



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation interne et CAERPA**

**Section : Lettres modernes**

**Session 2024**

Rapport de jury présenté par :  
Alain Brunn  
Président du jury



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Sommaire

<b>1. Sommaire</b>	<b>p. 2</b>
<b>2. Règlementation</b>	<b>p. 3</b>
<b>3. Présentation du concours</b>	<b>p. 4</b>
<b>4. Bilan de la session 2024</b>	<b>p. 5</b>
<b>5. Rapports des épreuves écrites</b>	<b>p. 7</b>
5.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs	p. 8
5. 2. Composition française sur une œuvre au programme	p. 35
<b>6. Rapports des épreuves orales</b>	<b>p. 57</b>
6. 1. Leçon : œuvres littéraires et cinématographique	p. 58
6. 2. L'épreuve orale d'explication de texte	p. 66
6. 3. L'épreuve orale de Grammaire	p. 75
6. 4. L'épreuve orale de Commentaire	p. 81

*Les rapports des jurys des concours de recrutement sont établis sous la responsabilité des présidents de jury.*



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Règlementation

### Épreuves écrites d'admissibilité

#### **Composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs de langue française du programme des lycées.**

- Durée de l'épreuve : 7 heures
- Coefficient 8

L'épreuve consiste en une composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs de langue française du programme des lycées.

Le candidat expose les modalités d'exploitation dans une classe de lycée déterminée par le jury d'un, de plusieurs ou de la totalité des textes.

#### **Composition française**

- Durée de l'épreuve : 7 heures
- Coefficient 12

L'épreuve consiste en une composition française portant sur un programme d'œuvres d'auteurs de langue française et postérieures à 1500 publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale.

### Épreuves orales d'admission

#### **Leçon**

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes
- Coefficient 6

La leçon porte sur un programme d'œuvres publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale. Ce programme est composé d'œuvres littéraires d'auteurs de langue française et d'une œuvre cinématographique.

La leçon est suivie d'un entretien qui est l'occasion pour le candidat de valoriser son expérience professionnelle.

#### **Explication d'un texte postérieur à 1500**

- Durée de la préparation : 3 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes
- Coefficient 8

L'épreuve consiste en une explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française et figurant au programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale

Cette explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury.

#### **Commentaire d'un extrait des œuvres au programme**

- Durée de la préparation : 2 heures
- Durée de l'épreuve : 30 minutes
- Coefficient 6

L'épreuve consiste en un commentaire d'un extrait des œuvres au programme de littérature générale et comparée publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale. Ce commentaire est suivi d'un entretien avec le jury.

## Présentation du concours

La session 2024 s'est déroulée avec fluidité, malgré un calendrier serré. Après des écrits qui ont permis d'évaluer les candidates et candidats à travers leur réflexion sur un corpus de textes tirés de différents romans épistolaires d'une part, sur les œuvres de Louise Labé au programme d'autre part, la totalité du programme a pu être explorée pendant les oraux : le jury a admiré la façon dont les préparateurs s'étaient emparés avec talent et parfois avec un plaisir communicatif d'œuvres importantes – écrites pour partie par des autrices –, quoique rarement entendues pour certaines dans les salles de classe : outre les œuvres de la poétesse lyonnaise déjà évoquées, *L'Astrée* d'Urfé, *l'Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost, *Les Pleurs* de Desbordes-Valmore, *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non* de Sarraute, *Les Parapluies de Cherbourg* de Demy, mais aussi les œuvres de Kalidasa, William Shakespeare et Luigi Pirandello au programme de l'épreuve de littérature comparée. Les bibliothèques et les salles de classe du lycée Henri IV ont ainsi pu résonner de l'écho de ces œuvres et de leurs commentaires éclairés tout au long de la semaine printanière des oraux : le jury tout entier tient à féliciter les candidates et candidats qui ont composé à l'écrit, et, pour les admissibles, à l'oral, sur ce programme riche et ambitieux. Les belles réussites confirment l'intérêt qu'il y a à se lancer dans ces lectures amples qui vivifient une discipline dont les différents exercices proposés dans le cadre du concours permettent d'éprouver les diverses formes, toujours avec intérêt, souvent même avec joie.

## Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2024 de l'appui des services du SIEC. Le jury présente ses remerciements à Monsieur le Recteur de Paris comme aux personnels de la direction générale des ressources humaines. Le directoire exprime sa vive gratitude à Madame la Proviseure du lycée Henri IV qui a accueilli le jury, comme à Monsieur le Secrétaire général de l'établissement et à l'ensemble des agents qui ont permis à cette lourde semaine d'interrogations de se dérouler aussi sereinement et agréablement que possible.

Le Président tient à remercier tout le jury pour son engagement dans le travail exigeant du concours, dont le calendrier a été pour cette session particulièrement resserré : il dit en particulier sa gratitude aux réservistes de l'oral qui ont participé à la correction de l'écrit avec une disponibilité parfaite. Il dit également sa reconnaissance à Madame Claire Badiou-Monferran, qui a accepté d'assumer la lourde charge de vice-présidente du concours et d'y apporter ses très grandes qualités professionnelles et humaines. Cette session aura été la dernière au directoire pour le Secrétaire général du concours, Monsieur Vincent Tuleu : le président lui dit toute sa gratitude pour les quatre années de travail partagé dans la confiance et la sérénité, pour sa précision et son intelligence qui ne font jamais défaut, et dont le jury comme les candidates et candidats lui savent gré ; que sa vigilance, sa culture et son aménité trouvent ici le lieu du plus sincère éloge.

**Alain Brunn**  
Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Bilan de la session 2024

### Le jury du concours

Le jury de l'agrégation interne et du CAERPA de Lettres modernes, pour la session 2024 du concours, est composé de cinquante-huit personnes, trente-et-une femmes et vingt-sept hommes ; douze appartiennent aux corps d'inspection, vingt-trois à l'enseignement secondaire (onze sont des professeurs agrégés, dont une de l'enseignement privé, onze appartiennent au corps des chaires supérieures), vingt-quatre sont des universitaires (dix-sept sont maîtres de conférences, dont une dans le privé, sept sont professeurs des universités ou directrice d'études à l'EHESS). Elles sont issues de vingt-deux académies différentes, ont corrigé les écrits puis se sont retrouvées à Paris pour interroger pendant les huit jours d'oraux les candidates et candidats aux concours.

### Les candidats des concours

	Inscrits agrégation	Inscrits CAERPA	Total Inscrits
2020	1753	250	2003
2021	1563	264	1827
2022	1870	307	2177
2023	1387	248	1635
2024	1482	257	1739

On ajoutera à ces chiffres que, comme les années précédentes, une part importante des inscrits ne se rend pas à l'écrit : 1176 candidates et candidats ont finalement composé aux épreuves de l'écrit (1013 pour le public, 163 pour le privé). Pour autant, le taux de pression sur le concours reste particulièrement élevé, puisque étaient mis au concours cent-vingt postes pour le public et dix-huit pour le privé, auxquels s'est finalement ajoutée une liste complémentaire de sept postes pour le public et un poste pour le privé : ils ont tous pu être pourvus.

### Les résultats de l'admissibilité

Les épreuves écrites ont permis aux candidates et candidats de témoigner à la fois de leur connaissance et de leur réflexion sur un sujet déterminé par le programme du concours et sur un corpus de textes renvoyant aux programmes de la classe de seconde du lycée. Le dernier admissible pour le concours public a obtenu 184 points, soit une moyenne à l'écrit de 9,2/20 (la moyenne des admis pour l'écrit s'élève à 11,52/20,00) ; le dernier admissible pour le concours privé a obtenu 192 points, soit une moyenne à l'écrit de 9,6/20 (la moyenne des admis pour l'écrit s'élève à 12,03 /20,00).

Au total, deux cent soixante-cinq candidates et candidats ont ainsi eu la possibilité d'être entendus par le jury.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Les résultats de l'admission**

Pour l'agrégation interne, les cent-vingt postes mis au concours, ont pu être pourvus, proclamant ainsi cent trois lauréates et dix-sept lauréats, avec une barre à 9,83 pour la liste principale (cinq candidates et deux candidats ont été inscrits sur liste complémentaire, barre à 9,68 pour la liste complémentaire). Le premier du concours a été reçu avec une moyenne de 14,9.

Pour le CAERPA, les dix-huit postes mis au concours ont pu être pourvus, proclamant ainsi treize lauréates et cinq lauréats du concours, avec une barre à 10,15 (une candidate a été inscrite sur liste complémentaire, barre à 10,13 pour la liste complémentaire). Le premier du concours a été reçu avec une moyenne de 12,99.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Rapports des épreuves écrites

**Composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs  
de langue française du programme des lycées**

**Rapport présenté par Madame Géraldine Camy,  
Inspectrice académique-Inspectrice pédagogique régionale  
(académie de Guadeloupe)**

En classe de seconde, dans le cadre de l'objet d'étude « Le roman et le récit du XVIII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle », vous étudierez l'ensemble des textes suivants qui constituent un groupement de textes complémentaires à la lecture d'une œuvre intégrale.  
Vous présenterez votre projet d'ensemble concernant la lecture de ce groupement ainsi que les modalités de son exploitation en classe. Vous pourrez, si vous le souhaitez, préciser succinctement les relations que ce groupement entretient avec l'œuvre intégrale étudiée.

Texte 1. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre 145, 1782

Texte 2. Honoré de Balzac, *Albert Savarus*, 1842

Texte 3. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Deuxième partie, chapitre 13, 1856

Texte 4. Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, 1927

Nous précisons d'abord que le sujet repose sur un corpus d'extraits qui constitue le seul support de l'épreuve. Dans le souci d'envisager au mieux la diversité des perspectives d'étude auxquelles le traitement du sujet pouvait donner lieu, certaines références sont faites aux œuvres intégrales et aux contextes d'écriture. Néanmoins, cette épreuve ne portant pas sur un programme défini d'œuvres, ces connaissances ne sont pas attendues des candidats. Les éléments de correction présentés ici ont vocation à éclairer les candidats sur les démarches qu'ils peuvent adopter pour réussir l'épreuve mais aussi à susciter l'envie d'enrichir leur lecture initiale du sujet. L'insertion de références à des lectures critiques obéit à la même ambition de faire de ce rapport un outil de travail à l'usage des futurs candidats.

Avant de présenter quelques perspectives de travail qui pouvaient alimenter les copies pour cette session, il est nécessaire de rappeler que le temps contraint de l'épreuve ne peut excuser le manque de lisibilité de certaines copies, l'absence de respect des conventions quant à la présentation des titres des œuvres, ou encore la multiplication des erreurs orthographiques.





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Le corpus soumis à la réflexion des candidats dans le sujet 2024 réunit quatre extraits de romans et inscrit ainsi cet ensemble dans l'objet d'étude "Le roman et le récit du XVIII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle" défini pour la classe de seconde. En précisant que les formes du roman et du récit ont été largement abordées par les élèves tout au long du collège, le programme de français pour le lycée indique que l'objectif de la classe de seconde est "d'approfondir cette approche en proposant des œuvres de la littérature française et francophone du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, inscrites dans une perspective historique et culturelle de l'évolution des formes narratives."

L'énoncé du sujet exige l'étude de plusieurs extraits conformément au programme, qui invite à proposer "des groupements de textes complémentaires, correspondant à des questions littéraires posées par les œuvres et parcours au programme, et qui gagnent à être approfondies par l'analyse d'extraits d'autres œuvres, à quelque époque qu'elles appartiennent."

Cette année, le sujet offre également la possibilité de situer l'étude de ce groupement par rapport à la lecture d'une œuvre intégrale que le candidat peut librement choisir dès lors qu'elle s'articule de manière pertinente avec le corpus.

Le sujet conduit les candidats à une réflexion sur la lettre fictive<sup>1</sup>.

La lettre CXLV des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) est adressée au Vicomte de Valmont par la Marquise de Merteuil. Mis au défi de rompre avec Mme de Tourvel, Valmont s'est exécuté ; il a bien reproduit le "petit modèle épistolaire" que lui a procuré Mme de Merteuil dans la lettre CXLI : "Ce que je puis vous dire, c'est que ce dernier m'a paru original et propre à faire de l'effet : aussi je l'ai copié tout simplement, et tout simplement encore je l'ai envoyé à la céleste présidente" (lettre CXLII). Valmont a donc sacrifié Mme de Tourvel à sa vanité.

Si *Albert Savarus*, écrit par Honoré de Balzac en 1842, n'est pas un roman épistolaire, la question de la correspondance est au cœur de l'intrigue. Rosalie Watteville, un des meilleurs partis de la ville de Besançon, promise au comte de Soulas, a jeté son dévolu sur Albert Savarus, avocat brillant et mystérieux. Elle pense percer "les secrets d'Albert" en lisant une nouvelle qu'il vient de publier. Ce roman dans le roman est le récit d'une histoire d'amour malheureuse entre Rodolphe et Francesca. Persuadée que ce récit est autobiographique, Rosalie est consumée par la jalousie et s'emploie dès lors à détourner Albert d'une "rivale inconnue". L'interception de la correspondance d'Albert la conduit à "une phase quasi morbide et très dangereuse de l'exaltation amoureuse". Lui confisquant ses lettres, elle s'immerge dans l'intimité amoureuse qui unit Albert à la Duchesse d'Argaiolo et finit par "supprim[er] les lettres d'Albert à la duchesse" puis à substituer "aux véritables lettres de cet amant fidèle" des missives falsifiées amenant à la rupture. L'aveu des "crimes de Rosalie" (chapitre XLI) précède l'extrait présenté dans le corpus. Il donne à lire la lettre d'Albert, devenu Chartreux, qui rompt avec le monde.

La rencontre d'Emma Bovary et de Rodolphe Boulanger intervient au septième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary* (1856). L'extrait inclus dans le corpus présente le passage dans lequel Rodolphe rédige sa lettre de rupture (II,13). Le projet d'une fuite en Italie n'a jamais suscité que l'indifférence ou l'inquiétude de Rodolphe qui a pourtant feint de consentir à cet enlèvement en en fixant la date. À la veille de celle-ci, Rodolphe est donc contraint à l'écriture de cette lettre qui laissera Emma entre "ricanements de colère" et tentation du vide à la fenêtre du grenier.

---

<sup>1</sup> La présentation des extraits et leur situation dans les œuvres inclut ici quelques citations et références qui ne sauraient être attendues des candidats en ces termes mais qui peuvent permettre aux lecteurs de ce corrigé de prendre quelques repères dans les romans dont sont tirés les textes du corpus.

Au terme de la longue lettre que constitue *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), le jeune pianiste de vingt-quatre ans rompt avec son épouse Monique. La mélancolie éprouvée par Alexis dans un mariage qui lui semble miner sa carrière de musicien le pousse à une confession pudique, marquée par le décor de la "vieille Autriche" des années 1900.

Ce corrigé s'efforce, comme ceux proposés pour les sessions 2022 et 2023, de suivre les étapes d'une démarche susceptible d'être celle d'un candidat dans son approche du corpus. Les éléments d'analyse qu'il propose peuvent être, pour la plupart, mis à profit pour nourrir le propos à différents stades de la rédaction finale du devoir.

## **I. Lecture attentive du corpus**

### **1. Composition du corpus - éléments de cohérence**

La constitution d'un groupement de textes fait émerger des convergences qu'il appartient au candidat de souligner et d'interroger. Les extraits réunis par ce sujet sont tous susceptibles de trouver un écho rassurant dans la culture personnelle et la pratique professionnelle de tout professeur de lettres. Le corpus ne semble donc pas de nature à présenter d'obstacles à son appropriation par les candidats. Il peut ainsi contribuer à bien envisager l'une des finalités de l'enseignement du français au lycée dont le programme note qu'il doit prendre appui "sur des lectures nombreuses et sur l'étude des textes majeurs de notre patrimoine littéraire". Au moins deux des œuvres dont sont extraits les passages proposés dans le groupement (*Les Liaisons dangereuses* et *Madame Bovary*) sont des classiques bien connus. Si certains candidats s'appuient sur la connaissance qu'ils ont de ces œuvres pour éclairer leur lecture, il convient de le faire de façon explicite, sans jouer d'une forme de connivence présumée entre le candidat et le correcteur qui laisserait entendre que cette évidence va sans dire.

Le corpus embrasse un pan assez hétérogène de l'histoire du roman et répond en cela notamment à la préoccupation, exprimée dans le programme, de construire "une approche raisonnée des formes, des genres et une connaissance générale des grandes périodes de l'histoire littéraire" afin de "proposer un travail de mise en perspective diachronique" sur le roman.

La première évidence qui se présente au lecteur du corpus est celle du recours à la forme épistolaire. Si celle-ci constitue bien un premier facteur de cohérence, il convient néanmoins d'emblée d'en appréhender les variations et de préciser le statut de chacune de ces lettres fictives. Au-delà des éléments portés à la connaissance des candidats pour introduire la lecture de deux des textes, les extraits eux-mêmes permettent d'identifier ces configurations différentes d'un texte à l'autre.

Laclos compose un roman épistolaire, comme en témoigne l'indication "La marquise de Merteuil au vicomte de Valmont". Si l'on ne peut attendre des candidats qu'ils sachent que les correspondants sont au nombre de treize, l'extrait permet de bien envisager le croisement des lettres et de comprendre qu'elles construisent à elles seules les fils narratifs d'un roman épistolaire polyphonique. La lettre CXLV comporte un élément de complexité supplémentaire : elle mentionne explicitement la lettre de la marquise de Merteuil qui a "sacrifié" Mme de Tourvel (la lettre CXXI contenait le modèle).

La lettre d'Albert est insérée dans le roman, introduite par un narrateur omniscient et commentée à l'occasion d'un dialogue entre les personnages. Elle contribue au dénouement romanesque en confiant



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

au personnage d'Albert une part de la clôture de l'intrigue. Les marques typographiques distinguent le corps de la lettre, livrée dans son intégralité au lecteur, du corps du récit.

Tout en relevant d'une inscription dans un récit, la lettre de Rodolphe est en train de s'écrire. L'écriture est ponctuée par les commentaires de Rodolphe à lui-même et ceux du narrateur. La lettre, en cours d'écriture, n'est pas livrée au lecteur sous une forme canonique, contrairement aux deux premières.

*Alexis ou le traité du vain combat* est constitué d'une seule longue lettre. Ce "roman-lettre" renonce à la polyphonie pour éprouver les limites du genre et devenir une forme de monologue introspectif dont le destinataire n'est pourtant pas absent.

Les quatre extraits interrogent donc les rapports entre la lettre et le roman, en termes génériques. Deux d'entre eux sont issus de romans épistolaires tout en témoignant des ressources du genre, de la polyphonie à la monodie. Les deux autres font entendre une voix dans un récit pris en charge par un narrateur et sont donc, parmi d'autres, une manière de déléguer la parole au personnage.

Les textes offrent en outre la possibilité d'un rapprochement thématique : il est question de rupture dans tous les extraits. Pour autant, le traitement du thème affirme sa singularité à la lumière de chacune des intrigues romanesques. Et cette approche thématique semble devoir être envisagée en lien avec ce que chacun des textes indique quant à son inscription au sein d'une architecture romanesque qui l'englobe.

La lettre de la Marquise de Merteuil évoque la lettre de rupture tout en constituant elle-même une rupture dans l'économie du roman. Cet extrait permet de percevoir que la lettre CXLV est inscrite dans un ensemble dont on peut cerner les contours. La phrase "vous lui avez envoyé la lettre que je vous avais faite pour elle" suffit à déterminer un enchaînement chronologique des correspondances : une première lettre de la marquise de Merteuil incluant un "modèle" de lettre de rupture, une autre de Valmont écrivant à Mme de Tourvel la nécessité de rompre selon ce modèle, et celle soumise à la réflexion des candidats. La lettre CXLV témoigne d'une double rupture à l'échelle de l'intrigue qu'il conviendra d'analyser en interrogeant le retentissement des modalités de la rupture épistolaire entre Valmont et Mme de Tourvel. La numérotation de lettre inscrite dans le corpus est une indication à ne pas négliger en ce sens : de fait, la série de lettres à laquelle appartient la lettre CXLV précipite la fin du roman. Même si la mention de certains des détails qui suivent ne saurait être attendue des candidats, précisons ici qu'il ne reste que trois lettres à la Marquise de Merteuil (la lettre CXLVI à Danceny, la lettre CLII à Valmont, à laquelle on peut ajouter la fameuse réponse "Et bien la guerre !" du bas de lettre CLIII, et la lettre CLIX). La précipitation de l'action romanesque amène la marquise à se dispenser de la médiation de l'écriture. Après cette lettre CXLV, il ne reste que quatre lettres à Valmont (dont trois sont adressées à la marquise de Merteuil). C'est le paroxysme de la crise, la lettre contient tous les germes du dénouement. Cela va de pair avec un resserrement temporel. Valmont meurt le 7 décembre, huit jours après cette lettre. Les roués disparaissent comme épistoliers après leur ultime échange du 6 décembre.

Albert Savarus, condamné à la solitude amoureuse par la trahison de Rosalie de Watteville, s'écarte définitivement des "choses du monde" et cette rupture conduit le roman à son terme. Plusieurs phrases du dialogue qui suit l'insertion de la lettre dans le roman indiquent que le passage concourt à la clôture de l'intrigue : la première réaction de l'abbé de Grancey, d'abord, avec le constat qui prend les allures d'une conclusion ("Peut-être tout est-il pour le mieux"), et la phrase sur laquelle s'achève l'extrait également ("Ainsi rien ne vous dispense plus d'épouser le jeune monsieur de Soulas.") Notons ici que la lecture de l'œuvre montre que le cheminement du roman, qui amène le jeune avocat brillant animé par la construction de sa carrière politique au silence de la Grande Chartreuse de Grenoble, n'a plus qu'à

écrire le châtement de Rosalie. L'explosion de la chaudière du bateau qui transporte cette dernière pour un voyage dont "on ne sait pas encore la véritable cause" la laisse "dans un état qui lui interdit jamais de reparaître dans le monde", mutilée et défigurée.

La rupture à laquelle se livre Rodolphe le soulage de sa relation avec Emma telle qu'elle la désire. Le dédoublement de la voix du personnage implique cette lecture de l'extrait situé dans la deuxième partie du roman. Un fil narratif se ferme donc, de toute évidence avec cet épisode. Précisons simplement ici que le "souvenir de Rodolphe" deviendra alors, après quarante-trois jours d'abattement, "plus immobile qu'une momie de roi dans un souterrain". Si l'idylle avec Léon marque la troisième partie du roman, c'est la lettre de Rodolphe qui resurgira pourtant, sous la pantoufle de Charles errant au grenier, en une "boulette de papier fin", au dernier chapitre.

La fin de la lettre d'Alexis signe l'adieu à Monique, explicitement, comme celle de Rodolphe, mais d'une voix sincère. La rupture est ici aussi dénouement, au terme d'un récit autobiographique qui retrace l'existence du jeune homme. Les derniers mots d'Alexis marquent une rupture avec le récit de vie pour dire pleinement l'adieu, la fin.

Cette présentation succincte des textes invite à un premier constat et une première indication. De trop nombreuses copies fondent leurs analyses sur un contresens dans la lecture de l'extrait d'Alexis, dénonçant, par exemple, "le pathétique du narrateur qui se victimise", "le cynisme d'Alexis" faisant "écho à celui de Rodolphe", son "faux repentir" ou son "hypocrisie". Des lectures trop superficielles touchent également les autres extraits et mettent en péril la cohérence d'ensemble de la copie. Insistons donc avant tout sur la nécessité de se donner le temps d'une lecture initiale qui accueille pleinement chacun des textes.

## **2. Questionnements littéraire et didactique posés par le sujet**

La première approche du corpus dessine des pistes problématiques susceptibles de conduire ensuite à une lecture plus précise des textes. Les perspectives d'étude du corpus et les mises en œuvre didactiques auxquelles ce dernier peut se prêter sont multiples.

La principale difficulté semble de parvenir à relier judicieusement les deux points de convergence mis en évidence : la question générique du recours à la forme épistolaire, elle-même polymorphe dans le corpus, et celle des enjeux spécifiques portés par le motif de la rupture.

Il est dès lors intéressant de tirer un fil entre ces deux points de convergence : comment et pourquoi la lettre est-elle un choix énonciatif signifiant pour raconter la rupture dans le roman ? S'agit-il, justement, de simplement "raconter" la rupture ? Quels enjeux esthétiques plus larges la lettre de rupture (ou sur la rupture) porte-t-elle ?

Le choix de la forme épistolaire pour écrire la rupture reflète des codes sociaux, soutient la caractérisation des personnages et contribue à l'ensemble de l'entreprise romanesque comme projet esthétique. Ce sont les formes et les modalités de ce choix qui décide de confier une parole bien spécifique au personnage (un écrit voire un texte dans le texte) dont il s'agit d'envisager les enjeux et le traitement littéraire.

Le cheminement didactique pourra alors s'attacher à ce qui différencie les textes les uns des autres, au-delà de l'évidence des convergences, pour ancrer chacune des lettres de rupture dans l'univers romanesque dont elle est un reflet et dans la démarche de création dont elle est le fruit. La proposition didactique prétendra ainsi à réaliser les finalités centrales du cours de français au lycée : lire la littérature

de manière éclairée en posant les jalons d'une culture littéraire et artistique et savoir s'en nourrir pour progresser dans sa maîtrise de la langue.

Il convient ici d'insister sur l'importance de présenter une problématique claire. Les très longues phrases tentant d'embrasser de manière trop complexe l'ensemble des enjeux du corpus donnent lieu, la plupart du temps, à un propos très confus. À l'inverse, certaines interrogations s'éloignant de tout questionnement littéraire ne sauraient tenir lieu de problématiques (par exemple : "Existe-t-il des coupables en amour ?" ; "Peut-on rompre sans blesser autrui ?" ; "En quoi l'amour est un sentiment qui met les amants dans des conditions difficiles du dix-huitième au dix-neuvième siècle ?").

