui, interrogeant son discours en termes de stratégie d'écriture de la romancière, prenaient en compte la scénographie mise en œuvre, interrogeaient les enjeux d'une apparente incommunicabilité, repéraient et analysaient le détournement des stéréotypes galants : ce discours est-il sincère ? Est-ce le discours du moment ou un discours reconstruit après coup ? Quelle valeur faut-il accorder à un discours en français qui dit ne pas comprendre le français ?

Situation du texte

Dans un commentaire composé, on s'attend à ce que le texte soit d'abord situé dans le roman. Cela ne veut pas dire que l'on doit raconter en détail ce qui a précédé, mais qu'on doit donner au lecteur tous les éléments de contenu précédents qui sont nécessaires à la bonne compréhension du texte à expliquer. Il fallait donc indiquer que Zilia avait été enlevée, et même deux fois, ce qui n'est pas la même chose que de voyager de son propre chef : Zilia n'a pas décidé de venir en France ; Zilia n'est pas une migrante. Il fallait évoquer la question de la langue et de la culture de Zilia, et c'était une question délicate, qui a été traitée trop souvent grossièrement : Zilia est censée ne comprendre et n'écrire que le « péruvien », et c'est fondamental pour notre scène, qui repose, au moins *a priori*, sur l'impossibilité des deux protagonistes, Déterville et Zilia, à communiquer par le langage. Zilia d'autre part a appris des mots d'amour que Déterville, qui l'a rachetée aux Espagnols qui l'avaient d'abord enlevée, lui a enseignés sur le bateau, et qu'elle est supposée ne pas comprendre quand elle les répète devant lui. Mais il ne faut pas oublier que c'est Françoise de Graffigny qui écrit et, quoi qu'elle dise elle-même dans l'avertissement conventionnel (p. 38), elle écrit dans un français parfait, sans faute de grammaire. (Plusieurs candidats ont signalé dans notre texte comme des fautes des tournures propres à la langue classique.) Zilia est supposée avoir appris le français parfaitement et avoir traduit ses propres lettres, destinées à Aza, à l'intention de Déterville. Autrement dit le texte repose sur une impossibilité logique : même si Zilia n'a pas compris sur le moment ce qu'elle disait à Déterville, si elle a réécrit ses lettres en français, elle a depuis nécessairement compris ce qu'elle disait alors, qu'elle feint pourtant de continuer d'ignorer, alors même que son destinataire n'est plus Aza mais Déterville. C'était là le point essentiel, et la situation d'énonciation complexe qu'il importait d'élucider d'entrée de jeu.

C'est cette situation qui intéresse Françoise de Graffigny, et non à proprement parler la culture péruvienne de Zilia, sur laquelle elle connaît peu de choses et nous donne très peu de renseignements, concentrés essentiellement dans les toutes premières lettres du roman, bien avant le texte qui était donné à expliquer. Il n'y a pas ici de rencontre des cultures, d'hybridation des cultures. L'élément péruvien a pour fonction, dans la tradition humaniste, de décentrer notre propre culture, d'inviter le lecteur à une distanciation critique, sans pour autant qu'une autre culture, qu'un autre monde lui soit à proprement parler opposé. Du monde originaire de Zilia,

Françoise de Graffigny ne nous donne que des bribes : les *Lettres d'une Péruvienne* ne sont pas *Tristes tropiques*.

Un dernier élément essentiel de situation a été négligé : Zilia s'interroge depuis plusieurs lettres sur la nature des sentiments de Déterville. Elle n'est nullement ignorante à ce sujet au moment de la lettre XII. À la fin de la lettre XI, après la visite chez la *pallas*, c'est-à-dire chez la mère de Déterville, Zilia s'étend longuement sur la signification des gestes très démonstratifs que font tous ces Français en société : ils parlent avec leur corps, ils se baisent les mains, ils s'embrassent. Ce n'est que de la sociabilité et de la politesse, il n'y a là aucune expression d'un sentiment vrai. Et Zilia de se rassurer, elle qui avait fait « tant de fausses conjectures » sur les « démonstrations du *cacique* » (les gestes de Déterville, p. 84). Elle n'est pas sotte : elle a parfaitement compris que Déterville était amoureux, mais elle ne veut pas le reconnaître. Cet élément était beaucoup plus important pour situer le texte que le détail du miroir, effectivement déjà évoqué dans une lettre précédente. Il permettait d'introduire le thème de l'extrait, l'amour.