La préconisation relative à la clarté du propos s'applique à l'ensemble de la copie : certaines formules semblant chercher à témoigner d'une forme d'érudition se transforment en propositions obscures.

### **3. Perspectives globales et lecture des textes**

Il paraît utile de rappeler ici que l'analyse des textes ne peut se réduire à une forme de "traduction" parfois imprudente. Si la plupart des copies montrent l'effort de proposer une lecture littéraire nourrie, d'autres témoignent de maladresses préjudiciables à la cohérence de l'ensemble. Les analyses proposées ici permettent d'indiquer les principales directions de travail pertinentes par rapport au sujet, mais il ne s'agit pas d'un modèle : d'autres organisations, d'autres points de convergence ou de divergences auraient pu être développées.

Trois perspectives d'analyse semblent pouvoir structurer la présentation du projet d'ensemble attendue des candidats.

- Pour aborder le corpus, ne doit-on pas commencer par interroger, même rapidement, **le statut de la lettre** et préciser une vision contemporaine qui risquerait facilement de la réduire à un fragment d'expression intime du locuteur ?

Cette première approche du corpus pouvait permettre aux candidats de mobiliser des connaissances variées concernant l'évolution du genre épistolaire qui balise l'histoire de la littérature. Dès lors quelques références à des œuvres librement choisies étaient susceptibles de nourrir une réflexion sur les contextes d'écriture. On peut penser par exemple aux lettres de Madame de Sévigné, aux *Lettres portugaises*, aux *Lettres persanes*, à *Oberman* de Senancour voire aux *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. Les quelques remarques qui suivent prennent appui, notamment, sur les œuvres dont sont extraits les textes du corpus, à titre d'illustration. Mais soulignons que tout en s'appuyant en première intention sur ces textes, les candidats pouvaient convoquer d'autres lectures pour développer un raisonnement du même ordre.

La lettre est, par définition, un discours ancré dans une situation donnée. La lettre privée fictive, qu'elle fasse le roman ou qu'elle y soit insérée, reste un espace qui porte des représentations collectives. Saisir la place de la lettre dans les relations sociales, en contexte, est le préalable à la compréhension du rôle qu'elle peut occuper dans le roman. "Il n'est pas d'essence éternelle de la lettre, genre tributaire de l'histoire et de facteurs liés au contexte historique (situation des communications postales, structure des rapports sociaux, accès à l'écriture d'un nombre variable de personnes). C'est un discours dépendant

des représentations collectives de son époque, un lieu de tensions particulières entre l'individuel et le social"<sup>2</sup>. Cette première entrée dans le corpus demande de définir la lettre à la fois comme objet et comme acte écrit de communication pour mieux appréhender les moyens par lesquels le roman s'empare des caractéristiques d'un écrit privé afin de déployer, dans la fiction, les possibles qu'il contient.

### **"L'honnêteté classique s'exprime d'abord par la conversation en un âge riche en brillants causeurs"<sup>3</sup>**

Au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, la lettre est pensée et pratiquée comme une forme de la conversation. Au cœur de la vie sociale, la correspondance initie, prolonge, augmente les conversations. Les manuels épistolaires montrant des "modèles de lettres et des instructions pour les composer"<sup>4</sup> sont une des manifestations du développement de la pratique épistolaire. Si de nombreux traités et recueils ont pour objectif l'initiation à la rhétorique épistolaire, ils visent également à codifier les conduites sociales (les "liaisons" au sens que le terme prend alors). Le développement des échanges postaux accroît également les possibilités de correspondre et la lettre s'inscrit plus largement dans les pratiques sociales.

Comme le présente la préface du rédacteur des *Liaisons dangereuses*, le recueil contient "les lettres de toute une société". Nombreuses sont les lettres du roman qui inscrivent dans le texte ce lien entre la conversation et l'écriture. Des dialogues sont mentionnés ou relatés et la conversation est alors le contenu de la lettre, transcrite parfois au style direct puis commentée. La lettre, ailleurs, prolonge une conversation pour, par exemple, la corriger ou faire mine de la corriger. Mais, dans la majorité des cas, les échanges épistolaires des *Liaisons dangereuses* tiennent lieu de conversation, s'y substituent en raison de la distance géographique qui sépare les locuteurs ou pour dissimuler une conversation que la bienséance ou la pudeur interdisent.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, tout en restant marqué par cet épistolaire mondain et conversationnel, voit aussi s'affirmer la sphère intime.

### **Apprivoiser un instrument de communication aristocratique<sup>5</sup>**

La question du droit à l'instruction est un des débats importants des assemblées révolutionnaires entre 1790 et 1795 et la période du Consulat est marquée par la réorganisation du système d'enseignement. Le XIX<sup>e</sup> siècle ouvre une nouvelle ère dans le rapport à l'écrit même si l'instruction de la bourgeoisie n'attend pas le développement de l'Instruction publique, loin de là ; le corpus permet d'appréhender cette évolution.

*Albert Savarus* s'ouvre en 1834, dans le salon de l'hôtel de Rupt, propriété des Watteville. On y reçoit, les lundis et les vendredis, "la haute société de Besançon". L'avocat Albert Savaron de Savarus, arrivé de Paris, est au cœur de la conversation : il vient de faire gagner au vicaire général, l'abbé de Grancey, son procès et la propriété des bâtiments de l'ancien couvent resteront bien au Chapitre de la cathédrale de Besançon. S'il est mû par des ambitions politiques, c'est pour offrir un nom à la jeune aristocrate

---

<sup>2</sup> Françoise Simonet-Tenant, "Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime" dans *Le Français aujourd'hui*, 2004.

<sup>3</sup> Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, PUF, 1979.

<sup>4</sup> Maurice Dumas, "Manuels épistolaires et identité sociale" in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1993.

<sup>5</sup> Voir José-Luis Diaz, "Le XIX<sup>e</sup> siècle devant les correspondances" in *Romantisme*, 1995, au sujet de l'accélération de la production de Secrétaires épistolaires : "C'est là le signe évident d'une tentative d'apprivoisement symbolique, par les couches moyennes, à des fins de réussite personnelle, d'un instrument de communication (et donc de pouvoir ...) obscurément senti comme d'origine aristocratique."

italienne dont il est follement épris. Il fonde la *Revue de l'Est* et le lecteur le découvre auteur d'une nouvelle qui occupe une large part du roman de Balzac. Mais Albert est aussi l'auteur d'une intense correspondance avec Francesca. C'est autour de ces lettres que se noue l'intrigue amoureuse du roman. En détournant la correspondance d'Albert, en imitant son écriture, Rosalie, la fille des Watteville, sépare les amants. Les échanges épistolaires sont largement évoqués même si seulement quatre lettres figurent dans le roman. Trois d'entre elles sont signées d'Albert, dont celle proposée dans le sujet. La correspondance amoureuse est donc davantage un des sujets du roman qu'un objet littéraire dans *Albert Savarus*. Écrire (s'écrire) est une modalité de la relation amoureuse, très présente dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans cette optique, le roman de Flaubert est intéressant car il évoque à plusieurs reprises et selon diverses modalités l'épistolaire, témoignant ainsi des enjeux littéraires qu'il a dans le cadre du roman du XIX<sup>e</sup>. La mention des correspondances est en effet récurrente dans *Madame Bovary*. La lettre y assume les différentes fonctions que la société lui accorde alors et le roman évoque des circonstances d'écriture ou insère le courrier dans le roman. Élève au collège de Rouen, "le soir de chaque jeudi", Charles écrit "une longue lettre à sa mère, avec de l'encre rouge et trois pains à cacheter" (I,1). Emma pleure la mort de sa mère dans une lettre envoyée aux Bertaux, "toute pleine de réflexions tristes sur la vie" (I,6). La lettre du père Rouault qui accompagne "son dinde", chaque année, "en souvenir de sa jambe remise" (II,10), est donnée dans son intégralité. Les relations adultères d'Emma avec Rodolphe et Léon sont animées de correspondances amoureuses : "Elle n'en continuait pas moins à lui écrire des lettres amoureuses, en vertu de cette idée, qu'une femme doit toujours écrire à son amant."<sup>6</sup>. Dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, la lettre privée est donc un vecteur majeur d'échanges sociaux et la "matière à écrire" s'est ouverte à différentes couches de la société.

- Contrairement aux lettres authentiques, les lettres fictives ne posent pas directement la question de la frontière avec le littéraire. Mais la lecture du corpus ne peut se dispenser d'un questionnement sur l'effet de présence du personnel de l'interlocution (locuteur, interlocuteur et délocuté) dans ce genre de discours et, en cela, sur les choix narratifs et énonciatifs que constituent les formes prises par l'écriture épistolaire dans les extraits.

### **Portraits de voix**

Rédigé à la première personne, *Alexis ou le traité du vain combat* fait entendre une subjectivité singulière ; Marguerite Yourcenar définit même son roman comme "le portrait d'une voix". Cette expression pourrait être reprise pour lire l'ensemble du corpus : la lettre dans le roman fait d'abord entendre une voix, quelle que soit la structure narrative dans laquelle elle s'inscrit. La lettre privée fictive engage toujours une énonciation double. La parole est déléguée au personnage qui s'adresse à un destinataire et ce premier niveau d'énonciation, constitutif de la trame romanesque, est finalement destiné au lecteur de l'œuvre.

---

<sup>6</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (III, 6).



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Merteuil, "Ève satanique" (Baudelaire)**

La caractérisation du personnage dans le roman épistolaire comporte une complexité particulière : il y a ce que le personnage dit de lui-même, ce que la construction polyphonique finit par faire savoir au lecteur et ce que son "ton" exprime. En abordant la lettre CXLV, le lecteur du roman connaît bien la Marquise de Merteuil. Il est instruit de ses projets depuis la lettre II et en a appris beaucoup sur le personnage. La lettre LXXXI par exemple dévoile les éléments saillants de ce parcours de vie qui l'a conduit à vouloir "savoir". Mais chaque lettre peut aussi se lire comme une monodie et porte sa spécificité. La composition de la lettre, de l'expression du triomphe à l'évocation de "la santé de la petite Volanges", contribue encore au portrait de la Marquise : Merteuil triomphante, Merteuil se prévalant d'une science du cœur humain, Merteuil pratiquant le persiflage, Merteuil tirant les fils. L'usage des questions oratoires et des exclamations, qui s'associent au lexique du combat, contribue à dire son énergie au combat et la lettre mime alors l'oralité d'une joute verbale. Dès leur entrée en scène, Merteuil et Valmont se caractérisent par ces joutes de vanité. À la clameur du "plaisant" et "délicieux" triomphe succède l'assurance d'avoir percé le cœur de Valmont. Tout en gardant un ton offensif, l'analyse s'installe. La lettre montre la marquise assurée d'avoir prise sur le monde et sur Valmont. Les affirmations sont péremptoires et l'expression de la causalité marque l'évocation des sentiments de Valmont autant que l'explication de ses actions : "... mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée". Les termes placés sous la plume de Merteuil ambitionnent de tout connaître du cœur de Valmont : amour, honte, vanité. L'analyse perce ensuite à jour la dernière manœuvre suggérée par Valmont, renouer avec la présidente. En recentrant les choses sur sa personne ("Vous m'avez donc crue bien gauche à mon tour !"), la marquise étaye l'analyse de ce qui s'est passé par le recours à la maxime, quasi morale, de la fable qui vient d'être jouée : "...quand une femme frappe le cœur d'une autre, elle manque rarement de trouver l'endroit sensible, et la blessure est incurable". Sa parole se conçoit comme une emprise ; l'expression de l'accomplissement de sa vengeance et les injonctions ne sont plus des défis mais l'affirmation d'une victoire définitive. L'analyse peut alors laisser la place à l'anticipation, les verbes au futur n'apparaissent dans cette lettre que pour tendre à Valmont un choix qui serait dérisoire s'il n'était pas illusoire.

Même sans se référer à l'ensemble de l'œuvre, la lettre CXLV suffit à voir en la marquise de Merteuil une "Tartuffe femelle, Tartuffe de mœurs" telle que l'a décrite Baudelaire.

**Albert, un cœur éteint**

L'extrait incluant la lettre d'Albert propose la caractérisation finale du personnage tel que le roman le laisse. Alors qu'il est encore "Albert Savarus" dans la phrase de récit qui introduit la lettre, il signe "Frère ALBERT" et devient un "Chartreux" dans la bouche de l'abbé de Grancey : le passage est ainsi le lieu de son ultime transformation. Dans la lettre, il y disparaît d'ailleurs derrière un pluriel : "On ne voit point les Chartreux". Seule Rosalie, qui reste prisonnière de sa passion dévorante, l'appelle encore simplement "Albert". Les derniers mots d'Albert disent beaucoup de ce qu'il fut dans le roman et de ce qu'il est désormais. Balzac le montre en cœur sincère et fidèle, à l'abbé de Grancey autant qu'à celle qui est devenue Mme de Rhétoré. Albert est d'abord un être de fidélité. Ainsi, la seule contrepartie qui semble possible à l'amour absolu recherché par "l'homme du monde" est l'absolu renoncement du "vaste désert où retentit la voix de Dieu". La voix d'Albert s'éteint dans le roman en s'éteignant au monde et elle est celle d'un homme dévasté. La forme épistolaire est ainsi nécessaire au déploiement d'un autoportrait pathétique qui corrèle les souffrances subies (évoquées dans une forme de déclinaison lexicale "maltraité", "maux", "malheur") et leurs effets. Les images renvoient alors à la vacuité et à la disparition.





# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Cet autoportrait comprend la résolution d'une dualité qui demeurait entre "l'homme du monde" et "le religieux" et la délibération antérieure à l'écriture de la lettre, à peine évoquée et traitée en une phrase, débouche sur une question rhétorique : "N'est-ce pas pour vous dire assez que je ne saurais rentrer dans le monde ?". Ultime portrait d'une âme, cette lettre d'adieu témoigne des derniers mouvements d'un cœur qui se dévoile. Le don à Dieu ne se présente alors que comme une conséquence de la perte de l'amour humain. Le pardon y est logiquement associé par l'emploi de la conjonction "aussi". La perte dans l'ordre de l'humain ne peut alors se convertir en un autre souffle de vie. Pour le lecteur du roman, ce dernier portrait distingue Albert de l'abbé de Grancey qui, alors que le jeune avocat lui confiait son désespoir de n'avoir plus reçu de lettre de la Duchesse depuis trois mois, lui avait dit : "Mon enfant, c'est un désespoir d'amoureux qui m'a fait prêtre en 1786, à vingt-deux ans. En 1788, j'étais curé. Je sais la vie." La lettre écrit l'impossibilité de la conversion apostolique des "rangs de l'Église militante" et ne propose que la claustration de la "loi de l'oubli".

## ***Rodolphe, l'amant des poncifs romantiques***

L'épisode de l'écriture de la lettre de rupture par Rodolphe s'inscrit dans le tissu narratif des formes du discours que le récit prête à cet homme de trente-quatre ans "de tempérament brutal et d'intelligence perspicace" ayant "beaucoup fréquenté les femmes et s'y connaissant bien". Rodolphe reparaitra dans le récit mais il est dans cet extrait à l'apogée de sa pratique du discours amoureux. On peut commencer par commenter le recours même à la forme épistolaire qui induit, au sein de la trame narrative, la caractérisation du personnage. L'écriture de cette lettre ne résulte pas de contingences externes. La dernière partie du chapitre XII met en scène le dialogue des amants au clair de lune, le samedi "avant-veille" de ce 4 septembre, date prévue de la fuite à laquelle Emma est la seule à croire. La lettre ici n'a pas pour fonction de combler un dialogue physique rendu impossible par une distance géographique. Elle matérialise, avant le discours, la duplicité du personnage pour qui les lettres d'amour ne sont qu'objet de mépris.

La figure de Rodolphe donne l'occasion, dans le roman, et dans cet épisode en particulier, de poursuivre la liquidation d'un discours romantique de bas étage. Le découpage du passage fait entendre, dans les trois premières lignes, les trois voix qui vont se juxtaposer : les paroles de Rodolphe rapportées au style direct, la voix du narrateur et les termes de la lettre telle qu'elle parviendra à Emma. La fin de l'extrait présente également cette succession en donnant le mot de la fin au narrateur. À une exception près ("À Dieu !"), les voix ne sont pas entremêlées. Le texte est construit sur un effet de superposition qui contribue, comme l'acte d'écrire en lui-même, à la caractérisation d'une dualité parfaitement claire et maîtrisée par le personnage. C'est le fait même de la coexistence des deux discours qui est constitutive du portrait. Rodolphe est dans le roman un personnage à deux voix ; celle qui brasse les clichés et les lieux communs flattant l'oreille d'Emma est domptée par celle qui les énonce et les dénonce. En nous montrant Rodolphe en train d'écrire, Flaubert ne signale d'ailleurs aucune difficulté particulière, une fois passée la panne d'inspiration qui précède l'extrait. Les paragraphes qui composent la lettre se déploient sans que ni les mots de Rodolphe ni ceux du narrateur ne soulignent de réelles hésitations. L'amant manie l'emphase comme en témoignent le lexique, les apostrophes, les images et la ponctuation. Il sait simuler l'attention portée à son destinataire par de douces appositions, "pauvre ange", "adorable femme que vous êtes", et par la répétition de son prénom. Il a appris à "dire l'amour" d'un lyrisme dégradé sans dire qu'il aime et s'emploie à dire "nous" même si c'est pour commander des verbes renvoyant le couple à un irréel qui n'advient jamais. Il dispose de l'agilité discursive nécessaire pour distinguer celle à qui il écrit, digne d'être assise "sur un trône", des autres femmes, "ces femmes au cœur frivole". Toutes les



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

pièces de l'héritage d'un imaginaire et d'un langage galvaudés s'assemblent en un puzzle d'une évidence sordide. Une interrogation se présente, au départ, concernant le motif à invoquer pour la rupture. L'hypothèse de la "fortune perdue" est cependant rapidement balayée et le passage développant le thème de la crainte de l'usure des sentiments s'écrit sans encombre. Car Rodolphe manipule les lieux communs du discours sur l'amour avec aisance : aveuglement où plonge la passion, fatale érosion de cette "ardeur" sous les coups du temps qui passe, remords et chagrins. Enfin, il maîtrise l'art de se peindre en amoureux transi, disposé au sacrifice, renonçant à la tentation de l'égoïsme pour mettre l'être aimé à l'abri de "la calomnie", du "dédain" voire de "l'outrage". La précision apportée par les dernières lignes de la lettre ne résulte pas d'une difficulté à résoudre mais simplement d'un oubli. La question finale ne demande guère d'efforts non plus que de déterminer quelle sera la formule de la signature. La tournure est vite choisie.

Sept phrases seulement reviennent au narrateur et elles semblent souligner cette facilité qui caractérise Rodolphe à produire du discours amoureux. Deux d'entre elles sont des phrases courtes, amenant les verbes les plus communs introducteurs de la parole : "il écrivit", "il réfléchit, puis ajouta". Elles ne commentent rien, explicitement, mais disent beaucoup du personnage. La proposition "quand il se fut rassis" tient également ce rôle. L'ironie ne s'exerce explicitement que dans deux phrases et tient finalement en deux adjectifs, "excellent" et "bonne".

***Alexis, "Quelqu'un pour exprimer ce silence"***

Les derniers paragraphes de la longue lettre d'Alexis commencent par marquer une rupture avec un récit autobiographique dont on comprend qu'il a dominé les pages qui précèdent. Seuls deux verbes au passé simple, dans "les jours qui suivirent" et "j'eus l'émerveillement", laissent paraître la trace de la teneur antérieure de la lettre. La voix d'Alexis s'exprime ici majoritairement au présent pour livrer des éléments de portrait. L'ensemble de l'œuvre consiste à rompre le silence et à permettre la représentation intime du personnage. Mais le présent d'Alexis dans l'extrait n'est pas univoque. Et les emplois qui s'entremêlent aident à façonner ce portrait de voix. Le présent de l'énonciation est celui d'Alexis scripteur, briseur de silence. Il montre cet Alexis qui choisit de devenir maître du récit et des choix narratifs : "je passe rapidement sur les jours qui suivirent". Mais ce présent de l'actualité de l'énonciation est aussi celui qui choisit les mots de la rupture : "je vous dis adieu", "je vous quitte". C'est le présent de la parole performative d'un Alexis qui choisit d'agir en mots. Ce présent de la voix du scripteur côtoie dans l'extrait un présent étendu qui renvoie à l'intimité d'Alexis, non plus un présent qui agit mais un présent qui décrit, le présent de sa vérité : "Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme", "quelle adoration ardente me fait éprouver la beauté et le mystère des corps", "je suis trop raisonnable pour croire que le bonheur ne gît qu'au bord d'une faute", "Seulement, j'aime encore mieux la faute (si c'en est une) qu'un déni de soi si proche de la démence". C'est la première personne du singulier qui est sujet ou objet de ces formes verbales dans une syntaxe qui les lie pour livrer une caractérisation très personnelle.

Et ce présent d'une vérité intime, ce présent de la présence à soi ne peut pas être confondu avec les quelques présents de vérité générale. Certains autres verbes, au présent permanent cette fois, concourent eux aussi à cet effet. Ils dévoilent une vision du monde avec le tour syntaxique de la maxime comme dans "Rien n'égale la douceur d'une défaite qu'on sait définitive" ou "c'est au moment où l'on rejette tous les principes qu'il convient de se munir de scrupules". Même si ce présent-là, syntaxiquement, n'inclut pas le "je" et impose des tournures impersonnelles ou le pronom indéfini, il alimente et étaye le portrait, autant que le "traité du vain combat". Tout au long de l'extrait, le présent se nourrit cependant du passé, en dehors du récit des événements. La référence au passé est le plus



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

souvent écrite au passé composé, temps de l'accompli du présent, qui sert à inscrire le choix d'Alexis dans un cheminement, dans les caractéristiques de la relation entre les époux, sans ancrage temporel défini. Ce sont ces références au passé qui montrent ici Alexis dans la réalisation de la rupture, le passé composé se liant étroitement à des imparfaits et au plus-que-parfait pour abandonner le mariage avec Monique à un temps révolu. La fin du roman laisse voir un personnage qui donne la place qu'il décide à son corps, au désir, ainsi que le souligne Marguerite Yourcenar dans sa préface : "Alexis quittant sa femme donne pour motif à son départ la recherche d'une liberté sexuelle plus entière et moins entachée de mensonge". Cette quête s'exprime par exemple dans l'usage du futur dont la seule occurrence du texte sert pourtant une affirmation cruciale, se comprenant ici non pas tant comme une projection dans l'avenir (autrement dit, comme une anticipation, une prédiction) que comme un souhait, conformément à la double valeur, temporelle et/ou modale, du temps verbal en question : "cet acquiescement, je l'espère, à défaut du bonheur, me procurera la sérénité."

#### **À qui et sur qui l'on écrit : destination et objet du discours**

Texte adressé, par définition, la lettre implique son destinataire. Le texte épistolaire du roman ou dans le roman est un champ fictif qui, en jouant des effets de vraisemblance, donne matière à caractériser les interlocuteurs et les personnages dont il est question pour contribuer à leur épaisseur narrative. Les textes du corpus éclairent alors les modalités selon lesquelles la lettre fictive construit une présence dans la narration, une présence au moyen d'une voix : en tant que regard porté sur un autre (ou d'autres personnages), la lettre fictive peut alors se définir comme un prisme.

#### **"Deux Néron dans ce Britannicus, deux Don Juan dans ce Don Juan" (Giraudoux<sup>7</sup>)**

Le Vicomte de Valmont est interpellé vivement tout au long de la lettre CXLV. Mais cette présence de Valmont dans la lettre de Merteuil va bien au-delà de l'adoption des modalités énonciatives de l'interaction épistolaire. Chacune des lettres échangées entre les deux personnages doit dire, pour reprendre les termes de Jean Giraudoux, "le mariage du mal"<sup>8</sup>. Dans la voix de la Marquise de Merteuil résonne celle de Valmont. Quelques phrases suffisent à rendre manifeste la présence de Valmont : "vous me proposez", "vous aviez l'idée" introduisent des références explicites aux propos antérieurs de Valmont.

En dehors de cette caractéristique de l'œuvre, qui s'entend dans cet extrait, Valmont est ici, tout à la fois, le destinataire et le principal objet du discours. L'abondance des marques de deuxième personne est assez éloquente à cet égard, qu'elles se trouvent dans les pronoms personnels, dans les possessifs ou dans les impératifs. Valmont est omniprésent dans la lettre, à tous les moments de sa progression. Il apparaît ici au lecteur avec les caractéristiques de l'amoureux qui s'est piteusement défendu de l'être. Ses tentatives de manipulation sont mises à nu, ce qui suffit à signifier leur échec. Valmont est défait. "Cet heureux arrangement" envisagé ne peut être évoqué que par des conditionnels portant l'impossibilité de sa réalisation dans le roman. Victime, une fois encore, du persiflage de la marquise de Merteuil, la présidente est aussi présente dans ces lignes, mais la "céleste dévote" n'est plus une rivale ;

---

<sup>7</sup> Sur *les Liaisons dangereuses*, 1932.

<sup>8</sup> Jean Giraudoux, *Sur les Liaisons dangereuses*, 1932 : "L'originalité et le tragique de l'intrigue ne résident pas seulement dans le concours que se livrent Mme de de Merteuil et Valmont, et dans la colère qu'éprouve la jeune veuve de voir que l'homme, malgré tous ses efforts, ne peut être aussi facile que la femme. Ils résident bien plutôt dans leur entente. La beauté, le sujet et le scandale du livre, c'est le couple, le mariage du mal."



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

l'usage des plus-que-parfaits le dit d'autant mieux qu'est précisé dès l'entrée de la lettre le véritable motif de la victoire : "ce n'est pas sur elle que j'ai remporté cet avantage ; c'est sur vous". Valmont ne peut plus prétendre, à ce stade du roman, à être libertin.

***Rosalie, "une fille qui voulait tuer l'amour" (chapitre XLI)***

La Rosalie du début du roman qui n'a lu "que les Lettres édifiantes et des ouvrages sur la science héraldique", "jeune fille frêle, mince, plate, blonde, blanche, et de la dernière insignifiance", a vu émerger, au fil des pages, ce Belzébuth dont sa mère disait qu'elle l'avait "dans sa peau". Sans être jamais nommée, la jeune fille hante la lettre finale d'Albert : elle est "l'auteur de tant de maux", "cette demoiselle", "une jeune fille acharnée à se faire aimer". Ces désignations ne semblent pas avoir vocation à dissimuler une prise de distance finale qui aurait pu succéder à une déception d'autant plus grande qu'elle serait venue d'un être cher. En effet, tout au long du roman, Rosalie est restée insignifiante aux yeux d'Albert. Le personnage a pris corps dans le roman, en dehors de l'intérêt d'Albert, dévoré par une passion jalouse au nom de laquelle les sombres machinations ont été imaginées et accomplies dans l'ombre. La dernière expression qui la désigne dans la lettre, "une jeune fille acharnée à se faire aimer", peut ainsi servir un propos généralisant, envisageant la définition simple de ce que Rosalie représente dans l'univers du roman de Balzac. Le dialogue qui succède à la lettre peut alors se lire comme une illustration de cet acharnement qui condamne le personnage à ne rien comprendre. Le narrateur nous montre la jeune fille baisant "le passage qui contenait sa grâce" et lui donne la parole pour qu'elle sollicite une entrevue avec Albert. Cette seule interrogation, "Si j'allais le voir ?", contient la folie du désir de Rosalie qui n'entend rien. La forme négative de la réponse de l'abbé de Grancey ferme sur Albert la porte de Chartreuse en le définissant bien, pour Rosalie, comme un objet de désir définitivement insaisissable.

***Emma, "pauvre petite femme"***

Le chapitre que Flaubert consacre à la rédaction de la lettre de rupture, en montrant Rodolphe, semble ne rien dire, explicitement, d'Emma en dépit du fait que son prénom jonche en tous lieux la lettre de Rodolphe. Les mots de Rodolphe, en accumulant les tournures et les thèmes convenus, pourraient être adressés à n'importe laquelle de ses maîtresses. Et c'est en cela que cet extrait nous parle d'Emma. Madame Bovary est moins victime de Rodolphe que la proie idéale des mots du romantisme délavé. L'épisode de l'écriture de la lettre est ainsi un de ceux qui témoignent de l'origine du destin tragique d'Emma. Il ne s'y exprime aucun doute sur le fait que cette lettre creuse entrera en parfaite cohérence avec ce que le personnage d'Emma attend d'une lettre de rupture. Madame Bovary assimilera la lettre à la voix intérieure de Rodolphe, sa lecture fera disparaître la polyphonie. Emma se définit donc dans ce passage comme une de ces femmes auxquelles il est difficile de "faire entendre raison", une de ces femmes auxquelles il est indispensable d'écrire sans rien oublier pour qu'elles ne viennent pas "relancer" un amant qui s'éloigne. Le discours de Rodolphe est un objet élaboré avec la lucidité dont témoigne le discours direct ; il ne fait que simuler dans le corps de la lettre une adresse individualisée et diluée, dans son dialogue avec lui-même, toute l'identité d'Emma dans le pluriel ou des tournures impersonnelles qui renforcent la dissociation des deux voix. Restée prisonnière des "méandres lamartiniens" et des lectures du couvent, Emma est ici, dans un portrait en apparence absent du texte, la victime du langage. Les éléments de la même catégorie de discours vulgaire et mécanique qui ont suffi à la séduire, dans la cacophonie des comices, s'entendent ici dans un effet de boucle.

### **Monique, vertueuse épouse**

L'existence romanesque du destinataire de la lettre d'Alexis n'est portée que par la voix d'Alexis. C'est une des spécificités du roman épistolaire composé d'une seule lettre. La présence de l'interlocuteur est bien réelle dans ces derniers paragraphes à travers les apostrophes "mon amie" et les pronoms personnels qui la désignent et l'interpellent. La confession à l'épouse contient la marque de la relation particulière : Monique n'est pas cantonnée à un rôle social. Les formes de l'intimité qui unit Alexis et Monique sont une des conditions de la confiance. Il faut que l'espace romanesque donne à la jeune épouse des traits qui confèrent à la modalité énonciative choisie une partie de son sens. La fin de la lettre s'appuie sur ces traits moraux, explicitement énoncés : "je vous ai toujours crue capable de tout comprendre", "Je pense, avec une infinie douceur à votre bonté féminine, ou plutôt maternelle", "Vous êtes de celles qui choisissent toujours, par devoir, la voie la plus étroite et la plus difficile". La caractérisation de Monique n'est pas dissimulée par Yourcenar : la présence romanesque de la destinataire n'est pas à lire "entre les lignes". Marguerite Yourcenar décrit le personnage de Monique comme une "jeune femme tout à fait remarquable", "pour laquelle [Alexis] a beaucoup de respect et même de tendresse" et le roman comme l'histoire "d'un jeune homme marié qui aime sa femme mais qui, tout de même, la quitte"<sup>9</sup>. Ce sont ces traits de Monique sur lesquels la lettre se clôt. Le lexique autant que les hyperboles ("toujours crue", "tout comprendre", "infinie douceur", "celles qui choisissent toujours") exemptent catégoriquement le personnage de Monique de toute responsabilité dans la genèse de la rupture : il faut que la perfection de l'épouse puisse faire que seule l'intimité d'Alexis soit l'objet du dévoilement et du cheminement. Épouse et mère parfaite, Monique ne peut être, même un peu, un repoussoir ayant causé l'éloignement d'Alexis.

- Les relations entre le roman et la forme épistolaire dans les extraits peuvent témoigner d'**enjeux esthétiques et historiques** liés à l'évolution du genre romanesque. La thématique de la rupture peut alors être interrogée en ce sens.

### **La lettre et l'intrigue : ruptures romanesques ?**

#### **"C'est la brouille de ces deux scélérats qui amène les dénouements"**

Dans ses *Notes sur les Liaisons dangereuses*, Baudelaire écrit :

"Intrigue. — Comment vint la brouille entre Valmont et la Merteuil.

Pourquoi elle devait venir.

La Merteuil a tué la Tourvel.

Elle n'a plus rien à vouloir de Valmont.

Valmont est dupe. Il dit à sa mort qu'il regrette la Tourvel, et de l'avoir sacrifiée. Il ne l'a sacrifiée qu'à son Dieu, à sa vanité, à sa gloire, et la Merteuil le lui dit même crûment, après avoir obtenu ce sacrifice.

C'est la brouille de ces deux scélérats qui amène les dénouements."

La lettre CXLV rapproche le roman de son dénouement. La lettre CXLV est donc celle du piège qui se referme sur le Vicomte de Valmont et qui conduit à la clôture de l'intrigue. Les événements sont rejetés dans le passé et l'action n'est plus qu'hypothétique. Les temps des verbes en témoignent et l'usage du futur est réservé, finalement, à l'évocation de Cécile. L'amour de Valmont pour Madame de Tourvel

---

<sup>9</sup> Citations extraites d'interviews données par Marguerite Yourcenar en 1972 et 1979.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

signifiait déjà la fin de l'entreprise libertine : il y avait compromission du détachement émotionnel exigé du séducteur. La variation sur le verbe "aimer" dit bien l'incompatibilité entre le sentiment qui s'inscrit dans la durée et le nécessaire caractère éphémère du libertin : "Oui, Vicomte, vous aimez beaucoup Mme de Tourvel, et même vous l'aimez encore ; vous l'aimez comme un fou". Le sentiment amoureux exclut pour Valmont le "moment" de l'économie narrative et rompt le pacte libertin<sup>10</sup>. Il n'a pas écrit lui-même la lettre de rupture, c'était le signe de la faillite du personnage dans sa trajectoire épistolaire : celui qui a dicté certaines lettres, mis les mots sous la plume des autres, se fait finalement dicter les mots de la fin avec Mme de Tourvel. La proposition relative "que je vous avais faite pour elle" reprise dans le déterminant possessif "ma lettre" dit son incapacité à faire siennes, dès lors, les modalités du discours qu'il devait posséder.

### ***La claustration de l'objet du désir***

La lettre d'Albert signe la disparition du personnage de l'espace du roman et sa mort symbolique. Rosalie a été chargée par le romancier des modalités de la rupture amoureuse, il ne reste donc plus qu'à enfermer Albert dans un espace inaccessible aux interactions avec les "choses du monde". Les différentes facettes romanesques du personnage d'Albert sont présentes dans cet extrait : amant au cœur pur dans son amour pour la duchesse, avocat inscrit dans son époque, objet de l'obscur désir de Rosalie. L'extrait, en associant la lettre et le dialogue, opère une triple liquidation du personnage. La duchesse d'Argaiolo est bien désignée comme "Mme de Rhétoré", l'utilisation de ce seul patronyme suffit à la placer hors de tout désir. Elle est réduite à être désignée comme l'épouse d'un autre. Il n'y a plus qu'à prier pour lui "accorder une vie heureuse" dès lors que justice a été rendue à la vérité des sentiments passés. La lettre place dans une antériorité par rapport au moment de l'écriture la rupture avec les "choses du monde" et la vie sociale. Elle se contente de rendre compte de la délibération intérieure qui a opposé "l'homme du monde" et le "religieux" pour ne plus dire que l'action de la Grâce, la prière, le pardon et l'obéissance à Dieu. Les choix lexicaux et ceux des temps verbaux renvoient donc l'homme du monde à un autre temps du roman. Le présent, qu'il soit celui d'une vérité générale devenue conviction intime ou présent d'une dernière action, signifie la fin du personnage social : "Le malheur fait dans certaines âmes un vaste désert où retentit la voix de Dieu", "Je me jette pour le reste d'une vie presque éteinte au pied du sanctuaire."

"Albert, dont l'existence romanesque a largement reposé sur ses écrits, n'écrira plus. Mais l'enfermement d'Albert prive surtout Rosalie de toute sa consistance romanesque : le roman a dessiné la trajectoire de ce personnage, de la contemplation amoureuse à la prédation, à partir du seul désir de posséder Albert. Cette dissolution du personnage d'Albert dans la sphère du divin apparaît comme la seule issue romanesque possible pour le placer hors de portée du désir.

### ***La lettre d'une rupture annoncée***

La lettre de rupture de Rodolphe ne clôt pas le roman. Du strict point de vue du développement de l'intrigue, elle semble n'engager que la fermeture d'une péripétie. Dans l'extrait, les paroles rapportées attribuées directement à Rodolphe et les interventions du narrateur contribuent à traduire une évidence diégétique qui ne vient pas surprendre le lecteur ; ce qui devait arriver s'écrit effectivement. "Allons, se dit-il, commençons !" constitue l'impulsion qui marque cette réalisation dans le texte : l'injonction à lui-

---

<sup>10</sup> Voir Francis Loranger, "Le moment libertin dans la tradition crébillonienne" dans *Dix-huitième siècle*, 2019 : "La durée sentimentale est antinomique au moment libertin, auquel ne survit pas même la volupté, puisqu'en effet, la philosophie libertine prohibe l'attachement affectif."



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

même note la nécessité d'un accomplissement auquel le roman n'avait nullement vocation à échapper. Pleinement inscrit dans le jeu d'échos qui caractérise le roman de Flaubert, l'épisode de l'écriture de la lettre n'est pas là pour susciter un effet de rupture à l'échelle du récit. Le choix de la mise en scène de l'épistolier et les modalités de la narration constituent le moyen de donner à voir Rodolphe à l'ouvrage, une dernière fois, dans son rôle d'amant. La lecture de l'extrait à la lumière de l'architecture du roman, si elle ne pouvait être attendue des candidats, mérite d'être évoquée ici. Ce "petit" dénouement porte en lui une rupture romanesque qui nourrit la suite de l'œuvre. L'épisode "Rodolphe" qui s'ouvre au chapitre sept de la deuxième partie contient dès son commencement son déroulement et sa fin. Le projet de Rodolphe avec Emma est clos sur lui-même dès le départ. En quittant le cabinet de Charles, qu'il pense "très bête", Rodolphe réfléchit : "Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ?". Tout est écrit, littéralement. Les chapitres suivants donnent leur existence romanesque à ce projet auquel il ne manque, au terme du chapitre sept que "les occasions". La première sera la bonne : les comices. On sait que Flaubert fera resurgir le personnage de Rodolphe "comme un grand éclair dans une nuit sombre" au chapitre huit de la troisième partie. Mais il n'est plus alors que l'espoir vain d'un remède à la ruine matérielle, réduit, pour ainsi dire à la phrase "Je ne les ai pas." Le don Juan cynique a vécu dans le roman, au terme de ce chapitre. Mais la lettre restera une des traces du médiocre poison langagier qui intoxique Emma.

### ***La lettre de la fin du vain combat***

La forme de la lettre de rupture contient le projet romanesque d'Alexis. La rupture avec l'autre dit la décision d'être soi. Même si Yourcenar indique dans sa préface avoir "parfois songé à composer une réponse de Monique", ce roman se doit d'être une monodie pour rester le roman entièrement intimiste "aux bornes très resserrées"<sup>11</sup> qu'elle a décidé d'écrire, à vingt-quatre ans. Le récit de l'immersion dans une intimité se lit à toutes les lignes des derniers paragraphes de la lettre qui commencent par exclure du champ de l'écriture épistolaire ces "sensations" impropres à être évoquées sans pudeur, car la pudeur, qui caractérise l'écriture d'Alexis, reviendrait à les trahir. L'écriture mime une forme de repli en soi par l'omniprésence des marques de la première personne du singulier : "mes sensations ne concernent et n'émeuvent que moi seul", "j'aime mieux garder pour moi mes souvenirs intimes", "j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps". La lettre doit ainsi pouvoir exprimer la convergence vers soi-même en rejetant l'oppression des injonctions extérieures à soi ou intériorisées. L'extrait montre donc la fracture entre "la honte", "les craintes, les remords et les scrupules", "les théories morales", "la morale ordinaire", en somme "tous les principes", et la nécessité de "cet acquiescement" à ce qu'est le sujet. Certains pronoms possessifs traduisent ce cheminement : "... la conscience, non pas la mienne, mais celle des autres", "N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne." Le pronom possessif soutient une appropriation lexicale en donnant aux mots "conscience" et "morale" un sens nouveau, personnel, profond. L'usage des parenthèses matérialise cette volonté de redéfinir les mots : "la faute (si c'en est une)", "prisonnier (si l'on veut)". La rupture se réalise dans la lettre en regard d'un univers de référence social et religieux, la "vieille Autriche", et les

---

<sup>11</sup> Extrait d'une interview donnée par Marguerite Yourcenar en 1972.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

représentations dont le personnage consent à s'affranchir par l'écriture. Le lexique du péché et celui de la pathologie n'ont plus de sens dans l'ordre de l'intime au moment où la lettre devient acte de rupture. Le texte doit alors parvenir à aborder la question du corps autant que celle de l'âme puisque celle-ci et celui-là sont indissociables dans le propos. La fin du roman rompt donc aussi, en partie, avec la retenue discursive, en une phrase en particulier : "Je n'ai pas su, ou pas osé vous dire quelle adoration ardente me fait éprouver la beauté et le mystère des corps, ni comment chacun d'eux, quand il s'offre, semble m'apporter un fragment de la jeunesse humaine". Dans les derniers mots de la lettre, Yourcenar permet à Alexis d'oser dire la sensualité. Les derniers paragraphes marquent la phase ultime du déchirement du voile : la fin de la narration autobiographique dont les limites semblent avoir été éprouvées permet l'accès au comble du discours de l'intimité. C'est indispensable pour écrire l'adieu et achever de renvoyer dans un passé révolu les "imprudents engagements" du mariage. La clôture du roman-lettre signifie l'épuisement narratif du personnage soumis à la discordance avec lui-même et justifie la démarche épistolaire comme le seul moyen d'avoir acquis la certitude de la vanité du combat mené jusque-là : "écrire ma vie me confirme en moi-même".

## Les mots de la rupture dans le roman et les métamorphoses du genre

Comme le signale Laurent Versini, le roman "a très tôt accueilli des lettres"<sup>12</sup>. Le sujet donne l'occasion d'approcher différentes modalités et finalités de la forme épistolaire mise au service du roman.

### **"Laclos ne dispose plus de la tragédie, forme morte, mais il a l'habileté de choisir un genre où se substitue le drame : le roman par lettres." (Giraudoux)**

Le choix du roman épistolaire au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a rien d'original. La forme n'offre rien pour surprendre les lecteurs. Montesquieu commente "les causes du succès de quelques ouvrages charmants qui ont paru depuis les *Lettres persanes*"<sup>13</sup> pour expliquer "le débit si prodigieux" que son ouvrage a eu et apporte un des témoignages de l'ancrage du roman épistolaire, et de la littérature épistolaire de manière plus générale, dans le paysage littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le roman-mémoires et le roman épistolaire y dominant alors pour ainsi dire tour à tour le genre romanesque. Sans entrer dans le détail de ce que l'on peut décrire comme une crise du roman au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, il semble intéressant de souligner que le genre, auquel on reproche notamment son manque de "naturel"<sup>15</sup> et de vraisemblance, cherche les ressources

---

<sup>12</sup> Voir *Le Roman épistolaire* : "Le roman a très tôt accueilli des lettres, le plus souvent des lettres d'amants que séparent des parents hostiles, et des aventures jalonnées d'enlèvements par des pirates, dont Cleveland, ou Candide sur le mode ironique, se souviendront : c'est le cas de ces romans grecs dont s'enchantèrent Racine, l'abbé Prévost et tant de lecteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle."

<sup>13</sup> Quelques réflexions sur les *Lettres persanes*, 1754 : "D'ailleurs, ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle ; ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire. Et c'est une des causes du succès de quelques ouvrages charmants, qui ont paru depuis les *Lettres persanes*."

<sup>14</sup> Voir sur ce point, par exemple : Franco Piva, *Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, 2000 : "le roman de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle donne l'impression d'une abondance chaotique, qui ne permet pas de bien comprendre la direction qu'il entend suivre."

<sup>15</sup> Voir, par exemple, ce que note Crébillon fils dans la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit* : "Le roman, si méprisé des personnes sensées et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de de le remplir de situation ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la comédie, le tableau de la vie humaine [...]. Le fait, préparé avec art, serait rendu avec naturel."



susceptibles de l'extraire d'une forme d'impasse. Là où la nouvelle et le roman-mémoires trouvent dans l'Histoire une vérité à peindre, le roman épistolaire s'écarte des modèles historiques pour se tourner vers l'expression de la subjectivité. Le roman de Laclos participe ainsi de cet élan littéraire qui confère à la fiction l'opportunité d'ouvrir au lecteur le cœur s'écrivant sans médiation apparente. Le texte des *Liaisons dangereuses* donne l'idée de cette inscription dans une filiation. Les succès du roman par lettres au XVIII<sup>e</sup> siècle signalent une des orientations prises par le genre romanesque dans ses ruptures esthétiques et épistémologiques avec les formes romanesques du XVII<sup>e</sup> siècle.

Les nuances de cette conscience qui s'exprime et qui, dans un même mouvement, dévoile celle du destinataire de la lettre ont été abordées pour montrer en quoi la lettre se constitue en portrait(s). On peut aller plus loin ici en soulignant par exemple les précisions lexicales aussi bien que les constructions syntaxiques qui nourrissent dans le texte de la lettre CXLV l'exposition, en transparence, des cœurs et des consciences. La vraisemblance ne tient pas à la relation du genre à une matière historique véritable mais au miroir que devient le texte. Il reste utile, alors, de remarquer que le roman épistolaire est un artifice efficace pour confier la parole aux personnages, en l'espèce aux libertins, et ainsi marquer une distance de la part d'un "rédacteur" qui peut, dès lors, afficher un blâme. L'effet de "dénégation" dissimule la fiction : "l'origine de la fiction est exhibée : c'est la vie"<sup>16</sup>.

On a noté plus haut que la lettre s'apparente, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à une forme de la conversation. En termes génériques, il est important de revenir sur le rapport à l'oralité dont on a souligné les marques dans la lettre de la Marquise de Merteuil. La polyphonie même du roman épistolaire de Laclos interroge le statut de la parole et sa théâtralisation. Dialogue "en différé", l'échange épistolaire est un écho romanesque au genre théâtral et interroge le rapport qu'entretiennent entre eux les différents genres littéraires. L'inscription dans la lettre CXLV du discours antérieur du Vicomte de Valmont illustre cette porosité des genres. Les notes du rédacteur rendent explicite l'intertextualité avec le texte théâtral en plusieurs endroits mais, au-delà, comme le souligne Laurent Versini, "c'est du théâtre que Laclos a appris l'ingéniosité de mécanismes bien huilés et la rigueur d'une action qui broie les personnages."<sup>17</sup> La rupture des "liaisons" entre les personnages conduit donc à la fin de l'action et celui qui ne peut plus écrire perd toute existence romanesque. Le discours fait le personnage. Et en faisant du discours le seul vecteur de l'action romanesque (le rédacteur indique avoir supprimé "les lettres de Cécile Volanges et du chevalier Danceny, qui sont peu intéressantes, et n'annoncent aucun événement"), les *Liaisons dangereuses* peuvent se définir comme un roman sur le langage. La lettre CXLV reprend le motif, récurrent dans le roman, de la fraude épistolaire (la marquise de Merteuil a écrit "à la place" de Valmont) et signale une double crise. À l'échelle de l'intrigue, Valmont est raillé pour son incapacité à produire le discours auquel il est voué (le discours du libertin dont il aurait dû prendre l'initiative) et il "sacrifie" également tout discours amoureux véritable. Cette lettre signifie donc aussi la crise du langage telle qu'elle se manifeste dans le roman en montrant une société close sur elle-même, bloquée dans un langage social pervers. Le châtement des libertins commence avec cette lettre exposant l'échec de Valmont et, en creux, sa douleur (la vanité est "l'ennemie du bonheur").

---

<sup>16</sup> Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, 2007.

<sup>17</sup> Voir aussi, sur ce point, Jean Rousset, *Forme et signification* : "Dans le roman par lettres – comme au théâtre – les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment où elle est vécue et écrite par le personnage ; car celui-ci, à la différence cette fois du héros de théâtre, écrit ce qu'il est en train de vivre et vit ce qu'il écrit ; plus complètement qu'au théâtre, il se substitue à l'auteur et l'évince, puisqu'il est lui-même l'écrivain ; personne ne parle ni ne pense à sa place, c'est lui qui tient la plume."



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

### **Yourcenar, aux limites du genre**

*Alexis ou le traité du vain combat* n'est pas une exception en se faisant le roman d'une seule lettre. Dans sa préface de 1963, Marguerite Yourcenar expose des influences, sans se limiter d'ailleurs à la question générique. La monodie épistolaire a son histoire littéraire<sup>18</sup> même si "les plus connus des romans épistolaires sont ceux qui organisent des réseaux d'échanges multiples et entrecroisés"<sup>19</sup>. Yourcenar s'y inscrira d'ailleurs elle-même de nouveau avec les *Mémoires d'Hadrien*. Il s'agit donc, en lisant l'adieu d'Alexis à Monique, de se demander quelles sont les ressources du genre que Yourcenar mobilise, en 1927, et pourquoi la lettre-roman s'impose dans ce cas. Faire écrire sa rupture à Alexis obéit à la nécessité de se dire, de se raconter ; nous l'avons déjà signalé en montrant comment Yourcenar dessine le portrait d'une voix, d'une seule voix qui ne peut souffrir d'être interrompue. Il n'y a pas de place alors dans la lettre-roman à l'étude pour cette esthétique du discontinu ou du fragment qui caractérise les grandes polyphonies épistolaires en littérature. La lettre-roman témoigne cependant de la présence de sa destinataire, tout en effaçant la possibilité de sa parole et en assurant le seul déploiement de la confession d'Alexis. Monique est dans le texte, réduite à sa condition de lectrice projetée mais nécessaire à l'opération de dévoilement qui la concerne. C'est une des raisons pour lesquelles il semble que la prose d'Alexis ne saurait se rapporter à celle d'un journal fictif par exemple. La coïncidence entre le personnage et le narrateur ne suffit pas au projet d'écriture. La rupture n'est ni simplement un thème ni l'intrigue romanesque : elle constitue une nécessité générique. Alexis n'est pas une sorte de dialogue "tronqué" et le texte doit le constituer en monologue adressé. C'est en cela que l'œuvre se situe aux limites du genre mais pleinement dans le genre. La forme interroge le mécanisme épistolaire lui-même : la rupture (l'affranchissement qu'elle devient dans ce roman) est-elle, en définitive, autre chose qu'un discours nécessairement univoque mis en voix ici en conduisant la littérature épistolaire à une limite ?