Caractérisation du texte

Une fois le texte situé, il fallait en effet le caractériser. Il s'agissait d'une scène d'amour, dans laquelle éclatait la passion de Déterville. « Scène » impliquait dans le développement du commentaire l'analyse d'un dispositif scénique ; « amour » supposait de se référer aux modèles classiques de représentation de la passion amoureuse, à partir desquels Françoise de Graffigny travaille et dont elle se démarque : non pas l'amour courtois, référence médiévale trop lointaine, mais l'amour galant, la nouvelle galante de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, avec ses codes et son rapport empêché au langage. C'était donc une erreur que de ramener exclusivement le problème de la communication à un problème technique de langue. Il fallait passer de la question de la communication linguistique (que la situation du texte permettait d'introduire) à celle de la scénographie de la passion (que la caractérisation du texte mettait en évidence).

Plan du texte

Le plan du texte était ensuite attendu. Cet élément a trop souvent été négligé dans les copies ; il est fondamental, pour que le correcteur puisse évaluer d'emblée si le texte a été littéralement compris, ce qui est le préalable de toutes les interprétations et analyses ultérieures. Le plan du texte n'est pas simplement son découpage en parties : il doit conduire à en dégager le mouvement. De quoi part-on ? À quoi

aboutit-on ? Cela commence par l'essayage d'une robe et cela s'achève par un repas. Très matériellement, Déterville apparaît au seuil de la chambre et s'y tient assis pendant tout le temps de l'essayage ; il se lève lorsque Zilia prononce les mots d'amour qu'elle est censée ne pas comprendre et il serre la main de Zilia, puis il retourne à sa chaise ; Zilia s'approche de lui mais il la repousse ; il se lève enfin pour se mettre à table avec Zilia. Ces jeux de scène n'ont été que très rarement relevés par les candidats, et n'ont pas été exploités pour l'analyse. Or ils sont déterminants ici : l'enjeu est l'association des deux protagonistes dans un espace scénique commun. Déterville n'entre pas dans l'espace de l'essayage, mais finit par entrer dans l'espace du repas. Est-ce parce qu'il ne le veut pas ? parce qu'il ne le peut pas ? Et qu'est-ce que Françoise de Gaffigny entend signifier par là ? C'est ce que le commentaire devait déterminer.

Problématique du commentaire

On passe ainsi de l'exposé du plan et du mouvement du texte au dégagement d'une problématique. L'énoncé de la problématique a donné lieu comme chaque année à la production d'une phrase alambiquée cherchant à rassembler tous les éléments constitutifs du texte. Une problématique n'est pas une synthèse et il est trop tôt dans le devoir pour en produire une. Une problématique pose un problème : non pas le problème des *Lettres d'une Péruvienne* dans leur ensemble, mais le problème spécifique que posait notre texte, avec ce Déterville qui se tient au seuil de la chambre, qui est là sans être là, et à qui Zilia parle sans lui parler. Qu'est-ce que le problème d'une problématique ? C'est un paradoxe, ou une contradiction. Nous avons d'abord parlé d'une situation d'énonciation reposant sur une impossibilité logique : Zilia ne comprend pas et pourtant comprend ce qu'elle a dit à Déterville. Nous avons ensuite évoqué le mouvement empêché sur lequel repose la scénographie de cette scène d'amour : Déterville se rend dans la chambre de Zilia et pourtant il demeure sur le seuil ; il entre dans l'espace intime de Zilia et il demeure toujours à l'extérieur de cet espace. La problématique consiste à rassembler ces deux éléments qui vont guider ensuite l'ensemble du commentaire. Le dispositif textuel que Françoise de Gaffigny met en place superpose et fait travailler deux contradictions, deux impossibilités logiques : Déterville et Zilia communiquent et ils ne communiquent pas ; ils sont dans le même lieu et ils ne sont pas dans le même lieu. Il y a donc une configuration spatiale, matérielle, de cette contradiction ; et il y a

son expression symbolique, dans le rapport complexe au langage qu'entretiennent les personnages.