### **"Rendre justice à mes sentiments"**

La lettre dans le roman délègue la parole au personnage et crée une enclave dans le texte. La lettre d'Albert est une entité que le lecteur n'a pas à reconstituer : il assiste à la lecture intégrale de la lettre et les mots du personnage rendent inutiles ceux du narrateur, à ce moment-là du récit. Sans même parler des *Mémoires de deux jeunes mariées*, roman épistolaire, ou encore de la longue lettre que constitue *Le Lys dans la vallée*, les lettres sont nombreuses dans les romans de Balzac. Si le terme "réalisme" est apparu à l'insu de Balzac, la question peut être posée du lien entre insertion de lettres dans le roman et décision de figurer le monde contemporain, de conter "la genèse du présent"<sup>20</sup>. La "littérature du vrai" s'écrit par ce qui imite ici la simple transcription, notant la qualité du destinataire, le lieu de l'écriture, sa date. La phrase qui introduit la lettre d'Albert la dépose dans le récit : "Aussitôt cette lettre reçue, le bon vicaire-général écrivit au Général des Chartreux, et voici quelle fut la réponse d'Albert Savarus." Le texte dans le texte est subordonné au récit et les limites décidées pour la présentation de cet extrait visent à bien le montrer comme dépendant d'un système énonciatif dans lequel il est enchâssé, qu'il s'agit donc de commenter. La rupture s'écrit par la rupture énonciative. Stratégie fréquemment utilisée par la fiction romanesque, l'insertion de la lettre donne dans *Albert Savarus* la couleur de la vérité du langage. Le recours à l'épistolaire entre en cohérence avec les événements de la diégèse ; la lettre a, ici, le rôle

---

<sup>18</sup> Les candidats pouvaient par exemple penser aux *Lettres portugaises* qui ne font entendre, en cinq lettres, que la voix de Mariane.

<sup>19</sup> Jean Rousset, "La monodie épistolaire : Crébillon fils" dans les *Études littéraires*, 1968.

<sup>20</sup> Philippe Dufour, *Le Réalisme*, 1998.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

premier qui est le sien : la mise en relation de deux individus entre lesquels la communication est empêchée par la distance. La lettre se substitue au dialogue en présence. Elle est le reflet, dans le roman, d'une situation de communication plausible, vraisemblable. Et, dans ce cadre, la lettre d'Albert constitue un événement dans le récit réaliste : elle sert à indiquer le choix d'Albert avec lequel toute communication se révèle désormais impossible. Mais, au-delà de ces observations qui font de la lettre un procédé mis au service d'une des évolutions du genre romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle, l'intrigue interroge le lecteur. La trame narrative repose sur une falsification de la correspondance d'Albert : ses derniers mots contiennent l'expression de l'injustice du détournement de son "vrai" langage, celui du cœur qui s'adressait à la duchesse d'Argaiolo. Le dénouement du roman qui s'achève vient donc "rendre justice" à la parole du héros par un effet de vraisemblance, artifice romanesque qui reflète ici une des orientations prises par le roman avec Balzac.

**"Elle lui parut bonne."**

La lettre de Rodolphe est une pure rhétorique : la composition de l'extrait met cela en scène. Si Madame Bovary peint le mariage comme une désillusion annoncée, la relation adultère y est bien un autre marché de dupes. Les modalités d'insertion de la lettre de Rodolphe dans le roman en font un morceau de "déjà vu" (déjà lu, déjà écrit) fondé sur des stéréotypes énoncés par un type. Flaubert fait servir au personnage d'Emma un langage piégé qui n'est que la réponse logique au jeu qu'elle se joue à elle-même. "Modèle de goujaterie et de romantisme bien assimilé"<sup>21</sup>, ce texte exhibe la tromperie sur le sens et le poids des mots. En priant Emma de n'accuser "que la fatalité", la lettre porte en elle les derniers mots de Charles : "C'est la faute de la fatalité". Entre temps, cette lettre est devenue une boule de papier et ce langage s'est bien transformé, dans le roman, en chose. L'épisode de l'écriture de la lettre permet l'exercice de l'ironie qui interroge les frontières du genre. Et le texte dans le texte ne semble rechercher ici aucun effet de vraisemblance. L'épisode de l'écriture de la lettre de rupture, s'il a bien une fonction narrative à l'échelle de la diégèse, contribue aussi à démolir dans le roman cette sorte de romantisme littéraire en même temps que l'illusion réaliste. Si la composition du passage dans son ensemble supporte cette entreprise de discrédit, il est significatif que sa fin la fasse tenir en trois expressions lapidaires, "un mot qui fait toujours de l'effet", "un excellent goût", "elle lui parut bonne". Et si le roman raille ici les termes d'un romantisme mièvre et convenu, l'agonie d'Emma (autant que la mort de Charles peut-être) ne déjoue-t-elle pas l'analyse simpliste qui installerait Madame Bovary dans des formes tranchées de rupture ? Le "vieux romantique enragé, ou encroûté"<sup>22</sup> résistera encore un peu mais il est sans doute indispensable d'enterrer, dans cet épisode notamment, les mots du romantisme éculé pour garder ouverte la porte du sublime.

---

<sup>21</sup> Gérard Gengembre, *Madame Bovary*, 1990.

<sup>22</sup> Lettre de Flaubert à Sainte-Beuve du 5 mai 1857 : "Je voudrais bien cependant vous éclairer sur un point tout personnel. Ne me jugez pas d'après ce roman. Je ne suis pas de la génération dont vous parlez – par le cœur du moins. – Je tiens à être de la vôtre, j'entends de la bonne, celle de 1830. Tous mes amours sont par là. Je suis un vieux romantique enragé, ou encroûté, comme vous voudrez. Ce livre est pour moi une affaire d'art pur et de parti pris. Rien de plus. D'ici à longtemps je n'en referai de pareils. Il m'a été physiquement pénible à écrire. Je veux maintenant vivre (ou plutôt revivre) dans des milieux moins nauséabonds."



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

## II. Éléments pour une séquence

Les propositions formulées ci-dessous s'apparentent à des suggestions. Le jury n'a pas d'attentes figées quant aux modalités d'exploitation en classe présentées par les candidats. Quelques principes semblent néanmoins devoir présider à cette partie de la composition.

D'abord, il s'agit de conduire une réflexion témoignant d'une étude littéraire des textes. Les considérations relatives aux dispositions pédagogiques concrètes envisageables pour la réalisation de la séquence ne sont pas utiles au sens où elles ne viennent pas nourrir l'étude du corpus.

L'analyse précise des textes doit alors permettre d'assurer l'élaboration d'un parcours de lecture raisonné et cohérent en réponse à la problématique littéraire énoncée. Les choix didactiques opérés se justifient à la lumière des questions littéraires mises en avant dans la première partie de la composition. Enfin, comme l'ensemble du devoir, la présentation du projet est intégralement rédigée et soigneusement étayée par la lecture des textes du corpus.

Trop de copies ne témoignent pas d'un réel effort de construction didactique et présentent des séances enchaînant des lectures linéaires ou analytiques sans autre forme de réflexion. Les meilleures copies s'emploient au contraire à déployer un véritable cheminement intégrant par exemple la justification de l'ordre de découverte des textes, les choix didactiques faits pour mener à bien l'analyse et la présentation de prolongements propices à éclairer la lecture.

### 1. Lien avec une œuvre intégrale

Le sujet laisse les candidats libres de préciser ou non "les relations que [le] groupement entretient avec l'œuvre intégrale étudiée". Quelques éléments de réflexion peuvent être apportés à ce propos.

Le programme pour la classe de seconde préconise, dans le cadre de l'objet d'étude, de fonder les séquences sur la lecture de "deux œuvres intégrales de forme et de siècle différents : un roman et, par ailleurs, un recueil de nouvelles, ou un récit de voyage, un récit relevant de l'une des formes du biographique, un journal, etc.". La lecture d'une œuvre intégrale peut être associée à la séquence, le groupement de textes complémentaires étant bien envisagé comme un prolongement "en lien avec le contexte d'écriture, l'esthétique ou le sujet des récits choisis en œuvre intégrale".

Plusieurs possibilités semblent pertinentes si les candidats ont choisi de proposer une œuvre intégrale :

- une des œuvres dont le sujet propose un extrait. Dans cette perspective, le choix pourrait se porter plutôt sur un des deux romans épistolaires. L'étude du corpus permettrait alors d'envisager, du point de vue esthétique, le lien entre la forme épistolaire et le roman afin de mettre en évidence la variété des modalités de l'accueil de la lettre dans le roman ;
- un roman épistolaire dont aucun extrait ne figure dans le sujet. On peut penser ici aux *Lettres persanes* par exemple qui jouent, comme les *Liaisons dangereuses*, de l'illusion de l'authenticité, et qui relèvent d'une première tendance du genre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle du roman épistolaire exotique. Liant, selon les termes de Montesquieu "de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman", l'étude de l'œuvre peut relever d'une articulation entre différents objets d'étude du programme. On

- peut également suggérer la lecture des *Lettres portugaises* qui donneraient une résonance supplémentaire au thème de la rupture ;
- une œuvre "relevant de l'une des formes du biographique" selon les préconisations du programme pour cet objet d'étude. La mise en relation d'une telle œuvre avec le corpus présenté dans le sujet permettrait d'éclairer en particulier cette dimension de la lettre fictive qui consiste à mimer l'autobiographique dans le roman.

Dans tous les cas, s'agissant d'une œuvre destinée à être étudiée intégralement, on attend des candidats qui ont fait ce choix qu'ils proposent un texte issu de la littérature française ou francophone.

Le projet présenté ci-dessous ne présuppose pas une mise en relation préalable avec une œuvre intégrale.

## **2. Modalités d'exploitation possibles en classe de seconde du groupement du textes**

Nombre d'œuvres narratives ont pu être découvertes au collège où "les élèves ont été sensibilisés à la variété des formes du roman et du récit" : récits de voyage, conte merveilleux, romans de chevalerie et récits d'anticipation en classe de cinquième, extraits de romans ou de nouvelles mettant en scène "la confrontation des valeurs portées par les personnages" et roman ou nouvelles réalistes ou naturalistes en classe de quatrième, roman autobiographique, conte philosophique, œuvres portant un regard sur l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, romans de science-fiction en classe de troisième. L'étude de l'œuvre intégrale qui précède la séquence organisée à partir du corpus présenté dans le sujet peut donc légitimement être la première de l'année de seconde. Si un tel choix est suggéré par les candidats, il doit donner lieu à une explicitation mettant en avant les sources d'une articulation avec des prérequis prenant appui sur le programme du collège.

Ce groupement peut également conduire à préférer proposer la séquence à la suite de celle consacrée à l'objet d'étude offrant la découverte de textes poétiques du Moyen Âge littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au-delà du fait que cette perspective paraît susceptible de permettre l'approche raisonnée des grandes périodes de l'histoire littéraire dans une chronologie, cette hypothèse présente l'intérêt d'aborder des formes variées de l'expression d'un "je" en littérature (les élèves ont également abordé cette problématique en classe de quatrième, à travers la thématique au programme "Dire l'amour").

Le titre choisi pour la séquence peut refléter l'unité thématique du corpus ("Lettres de rupture dans le roman"), le déploiement des séances devra alors apporter les nuances et le témoignage d'une approche problématisée de l'ensemble d'extraits. Le titre peut également porter une part de la problématique qui guidera l'étude du groupement, par exemple "Roman par lettres, roman-lettre, lettre dans le roman : faire entendre la voix de la rupture". Rappelons que la mention d'un titre ne saurait pallier l'absence de problématique et c'est bien la problématique de la séquence qu'il s'agit d'élaborer.

L'ensemble de la séquence se veut attentive à la question de la place de l'œuvre intégrale quand on propose la lecture d'extraits. Lire des fragments d'œuvres, dans une séquence prenant le roman pour objet d'étude, semble devoir ne jamais mettre à trop grande distance l'architecture romanesque dans laquelle chacun s'inscrit et dont il est arbitrairement extrait. La séquence développée pouvait témoigner de cette préoccupation sans que les candidats n'aient à mobiliser des références précises aux œuvres



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

intégrales dont sont extraits les textes du corpus. Cette approche est un des questionnements didactiques importants concernant cet objet d'étude et apparaît comme une des conditions pour apporter aux élèves la "connaissance des formes et des genres littéraires" prescrite par le programme.

La proposition de séquence est rédigée ici au futur, temps majoritairement employé par les candidats pour cette partie de l'épreuve. Ce choix n'est qu'une modalité rédactionnelle qui ne doit pas laisser penser que le projet serait le seul possible ni un modèle.

La **première séance** pourra engager les élèves dans la lecture de l'ensemble des textes du corpus. Cette première approche se justifie par la nécessité de les conduire d'abord à distinguer les deux grandes modalités narratives représentées dans cet ensemble. Elle vise une compréhension première des textes propre à assurer, dans la suite de la séquence, une lecture analytique. La comparaison des textes amènera alors à rapprocher, dans un premier temps, les deux extraits de romans épistolaires pour favoriser l'appréhension des ressources du genre. Les références aux correspondances antérieures et à venir qui jalonnent la lettre CXLV des *Liaisons dangereuses* donneront l'opportunité de faire émerger les caractéristiques saillantes du roman épistolaire polyphonique. La lecture de l'avertissement de l'éditeur ainsi que de la préface du rédacteur pourra utilement être convoquée afin de mettre en lumière les artifices sur lesquels se construit l'entreprise romanesque de Laclos. La séance s'attachera alors à une mise en regard avec l'extrait d'*Alexis ou le traité du vain combat* dont quelques citations significatives de la préface de 1963, ou tout autre texte expliquant les enjeux d'une écriture monodique, accompagneront la lecture afin de caractériser le choix de ne faire entendre qu'une seule voix. La découverte des extraits d'*Albert Savarus* et de *Madame Bovary* ouvrira le champ du questionnement sur les raisons qui justifient la constitution du corpus : la cohérence thématique (la lettre de rupture) et les contrastes quant au statut de l'instance narrative. La séance aura donc posé les termes de l'approche de l'ensemble constitué. Il s'agira de se demander, tout au long de la séquence, ce que cela peut signifier, dans un roman, de confier la parole au personnage pour écrire la rupture.

La **deuxième séance** s'attachera à l'explication de l'extrait des *Liaisons dangereuses*. Ce texte peut être envisagé, à l'échelle de ce corpus, comme un reflet de l'apogée du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. On montrera, avant tout, que l'extrait constitue l'intégralité d'une lettre et qu'elle forme, à elle seule, une unité signifiante délibérément constituée comme telle dans l'œuvre. L'explication linéaire s'appuiera alors sur la progression de cette lettre tout en l'inscrivant dans le fil narratif auquel elle se rattache : la rupture entre le vicomte de Valmont et Mme de Tourvel. En s'ouvrant sur la mise en évidence du retentissement de la polyphonie de l'œuvre dans la lettre, la lecture envisagera de contribuer à la définition d'une esthétique du discontinu dans le roman épistolaire, "roman par couplets". L'ensemble de l'explication sera guidé par la volonté d'observer que le discours libertin est un dessein, est "action sur les êtres", selon l'expression d'André Malraux. Les trois temporalités à partir desquelles est composée la lettre pourront ainsi organiser la lecture : la référence à l'antériorité par rapport au moment de l'écriture (la dépossession du discours supporte, dans le présent de l'écriture, l'expression du triomphe et fait de la marquise de Merteuil l'agent de la rupture accomplie), l'ancrage dans le présent de l'énonciation (la tentative ultime de Valmont d'agir pour renouer avec la présidente se fracasse sur la lucidité de Merteuil qui "sait" et actualise le caractère définitif de sa vengeance), la projection dans le temps de la réalisation des desseins communs concernant "la santé de la petite Volanges" (le triomphe s'y exprime encore en réduisant Valmont au statut d'exécutant). À cette explication linéaire succédera la présentation d'une



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

forme de sommaire des 175 lettres mentionnant, pour chacune, la désignation des épistoliers et la date y figurant. La situation de la lettre CXLV dans cet ensemble ainsi que le recensement du nombre de lettres attribuées au vicomte de Valmont ou à la marquise de Merteuil après celle-ci permettront d'observer la raréfaction de la parole de ces deux personnages et l'acheminement vers la fin du roman. Au terme de la séance, les élèves auront ainsi compris que la victoire proclamée par la marquise de Merteuil (et donc la défaite de Valmont) est en réalité un signe du délitement du lien entre les personnages. La caractérisation de la défaite de Valmont aura montré que la dépossession du langage amène le dénouement du roman.

Dans le **prolongement de cette séance**, les élèves auront à lire l'article "libertin" du *Dictionnaire historique de la langue française*. Cette lecture offrira la double opportunité d'apporter des indications contextuelles visant à mieux situer l'action du couple Merteuil - Valmont dans l'œuvre et d'illustrer les mouvements par lesquels le lexique évolue en se reliant à l'histoire littéraire dans ce cas. On pourrait tout aussi bien, à ce stade, proposer aux élèves la lecture d'un passage d'une histoire littéraire sur le roman épistolaire au XVIII<sup>e</sup> siècle afin qu'ils en proposent un résumé.

La **troisième séance** sera introduite par la lecture des deux premiers paragraphes d'*Alexis ou le traité du vain combat*. La mise en regard de l'*incipit* et de l'*explicit* répondra à l'exigence précédemment formulée de ne pas envisager l'extrait de roman comme un fragment isolé. Mais elle permettra surtout d'éclairer l'entreprise romanesque de Yourcenar dans cette œuvre pour mieux appréhender les enjeux de la fin de la lettre. La reprise d'une citation de la préface et la présentation de courtes interviews de l'auteur portant spécifiquement sur *Alexis* (l'une de 1972, l'autre de 1979), compléteront cette introduction à la lecture de l'extrait qui aura donc reposé sur le regard que l'écrivain porte sur son œuvre. On aura ainsi privilégié, à nouveau, une contextualisation de la lecture dans la très grande proximité avec le texte lui-même en évitant de livrer aux élèves un "résumé" qui n'aurait pas permis de cerner l'œuvre dans ses spécificités génériques. Un large éventail d'hypothèses différentes, et n'exigeant pas de références précises à l'intégralité de l'œuvre, est envisageable pour parvenir à ce but. Rappelons donc ici que la séquence proposée par les candidats doit opérer des choix cohérents et justifiés au regard de la problématique formulée.

"Comme tout récit à la première personne, Alexis est le portrait d'une voix." C'est cette citation qui guidera le déploiement de la séance en s'appuyant sur la progression de l'extrait qui laisse encore paraître, dans le premier paragraphe, les traces du récit autobiographique pour se consacrer, dans le second, à l'écriture de l'adieu.

La séance s'intéressera enfin à l'utilisation des temps dans le texte de Yourcenar et entrera ainsi en cohérence avec les exigences du programme qui donne pour objectif à la classe de seconde de "rendre plus nette la conscience linguistique des élèves et plus solide leur connaissance de la langue". On y insiste sur l'importance de "mettre ces connaissances au service de la compréhension des textes". L'observation des verbes dans ce texte permettra de contribuer à la transition d'une approche "principalement morphologique et sémantique" telle qu'elle a pu être proposée au collège vers l'appréhension et la distinction de "différentes valeurs temporelles, aspectuelles et modales du verbe". Le recensement des différents temps et modes des verbes du textes sera rapide pour laisser toute sa place à deux orientations destinées à enrichir l'analyse du texte : l'observation des divers emplois du présent de l'indicatif et la mise en relation des différents temps du passé.

**En vue de la quatrième séance**, les élèves seront invités à relire le texte extrait d'*Albert Savarus*, déjà lu et compris à l'occasion de la lecture d'ensemble du corpus (première séance). Ils devront commenter l'emploi des temps de l'indicatif dans une sélection de phrases. Cet exercice initiera une relecture du passage qui interroge sa littéarité du texte et permettra la lecture attentive nécessaire à la mise en œuvre de la séance suivante. Il entrera également en résonance avec le travail d'écriture proposé à l'issue de la cinquième séance.

En outre, la troisième séance donnera aux élèves l'impulsion pour engager la **lecture cursive** d'*Alexis ou le traité du vain combat*. Les enjeux du récit ne se situent pas dans le déploiement de péripéties sur lesquelles il aurait fallu garder le mystère pour en préserver la découverte par le lecteur. L'énoncé du projet d'Alexis dans l'*incipit* en contient l'issue et le fait que les élèves aient déjà lu la fin de la lettre ne constitue pas un obstacle, au contraire, à la lecture de l'intégralité de l'œuvre.

La **quatrième séance** proposera l'étude comparée des textes extraits d'*Albert Savarus* et de *Madame Bovary*. Trois perspectives de mise en écho seront envisagées : le format de la lettre dans chacun des textes et les modalités de son insertion dans le récit, la forme prise par la caractérisation des personnages écrivant et le traitement du thème de la rupture. En soulignant la relative proximité temporelle qui pourrait être un facteur de similarité entre les deux textes, on montrera quelles sont, au contraire, les divergences qu'ils font apparaître. Cette réflexion conduira à interroger la notion même de réalisme littéraire, abordée au collège, pour l'éclairer dans le contexte de l'écriture des textes. Il sera utile de s'appuyer, à ce stade, sur quelques extraits de la correspondance de Flaubert<sup>23</sup>. Il importera, grâce ce prolongement, que les élèves se fassent une idée juste de ce que sont les "grandes périodes de l'histoire littéraire" auxquelles le programme fait référence. Il ne s'agit pas, en effet, d'attribuer aux œuvres des "étiquettes" qui ne reflètent en rien les conditions de leur création.

La **cinquième séance** sera introduite par la découverte de plusieurs états du texte de la lettre de Rodolphe consultables dans l'édition électronique du manuscrit présenté par la Bibliothèque municipale de Rouen et le Centre Flaubert de l'université de Rouen Normandie. Sans se perdre dans les méandres du tableau de la genèse de *Madame Bovary*, il sera néanmoins utile de consulter quelques pages en plaçant côte à côte la présentation des feuillets manuscrits numérisés et leur transcription. Il faudra définir une visée claire à cet exercice dont l'intérêt pourra aller au-delà de la simple illustration du labeur de l'élaboration du texte (même s'il n'est jamais vain de mettre sous les yeux des élèves les traces du travail de l'écrivain). Dans le cadre de l'explication du texte présenté dans le sujet, il importera donc que les élèves perçoivent, à travers l'évolution de quelques brouillons, que la superposition des voix s'affine, se précise et qu'elle est le fruit d'une intention qui doit guider l'analyse. On remarquera aussi, par exemple, que la réécriture des brouillons fait disparaître les phrases qui disaient explicitement "je ne pars pas" ou "je ne pars plus" dès le début de la lettre. Deux questions orienteront alors le commentaire

---

<sup>23</sup> On peut penser par exemple à la lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852 dans laquelle Flaubert évoque sa lecture de Louis Lambert et le "rapprochement" avec le *Médecin de campagne* ou celle du 16 décembre 1852 qui contient cette phrase, souvent citée : "Quel homme eût été Balzac, s'il eût su écrire ! Mais il ne lui a manqué que cela. Un artiste, après tout, n'aurait pas tant fait, n'aurait pas eu cette ampleur." Les lettres relatives à l'écriture de la scène des comices peuvent aussi contribuer à expliciter le travail de l'écrivain (lettre à Louise Colet du 12 octobre 1855 notamment).



de l'extrait qui aura vocation à approfondir et à préciser les observations réalisées lors de la quatrième séance : "Comment peut-on définir le contenu de la lettre de Rodolphe ?" et "Quelle image nous est donnée d'Emma ?". Il sera nécessaire de porter à la connaissance des élèves quelques textes dont le corps de la lettre peut être un reflet déformé afin de leur permettre d'aboutir à une caractérisation juste de son contenu et des références véhiculées. Le commentaire, éclairé par la consultation des brouillons, sera l'occasion d'interroger plus précisément certains choix lexicaux de l'auteur. Le programme invite en effet à consacrer des activités régulières "au renforcement des ressources trop souvent négligées du lexique" et à les mettre en œuvre "au gré des rencontres avec les textes, hors du cadre rigide d'exercices mécaniques". L'expression "faire de l'effet" (dans la phrase "Voilà un mot qui fait toujours de l'effet"), le groupe nominal "un excellent goût" et l'adjectif "bonne" dans la phrase "Elle lui parut bonne" donneront lieu à une analyse en contexte : on pourra éclairer la notion d'ironie et enrichir l'étude de la polyphonie mise en évidence comme principe de construction du passage. S'il semble nécessaire que les élèves puissent comprendre en quoi le texte de la lettre de Rodolphe manie les poncifs par la lecture de textes en écho, les possibilités sont, à nouveau, très variées pour conduire la classe à bien identifier les formes de rupture que porte le texte, au-delà de la rupture entre Rodolphe et Emma à l'échelle de l'intrigue.

Dans le **prolongement de cette cinquième séance**, les élèves seront invités à réécrire la lettre de la marquise de Merteuil au vicomte de Valmont en l'insérant dans un roman dont le narrateur observe le personnage en train d'écrire. Le texte produit devra faire apparaître, comme dans le texte de Flaubert, le dialogue de la marquise avec elle-même. Cette forme d'écrit d'appropriation relevant de l'écriture d'invention telle qu'elle est recommandée dans le programme répond aux enjeux didactiques de la séquence. Il vise la bonne prise en compte de l'épaisseur narrative du personnage à l'échelle d'une architecture romanesque complète tout en amenant un questionnement sur les différentes manières de confier la responsabilité du discours à un personnage dans un roman. L'exercice sera doublement évalué. On appréciera, d'une part la qualité de la production écrite au regard du traitement du sujet, de la composition du texte produit, des procédés d'écriture utilisés et de la maîtrise de la langue dont elle témoignera. Et on demandera, d'autre part, aux élèves de préparer une lecture expressive de leur texte susceptible de mettre en avant les rapports entre la forme épistolaire et la conversation.

La **sixième séance** prolongera la lecture des textes littéraires par un exemple de "mise en relation avec les autres arts". Plutôt que de proposer le visionnage d'une adaptation cinématographique des *Liaisons dangereuses* ou de *Madame Bovary*, la séance invitera les élèves à découvrir des extraits significatifs de films montrant les formes et fonctions que peuvent prendre la lettre ainsi que les modalités de son écriture et de sa réception au cinéma. Cette séance s'ouvrira par la projection de la bande annonce et de la séquence finale de *Her* de Spike Jonze (2013) qui offre la particularité de faire de la lettre un objet immatériel dans l'univers ultra-connecté de ce film d'anticipation. La dictée de la lettre à Catherine par Théodore qui exprime le deuil d'une relation obsédante fait l'objet d'un montage parallèle avec le trajet d'Amy (la voisine confidente) et de Théodore vers le toit de l'immeuble. La lettre est un ressort narratif qui extrait l'homme d'un huis clos mélancolique avec Samantha, émanation de l'intelligence artificielle, et elle opère une clôture narrative symbolique de reconquête du langage en écho à la première séquence du film. On convoquera également la séquence de l'écriture de la lettre d'aveu de Madeleine / Judy dans *Vertigo* (*Sueurs froides*) d'Alfred Hitchcock (1958) en s'attachant notamment à l'analyse du mouvement de caméra et au fait que la lettre reste cantonnée à la voix off puisqu'elle est finalement déchirée par son auteur. La vérité plane autour du mensonge comme la caméra tourne autour du

personnage mais n'éclatera pas encore. Enfin, une séquence de *l'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975) complètera cette séance. L'analyse de la construction de la séquence viendra montrer comment l'écriture de la lettre témoigne de la fracture entre l'univers mental d'Adèle et la réalité des sentiments de l'objet du désir. La lettre devient alors le symbole de l'érotomanie. Ces différentes séquences filmiques offrent une variation autour du thème de la rupture : lettre de rupture différée avec celle qui a déjà rompu pour Théodore dans *Her*, lettre qui échoue à rompre le mensonge dans *Vertigo*, lettre d'une femme en rupture avec le réel dans *l'Histoire d'Adèle H.* Dans les trois cas, la lettre est à la fois ressort dramatique et moyen d'interroger la création cinématographique. La séance pourra ainsi entamer une réflexion sur les caractéristiques partagées et les spécificités du traitement d'un objet (la lettre) en littérature et dans les autres arts, pour permettre aux élèves de mieux saisir l'intérêt que peuvent avoir ces différents arts pour ce morceau de discours où s'engage un personnage.

Lors de la **septième séance**, afin d'initier les élèves à l'un des exercices écrits des épreuves anticipées de français, un sujet de dissertation sera présenté et discuté : "La lettre dans *Alexis ou le traité du vain combat* n'est-elle qu'un aveu ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur votre lecture de l'œuvre intégrale, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du groupement de textes, et sur votre culture personnelle."

Le libellé prend la forme des sujets soumis à la réflexion des candidats lors de précédentes sessions de l'épreuve écrite anticipée de français : il porte ici sur une œuvre cursive, et a donc pour ambition de faire comprendre la façon dont une lecture personnelle peut s'investir dans l'exercice dissertatif. Il est de nature à mobiliser les lectures effectuées lors de la séquence et se prête à une première approche de l'exercice en classe de seconde. Il s'agira d'abord d'exercer les élèves à la compréhension du sujet en montrant que la forme interro-négative exceptive doit être analysée. Cette observation contribuera à illustrer le fait que la syntaxe du sujet contient des indications quant au traitement qui en est attendu. On pourra ainsi donner des exemples d'autres formulations possibles qui induiraient des traitements différents. C'est sur la démarche, qui conduit de l'analyse du sujet à l'élaboration d'un plan, que l'on insistera lors de la séance. La reformulation problématisée de la question conduira à envisager plusieurs ambitions de l'œuvre qui ne peut être réduite à une lettre d'aveu. L'écriture de l'introduction devra mettre en évidence ce qui conduit l'œuvre à aller au-delà du simple aveu. Les élèves pourront par exemple envisager de définir *Alexis*, en tant que lettre, comme un récit de vie introspectif qui plonge le lecteur dans une intimité profonde ou comme un acte de rupture avec l'autre pour enfin être à soi.

La séquence pourra être suivie d'un groupement de textes consacré à la littérature d'idées. L'objet d'étude serait abordé par une lettre authentique, une lettre ouverte par exemple, amenant un débat d'idées. Cet autre usage de la forme épistolaire (lettre publique authentique) assurerait alors une articulation fructueuse entre les deux séquences.

## Composition française sur une œuvre au programme

**Rapport présenté par Madame Nancy Oddo,  
Maîtresse de conférence des universités  
(Université de la Sorbonne Nouvelle)**

Guy Demerson écrit dans *Louise Labé. Les voix du lyrisme* :

« La parole de Louise Labé est une parole lyrique, jouant des répétitions et des silences, écartant et réévoquant du même geste savant les motifs sonores, jouant des dissonances subtiles dans la régularité de la musique, agençant avec une précision mathématique les effets typiques de l'écho renversé. Elle soumet son univers lyrique à une structure sonore en faisant alterner les contraires ; se souvenir est une façon d'entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques, c'est donc finalement se raccorder avec soi-même. »

Guy Demerson, *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Publications de l'Université de Saint-Étienne et Éditions du CNRS, 1990, p. 11

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des *Œuvres* de Louise Labé ?

Le sujet de composition française de la session 2024 de l'agrégation interne portait sur l'œuvre de Louise Labé. Il semble avoir surpris les candidates et candidats tant les copies de moins de cinq pages ont été nombreuses cette année : même s'il faut saluer vivement l'effort systématiquement fourni pour réfléchir sur la citation dans ces trop courtes pages, il reste à rappeler que les impasses faites au programme d'un concours sont périlleuses. Les membres du jury sont bien conscients que passer l'agrégation interne suppose généralement un poste à plein temps, entre autres activités administratives et personnelles, mais il souhaiterait recommander aux candidates et candidats de ne négliger aucun des textes du programme, et peut-être aussi les rassurer : il n'est pas attendu une connaissance exhaustive de chacun de ces ouvrages, mais une fréquentation régulière et une lecture personnelle et fine des œuvres du programme, mille fois préférables au recyclage de fiches de lecture, lues à la hâte et mal assimilées. L'œuvre de Louise Labé n'est pourtant pas bien ample comparée au reste du programme, et en particulier au roman d'Urfé qui, sans nul doute, a absorbé toutes les énergies dans la préparation des écrits. Il est regrettable, par ailleurs, que de cette œuvre n'aient été trop souvent, voire uniquement, mentionnés que les deux seuls sonnets présents dans toutes les anthologies ou manuels scolaires, les inévitables sonnets VIII et XVIII. Non qu'il eût fallu les proscrire, mais plus judicieusement les accompagner d'autres références moins ressassées, propres à témoigner d'une lecture intime du recueil. Là réside l'essentiel du travail préparatoire à la composition française du concours : lire et s'appropriier tous les textes du programme, pouvoir citer et mentionner des passages avec précision, et enfin les relier au sujet proposé.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Les remarques qui suivent viennent compléter ce premier impératif fondamental, et ont pour objectif de rappeler certains principes de l'épreuve, de donner des conseils de préparation et de méthode, et enfin de fournir, par des exemples concrets de dissertations réussies ou moins réussies, des éléments de réflexion destinés aux futurs impétrants. La lecture des rapports des années précédentes reste indispensable : elle précisera utilement ce compte rendu dévolu à la session 2024 et soulignera des défauts facilement amendables, avant de donner des pistes de réflexion pour élaborer une dissertation sur le sujet rappelé ci-dessus.

## **L'analyse du sujet**

Le sujet était complexe, en partie par sa construction en deux phrases : la dernière se scindait en plusieurs propositions dont les liens logiques n'étaient pas toujours explicités, mais pourtant bien présents. Cette complexité même invitait à ne pas en limiter le champ d'application : beaucoup de copies ont uniquement fait porter le sujet sur la question de l'innutrition et du rapport aux modèles en se fondant sur la formule « geste savant » et parfois aussi « se souvenir ». C'était d'emblée très réducteur : ce choix de perspective, restrictif et partiel, a empêché la réflexion et a suscité le recyclage de fiches de cours sur les influences (majoritairement pétrarquistes, ce qui est tout aussi réducteur) de Louise Labé. Le sujet proposé, par sa dimension relativement technique dans sa première partie, cherchait au contraire à éviter les définitions trop générales du lyrisme, non pour demander de l'érudition et des connaissances spécifiques du contexte renaissant, mais au contraire pour permettre aux candidates et candidats de déployer la réflexion la plus justement nourrie de leur lecture précise des textes de Louise Labé.

L'étape cruciale de l'analyse du sujet a été trop souvent parasitée par la propension à vouloir placer les connaissances acquises pendant la préparation du concours, alors qu'il faut commencer par lire le sujet, sans préjugés ni idées prémâchées. Ainsi, alors que Guy Demerson interroge la définition romantique du lyrisme comme « expression des sentiments personnels, sincérité, authenticité » pour revenir à la conception toute musicale et vocale que le XVI<sup>e</sup> siècle avait de la poésie lyrique, un certain nombre de copie sont parties de la définition moderne sans jamais s'en écarter, en l'imposant *contre* une lecture rigoureuse du sujet, sans même jamais évoquer la dimension musicale comprise dans l'étymologie du terme « lyrisme ». La citation rendait compte de cette dimension sensible et performantielle, elle la mettait en relief, ce qui n'empêchait pas d'aborder la question du « je », du sujet lyrique et de son rapport à lui-même. La fin de la citation y invitait, dans une perspective précise cependant puisqu'il s'agissait de se raccorder à soi-même par le biais d'un raccordement aux « rythmes cosmiques », au macrocosme. Certaines belles copies ont offert de très intéressantes réflexions sur l'unité du sujet lyrique labéen, soumis néanmoins à sa dispersion, à sa diffraction ou encore à « l'étrangement à soi ». Comme le sujet portait sur le lyrisme, les candidates et candidats qui avaient opté pour une définition trop restreinte et anachronique de la notion ont été gênés par la place à réserver au *Débat de Folie et d'Amour* dans leur démonstration : certaines copies l'ont malheureusement évincé, au prétexte qu'il s'agit d'un texte en prose, alors qu'il fallait précisément interroger le lyrisme au sens musical, théâtral même, dans cette partie des *Œuvres* de Louise Labé. Les copies qui sont parvenues à mobiliser de façon pertinente aussi bien le corpus poétique et que corpus en prose à chaque étape de la dissertation ont été valorisées, mais celles qui n'ont abordé que les poésies de Louise Labé n'ont pas été nécessairement sanctionnées tant que le propos était pertinent, pour peu que la sollicitation du *Débat* se ne bornait pas à une opposition radicale entre poésie (en première partie) et prose (en deuxième partie). Il était attendu



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

que les candidates et candidats montrent en quoi la définition de la parole lyrique proposée par le sujet pouvait trouver à s'appliquer au *Débat*, comme par exemple dans la copie suivante : « Demerson parle de la "parole", et non pas de la poésie : il semble ainsi englober la prose de Louise Labé dans le même moule musical, alors qu'on serait tenté de circonscrire la définition aux seuls textes versifiés (le *Canzoniere*) ».

Il importe, lors de l'étape de l'analyse de la citation, d'éviter quelques écueils, le premier étant de donner la forme d'une explication de texte maladroit de la citation, en commentant laborieusement chaque terme hors de son contexte. Cette démarche a des répercussions sur l'ensemble de l'argumentaire : isoler un mot en le décontextualisant conduit inévitablement vers le hors-sujet. En second lieu, l'analyse de la citation ne doit pas s'encombrer de remarques formelles ou grammaticales qui n'enrichissent en rien la compréhension du sujet et de ses enjeux : que le syntagme « parole lyrique » soit attribué au sujet n'aide pas à l'élucidation du propos de Guy Demerson. De même, insister sur « la coordination de deux participes présents ("écartant" et "réévoquant") ainsi que sur l'emploi du préfixe itératif "re" ("réévoquant", "raccorder") amplifié par l'utilisation de mots tels que "répétitions, régularité, renversé", voire par une certaine allitération en [s] présente dans tout le propos » alourdit l'introduction sans plus éclaircir la citation. En troisième lieu, il faut éviter la paraphrase (« l'auteur de la citation qualifie la poésie de Louise Labé de lyrique, l'associant à une partition musicale aux subtiles variations et orchestrée grâce à une pratique maîtrisée et réfléchie du jeu des oppositions »), mais aussi la fragmentation de la citation qui consiste à en commenter chaque terme au lieu d'en proposer une reformulation synthétique qui en dégage les enjeux de manière claire et directe.

Certaines copies ont très bien satisfait les attendus de l'épreuve en soulignant, par exemple, que « l'objet du propos du critique est la parole de Louise Labé qu'il qualifie de "lyrique", terme renvoyant à la tradition orphique et [... qui se caractérise] par la présence de sentiments, le jeu sur les signifiants et la musicalité. Cette dernière caractéristique est au cœur de la réflexion de Guy Demerson comme le souligne la forte présence de termes relevant de l'isotopie musicale [...]. Le critique insiste ainsi, en filant la métaphore musicale, sur le travail réfléchi de la poétesse, comme on peut le voir à travers les verbes d'action [...]. Il y aurait une "précision mathématique" dans ce travail, systématique, qui consisterait à se jouer des codes, mêlant des "dissonances subtiles" au sein de la "régularité de la musique", en usant des "effets typiques de l'écho renversé" ou bien encore en faisant "alterner les contraires". On le voit, la poésie de Louise Labé est perçue comme un art au sens de travail créatif, obéissant à des règles strictes. Il s'agirait dans le travail du souvenir qui s'écrit "d'entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques", c'est-à-dire de faire coïncider, comme on peut le lire dans *l'Hymne du Ciel* de Ronsard, microcosme et macrocosme. La parole lyrique de Louise Labé parviendrait à refléter l'harmonie du cosmos, à créer un monde parfait. Ce travail d'organisation du souvenir dans le cadre d'une œuvre poétique, sous le sceau de l'harmonie, aurait pour effet de "raccorder" la poétesse avec elle-même, de fonder l'unité du sujet lyrique. L'originalité de la citation tient du paradoxe qui consiste à assimiler l'harmonie recherchée à un travail personnel de déconstruction, d'irrégularités ou d'inversion, comme si finalement la construction de cet univers poétique parfait nécessitait une refonte de la doxa et une subversion au sein de la musicalité. Une mise en scène concertée, "mathématique", de la disharmonie savante serait à l'œuvre dans la poétique de Louise Labé, seul moyen pour retrouver un accord avec soi-même, une réorganisation artistique cohérente des souvenirs. »



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

## **La problématique**

On ménagera ici une place à quelques courtes remarques d'ordre méthodologique sur cet aspect de la composition française : tout d'abord, la reformulation de la citation ne suffit pas, mais requiert de soulever un problème, une tension pour amorcer la discussion. Ainsi, se demander « dans quelle mesure la musique labéenne repose [...] sur une alliance des contradictions d'où sortirait l'union harmonieuse avec la tradition poétique et la recherche de soi entendue comme recherche d'une voix propre » ne permet pas d'ouvrir une discussion, mais au contraire ferme la réflexion et l'empêche même. De même, reformuler la citation sous forme de question borne l'interrogation au fait de savoir si Guy Demerson a raison ou pas : « La parole de Louise Labé repose-t-elle strictement sur sa virtuosité sonore, en adéquation avec une harmonie, avec les rythmes cosmiques à laquelle la poétesse accède par le souvenir ? » Enfin, poser des questions aussi larges que « comment aborder les Œuvres de Louise Labé ? » ne peut permettre de fonder une réflexion.

Les problématiques devaient faire apparaître un étonnement face à la citation de Demerson ou, mieux, un paradoxe. Les copies les mieux réussies ont pu manifester un doute, tout rhétorique certes, mais pertinent sous différentes formes : « peut-on dire que *l'Épître à Clémence de Bourges*, ou encore *le Débat de Folie et d'Amour* sont des textes musicaux ? La métaphore musicale proposée, qui sous-entend une partition rigoureusement et méticuleusement, voire mathématiquement réglée, n'est-elle pas un peu trop rigide pour parler des Œuvres de Louise Labé ? » ; ou encore : « Certes la parole lyrique permet de se "raccorder avec soi-même", mais elle le peut paradoxalement au prix d'un travail d'orchestration qui évince la spontanéité du sentiment, celui-là même qui se cristallise dans le dire lyrique. De plus, l'introspection, forme de repli de soi, est élevée au rang cosmique dans une écriture qui permettrait de transcender le sentiment. Ces mouvements de force font contraster de manière cadencée les tumultes intérieurs et leur extériorisation par le verbe. Dès lors, dans quelle mesure Louise Labé fait-elle résonner la parole lyrique, qui intronise le sentiment amoureux par "le geste savant", par une orchestration qui donne à lire et à entendre, alignée à l'univers qu'elle crée, une introspection transcendée ? »

## **Le plan**

Les plans les moins convaincants n'ont articulé que deux notions, généralement le lyrisme en première partie, opposé au registre ironique et satirique en deuxième partie, pour développer une troisième partie, un brin fourre-tout, où les remarques ont porté tantôt sur l'humanisme de Louise Labé, tantôt sur son goût du collectif et son désir de porter haut la défense des autrices. Cette dernière partie a souvent été l'occasion de replacer des développements autonomes sur l'humanisme lyonnais ou/et l'écriture féminine. L'articulation logique de l'ensemble a été biaisée en suivant une trame que l'on pourrait synthétiser ainsi : certes la poésie de Louise Labé est lyrique, mais elle est aussi autre chose (satirique, ironique, mais la liste est infinie et la tentation du catalogage forte), ce qui conduit à en faire l'incarnation d'une parole singulière, mais pourtant porte-parole d'une communauté de femmes. Dans cette organisation, jamais la discussion n'a pu porter sur les enjeux de la citation de Demerson qui supposait de commencer par définir le lyrisme de Louise Labé dans son acception musicale, comme une partition musicale très architecturée, en tenant compte de l'ensemble de ses Œuvres, pour en montrer ensuite les limites, « les fausses notes » selon l'heureuse formulation de l'une des copies, et les dissonances, avant de s'interroger sur la dimension rhapsodique de ses écrits, faite de mouvements entre microcosme et macrocosme, entre singularité et collégialité, entre ordre et désordre. Le jury s'est montré sensible à tout argumentaire qui s'essayait à la réflexion à partir de la citation et des textes de Louise Labé, sans chercher à recycler des fiches de lecture. Ainsi, une bonne copie a proposé



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

l'organisation suivante : « Dans un premier temps, la parole rétrospective de Louise Labé semble jouer de l'orchestration des sonorités pour "se raccorder avec soi-même" : ce lyrisme introspectif traduit un mouvement ascendant d'élévation de soi. Paradoxalement, cette "parole lyrique" met en scène la spontanéité du sentiment : c'est aussi par l'écriture d'un désir charnel, dans un mouvement descendant vers le corps, que la *persona* lyrique peut se "raccorder en soi-même". En réalité, c'est bien cette écriture du désir qui élève la poétesse en stratège Dame lyonnaise : transcendant son désir, elle revendique autant l'amour des vers qu'une place faite d'honneur et de gloire dans la société masculine de son temps. »

## **Les exemples**

L'insertion des exemples, ou plus simplement leur traitement, réclame une attention particulière, négligée par certaines copies qui soit ont égrené un catalogue d'exemples, soit ont consacré une sous-partie entière à l'analyse d'un unique exemple, lui donnant alors la forme d'une micro-explication de texte, généralement sur les fameux sonnets VIII et XVIII susmentionnés. L'argumentaire doit être soutenu par des exemples variés, précis et analysés, ce que le jury a eu le plaisir de lire dans plusieurs copies, comme celle-ci : « La définition de Guy Demerson peut se lire au premier degré : assurément, Louise Labé, avant de publier les *Œuvres* en 1555, a reçu une formation musicale. Elle écrit dans *l'Épître à Clémence de Bourges* qu'elle a longtemps perdu son temps à jouer de la musique. On sait en lisant notamment le sonnet XII qu'elle connaît les gestes techniques et sait accorder un instrument. Elle joue aussi sur le sens du mot polysémique "plaint", "plein" qui désigne la plainte amoureuse mais aussi l'accord sur la tonalité mineure de l'instrument, mot que l'on retrouve aussi dans le sonnet II : "de toi me plains". Ainsi, elle maîtrise l'art musical mais aussi son vocabulaire, et sait se mettre en scène en tant que *persona* lyrique, héritière du motif de la "Dame au luth". C'est d'ailleurs l'illustration qui a été choisie pour la première de couverture de l'édition au programme. Le sonnet XII la montrait aux prises avec son instrument dans un combat agonique ; le sonnet XIV la présente en tant que musicienne, capable avec sa main de tendre les cordes tout en chantant. L'ensemble du *Canzoniere* se place sous l'égide d'Apollon dès les premiers vers de *l'Élégie I* : "Il m'a donné la lyre". Elle y montre comment elle est parvenue à convertir la souffrance amoureuse en chant, et passer de la "cruelle rage" à l'inspiration poétique, à la "fureur divine", tout en revendiquant une douceur lyrique : "Ô doux archet, adoucis-moi la voix" ».

## **Points de vigilance**

Il ne fallait pas réduire la parole lyrique à la seule expression des sentiments personnels, mais surtout, pas immédiatement : cet aspect gagnait à être abordé dans une troisième partie pour réfléchir au statut d'une énonciatrice qui se « raccorde avec soi-même ». Ensuite, il convenait de ne pas non plus la réduire au seul *Canzoniere*, mais de saisir l'opportunité d'examiner ce qui caractérise le lyrisme de Louise Labé, en dehors de ses sonnets. Le jury a valorisé les copies qui ont rendu compte de l'agencement général des *Œuvres* et des échos sonores, tout autant que des autres réseaux (thématique, énonciatif, topiques, etc.), ainsi que du lyrisme au sens musical des textes en prose.

Le sujet engageait à considérer la construction du recueil et le dialogisme en œuvre en son sein. Louise Labé fait en effet usage de formes et de genres différents, mais rappelons que la juxtaposition d'un débat et de poèmes n'est pas surprenante : le dialogisme est constitutif de l'affirmation d'une voix lyrique individualisée depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle environ, alors qu'auparavant elle était fondamentalement faite pour être chantée. Poètes et poétesses commencent alors à penser leurs textes pour figurer, sous forme écrite, dans des manuscrits : le recueil change de statut, non plus compilation



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

et moyen mnémotechnique pour soutenir un chant mais livre et ensemble où le discours lyrique, discontinu et fragmenté en poèmes divers, s'organise en une construction unifiée (généralement, selon un principe dialogique de type question/réponse). Des candidates et candidats qui avaient préparé le concours de la session 2023 se sont fort judicieusement référés à Eustache Deschamps, ne serait-ce que dans l'introduction de leur composition française, pour mentionner cette évolution et la situer dans l'histoire littéraire (voir *infra*) : le jury s'est réjoui de ces souvenirs précieux, très bien réemployés, et de la preuve apportée qu'il est toujours utile de préparer un concours.

Les notes de l'édition au programme pouvaient permettre de préciser les apports de Louise Labé dans le cadre du dialogisme, afin de ne pas se cantonner à l'opposition entre prose allégorique du *Débat* et sonnets lyriques du *canzoniere*. Leur lecture minutieuse durant la préparation des épreuves est vivement recommandée, d'autant que le choix des éditions proposées au concours est motivé par la richesse et la rigueur scientifique de cet appareil critique. Ainsi, la référence à la *Déploration de Vénus sur la mort d'Adonis* (Lyon, 1545, Jean de Tournes) de Mellin de Saint-Gelais (p. 82, au début du « Discours III » du *Débat de Folie et d'Amour*) renvoyait à une chanson dans un recueil collectif, plus précisément une compilation de chansons nouvelles en vogue, concentrant les discours amoureux contemporains du point de vue féminin : la déploration est celle de Vénus, ancrée dans une culture musicale et féminine, fondée sur l'échange entre des chansons par une Dame et des réponses de l'amant. Pour peu qu'on l'approfondisse, cette note entraîne l'idée que, dans le cadre de la chanson où se prolongent les traditions lyriques des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, d'une part la parole féminine n'est ni rare, ni scandaleuse, ni transgressive, et que d'autre part, le discours de Louise Labé entretient une situation de parole répandue dans les recueils de chansons en vogue, autre que la manière pétrarquiste de son *canzoniere* de sonnets. La note de la page 82 pouvait alerter sur la variété des modèles de Louise Labé, et mener à une remarque complémentaire : la poétesse réintroduit du dialogisme à l'intérieur d'un type de recueil qui ne s'y prête pas ; non plus dialogue de texte à texte (question/réponse), mais dialogue intériorisé au sein d'un même texte. L'*Élégie II*, adressée à l'amant, le sonnet II (une plainte contre lui, comme le suggère le v.12 : « de toi me plein »), le sonnet XII (où est insérée la parole de l'amant) : ces exemples révèlent la fiction d'un dialogue avec l'amant, révélatrice d'une volonté de réintroduire du dialogisme à tous les niveaux. Louise Labé coule une énonciation de chanson dans un type de recueil, le *canzoniere*, qui résiste d'ordinaire au dialogisme.

Un autre point de vigilance touche au « je » lyrique et à la voix féminine : il était tentant d'en faire ce qui harmonise l'ensemble du recueil, et de dégager une nature de la subjectivité particulière, en relation avec le genre du débat où la possibilité d'une réponse dans l'échange amène le locuteur à prendre conscience de sa singularité. Louise Labé réactive le lien entre lyrisme et débat, sans doute pour légitimer sa prise de parole, en rappelant que les raisons se partagent de manière incertaine entre Amour et Folie, Apollon et Mercure, le discours implicite de l'amant et la réponse explicite de l'amante. La situation de débat est un moyen d'autoriser la parole d'un « je » fragile, mais il faut préciser alors que le « je » lyrique n'exprime pas plus la subjectivité du locuteur que le « je » de l'interlocuteur d'un débat qui demeure une position dans un dialogue et qui se définit par le discours tenu. La défense d'une *voix féminine*, si par voix s'entend l'indication métaphorique d'une qualité intrinsèque du discours poétique, est rendue difficile. Plusieurs copies ont souligné, par exemple, que l'ironie envers le pétrarquisme, présenté comme un discours trompeur de l'amant, n'est pas un trait constitutif d'une voix féminine puisqu'il se trouve aussi chez Ronsard et Du Bellay. Le caractère féminin du discours tient plus à l'identité de la locutrice et à la fiction énonciative construite par le recueil et résultant d'un montage culturel : Louise Labé place un discours féminin de chanson et le moment de la réponse au cœur d'un débat entre amant et amante,





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

créant de la sorte une unité d'énonciation d'un texte à l'autre, et un fort effet de personnage. Sans sortir du contexte pétrarquiste, François Rigolot en arrive à une conclusion similaire : la position de Louise Labé répond au scénario amoureux conventionnel, selon lequel l'homme se déclare. Ainsi était-il possible d'appréhender le geste « savant » de Louise Labé puisqu'elle tisse des liens, harmonise, accorde une diversité de paroles. Il était possible de penser à la douceur (terme récurrent) de son lyrisme, mais sans en faire une spécificité féminine : le sujet lyrique souligne plutôt son art de composer.