Le jury ne s'attendait pas nécessairement à ce que les candidats formulent *cette* problématique. Mais les meilleures copies ont été celles qui étaient capables de relier une attention concrète aux éléments matériels du texte (et ici, pour une scène de roman, à sa configuration spatiale) à une prise en compte plus abstraite, plus théorique, de ce qui se jouait dans le langage et la communication, ou l'impossibilité à communiquer. Là était l'essentiel : tenir d'une main l'expression littérale et de l'autre les enjeux symboliques.

Formulation du plan en fin d'introduction

De la problématique, il s'agissait enfin de déduire un plan pour le commentaire. La formulation claire et explicite d'un plan est fondamentale : elle permet au correcteur d'évaluer la méthode d'analyse du candidat, et elle va ensuite guider la lecture de la copie. Il est donc judicieux de bien répartir en phrases autonomes séparées par des points l'énoncé des parties à venir. Les formules attendues, « nous nous demanderons si », « nous étudierons comment », « nous envisagerons dans quelle mesure », ou toute autre combinaison équivalente, introduisent une proposition interrogative indirecte dont les candidats maîtrisent mal la syntaxe : pas d'inversion du sujet, pas de point d'interrogation ! Sur le fond, on ne le dira jamais assez, il n'y a pas de plan type : c'est le texte qui commande la construction du plan.

Construction du plan : la 3^e partie

Pour construire un plan, il faut déterminer où on veut aller, c'est-à-dire concrètement vers quelle 3^e partie le candidat veut mener son correcteur. Pour cela, bien naturellement, une ressource fondamentale du candidat est le cours qu'il a suivi. Or le jury a constaté la difficulté des candidats à utiliser leur cours : le cours propose nécessairement une lecture d'ensemble de l'ouvrage, quand le commentaire exige de prendre en compte la spécificité d'un texte, qui reflète un moment de l'ouvrage et non sa totalité. Cela veut dire qu'il ne s'agit pas de plaquer le cours sur le texte, mais d'analyser le texte *différentiellement*, dans sa différence par rapport à une interprétation d'ensemble. L'an dernier, l'extrait des *Mémoires d'une jeune fille rangée* était choisi dans l'enfance de Simone de Beauvoir, lorsqu'elle est encore très pieuse et même mystique ; il devait donc se lire par différence avec la rencontre avec Sartre et la conversion à l'existentialisme. Cette année, l'extrait se situait avant la lettre 17, où Zilia annonce à Aza qu'elle arrive à la fin de ses cordons et qu'elle ne

pourra pas continuer à écrire avec des nœuds. Cette particularité a été globalement bien remarquée par les candidats ; mais rares sont ceux qui ont su l'exploiter : globalement Zilia écrit en français, mais les 17 premières lettres sont supposées avoir été écrites deux fois. Il faut insister ici à nouveau sur l'artifice de la fiction imaginée par Françoise de Graffigny : Comment Zilia enlevée deux fois a-t-elle pu emmener avec elle ses valises de pelotes de cordons ? Comment ces cordons, destinés en fait à la comptabilité des domaines et des transactions, peuvent-ils tout à coup exprimer les nuances les plus subtiles du sentiment ? Comment Zilia, si brillante soit-elle, peut-elle ensuite, après un apprentissage de quelques mois, s'exprimer dans un français dont elle maîtrise les nuances les plus raffinées ? Ce récit n'est pas fait pour qu'on y croie : il pointe, avec ironie, un code d'expression dont il souligne le caractère conventionnel. Ce n'est pas seulement la convention de la littérature galante ; c'est aussi celle d'un discours masculin, vis-à-vis duquel toute femme est en fait étrangère et en situation de devoir transposer.

Cela veut dire que la réécriture de la lettre XII ne peut que difficilement s'interpréter comme réécriture *rétrospective* (qui correspond à l'analyse en général du roman mémoire ou du roman épistolaire classique). Contrairement à ce que pratique Marivaux par exemple dans *La Vie de Marianne*, Zilia ne joue pas sur ce qu'elle ignorait au moment de la scène et qu'elle sait au moment où elle traduit la lettre en français. La traduction n'introduit pas à une rétrospection, supposée mener le lecteur à une lisibilité, à une compréhension supérieure : ici, la traduction donne plutôt à sentir de l'intraduisible. En fait, la traduction est déjà en jeu au moment de la scène : Déterville ne sait pas comment traduire sa passion (ce qui entre complètement dans le code galant) ; Zilia ne sait pas comment traduire sa reconnaissance dans une langue qu'elle ne connaît pas. On touche ici à ce qui se joue spécifiquement dans l'extrait à commenter, par différence avec ce qui se joue dans l'ensemble du roman, ou plus généralement dans ce type de roman. Ces distinctions (l'extrait, le roman, le genre du roman) sont essentielles.

Plusieurs copies, détournant une formule de Martine Reid, ont parlé de psittacisme : c'était techniquement juste, mais un peu cruel pour une scène toute en délicatesse. Ce qui se dit à la lettre XII, c'est que, dans la communication amoureuse, non seulement il y a toujours déjà, avant même que le problème de la langue ne se pose, de l'intraduisible (et cela n'a rien d'original dans un cadre galant), mais surtout que cet intraduisible désigne, constitue l'intimité féminine que Zilia donne à voir au lecteur : non pas le particularisme folklorique de son identité péruvienne, mais ce

qu'une femme, toute femme, pourrait, voudrait dire, et ne peut dire que dans un langage d'homme, que dans les mots que Déterville lui a enseignés. Ces mots s'avèrent nécessairement inadéquats, décalés, étrangers, non pas tant parce que c'est du français prononcé par une Péruvienne, ni même parce que Déterville a joué un tour pervers à Zilia en lui apprenant à dire « oui, je vous aime » et « je vous promets d'être à vous » (p. 76), mais parce que Zilia, toute femme, est contrainte d'exprimer son sentiment de femme dans une langue faite par les hommes, une langue qui ramène l'expression des sentiments à celle d'un désir d'homme. Plusieurs copies ont rappelé à juste titre que ce que porte ici Françoise de Graffigny a été relayé ensuite par la pensée féministe, qui a pu se réclamer d'elle. Les meilleures copies ont montré comment cela se faisait concrètement dans notre texte : le problème de la traduction est en apparence un problème du français et du péruvien ; mais c'est en réalité un problème du discours masculin et du discours féminin. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité, ou plutôt l'impossibilité d'un discours féminin.

Le problème des modèles de référence

Une fois déterminé l'objectif du commentaire, qui sera développé dans la dernière partie, il faut établir de quoi on part. Thomas Pavel, dans un livre célèbre, définissait la littérature classique comme un « art de l'éloignement » : c'est-à-dire que la littérature classique ne s'élabore pas directement à partir d'une expérience immédiate du réel, mais indirectement, par la médiation de modèles. Nous avons fait référence à plusieurs reprises déjà, pour cette raison, à la nouvelle galante et au code galant.

Le jury est bien conscient que la maîtrise de ces codes est difficile pour des candidats encore jeunes, dont l'expérience de lecture est encore limitée. L'étalage d'une culture encyclopédique en matière d'histoire littéraire n'est nullement requis, et est même contre-productif. Nul besoin de remonter à la littérature courtoise du XII^e siècle, au pétrarquisme et au néo-platonisme, pour cerner les modèles que Françoise de Graffigny convoque, que le lecteur est supposé connaître, et que Zilia est en position d'ignorer. Pour notre extrait, une référence à l'essayage de la robe offerte par M. de Climal dans la 1^{ère} partie de *La Vie de Marianne* (1731) aurait été bienvenue, car elle offrait d'intéressants points de comparaison avec la scène que Françoise de Graffigny réécrit en 1747. Mais la scène très canonique de l'aveu dans *La Princesse de Clèves*, quoique son contenu et ses enjeux soient très différents, permettait tout aussi bien, et même peut-être mieux, de reconstituer le code galant sur lequel joue notre extrait : le sentiment amoureux ne peut se dire, et ne s'exprime qu'au travers d'un détour ; ce

qui est le plus inexprimable dans le sentiment amoureux est le sentiment féminin ; même à la faveur d'un aveu extraordinaire et qui fit scandale, Mme de Clèves ne peut rien dire explicitement. Chez Marivaux un demi-siècle plus tard, et dans notre lettre XII, la robe vient suppléer cette parole inexprimable ; l'habit habille un vide fondamental, extériorise une intériorité qui constitue l'enjeu inatteignable de la scène.