Le je lyrique, enfin, n'apparaît pas si unifié puisque le lyrisme n'est pas nécessairement déploratoire. De nombreuses de copies réussies se sont montrées sensibles au mélange des tons dans le recueil, et, parfois même dans une même forme, au mélange du rire et des larmes. Cette dimension pouvait être reliée à la question de l'alternance des contraires contenue dans le sujet : la variété, la diversité, la polyphonie viennent nuancer la parole unique et unifiée, et d'autres voix constituent le lyrisme de Louise Labé. Certaines copies ont opportunément songé aux jeux de délégation de la parole dans le *Débat* où Vénus donne sa voix à Apollon, « encore que l'on ait semé par le monde que la maison d'Apollon et la mienne ne s'accordaient guère bien » (p. 86), à l'image de ce qui se joue dans le « je » lyrique fait de voix multiples, accordant le monde, le cosmos, et même les avis et les affects divergents (Folie et Amour), pour élaborer une poétique du disparate.

La dernière partie de la citation évoquant la faculté de « se raccorder avec soi-même » méritait toute l'attention : elle demandait quelques menues connaissances de la cosmologie à la Renaissance considérée alors comme une science, ainsi que l'astrologie, et fondée sur l'union entre microcosme et macrocosme. Point d'érudition, mais un savoir général sur la pensée renaissante, synthétisée dans l'édition du concours ou dans les manuels scolaires consacrés à cette période, suffisait. Ce cadre cosmologique renaissant permettait de mieux saisir les enjeux de la fin de la citation : le souvenir est une voie d'accès pour entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques, les liens spatio-temporels entre passé et présent étant rendus possibles par l'écriture, la lecture, la relecture, ce qu'explicite la fin de l'*Épître* dédicatoire consacrée au souvenir : « Mais quand il advient que mettons par écrit nos conceptions, combien que puis après notre cerveau coure par une infinité d'affaires et incessamment remue, si est-ce que longtemps après reprenant nos écrits, nous revenons au même point, et à la même disposition où nous étions. Lors nous redouble notre aise [...] » (p. 63-64).

Mais il était aussi possible, comme plusieurs candidates et candidats l'ont fait, d'orienter la réflexion finale vers la recherche d'une expression personnelle, avec toutes les précautions préliminaires, pour examiner la figure de l'autrice qui répare et console par l'écriture, dans un cadre où l'harmonie réside dans le jeu d'échos entre les amours humains et les désordres cosmiques. L'essentiel était de dégager la question du sujet lyrique à l'œuvre dans son rapport au passé et au cosmos, au temps et à l'espace : une présence paradoxale puisque présente, mais aussi passée ; en ce lieu, et partout ailleurs.

Enfin, ultime point de vigilance méthodologique, le jury aimerait attirer l'attention des candidates et candidats sur la nécessité de se relire pour corriger les inévitables coquilles, plus particulièrement fâcheuses au concours de l'agrégation interne. Les inexactitudes ou erreurs sur les titres du recueil (*Débat de Folie et d'Amour*, devenu *Débat d'Amour et de Folie* ou *Débat de la Folie et de l'Amour*), les erreurs sur les noms propres (François Rigolot, a souvent perdu sa finale, mais, plus gênant et heureusement rare, Victor Hugo en a gagné une...), ou des titres d'œuvres connues déformés (la *Jeunesse clémentine* de Marot) sont finalement peu de choses à côté de fautes d'orthographe sans doute maintes fois corrigées dans les copies d'élèves (« thermes », « vraisemblance » ou encore « quatrain »). Par ailleurs, les effets d'emphase et de grandiloquence sont à éviter : le style de la composition française de

concours reste neutre, tout en adoptant un registre soutenu, et sans jugement de valeur. On y évoquera ainsi une œuvre, plutôt qu'un chef-d'œuvre.

## II. Pistes de correction

### Contexte de la citation

La connaissance du contexte de la citation n'est pas attendue dans les copies de concours, mais il permet de mesurer tous les enjeux du sujet et d'offrir des éléments utiles sur la notion de lyrisme aux futures candidates et candidats.

La citation de Guy Demerson est empruntée à son introduction au recueil collectif *Louise Labé. Les voix du lyrisme* (1990)<sup>24</sup> issu d'un colloque organisé en 1988. Dans sa présentation générale des articles, Demerson renvoie ici à celui du musicologue Pierre Bonniffet<sup>25</sup>, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scène et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) »<sup>26</sup>, qui étudie « la création d'un style lyrique avec la compétence d'un technicien de la voix, de celui qui sait ce que c'est que *poser sa voix*, dispenser son souffle », par le biais d'une comparaison entre le dizain 345 de Scève et le sonnet XII de Louise Labé, « qui exprime le travail lyrique de l'âme divisée recherchant son unité par les rythmes » et « évoque et incante la musique ». L'article relève de la troisième et dernière section du recueil, dévolue au lyrisme et centrée sur le dialogue entre littéraires et musicologues. De nombreux travaux ont depuis exploré les liens cruciaux entre littérature et musique au XVI<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement chez Louise Labé : Jean Vignes en a proposé une synthèse efficace dans la revue en ligne *Le Verger*<sup>27</sup>. Les poètes et théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle explicitent eux-mêmes clairement cette union de la poésie et de la musique. Que l'on songe au seul Ronsard dans son *Abrégé de l'Art poétique français* (1565) : « La Poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix »<sup>28</sup>. Au point que Jean Vignes a pu défendre la vocation spécifiquement musicale des sonnets de Louise Labé, alors qu'aucune mise en musique de ses vers n'a (encore) été retrouvée. Selon lui, l'objectif des sonnets de « La Dame au luth »<sup>29</sup>, comme l'anonyme pièce 24 des *Écrits de divers poètes* surnomme Louise Labé, serait leur mise en musique, à la manière des *Amours* de Ronsard, suivi d'un complément musical : il rappelle, dans l'article cité *supra*, « la minuscule controverse à ce sujet » qui a agité la critique puisque qu'aucune mise en musique des vers de Louise Labé n'a été publiée au XVI<sup>e</sup> siècle.

L'édition au concours souligne en revanche les nombreuses mises en musique des sonnets de Louise Labé depuis une centaine d'années<sup>30</sup>, témoignant de l'alliance, inhérente à ses textes, entre musique et la poésie. Mais précisément, l'histoire littéraire admet généralement qu'au XVI<sup>e</sup> siècle s'est produit une

---

<sup>24</sup> Guy Demerson (éd.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Paris et Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne et Éditions du CNRS, 1990, p. 11.

<sup>25</sup> Pierre Bonniffet est l'auteur d'une thèse : *Structures sonores de l'humanisme en France*, Paris, Champion, 2005.

<sup>26</sup> Pierre Bonniffet, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scène et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Guy Demerson éd., 1990, p. 243-263

<sup>27</sup> Jean Vignes, « Louise Labé luthiste lyonnaise. Poésie et musique dans les sonnets de Louise Labé », *Le Verger, Bouquet XXVII*, < <https://cornucopia16.com/blog/2024/01/02/jean-vignes-louise-labe-luthiste-lyonnaise-poesie-et-musique-dans-les-sonnets-de-louise-labe/> >, (consulté le 2/01/2024)

<sup>28</sup> Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 431.

<sup>29</sup> *Écrits*, [pièce 14], p. 230-231, v. 9.

<sup>30</sup> *Dossier*, p. 374.



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

« sorte de divorce entre poésie et chant », selon la formule de Jean Vignes, et présente Machaut (vers 1300-1377) comme le dernier poète à concevoir le métier poétique comme inséparable du travail musical. Ce qui n'empêche pas les liens étroits entre les deux arts ensuite : Eustache Deschamps dans son *Art de Dictier et de fere chanson balades, virelais et rondeaulx* conçoit la poésie comme musique du verbe, distinguant *musique artificielle* (musique) et *musique naturelle*, « musique de bouche en proférant paroles métrifiées » (poésie). Dans ce débat autour du lien entre vers et musique qui se prolonge au XVI<sup>e</sup> siècle, deux écoles s'opposent : Du Bellay et Jacques Peletier défendent une conception analogique (la poésie est comme un chant) et invitent à valoriser la musicalité du poème qui se suffit à lui-même ; Ronsard, Pontus de Tyard et Baïf prétendent que la poésie a pour vocation d'être chantée, dans la lignée de la tradition antique emblématisée par Orphée et de la philosophie néo-platonicienne qui prête à cette union des effets puissants, bénéfiques et thérapeutiques par le biais de la théorie des fureurs. Selon J. Vignes, cet « intense désir de musique » anime Louise Labé.

Le sujet proposé fait écho à ces perspectives en orientant la réflexion sur l'union de la musique et de la poésie chez Louise Labé pour viser une (re)définition du lyrisme, non pas voix personnelle, subjective et expression d'un je romantique, mais précisément poésie chantée, accompagnée à la lyre, et associée à la musique. Guy Demerson le spécifie dans son introduction au volume en précisant : « Le lyrisme n'a jamais été épanchement des sentiments, mais toujours maîtrise des sentiments par le rythme »<sup>31</sup>. Le cœur du sujet réside dans cette distinction que les travaux de Nathalie Dauvois, par exemple, ont souvent rappelée : « l'adjectif lyrique a pris aujourd'hui un sens vague, équivalent plus ou moins à subjectif, dans une association des deux termes de sujet et de lyrique. Or, quand les poètes de la Renaissance affirment vouloir revenir aux origines de la poésie lyrique, ils ont à l'esprit tout autre chose : une poésie chantée, accompagnée à la lyre, qui ne saurait être dissociée de la musique et dont l'énonciation subjective n'est pas un trait définitoire »<sup>32</sup>.

La citation de Demerson mentionne la « parole lyrique », puis « l'univers lyrique » de Louise Labé, invitant ainsi à explorer l'ensemble du livre intitulé *Euvres de Louise Labé Lyonnaise*, publié à Lyon en 1555 : l'épître liminaire à Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise, le dialogue en prose, *Débat de Folie et d'Amour*, les trois élégies et les vingt-quatre sonnets qui font entendre une parole singulière. Les textes en prose, l'*Épître* et le *Débat*, penchant plutôt vers la rhétorique et/ou le théâtre, sont à relier au lyrisme non seulement en recourant à la thématique amoureuse qui caractérise aussi « l'univers lyrique » de Louise Labé, mais surtout en considérant le travail d'agencement de la parole, le jeu entre silence et répétition, la structure sonore en leur sein. Cet « effort au style »<sup>33</sup>, pour le dire avec Mallarmé, fonde une définition du lyrisme labéen, suggérée par Demerson, qui s'adresse à toute l'œuvre. La citation ne mentionnant aucune des deux parties, prose et poésie, la formule englobante « d'univers lyrique » conduit à ne pas faire porter les problématiques sur la seule poésie : elle est le produit des deux parties<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Guy Dermerson, *op.cit.*, p.11

<sup>32</sup> Nathalie Dauvois, *La Vocation Lyrique. La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 9-10.

<sup>33</sup> Mallarmé, *Divagations*, Bertrand Marchal éd., Paris, Poésie-Gallimard, 2003, p. 403 : « En dehors des préceptes consacrés, est-il possible de faire de la poésie ? On a pensé que oui et je crois qu'on a eu raison. Le vers est partout dans la langue où il y a rythme. [...] Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés. Toutes les fois qu'il y a effort au style il y a versification. »

<sup>34</sup> Et d'ailleurs, chaque fois que l'on glisse vers « la poétesse », implicitement on hiérarchise les œuvres, l'intérêt relatif qu'on leur porte, etc.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

De même, si les *Écrits de divers poètes* (les vingt-quatre pièces poétiques écrites par d'autres « à la louange » de l'autrice et précédées d'un sonnet liminaire « Aux poètes de Louise Labé », rassemblées dans l'édition proposée au concours aux pages 209 à 291) ne relèvent pas de sa parole lyrique, ils gagneront à être mentionnés tant ils sont rattachés à l'univers lyrique de l'autrice, ne serait-ce que pour les références au luth de Louise Labé et pour leur structure qui s'ouvre sur une ode grecque et une ode latine, et se referme sur une très longue ode française dont les derniers vers rappellent « la Musique/ de celle bande lyrique/ Qui (longtemps a) florissait/ En la Grèce (..) »<sup>35</sup> (ajoutons la pièce 21, en huitains d'heptasyllabes, la pièce 19 étant elle aussi une ode, en sizains d'octosyllabes).

Il s'agit bien de ressusciter la lyre antique, « les vieux lyriques »<sup>36</sup>, dans le mouvement initié par la jeune génération des poètes des années 1550, Ronsard en tête et en fanfare avec l'avertissement au lecteur de ses *Odes* (1550), sur le modèle d'Horace et de Pindare, nouvellement imprimés. Louise Labé s'inscrit dans cette dynamique de réinvention d'une « ancienne renouvelée poésie »<sup>37</sup>, selon la formule de Du Bellay qui ouvre la voie avec ses *Vers lyriques* (1549), pour revenir à une poésie musicale, à une « mesure à la lyre<sup>38</sup> » (Ronsard), une poésie de la performance (au sens du jeu de scène) et de l'enthousiasme, en référence au canon des neuf lyriques grecs, la « bande lyrique » de la fin des *Écrits* (Alcman, Pindare, Simonide, Alcée, Sappho, Stéichichore, Bacchylide, Ibycus, Anacréon) rappelés dans l'édition du concours (note 2, p. 291). La redéfinition technique de la poésie lyrique renaissante renvoie à une transposition de vers définis par une métrique spécifique latine en une poésie strophique française, en imposant le modèle de la chanson sans refrain, une forme ouverte contrainte par la seule règle de répétition d'un même schéma strophique. Imposer une mesure à la lyre revient donc à répéter un schéma strophique où chaque strophe peut se chanter sur la même mélodie. Cette forme nouvelle est vouée à une haute inspiration pour le plaisir comme pour l'éloge, la poésie amoureuse et la poésie épideictique dont le point le plus élevé est l'éloge des Dieux. La poésie lyrique renaissante s'élabore à partir de cette redéfinition qui associe ode et sonnet, et peut même les confondre : « Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode et différente d'elle seulement, pource que le Sonnet a certains vers reiglez et limitez »<sup>39</sup>. La parole lyrique inclut donc l'amour, sans s'y laisser enfermer, mais surtout elle se caractérise par la variété, formelle et thématique, et plus précisément par la recherche d'une forme d'harmonie, d'équilibre et de « mesure » au sens musical. C'est ce qui distingue les recueils d'Amours (une des définitions de la lyrique, centrée sur la seule thématique amoureuse) des recueils de vers lyriques (d'odes) qui varient les sujets dans une grande diversité de formes. En somme, la thématique amoureuse ne fait pas plus le lyrisme que l'énonciation personnelle, l'harmonie y contribuant plus dans le projet d'écriture de Louise Labé qui se fonde sur l'identité des deux actes d'écrire et d'aimer, proclamée sur tous les tons.

---

<sup>35</sup> *Écrits*, Pièce 24, v. 653-656, p. 291.

<sup>36</sup> La formule est de Ronsard dans son avertissement au lecteur des *Odes* (1550).

<sup>37</sup> Du Bellay, *La Deffense* (1549), Jean-Charles Monferran éd., Genève, Droz, 2001.

<sup>38</sup> « Mesure à la lyre » formule de Ronsard, reprise et explicitée par Peletier (1555) : « Les couplets se doivent perpétuellement observer pareils, en cadences de vers masculines et féminines [...] : c'est-à-dire que la modulation des couplets doit être semblable pour être mesuré à la Lyre », *Traité de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 298. L'alternance des rimes masculines et féminines est nécessaire à la mise en musique, selon Ronsard.

<sup>39</sup> Du Bellay, op.cit, II, 4, p. 136.



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

### Points de discussion suscités par le sujet

Le début du sujet invite les candidats et candidates au concours à une lecture sensible à la musique dans les textes de Labé, plus encore qu'à leur simple musicalité. Le relevé dans l'ensemble des œuvres des références sur la musique (lyre, luth, Orphée, etc.) révèle qu'elles sont nombreuses et offrent des points de repères. Les sonnets du luth<sup>40</sup> manifestent tout particulièrement cette ambition musicale dans les effets poétiques (aspect sémantique lié à la structure prosodique) et le seul sonnet XII, situé stratégiquement au cœur du *canzoniere* pour souligner le passage du luth de l'amant à celui de l'autrice<sup>41</sup>, montre la précision mathématique de sa construction musicale fondée sur la répétition de phonèmes : 42 phonèmes se répondent en échos deux fois dans le premier quatrain, comme des rimes amplifiées, pour créer une harmonie. Paolo Budini<sup>42</sup> s'est attaché à en dénombrer les 41 allitérations de consonnes dentales (sourdes [t] ou sonores [d]) qui constellent tout le sonnet dans chacun de ses vers et qu'il considère comme onomatopéiques : elles imitent selon lui les sons des cordes du luth pincées par les doigts et rappellent une forme de poésie lyrique non pas métaphoriquement, mais réellement chanté. Le luth suscite ici une inspiration rythmique très précise au point d'assimiler la forme poétique à un mode musical : l'unité harmonique se retrouve dans le réseau des échos directs, décalés ou renversés. Au vers 10 « contrains taire » [kõ/trɛ/tɛ/r] est un écho direct de « au contraire » [o/kõ/trɛ/r] du v.9 ; au v.8 « le ton que plein » est un écho décalé qui répond à « et tant le pleur » du v.5 ; enfin, au v.13 « me plaire suis contrainte » répond à « ma tant triste plainte » du v.12. Le travail sur les sons et leurs échos dans le sonnet XII confirme ce que la biographie de Louise Labé atteste et ce qu'elle-même souligne dès la première pièce de son recueil : elle était luthiste et avait « passé partie de [sa] jeunesse à l'exercice de la Musique<sup>43</sup> ». Cette dimension musicale apparaît aussi dans ses pièces en prose : l'énumération de la fin du discours de Mercure, par exemple, joue des assonances pour valoriser le terme clef et final de « cécité » : « Ainsi se perdrait ton règne, Amour : lequel dure par ignorance, nonchalance, espérance, et cécité, qui sont toutes demoiselles de Folie ». <sup>44</sup>

Au début de son article, Bonniffet rappelle que « pour les théoriciens humanistes, la musique est certes le vecteur de la fureur au sens ficinien du terme, mais elle n'informe, par ses ondes sonores, que les parties inférieures de l'âme : l'imagination et la sensibilité »<sup>45</sup>. C'est le verbe, « tout entier contenu dans le poème » et inspiré par la fureur, qui permet à l'âme, divisée en un temps et un lieu, tombée en la matière, de recouvrer son unité. Musique et poésie réorganisent donc ce temps, redonnent forme à ce lieu par le biais du rythme, commun aux deux arts. Chez Platon, le rythme musical est assujéti aux formes temporelles du verbe : dans cette perspective, l'absence de mise en musique d'un texte à la Renaissance n'a donc pas d'incidence selon les humanistes pour lesquels le lien organique « entre l'expression du verbe et son être rythmique » permet que la musique émane d'un poème sur la musique. Le cadre néo-platonicien peut expliquer la dimension proprement musicale des poèmes de Louise Labé, pourtant jamais mis en musique à son époque. Il permet de saisir l'ensemble du sujet, notamment dans sa dernière partie : l'homme et l'univers sont musique ; c'est la théorie de l'harmonie universelle (la musique est perçue comme reflet sensible de l'harmonie universelle et comme tremplin pouvant mener

<sup>40</sup> Les sonnets 2, 10, 12 surtout, 14, 21.

<sup>41</sup> Voir édition au concours, note 1, p. 191

<sup>42</sup> Paolo Budini, « Les sonnets du luth », *Louise Labé poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Florence, L.S.Olschki, 2017, p. 95-107.

<sup>43</sup> Edition au concours, p. 62.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 148-149

<sup>45</sup> Bonniffet, *op.cit.*, p. 243.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

de ce monde matériel à la contemplation des vérités éternelles). Il s'agit d'une véritable philosophie de la musique, qui circule à la Renaissance et qui distingue les simples praticiens des véritables musiciens, capables d'élever à la contemplation des lois de l'univers et de donner à la musique un rôle important dans l'éducation, la conduite morale, la connaissance des structures de l'univers et finalement de nous-même, de notre intériorité pour, au besoin, l'équilibrer. Microcosme inséré dans le macrocosme, l'âme est aussi harmonie.

Cette lecture platonicienne serait bien sûr à nuancer chez Louise Labé dont l'œuvre n'est pas transcendante, ni dans ses vers, ni dans sa prose : elle propose une vision du monde sans manichéisme et sans idéalisme excessif, et lorsqu'elle parle de s'élever, c'est surtout pour pousser ses consœurs à « élever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux » (p.62). Le *Discours d'Apollon* conçoit l'amour comme lien universel euphorisant, mais il ne prétend pas que ce principe est sans raté : il prévoit qu'avec l'Amour aveugle, les pires désordres sociaux, moraux, cosmiques vont arriver et certains cataclysmes revenir (la révolte des Géants, le retour des grands monstres amoureux de la mythologie tragique, etc.). Mercure voit aussi des échecs et des situations de souffrance, même si Folie adoucit l'ensemble : jalousie, cruauté des femmes, etc. En somme, aucune des dominations ne promet le bonheur et l'harmonie. La même mise à distance des spéculations néoplatoniciennes se retrouve dans le *canzoniere* qui joue des codes en les prenant comme simples moyens d'expression : l'amour terrestre et sensuel n'entrave pas l'élévation et s'il y a une harmonie, elle est moins dans le cosmos ou le divin que dans l'immanence de l'amour. Une voie possible pour définir le lyrisme de Louise Labé se trouve dans cette réflexion singulière, non transcendante, sur ce que la musique permet de faire entendre : moins la musique pythagoricienne des sphères, que celle des mots, de la langue française, mais pas seulement (grec, latin et italien, au point de pouvoir évoquer la « Babel de Labé<sup>46</sup> »), des êtres éprouvants de multiples passions, se plaignant ou riant, parfois même simultanément, seuls ou en compagnie, bref le désordre du monde tel qu'il va. Une voie possible de réflexion et d'interrogation sur le sujet pouvait dès lors consister à demander à quel point le lyrisme de Louise Labé est la mise en compatibilité paradoxale de deux domaines, du littéraire et de l'affectivité (chant cosmique/harmonie/amour et désordre), que l'on aurait cru séparés par des abîmes de genres, de formes, de registres, alors que réunis, ils innoverent. La citation renvoie par ailleurs à l'agencement musical des œuvres pour définir la « parole lyrique » et l'« univers lyrique » de Louise Labé. Dans ce cadre, la parole lyrique détient le pouvoir de la musique qui exerce ses effets sur le monde à la manière d'Orphée, présent dans le *Débat* (p. 97, p. 104, p.110, p. 142), et modèle à ajuster pour l'autrice qui adopte sa double image à la Renaissance, « chantre de la conciliation universelle et de l'amant qui ose retourner aux Enfers pour délivrer l'objet de son amour »<sup>47</sup> pour se l'approprier, puisqu'elle ne redonne pas une voix à Eurydice, mais prend la place d'Orphée lui-même. Son originalité est précisément d'avoir renversé les rôles puisque, dans le *Débat*, Mercure s'écrie : « Combien en vois-je, qui se retirent jusques aux Enfers, pour essayer si elles pourront, comme jadis Orphée, révoquer leurs amours perdues ? » (p. 142) Il ne s'agit pas ici de détruire les conventions littéraires, mais au contraire de s'inscrire ainsi dans le mouvement humaniste du retour aux fondements mythiques. Dans l'idéal du mythe d'Orphée, le « je » qui organise l'harmonie poétique doit distinguer soi de l'autre, selon une logique de l'action et de la réaction : les effets thaumaturgiques du chant, rappelés par Apollon, départagent celui qui agit et celui qui est soumis. Ainsi la parole lyrique interroge-t-elle les limites du sujet « dans son acte d'expression et l'origine du chant dans l'in-spiration<sup>48</sup> »

<sup>46</sup> Benedickte Andersson, « La Babel de Labé », *Le Verger, Bouquet XXVII*, 2023 [en ligne]

<sup>47</sup> François Rigolot, *Louise Labé lyonnaise ou la renaissance au féminin*, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 277.

<sup>48</sup> James Helgeson, *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Scève*, Genève, Droz, 2001, p. 58.