Les *Lettres Persanes* ont souvent été convoquées par les candidats, et cette référence semblait d'autant plus s'imposer que Françoise de Graffigny la mentionne explicitement dans l'Avertissement. Malheureusement, le modèle a rarement été exploité de façon pertinente. L'habit persan d'Usbek et de Rica (lettre 30) joue un rôle inverse de la robe française de Zilia, et la littérature morale, dans la veine de laquelle Montesquieu inscrit une grande partie de ses lettres, menait pour notre lettre XII les candidats dans une direction qui les a fourvoyés : la satire des mœurs, la critique de la société française du XVIII^e siècle à laquelle Montesquieu procède, et Graffigny à sa suite dans d'autres lettres, n'est pas ici le sujet, ou au moins pas l'enjeu principal de cette scène d'amour.

Une autre référence était d'autant plus tentante que *Bajazet* était au programme : la passion contrariée de Déterville est-elle une passion racinienne ? est-elle une passion tragique ? Sur ce point encore, le jury attendait du candidat qu'il construise son analyse de façon différentielle : la théâtralité de la scène qui se joue entre Déterville et Zilia est indéniable ; mais ce n'est pas du théâtre. Et l'accent tragique des paroles entrecoupées du jeune homme ne fait pas de doute ; mais ce n'est pas de la tragédie et plaquer les catégories de la tragédie classique sur notre scène de roman sensible ne pouvait pas donner de bonnes analyses. L'accent tragique s'appuie ici en fait sur d'autres modèles. La référence, proposée par plusieurs candidats, à Dorval et au *Fils naturel* était par exemple beaucoup plus pertinente : il fallait tenir compte en effet du changement d'époque par rapport au XVII^e siècle, du développement de la littérature sensible avec ses nouveaux thèmes, l'absorbement, le sublime. Enfin, le modèle théâtral a été le prétexte à un usage abusif de l'*éthos*, et même pédantesquement des *éthè*, usage qui presque toujours revenait à une psychologie des personnages des plus sommaire. Ce terme d'*éthos* a tellement été galvaudé dans les copies qu'on ne peut que conseiller d'en surveiller désormais l'usage, en le motivant rigoureusement, par exemple lorsqu'une référence précise à Aristote ou à Théophraste s'impose. Sur le fond, l'*éthos* de Zilia, compris dans la plupart des copies comme son sentiment intérieur, est indécidable : impossible de déterminer jusqu'à quel point elle est

sincère dans le récit qu'elle fait. Il y a là un véritable point aveugle du texte, et les développements sur la perversité de Zilia n'étaient pas plus convaincants que ceux qui se situaient dans une empathie complète avec le personnage.

Quelques copies ont pensé à convoquer un autre intertexte, iconographique cette fois : c'est la gravure de la 1^{ère} partie de l'édition de 1752, reproduite dans l'édition de Martine Reid p. 222. Cette référence a particulièrement été appréciée du jury, car elle démontrait que le livre avait été étudié de façon approfondie, et dans tous ses aspects documentaires. Il a semblé cependant que le sujet de cette gravure, qui se référait effectivement à notre lettre XII, n'avait pas été compris. Zilia n'y est pas montrée dans sa nouvelle robe, mais dans sa tenue péruvienne, avec sa coiffe et ses bijoux péruviens : sa servante s'apprête à la dévêtir, la nouvelle robe est derrière elle à gauche. L'élément le plus intéressant qu'on pouvait exploiter pour l'analyse du texte est la représentation de Déterville au seuil de la chambre, au fond à gauche : il s'apprêtait à entrer mais il esquisse un mouvement de recul, voyant que Zilia se déshabille. Il ne voit rien car Zilia lui tourne le dos. Il n'entrera pas, il ne peut pas entrer : visuellement, le code galant est ainsi donné dans son épure.

Un exercice indispensable : l'analyse stylistique

Enfin, un bon commentaire composé doit accorder une place à l'analyse stylistique du texte donné à commenter. Cette analyse est rarement réussie car elle est trop souvent comprise comme un exercice formel autonome. Or l'analyse stylistique joue un rôle essentiel pour déterminer à la fois la singularité du texte par différence avec l'interprétation d'ensemble de l'œuvre, et la singularité d'un style par différence avec les caractéristiques d'un genre. Le candidat ne doit jamais oublier cette double fonction de l'analyse stylistique : on n'accumule pas les tropes pour les tropes, on ne mesure pas les rythmes pour les rythmes, on ne relève pas assonances et allitérations pour le seul plaisir de les relever. À chaque fois, le repérage, le relevé doit permettre de mettre en évidence ces singularités.

Certains passages requièrent plus particulièrement une analyse stylistique que d'autres. C'était le cas par exemple des mots de Déterville, « Non..., ...le respect..., sa vertu... », suivis du commentaire de Zilia, « et plusieurs autres mots que je n'entends pas mieux ». Il ne suffisait pas de remarquer que les paroles de Déterville étaient entrecoupées, et il n'était pas judicieux d'en attribuer la cause à la méconnaissance par Zilia de la langue française : elle n'aurait pas bien entendu... Les bonnes copies ont été celles qui ont su faire intervenir Françoise de Graffigny au-dessus de Zilia. La

romancière pose d'abord la dénégation, l'interdiction de la parole, « Non », puis établit le code, « le respect » qu'un homme doit à une femme, « sa vertu », qu'il faut respecter. Dans beaucoup de copies, il n'était pas clair si le candidat avait bien compris qu'il s'agissait de la vertu de Zilia, et du respect de Déterville.

Or le passage de l'interdiction, « Non », au rappel du code « le respect..., sa vertu » introduit un rythme, qui est celui de l'alexandrin : « le respect | sa vertu » constitue un hémistiche d'alexandrin, et produit donc le fameux accent tragique que nous avons évoqué plus haut. L'effet est confirmé par le commentaire de Zilia, « et plusieurs | autres mots || que je | n'entends | pas mieux », qui est un alexandrin parfait. Zilia dit ne rien comprendre mais stylistiquement, rythmiquement, elle répercute le code et l'accent initiés par Déterville. La compréhension, la communication est ici infra-linguistique, rythmique pour ainsi dire, et c'est ce que seule une analyse stylistique peut établir.

Plus diffus était le jeu sur les liquides dans le dernier paragraphe : « je m'approchai de lui pour lui en témoigner mon repentir ; mais il me repoussa doucement sans me regarder et je n'osais plus lui rien dire ». L'alternance des R et des L est très légèrement marquée autour du geste sublime de Déterville repoussant doucement Zilia. Les liquides installent l'atmosphère de l'élégie autour d'un geste contradictoire : par respect il la repousse, mais la douceur de son geste dit son amour. Faute d'analyse stylistique, plusieurs copies se sont indignées de la brutalité de Déterville : c'était ici un contresens.

L'analyse stylistique suppose également une attention au temps des verbes. Rien ne sert de s'attarder sur les passés simples de narration, qui sont simplement normaux dans le cours du récit. En revanche le présent de la dernière phrase, « tout cela me paraît inconcevable », nécessitait un commentaire, comme l'ont bien vu les meilleures copies. Zilia aurait pu écrire « paraissait ». De fait, si la lettre XII procédait d'une écriture rétrospective, c'est à un imparfait qu'on aurait pu s'attendre ici : au moment de la scène, l'attitude de Déterville *paraissait* inconcevable à Zilia ; le paraissait-elle encore au moment où elle en rendait compte avec ses quipos à Aza ? au moment où la lettre est traduite pour Déterville, elle ne devrait plus en tous cas le paraître. Le recours de Françoise de Graffigny au présent démontre donc que le texte ne procède pas d'une rétrospection : la traduction ne fonctionne pas, même une fois les paroles traduites. L'enjeu n'est pas la différence des langues mais l'impossibilité logique de la situation d'énonciation en tant que cette impossibilité dit quelque chose d'universel sur la condition féminine, sur la possibilité d'un discours féminin. Sur ce

présent final très énigmatique, le jury n'attendait pas nécessairement une interprétation définitive des candidats, mais au moins un étonnement, une interrogation, des hypothèses.