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

qui trouve des échos dans le sonnet XVII (« Mais j'aperçois, ayant erré maint tour, / Que si je veux de toi être délivré, / Il me convient hors de moi-même vivre », p. 198) ou dans le sonnet XVIII (« Et ne puis me donner contentement, / Si hors de moi ne fais quelque saillie. », p. 200)<sup>49</sup>, mais trouve sa formulation la plus aboutie dans le sonnet XII où le luth influence les sentiments de celle qui en joue, la contraint (v.10 et v.13), et se fait non seulement espace intermédiaire entre l'amante et son aimé, mais paraît l'absorber dans l'expression de la plainte (v.12) par le jeu des pronoms et des verbes impersonnels. Précisément dans ce sonnet qui marque le passage du luth de l'amant à celui de la poétesse, et à sa *persona* lyrique, orphique même, le « je » s'affirme et se brouille, absorbé par la musique. Cet effet de brouillage prend aussi place dans le jeu d'échos orchestré par Louise Labé entre ses différents textes : l'indignation d'Amour dans le *Débat*, manifestée par la série d'exclamations avec vocatifs (« O femme cruelle ! comment m'as-tu ainsi accoutré », p. 76), annonce ou fait écho à « l'Amour cruel » des sonnets (s. IV, v.1) et à l'emploi plus général du vocatif, comme « vibration vocalique<sup>50</sup> » (anaphore du ô vocatif qui relaie ou accompagne le luth dans les sonnets du luth) : cette répétition phonique parcourt l'ensemble des œuvres, du *Débat* aux sonnets, est modulé en *Oh* exclamatif (s. XIII, v.1) ou en *haut* (s. VIII, v.13). Cette expressivité musicale, sonore et rythmique caractérise l'écriture de Louise Labé, suivant en cela le cratylisme diffusé à la Renaissance, que l'autrice nuance néanmoins dans le *Débat* : « Reste de te prier, Jupiter, et vous autres Dieux, de n'avoir point respect aux noms (comme je sais que n'aurez) mais regarder la vérité et dignité des choses. » (p.149). Ainsi, quand le son [f] caractéristique de Folie dans le *Débat* (« C'est Folie, la plus outrageuse Furie qui fut onc ès Enfers » p. 84), se retrouve dans le premier tercet du sonnet IV (« Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir, / Plus il nous fait nos forces recueillir, / et toujours frais en ses combats fait être » (p.182), le lecteur peut opérer un rapprochement entre les deux textes : Folie, condamnée à être le guide d'Amour dans le *Débat*, réapparaît dans ce tercet fondé sur l'antithèse entre la violence des assauts et la fraîcheur des combattants, suggérant un comportement fou, l'allitération en [f] prenant valeur de marqueur sonore de la Folie. La citation invite à parcourir le recueil dans cette optique où un « je » se construit dans une structure sonore avec laquelle les rapports (qui joue du luth ?) sont complexes : « elle soumet », c'est-à-dire soumet sa parole lyrique à la musique, dans un jeu d'alternance des contraires (homme/femme compris), en nouvelle Orphée consciente que la belle harmonie du monde est traversée par des forces peu iréniques, comme celles du désir.

Le lyrisme n'est pas obligatoirement déploratoire : c'est même un abâtardissement qu'il le devienne alors que sa naissance est dans l'éloge et son principe dans l'alliance à la musique. Chez Louise Labé, le lyrisme est allié au rire, en particulier dans le *Débat*, mais aussi dans les élégies : la satire de la vieille de l'*Élégie I* (p. 160, v. 95-112) qui commence bien par la fureur et la lyre (p. 155, v. 9-20). Le mélange des contraires renvoie à une conception conciliatrice de la poésie, réconciliatrice précisément d'Amour et de Folie qui lui assignent des thèmes amoureux de formes variées (voir la mention de diverses chansons, comédies, tragédies, etc., p. 108-109) : la prose n'appartient à aucun des deux Dieux qui n'en citent pas un seul genre ! L'*Élégie III*, qui cultive l'illusion biographique et oriente la lecture, allie les pleurs et le rire : « Fais que celui que j'estime mon tout, / Qui seul me peut faire pleurer et rire / Et pour lequel si souvent je soupire » (p.174, v.98-99). La diversité et la *varietas* de la structure sonore sont au cœur de cette alliance du lyrisme, de la satire ; de la prose, des vers ; des pleurs, du rire, etc. En revanche, pas d'alternance « mathématique », comme dans les jeux de rimes et autres jeux sonores.

<sup>49</sup> Pour la formule « hors de moi », voir aussi s. IX (v.3, p.188) et note 9, p. 201.

<sup>50</sup> Isabelle Garnier-Mathez et D. Martin, *Louise Labé (etc.)*, Atlande, p.263.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Quant au « geste savant » de l'autrice, il devait éloigner les lectures sur son émotivité, son expérience personnelle amoureuse, mais éventuellement susciter des réflexions sur ses sources savantes (les notes de l'édition aident beaucoup en ce sens et méritaient d'être exploitées), la théorie de l'imitation, les réécritures et même l'émulation poétique (voir le précieux dossier 3, p. 319-325 pour cet aspect), ou encore son humanisme qui transparait dans le plaisir intellectuel revendiqué dans son *Épître*, fondé sur une connaissance fine de ces principes et de cette philosophie. Les pointes, épiphonèmes et autres clausules dans les sonnets ont été lus par la critique comme les signes d'un effort de conception intellectuelle de l'autrice, autant que de son libre plaisir créateur. Il s'agit bien là d'un jeu savant. Par ailleurs, différents travaux montrent que l'autrice du *Débat* connaissait bien les règles de la rhétorique judiciaire et le lexique spécialisé du Palais, sans que l'on sache comment elle les avait acquises.

Mais cette formule insiste plus particulièrement sur son art de composer, d'organiser et de structurer son œuvre. Sa capacité à jouer « des répétitions et des silences » interagit avec la notion rhétorique de *varietas*, critère de perfection stylistique pour les Anciens, autant que principe ordonnateur des choix d'écriture des auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle. Voilà qui invitait les candidates et les candidats à s'intéresser aux manifestations de la répétition dans les textes (répétition au sens de figure microstructurale) pour exploiter les potentialités offertes par la langue versifiée, mais aussi par la prose, et pour montrer comment s'affirme par ce jeu l'*elocutio* comme paradigme de la création lyrique. Les figures de répétition (reprises sémantiques, homophonies, polyptotes, dérivations, anaphores, épiphores, rimes, parallélismes, etc.) structurent visuellement le texte ou opèrent comme des marqueurs sonores, et, parce qu'elles relèvent d'une conception musicale de la langue, elles soulignent le critère du plaisir de l'oreille. C'est pourquoi Guy Demerson, dans une approche mélodique du lyrisme de Louise Labé, mentionne spécifiquement l'alternance entre répétition et silence, propre à produire l'idéal de douceur du style lyrique (évoquée par « l'harmonie douce/ De ton luth », dans les *Écrits*, p. 274). Si Bonniffet aborde dans cette perspective les phénomènes échoïques avec « les effets typiques de l'écho renversé » des sonnets, il était judicieux d'élargir le propos au plan de la macrostructure, de l'agencement du recueil : ce même phénomène « de dissonances subtiles » se retrouve dans le cadre des sonnets, des élégies et des discours, mais aussi au niveau du recueil, l'alternance des contraires se traduisant tant dans l'*elocutio* que dans la *dispositio*. Cette démarche engage la question de l'unité du volume : la cohérence des tons différents, sa structuration par des réseaux et des jeux d'échos.

Il était cependant bienvenu de scruter également la dimension disparate et hétérogène de l'agencement du recueil : une poétique du disparate, impossible à réduire à un bel ordre mathématiquement pensé, pour rechercher « une architecture secrète du volume » ou encore « un agencement soigneusement concerté » selon Daniel Martin<sup>51</sup>. Si au niveau des sonnets « la précision mathématique » des agencements sonores convainc, au niveau de la structure du recueil, fondé sur l'hétérogénéité, ou du moins la variété, cette vision reste à nuancer. La singularité de cette structure et de ces textes eux-mêmes « qui varient les genres et les tonalités »<sup>52</sup> est soulignée dès les premières pages de l'introduction à l'édition au programme. Une partie de la discussion pouvait donc porter sur ce point.

La deuxième phrase de la citation ouvre vers une dimension plus ontologique du lyrisme, notamment dans sa dernière section qui tisse les liens entre l'être et le cosmos : se souvenir permet d'entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques et de se raccorder avec soi. La citation fait alors écho à la définition de la littérature offerte par l'épître liminaire pour inciter les femmes à écrire (p. 63-64) : le

<sup>51</sup> Daniel Martin, *Signe(s) d'amante*, Paris, Classiques Garnier, 2022, respectivement p.12 et 17.

<sup>52</sup> Louise Labé, *Œuvres*, Michèle Clément et Michel Jourde éd., Paris, GF Flammarion, 2022, p. 10.





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

plaisir issu de l'étude des lettres dure particulièrement longtemps car écrire permet de refaire l'expérience sensible du passé dans le présent : « longtemps après reprenant nos écrits, nous revenons au même point, et à la même disposition où nous étions. Lors nous redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons eu ou en la matière dont écrivions, ou en l'intelligence des sciences où lors étions adonnés. » Se souvenir, c'est donc d'abord faire resurgir une présence passée dans le présent de l'écriture et de la relecture, c'est maintenir vivante cette présence par la capacité qu'a l'écriture de faire revivre véritablement, et non pas de nous faire imaginer « une ombre du passé », une fiction (p. 63). La force vitale, la puissance de vie de l'écriture voulue et exhibée par Louise Labé à l'orée de son œuvre peut éclairer cette question du souvenir. Dans la pensée renaissante où le microcosme renvoie au macrocosme, la musique du texte (ou la parole lyrique) à la musique des sphères pythagoricienne, écrire permet une saisie toute particulière du temps. Non pas écrire pour atteindre l'éternité, quoique les *Écrits* s'en chargent en louant Louise autrice, ainsi que toute l'histoire éditoriale du livre, mais pour revivre simultanément une expérience et son intelligence, sa compréhension par l'écriture. La cosmologie de Louise Labé est reliée à des considérations mondaines (aimer, désirer, souffrir, être heureuse) et intellectuelle (écrire sur l'amour, le comprendre, en rire même) : la musique et l'harmonie recherchée dans ses écrits lui permettent à la fois de comprendre le monde, de revivre le passé, de le rendre présent, et de se construire en sujet propre, en sujet lyrique. Le lien au cosmos est omniprésent, comparant la poétesse et les Cieux (pièce 23, p. 258-259) ; tout l'ensemble du monde en vient à se déployer en séries qui se répondent.

Il est alors possible, pour articuler les deux phrases du sujet, de se détacher de la définition étroite et contextualisée de la parole lyrique, telle que définie plus haut, pour développer une définition moderne et anachronique du lyrisme comme y invite la formule « se raccorder avec soi-même », à déployer vers la recherche d'une expression personnelle, d'une individualité en lien avec l'univers, le monde, les autres. Dès lors, se souvenir serait aussi se souvenir du bonheur comme de la déchirure amoureuse, de la joie comme des souffrances de l'amour : ces souvenirs sur le plan du microcosme renvoient, sur le plan du macrocosme, à l'ordre et aux désordres de l'univers. L'alternance des contraires, traduite dans l'écriture par les antithèses et toutes les formes de l'opposition (structure duelle du *Débat* comprise), peut ainsi se lire comme l'écho microscopique des grandes oppositions cosmiques (voir les deux séries sexuées). Dans ce cadre où l'harmonie réside dans ce jeu d'échos entre le monde des amours humains et les désordres cosmiques, l'écriture répare, retisse, console en tenant tous ces fils entre eux et en jouant de leurs oppositions. La figure de l'autrice en Arachné, explicitée dans *l'Élégie III*, peut éclairer : « Pour bien savoir avec l'aiguille peindre/ J'eusse entrepris la renommée éteindre/ De celle-là qui plus docte que sage,/Avec Pallas comparait son ouvrage » (v. 33-36, p.170). Absorbée par « mille et mille œuvres ingénieuses » (v. 31), elle élabore sa figure d'écrivaine supérieure à Pallas, reprenant à son compte l'épisode des *Métamorphoses* d'Ovide pour exprimer son aliénation à l'amour, sa « furie » et son « estrangement » : « Je n'ai qu'Amour et feu en mon courage, /Qui me déguise, et fait autre paraître, /Tant que ne peux moi-même me connaître » (v.70-73, p.172). Mais si l'héroïne d'Ovide tentait de se passer une corde au cou pour mettre fin à ses jours, Louise Labé réécrit le mythe en remotivant avec ironie cette corde, devenue désormais outil de son chant lyrique, symbolisé par les cordes du luth : « Tant que ta main pourra les cordes tendre [...] / Je ne souhaite encore point mourir » (sonnet XIV). Sa force vitale lui vient du « son/ bien accord » de son luth, propre à transfigurer, et même à inverser, mythes fondateurs et autres *topoi* : l'harmonie musicale la figure en glorieuse Arachné tissant son ouvrage où s'expriment désordres, souffrances et bonheurs de l'amour, en échos à ceux du monde et du cosmos.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

## III. Organisation possible

Cette dernière partie du rapport voudrait offrir aux candidates et candidats à venir non pas un modèle de composition française idéale, mais plus humblement des pistes d'organisation possibles, orientées et à compléter par tous les éléments d'analyse, de problématisation et de réflexion précédemment mis en relief. Il a semblé plus aisément assimilable, et, nous l'espérons, plus encourageant, de procéder ainsi pour signifier aux impétrants et impétrantes que le jury attend surtout une pensée claire sur le sujet et une connaissance intime des textes du programme.

La citation était composée deux phrases qui demandaient à être articulées pour éviter d'effiloche l'argumentaire : si le sujet lyrique dans les *Œuvres* de Louise Labé se fonde sur une pratique et une conception musicale de l'écriture du recueil, il est aussi présidé par une volonté de singularité, peut-être moins pour s'individualiser à la manière romantique que pour s'émanciper dans un processus de délyrisation ; s'offre alors à ce « je » une diffraction en potentialités multiples, faisant du lyrisme un monde englobant en quête d'harmonies entre passé et présent, microcosme et macrocosme. Mais à vouloir contraindre le lyrisme labéen sous ces étiquettes se perd sans doute l'une de ses forces : sa liberté dans la construction d'un sujet, faite d'une logique dialogique qui multiplie les directions spatio-temporelles et les orientations vers l'expérience sensible, superficialité volontaire comprise qui la dédramatise, au profit d'une écriture réparatrice et consolatoire.

### I. Le lyrisme comme union de la poésie et de la musique

#### **La musique consubstantielle aux Œuvres**

Plus qu'un simple motif poétique des *Œuvres* de Louise Labé, la musique leur est constitutive, consubstantielle même : lorsque dans le sonnet XII, la poétesse s'adresse à son luth, elle invoque son « compagnon », c'est-à-dire l'accompagnateur de son chant, sur une forme de poésie lyrique non pas métaphoriquement, mais réellement chantée. Loin de tisser une analogie, cette formulation désigne une assimilation de la forme poétique à un genre vocal de musique. La figure d'autrice élaborée dans la dédicace corrobore cette lecture en soulignant d'emblée « l'exercice de la Musique » qui a occupé « partie de sa jeunesse » (p.62) : il s'agit là de la seule compétence revendiquée dans son célèbre plaidoyer féministe, de la seule confiance sur sa formation et sur les origines de sa vocation poétique. Les références à la musique, très nombreuses dans le *Débat de Folie et d'Amour*, soutiennent l'argumentaire de défense des bienfaits de l'amour qui lie les hommes entre eux autour de la figure d'Orphée, figure emblématique de la *concordia mundi* et première dans le discours d'Apollon : « Quelle peine croyez-vous qu'a eue Orphée pour détourner les hommes barbares de leur accoutumée cruauté ? pour les faire assembler en compagnies politiques ? pour leur mettre en horreur le piller et rober l'ennui ? [...] L'amour qu'il portait en général aux hommes, le faisait travailler à les conduire à meilleure vie. C'était la douceur de sa Musique, que l'on dit avoir adouci les Loups, Tigres, Lions : attiré les arbres et amolli les pierres : et quelle pierre ne s'amollirait entendant le doux prêchement de celui qui amiablement la veut attendrir pour recevoir l'impression de bien et honneur ? » (p. 97-98) La fonction sociale, civilisatrice et politique de la musique exhibée au début du *Discours V* renforce la dimension essentielle du chant des *Œuvres* de celle que le critique François Rigolot a baptisée « l'Orphée lyonnaise », réalisant le grand rêve humaniste d'une union retrouvée de la poésie et de la musique. Ne se résolvant pas à être l'Eurydice



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

muette de la tradition, la poétesse endosse le rôle d'Orphée en enchantant l'univers de sa poésie : le sonnet XII suggère cette transformation en la présentant accompagnée du luth emblématique, après avoir été mise en scène comme l'amante délaissée par le poète-Orphée du premier quatrain du sonnet X. L'amant est lui aussi luthiste : c'est même la seule précision qu'offre le *canzoniere* sur sa personne et c'est aussi ce qui a séduit la poétesse musicienne : « Quand j'aperçois ton blond chef couronné / D'un laurier vert, faire un luth si bien plaindre, / Que tu pourrais à te suivre contraindre / Arbres et rocs [...] » (Sonnet X, v. 1-4, p. 189). Comme Orphée, l'amant musicien séduit et contraint à le suivre, mais le sonnet XII marque un renversement des rôles. Dans ce mouvement d'appropriation de la légende orphique doublé de sa féminisation s'exprime autrement la force civilisatrice du chant poétique : point de vengeance d'une femme délaissée et blessée, mais une « tant triste plainte » (Sonnet XII, v. 11) où le luth se confond avec le « je » de la poétesse (voir p. 192, note 5).

### **Une persona de musicienne**

Le sujet lyrique se figure ainsi en musicienne, instrumentiste et chanteuse, plus qu'en femme de plume, y compris dans les *Élégies* qui affirment, dès la première pièce, le lien indéfectible entre poésie et performance musicale : « faire des vers » (v. 8) et les « chanter » (v. 11 et 15) en s'accompagnant à la lyre de Sappho (v.14-15), la célèbre poétesse et musicienne. Ce même lien est évoqué au début de l'*Élégie III* (v. 1-6) du point de vue de la diffusion des textes de Louise Labé<sup>53</sup> : elle mentionne la lecture de ses « écrits pleins d'amoureuses noises » (v. 2) puis son chant « ne pitoyables carmes » (v. 3). Au cœur de ses sonnets, elle manifeste une connaissance d'instrumentiste avertie, recourant à l'occasion au lexique technique pour distinguer le ton « plein » du ton « feint » (p. 192, note 3) dans le sonnet XII ; mentionnant dans cinq pièces le luth [sonnets 2, 10, 12, 14, 21]. Du reste, Louise Labé défend le sonnet comme genre musical, dans la lignée de Ronsard : un genre mixte, poético-musical, conçu par une poétesse qui pratique la musique et qui, dans *Le Débat*, place les sonnets au sein d'une liste de « diverses chansons » : « [les hommes] viendront à inventer madrigaux, sonnets, pavaues, passemeses, gaillardes » (p. 108).

Enfin, les *Écrits de divers poètes* renforcent la représentation de la poétesse comme une musicienne accomplie, pratiquant le luth (ou la lyre) pour accompagner son chant : la première pièce, en grec, mentionne « son chant plaintif [modulé] aux cordes de sa lyre » en l'associant aux « poésies de Sappho à la douce voix »<sup>54</sup> ; l'étréenne [pièce 13] souligne « Louise a voix que la Musique avoue, / Louise a main qui tant bien au luth joue » (v. 6-7, p. 229) ; le dizain anonyme [pièce 14] renferme la formule synthétique qui en fait « la Dame au luth » (v. 9, p. 230) en précisant « Ton luth hier soir encor se ressentait / De ta main douce, et gosier gracieux » (v. 1-2, p. 230) ; le sonnet à D.L.L par A.F.R [pièce 22] attribué à Antoine Fumée, probablement le maître d'œuvre de ce recueil selon Jean Vignes, distingue, comme l'*Élégie III*, la diffusion écrite et la performance musicale des textes de Louise Labé : « Si de ceux qui ne t'ont connue, qu'en lisant / Tes Odes et Sonnets, Louise, es honorée : / Si ta voix de ton luth argentin tempérée, / D'arrêter les passants est moyen suffisant [...] » (v. 1-4, p. 257). L'ode finale [pièce 24] figure à plusieurs reprises Louise Labé accordant son luth avant de chanter (v. 289-294, p. 274 ; v. 310-313, p. 275 ; v. 549-550, p. 286 ; et enfin, v. 622-624, p. 289-290 : « Les vers doctes qu'elle accorde, / En les chantant de sa voix, / À l'harmonieuse corde, / Frétille sous ses doigts ». Omniprésente, la musique est également structurante.

<sup>53</sup> *Élégie III* : « Quand vous lirez, ô Dames Lyonnaises, / Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises, / Quand mes regrets, ennuis, dépit et larmes / M'orrez chanter en pitoyables carmes [...] »

<sup>54</sup> p. 211, traduction note 2.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

### **La musique comme ordonnancement mathématique du volume et des textes**

En premier lieu, la dimension musicale structure l'ensemble du volume : c'est à quoi nous invite au minimum le titre d'*Œuvres* qui présuppose une organisation, de même que la présentation du livre très concertée avec les 24 sonnets (numérotés) de Louise Labé et les 24 poèmes d'hommage ; le premier sonnet de Labé est en italien, le premier des hommages en grec. Les élégies et les sonnets ont presque le même nombre de vers, et occupent chacun exactement six pages dans l'édition originale. Cette structure rigoureusement cohérente du recueil se fonde sur un jeu numérique : 24 sonnets, 24 écrits de poètes, comme les 24 chants des épopées homériques, les 24 heures d'une journée. La musique structure également les textes : en attestent les parallélismes entre les discours d'Apollon et de Mercure qui se répondent quasi point par point ; ou encore entre le sonnet XII et l'ensemble des sonnets du luth. L'ordonnancement des textes travaille sur le lien des sonnets aux élégies, et des poésies au *Débat*. Ce lien est d'abord thématique : l'Amour et ses tourments (*Élégie III*, v. 1-2, « Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises »). Le premier principe d'unité fort tient au couple d'acteurs mis en scène dans le *Débat* : Amour et Folie. Cette tension résume l'œuvre : elle constitue un programme. À travers les liens du Dieu Amour et de la déesse Folie, se dessine la question du rapport des hommes et des femmes qui parcourt tout le recueil, de l'épître liminaire, aux hommages masculins adressés à une femme. Le recueil est aussi suturé par une série d'échos plus ponctuels : l'adresse aux Dames relie l'épître (« prier les vertueuses Dames d'élever un peu leurs esprits ») et le sonnet XXIV (« Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé »), mais elle permet aussi de relier sonnets et élégies (*Élégie III* « Quand vous lirez, ô Dames lyonnaises », dernier sonnet, et v. 43 de l'*Élégie I* « Dames qui les lirez » p. 157). Cette adresse organise un premier cycle, celui des élégies qu'elle ouvre et ferme, un second qui relie la première élégie et le dernier sonnet, et enfin un dernier en liant l'épître dédicatoire et le sonnet conclusif. On peut aussi être sensible au retour de figures essentielles pour organiser une cohésion du recueil : Sapho (*Débat*, p. 110 ; *Élégie I*, v. 15, p. 156 ; *Écrits*, P1, p. 211, p. 223 et la dernière pièce des écrits, l'allusion à « la bande Lyrique », p. 291) ; Pallas et Arachné (*Débat*, p. 71 et 117, *Élégie III*, v. 36, p. 116, *Escriz*, p. 246 et 257) ; Sémiramis (*Débat*, p. 112 et *Élégie I*, v. 61-90) ; Orphée (*Débat*, p. 97-98, 104, 142 et sonnet X).

Quoique rigoureusement et doctement ordonnancée, la poésie de Louise Labé est traversée par un « je » construit dans une structure sonore avec laquelle les rapports (qui joue du luth ?) sont complexes : « elle soumet », c'est-à-dire soumet sa parole lyrique à la musique, dans un jeu d'alternance des contraires (homme/femme compris), en nouvelle Orphée consciente que la belle harmonie du monde est traversée par des forces qui la bouleversent. Paradoxalement, par le soin apporté à l'écriture de cette norme lyrique au sens musical, elle la transgresse au point de favoriser le processus de « dé-lyrisation » de ses œuvres.

## **II. Mais Louise Labé participe à la « dé-lyrisation » en diffusant un trouble dans le lyrisme**

### **Du trouble dans le lyrisme**

Même si la place dévolue à la musique est prépondérante et même structurante dans ses *Œuvres*, Louise Labé illustre une volonté de rejeter les contraintes d'une forme proprement lyrique dans ses sonnets, et d'en faire un genre purement poétique, non chanté mais lu. Le modèle de tous les sonnets mis en

musique jusqu'en 1555, en particulier pour les *Amours* de Ronsard et leur *Supplément musical*, repose en effet sur la conformité de la syntaxe avec l'architecture profonde du sonnet, conçu comme genre lyrique de forme AA/B : les quatrains sont conçus pour être chantés sur une même mélodie A, tandis que le sizain est chanté sur une mélodie B. La visée musicale conduit majoritairement les poètes à composer des quatrains syntaxiquement autonomes ; la discordance entre la syntaxe et la versification peut entrer dans le processus de séparation de la poésie et de la musique. Or, de nombreux sonnets de Louise Labé se caractérisent précisément par une discordance entre structure syntaxique et structure strophique : les sonnets X, XIV ou encore XIX se fondent sur une série de décalages entre unité strophique et phrastique, propres à désarticuler l'agencement lyrique, musical et harmonieux. Ainsi du sonnet X, où l'enjambement strophique de la deuxième proposition (v. 4-6) détruit l'ordre lyrique (i.e. conçu comme mise en musique potentielle) : « [...] Quand je te vois orné, / Et de vertus dix mille environné, / Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre [...] ». Le sonnet XIX, quant à lui, insère un dialogue dont la demande s'étend v. 6 au v. 10, et la réponse du v. 11 à 14, sans se calquer sur les quatrains et les tercets. Le rapport du vers et de la syntaxe est ainsi troublé : leur adéquation, techniquement nécessaire pour chanter les vers, est refusée par la poétesse qui, au contraire, cultive leur inadéquation, signe d'une volonté d'éloigner, voire de séparer la poésie de la musique. L'analyse logico-syntaxique des sonnets montre que certains d'entre eux sont délibérément déformés : les articulations syntaxiques, sémantiques et logiques y sont devenues incompatibles avec l'articulation lyrique du sonnet. Ces transgressions à l'ordre lyrique sont généralisées dans les sonnets VI, XIV à XVIII, XXIII et XXIV (sonnet subdivisé en deux phrases de sept vers) avec ce type d'enjambements strophiques. Toute praticienne de la musique soit-elle, Louise Labé cherche bien à offrir des textes à lire, plutôt qu'à chanter : son lyrisme diverge donc de l'idéal humaniste, mathématique, écho à la musique des sphères. Elle instaure du trouble dans le lyrisme et le réinvente.

### **Le lyrisme comme réflexivité de l'écrit**

Sans doute est-ce ce qui explique que le luth, et plus généralement les instruments (la lyre) et le chant, ont pu être interprétés par la critique comme des images, métaphores ou métonymies, d'éléments bien divers : tantôt emblème de la poésie ; tantôt réflexif, Louise Labé renvoyant par cette image à sa propre poésie, légitimant une forme d'authenticité ; ailleurs, luth et lyre ont un sens métaphorique, méta-poétique, méta-textuel ; ou encore, ils dissimulent des connotations obscènes sexuelles qui rattachent le luth à une thématique érotique. Dans cette perspective analogique, la poésie n'est pas musique ou chant, mais bien « dé-lyrisée » : elle est langage, pouvant éventuellement être comme un chant, mais gardant bien toute son essence de parole lue et dite, de parole qui vaut pour elle seule. La définition du lyrisme de Louise Labé selon Guy Demerson se trouve nuancée par l'autonomie de la poésie revendiquée et mise en recueil : on peut lui opposer une définition plus moderne du lyrisme comme parole réflexive, présidée par l'analogie et la métaphore qui fonde le sujet lyrique.

### **La poétique du disparate**

Par ailleurs la diversité et le disparate du recueil se dressent contre un lyrisme restreint au seul travail sur la musique, à la seule *concordia discors* : des considérations mondaines, de la passion avec ses angoisses d'aliénation, de la perte de maîtrise et d'identité fissurent l'idéal d'harmonie. Le recueil, dans son hétérogénéité, reflète les variations de l'amour, du sentiment amoureux, des arabesques de la passion : « Ainsi Amour inconstamment me mène » (sonnet VIII, v. 9). D'où la pluralité des manières de dire l'amour, à la fois parole jouée et voix de douleur. Une poétique disparate fonde les œuvres de Louise



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Labé. L'hétérogénéité est particulièrement sensible entre le *Débat* et les deux sections qui suivent, pour au moins trois raisons : qu'on le place du côté du théâtre ou du débat judiciaire, le *Débat* se situe du côté de l'argumentation, contrairement aux élégies et sonnets ; sa tonalité est plutôt enjouée, du côté de la facétie et de la satire, dans la lignée du grand texte satirique qu'est l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, tandis qu'élégies et sonnets relèvent plutôt du pathétique ; enfin, dans le *Débat*, on assiste à la modification de l'espace et du temps, puisque l'on passe de l'Olympe à la terre, de la mythologie à une dimension humaine (même si la mythologie joue encore dans certains sonnets), des Dieux aux hommes (même si, dès le *Débat*, il est plus question des hommes que des Dieux). Cet agencement est discrètement souligné par le premier vers de la première élégie qui fait transition (*Élégie I*, v. 1 : « Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieux vainqueur »). Se superpose une véritable différence énonciative et rhétorique : dans le *Débat*, les personnages qui parlent et disent *je* sont des allégories, tandis que dans la suite de l'ouvrage, le *je* renvoie à l'amante. Les deux parties expriment parfois des idées similaires, mais l'énonciation change (comme la rhétorique et le rapport au temps). Par exemple, pour exprimer les contradictions du cœur, le texte du *Débat* propose une suite d'infinitifs impersonnels et intemporels (p. 142 : « changer visage mille fois le jour : sentir le sang qui lui rougit la face, y montant : puis soudain s'enfuit, la laissant pâle [...] ») tandis que dans le sonnet VIII (« Je vis, je meurs, je me brule et me noie/ J'ai chaud extrême en endurent froidure »), l'énonciation à première personne se fait au présent de l'énonciation.

Néanmoins, s'enliser dans une lecture où tout serait harmonie et/ou alliance des contraires, c'est refuser l'une des puissances du texte de Louise Labé qui allie construction du sujet et liberté dans un jeu de dialogismes multiples qui place le « je » dans un riche réseau d'échos et de relations. Par ces circulations, son écriture répare et console, raccorde enfin chacun et elle-même avec soi.

### III. De la liberté d'écrire

#### *Les lois du plaisir*

La poétesse revendique dans ses œuvres la variété comme plénitude littéraire mue par la prise et la déprise des topiques pétrarquistes, masculines, lyriques, etc., selon le principe du jeu littéraire, qui cultive sa dimension de plaisir : le terme est réitéré dans l'épître dédicatoire, où est défendu le plaisir de se promener et non d'aller vers un résultat de type initiatique. Se souvenir est source de joie « car le passé nous réjouit, et sert plus que le présent » (p. 63), mais l'écriture du passé « redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons eu en la matière dont écrivions, ou en l'intelligence des sciences où lors étions adonnés. Et outre ce, le jugement que font nos secondes conceptions des premières, nous rend un singulier contentement » (p. 64). Écrire répare : par la distance instaurée, le « je » lyrique se détache de la souffrance amoureuse. Louise Labé propose donc plutôt une promenade dans des sources antiques ou italiennes, ironisant parfois sur elles : le *Débat* peut ainsi être interprété comme une lecture ironique du *Banquet* de Platon. De même sa relation au pétrarquisme est-elle modulée parce qu'elle est femme et non plus sujet masculin : comme Du Bellay ou Ronsard, elle discute le modèle italien, en offrant, dans son *canzoniere*, une *persona* expansive et chaleureuse, sensuelle, opposée à l'image attendue d'une femme cruelle et fière. Son audace et sa liberté emportent sa réécriture du mythe ovidien d'Arachné pour s'affirmer : François Rigolot s'est attaché aux similitudes entre la jeune perdante du concours mythique et la poétesse, identifiée à Arachné plutôt qu'à la victorieuse Pallas, se disant au sonnet II « femmelle » (petite et pauvre femme) et non déesse, et, plus



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

explicitement, se dépeignant au travail dans l'*Élégie III* : « Pour bien savoir avec l'aiguille peindre / J'eusse entrepris la renommée éteindre / De celle-là qui plus docte que sage, / Avec Pallas comparait son ouvrage » (v. 33-36, p. 170). Les « œuvres ingénieuses » d'Arachné ont désormais remplacés les « subtils ouvrages » de Pallas : c'est bien en train qu'autrice que Louise Labé reprend à son compte cette glorieuse revendication, déjà présente dans le mythe primitif, mais ici illustrée dans l'alliance entre talent et audace (plutôt que sagesse), telle une « nouvelle Arachné lyonnaise » dont la toile tissée « n'est pas sa prison, mais sa libération », selon les formules de François Rigolot.

### Une logique dialogique

En outre, si son lyrisme se fonde bien sur une parole d'amour, il permet aussi d'en rire, ce qui constitue deux principes de la sociabilité. Les *Écrits* ajoutent au recueil la dimension épictétique pour que la revue des tons soit complète : émerge l'image d'un groupe en action littéraire, assez libre pour dire toutes les nuances d'un thème fortement social, ce qui amène à nuancer l'idée d'un lyrisme solitaire et d'une écriture personnelle. Louise Labé se fonde dans une sociabilité, par le thème amoureux, par la composition de son recueil, par ses adresses aux Dames, cercles lyonnais, etc., au point de susciter des lectures radicales comme celle de Mireille Huchon, refusant l'attribution du recueil à Louise Labé<sup>55</sup>, ou celle plus nuancée d'Élise Rajchenbach<sup>56</sup> qui propose de calquer sur la « fonction auteur », issue de la pensée de Michel Foucault, la « fonction réseau » qui, sans proclamer la mort de l'autrice, prend en considération le geste collectif d'écriture et de publication. Sans revenir sur le milieu lyonnais de Louise Labé, il s'agit ici de caractériser une figure d'autrice qui élabore un espace de création et de réception du texte, pour légitimer ses écrits autant que pour informer sa propre création : le *Débat*, les *Élégies* et les *Sonnets* ne se lisent pas isolément des *Écrits* qui confèrent au recueil sa complexité et son épaisseur par le réseau (réel ou fictif) dont l'autrice fait partie. « Se raccorder avec soi » passe donc par la mise en œuvre d'une communauté littéraire qui tisse des textes, créant un univers collectif, collégial : le « je » prend tout son sens par les autres dans une logique dialogique qui dédramatise et répare les souffrances amoureuses. En effet, le sacre de l'autrice est mis en scène dans les *Écrits* où la familiarité avec les Dieux est très présente, mais les auteurs ne semblent pas avoir lu le *Débat* tant est entretenue la confusion entre *persona* poétique et personne charmante de la jeune poétesse par l'évocation des seuls pleurs de l'amante, sans aucune manifestation de pitié, ni de compassion, signe que les larmes sont un passe-temps symbolique et un jeu de sociabilité.

Ce phénomène mondain, lyonnais et courtisan des *sodalitas* autour de Louise Labé (un groupe de poètes et d'amis qui soutiennent sa publication, la première de ce type en France, avec la complicité de l'imprimeur Jean de Tournes) met en avant sa personnalité, nouvelle Sapho ou Orphée ressuscitée, comme elle le fait elle-même dans son œuvre (son « je » est ferme), ne serait-ce que dans l'épître dédicatoire. Des échanges avec cette *sodalitas* naît la pente dialogique de ses écrits, sorte de jeu culturel et collectif, qui fonde en grande partie la liberté de la construction de ses textes. Que le second plaisir au monde (question de rang et non de chronologie) soit de parler d'amour (*Discours V* : « Bref, le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler », p. 109), met parmi les expériences (l'amour) comme parmi les discours (en parler) toutes les nuances possibles (entre joie et peine). Dans cette logique dialogique de l'œuvre, les effets d'échos abondent : que l'on songe à l'intertexte avec Olivier de Magny dans le jeu de réécriture du sonnet II qui partage ses huit premiers vers avec le sonnet 55 des *Soupirs* de

<sup>55</sup> Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2005.

<sup>56</sup> Élise Rajchenbach, « Les mots d'Arachné : le sujet labéen par le prisme de la "fonction réseau" », revue en ligne *Le Verger*, bouquet XXVII, décembre 2023.



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Magny (voir p. 319), et bien sûr avec tous les auteurs des *Écrits*, mais aussi à la structure dialogique du *Débat*, aux réécritures de Pétrarque, des antiques, etc. La notion de dialogisme permet de faire cas de l'harmonie comme alternance des contraires, comme prise en compte des éléments qui s'opposent, du rire et des larmes, de l'ordre et du désordre, du cosmos et de la vie humaine ancrée dans la chair et les désirs les plus passionnels.

### **Écrire, aimer, réparer**

Se dégage de cette logique dialogique une figure de l'autrice qui répare et console par l'écriture, par le jeu d'échos entre amours humains et désordres cosmiques. Le sujet lyrique est construit dans son rapport au passé et au cosmos, au temps et à l'espace : sa présence est paradoxale puisque présente, mais aussi passée ; *hic et nunc* et partout ailleurs dans une diffraction consolatrice tant pour lui-même que pour la communauté des lectrices et lecteurs qui assiste à un mouvement vital. Louise Labé n'écrit pas pour atteindre l'éternité<sup>57</sup>, quoique les *Écrits* s'en chargent en la louant comme autrice, ainsi que toute l'histoire éditoriale du livre, mais pour revivre simultanément une expérience et son intelligence, sa compréhension par l'écriture. Sa cosmologie relie des émotions humaines (aimer, désirer, souffrir, être heureuse) à des activités intellectuelles (écrire sur l'amour, le comprendre, et même en rire) : l'harmonie, y compris musicale, est recherchée pour saisir le monde, revivre le passé, le rendre présent, et finalement se construire en sujet propre, lyrique et libre.

L'homologie de l'homme (ou de la femme) au cosmos, dont il (ou elle) est le confluent, établit une métaphore généralisée du corps et du psychisme humain avec le fonctionnement physique des flux de l'univers. Cette métaphore astrologique est fondée en sciences à la Renaissance (la physique comme la cosmologie du XVI<sup>e</sup> étant des sciences) : l'*Élégie III* présente ainsi un « je » qui affirme « Je ne suis point sous ces planètes née [celles qui donnent des vices, v. 8], / qui m'eussent pu tant faire infortunée » (p.170), l'horoscope de naissance prenant la forme d'une prévision. Le lien de l'autrice au cosmos transparaît à travers la métaphore des saisons et de l'*innamoramento* (sonnet XV : « mon soleil » et sonnet VI) ; on le retrouve dans les *Écrits* qui comparent la poétesse aux Cieux (pièce 23, p. 258-259), ce qui produit un effet de miroir lorsque le « je » s'adresse à « Claire Vénus » (sonnet V, p. 183) ou évoque les « piteux regards des célestes lumières » (sonnet III, p.181). Dans ce cosmos s'organisent des séries sexuées *feu/soleil/ lumière/esprit/homme* d'un côté, et de l'autre *terre/eau/Lune/ matière ombreuses/corps/femme* qui servent à exprimer ce que nous appellerions une intimité. Cette expression codifiée s'accompagne néanmoins d'une forme d'insouciance, voire d'impertinence, à l'égard des énoncés spirituels : « écrire, pour elle, c'est refaire l'expérience sensible du passé dans le présent » (p. 44) selon la belle formulation de Michèle Clément et Michel Jourde dans leur introduction des *Œuvres* de Louise Labé. N'est-ce pas là la consolation de tous les maux, où se « raccorder avec soi » enveloppe dans son mouvement généreux l'ensemble de l'humanité ?

---

<sup>57</sup> Voilà sur ce point la précieuse introduction de l'édition au concours de Michèle Clément et Michel Jourde qui soulignent la singularité de cette démarche à l'époque de Louise Labé, p. 44.





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Rapports des épreuves orales

## Leçon

**Rapport présenté par Monsieur Alexandre Duquaire,  
professeur de chaire supérieure (académie d'Orléans-Tours)**

Cette année encore l'épreuve de leçon a pleinement joué son rôle, puisqu'elle a permis de hiérarchiser les candidats admissibles à l'agrégation interne de Lettres Modernes à partir de trois critères majeurs : la connaissance des œuvres au programme d'abord, la capacité à déployer une démonstration à partir d'un sujet ensuite, la maîtrise de la communication orale enfin. Le jury s'appuiera donc sur ce constat pour rappeler son attachement à un exercice académique dont les normes n'empêchent pas l'expression d'une personnalité. D'une durée de 40 minutes, suivies d'un entretien de 10 minutes, la leçon est un discours étroitement calibré. Plusieurs parties doivent s'y enchaîner de façon dynamique, dont chacune a vocation à associer un propos synthétique à des passages analytiques. Son énonciation est elle-même contrainte, car la leçon impose l'emploi du pronom « nous » de modestie, en même temps qu'elle implique le recours à une langue châtiée. L'élégance langagière s'ajoute ainsi idéalement à la rigueur intellectuelle pour convaincre l'auditoire, invité à reconnaître dans l'orateur un pair. Mais cet exercice codifié, lorsqu'il est bien compris, est au service d'une vraie liberté. En effet, si l'étymon du mot « leçon » désigne l'action de lire, il désigne également celle de choisir, ce qui rappelle que toute lecture résulte d'une subjectivité. Au-delà, la place que l'institution confère à la leçon – laquelle promeut des professeurs dans le cadre d'un concours séculaire – rappelle que tout cours est l'expression d'une liberté. Envisagée sous cet angle, la leçon est plus qu'un exercice académique ; elle est le lieu où se révèle la double autorité du savoir et de l'esprit. Les meilleures prestations de la session 2024 l'ont d'ailleurs démontré, tant elles ont réjoui le jury. Aussi guideront-elles les pages qui suivent, lesquelles cherchent à prodiguer de judicieux conseils aux futurs candidats<sup>58</sup>.

### **I – Une préparation au long cours**

À l'agrégation interne de Lettres Modernes, l'épreuve orale qui jouit du plus fort coefficient est l'explication de texte. La leçon est en revanche l'épreuve la plus longue, puisqu'elle se prépare pendant six heures. Pour décisives qu'elles soient, ces heures importent moins que les mois qui précèdent : comme la composition française, la leçon implique en effet une préparation au long cours, parce qu'elle exige la parfaite connaissance des œuvres au programme. Partant, on ne saurait trop conseiller aux futurs candidats de lire ces œuvres dès la publication officielle du programme. Le concours interne s'adresse certes à des collègues, dont nous mesurons l'intensité de l'existence professionnelle ; mais même si le concours bénéficie d'aménagements, dont la reconduction d'une œuvre chaque année, sa sélectivité est telle qu'un candidat qui souhaite optimiser ses chances ne saurait se mettre trop tôt au

---

<sup>58</sup> Je remercie chaleureusement les collègues dont les noms suivent pour leur contribution à ce rapport : Sophie Angot, Anne-Marie Belliard, Denis Couturier, Céline Escolan, Julien Harang, Nourhoda Himich, Paul Kompanietz, Aude Volpilhac. Je remercie plus spécialement Stéphane Cattalano, auteur de la section dédiée à la leçon sur une œuvre cinématographique.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

travail. Dans un premier temps, ce travail consiste à lire ou bien (pour la production cinématographique) à regarder activement les œuvres, avec le plaisir pour visée. Au cours de la session 2024, les candidats qui ont ainsi appréhendé la première partie de *L'Astrée* ont découvert un univers qui les a enthousiasmés ; de manière analogue, ceux qui se sont abandonnés à la musique et aux contrastes des *Parapluies de Cherbourg* ont admiré la subtilité de Jacques Demy. À l'inverse, les candidats qui ne se sont pas donné le temps d'apprécier ces œuvres les ont souvent réduites à des clichés, quand ils ne les ont pas caricaturées. Le traitement du personnage de Roland Cassard en témoigne, dont beaucoup ont développé une vision négative, certains allant jusqu'à considérer son mariage avec Geneviève comme une transaction commerciale. Épris de la nuance, le réalisateur souligne au contraire la noblesse du courtier, lequel épouse en connaissance de cause une femme enceinte d'un autre homme.

Effectuée crayon en main, la lecture active que nous préconisons peut déboucher sur un résumé personnel, afin d'aider les candidats à relever les thèmes majeurs de l'œuvre, à en identifier la progression, à en saisir les échos. Mais cette lecture doit également éclairer le sens littéral du texte, familiariser son lecteur avec un lexique ou un univers culturel parfois lointains, que les notes des éditions au programme n'élucident jamais complètement. Une fois ce travail mené, la bibliographie peut être mise à contribution, à condition d'éviter deux écueils : la dispersion d'abord, à laquelle les candidats s'exposent lorsqu'ils multiplient les lectures savantes au lieu d'asseoir leur opinion sur l'œuvre ; la restitution ensuite, à laquelle ils se livrent lorsque, mus par un souci compréhensible de prudence, ils substituent un jugement critique à leur propre point de vue. Professeurs en exercice, ces candidats sont des lecteurs aguerris : aussi doivent-ils poser avec confiance leur regard sur les œuvres, dès lors que ce regard est informé. Informer son regard implique notamment de lire d'autres œuvres du même auteur afin de mieux saisir la singularité de celle qui figure au programme, ou bien de lire des œuvres qui entrent en résonance avec celle-ci. Un sujet portant sur « Théopé » dans *l'Histoire d'une Grecque moderne* aurait par exemple bénéficié d'un parallèle avec *Manon Lescaut*, dont le héros est à la fois le double et l'antithèse de la jeune Grecque. Passant de la théologie au libertinage, des Grioux est en effet un cadet de famille que ses débordements déclassent ; passant du sérail à la lecture des moralistes, la protégée du diplomate est au contraire une esclave que son désir de liberté élève. Mais ces personnages bénéficient tous deux d'un talent oratoire qui contribue à leur ambiguïté. De même que des Grioux s'adresse trop bien à Renoncour pour n'être pas suspect, de même Théopé s'adresse trop bien à l'ambassadeur du roi de France pour appeler un jugement univoque. S'il n'était pas question de lire *l'Arcadia* de Sannazar pour mesurer la singularité de *L'Astrée*, un retour à Longus pouvait aider à percevoir l'évolution du genre pastoral. Comme Daphnis est séparé de Chloé, Céladon est séparé d'Astrée. Mais le récit antique se signale par la simplicité de son intrigue, dont sa brièveté découle directement, quand le roman d'Honoré d'Urfé se signale par la prolifération de ses intrigues, expression baroque d'un univers mouvant.

Informé son regard implique enfin une disponibilité permanente à la beauté, une ouverture aux autres arts dont la leçon ne peut que profiter. L'un des sujets donnés sur les œuvres complètes de Louise Labé invitait à se pencher sur les paysages que convoquait la poétesse. Or, outre que le candidat a parfois confondu la notion de paysage avec celle de lieu, il n'en a pas saisi la dimension picturale. Sans doute l'aurait-il fait s'il avait songé qu'à la Renaissance le paysage était souvent un arrière-plan dont des figures mythologiques se détachaient, comme dans la *Diane chasserresse* qu'un anonyme de l'école de Carmoy peignit autour de 1550. Contemporain de ce tableau, le sonnet XIX de Louise Labé met comme en lui en vedette le personnage de Diane par contraste avec le paysage dont il surgit, soit « l'espasseur d'un bois », quoique la divinité se présente au lecteur « sans arc et sans carquois ». De manière analogue, une leçon

sur la musique dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore n'appelait pas seulement une analyse précise des images associées à cet art ; elle supposait aussi l'étude des procédés qui le fondaient, dont les jeux de reprises et de répétition. Pareille leçon ne pouvait donc que s'enrichir de l'écoute préalable des romances de la poétesse mises en musique par son amie Pauline Duchambge, dont « La Sincère », à qui une mélodie gracieuse sert d'écrin.

## II – L'analyse du sujet

Le jour de l'épreuve, le candidat prend connaissance de son sujet, que le jury a rédigé sur un billet. La nature de ce sujet varie sensiblement, une première distinction s'établissant entre la leçon sur œuvre complète et la leçon sur extrait, plus couramment nommée étude littéraire ou filmique. Nous renvoyons sur ce point au rapport de la session 2022, qui distingue également, au sein de la première catégorie, les sujets à énoncé notionnel des sujets à énoncé verbal, ainsi que les sujets à énoncé citationnel des sujets à énoncé interrogatif. Cette année encore, le jury a exploité toute la gamme placée à sa disposition. S'agissant de l'étude littéraire, certains candidats ont ainsi eu à se pencher sur les deux élégies de Louise Labé ou sur un épisode du roman de Prévost, qu'il s'agisse du séjour de Théopé à Livourne ou de sa première nuit aux environs d'Oru. S'agissant de l'étude sur œuvre complète, certains candidats ont dû construire leur exposé à partir d'une citation de *L'Astrée* (« le paisible habit de berger ») ou d'une réplique d'un personnage de Jacques Demy (« c'est peut-être le bonheur qui me rend triste »), quand d'autres ont eu à confronter deux termes, soit que leur sujet ait pris la forme d'un couple nominal (« Puissance et impuissances dans *Histoire d'une Grecque moderne* », « Parole et silence dans *Les Pleurs* »), soit qu'il ait pris celle d'un couple verbal (« Dire et ne pas dire dans les pièces de Nathalie Sarraute au programme »). D'autres enfin ont été mis en présence d'une question (« Les Œuvres de Louise Labé : un traité sur l'amour ? », « *Histoire d'une Grecque moderne* : "une comédie [...] insupportable ?" ») ou d'une catégorie formelle, telle que les épigraphes dans *Les Pleurs* ou que les lettres insérées dans *L'Astrée*.

Quelque forme qu'elle prenne, la leçon sur œuvre complète implique une attention précise aux termes du sujet, dont trop de candidats s'affranchissent. Tantôt, ceux-ci réduisent un syntagme à l'un de ses constituants. Ainsi en fut-il quand une candidate, interrogée sur les formes du dialogue chez Louise Labé, n'envisagea jamais la nature des répliques en présence dans le *Débat de Folie et d'Amour*, non plus que leur enchaînement. Procéder de la sorte revenait à traiter du dialogue chez Louise Labé, ce qui était d'autant plus regrettable que – dès la deuxième partie – la notion de parole prévalait. Tantôt, les candidats assimilent la notion qui leur est soumise à une notion voisine, en identifiant par exemple la temporalité au temps. Or, si la temporalité a trait au temps, elle concerne plus spécifiquement en narratologie les relations entre le temps de la diégèse et celui de la narration, ce qui invite à se pencher sur la durée de l'une et sur l'ordre de l'autre. Pour nécessaire qu'elle soit, cette attention précise aux termes du sujet ne suffit pas, les candidats devant aussi faire preuve de discernement lorsqu'ils consultent un dictionnaire afin de vérifier les différentes acceptions d'un vocable. En effet, la pertinence de ces acceptions dépend autant du sujet donné que de l'œuvre sur laquelle il porte. À vouloir toutes les prendre en compte, on risque fort de s'éloigner du sujet. Interrogé sur la notion d'espace dans le roman de Prévost au programme, un candidat a par exemple pris ce substantif au sens propre comme au sens figuré. Dans ces conditions, seule sa première partie, consacrée à l'espace de la diégèse, répondait réellement aux attentes du jury, les deux autres traitant de « l'espace herméneutique » ou de « l'espace imaginaire », sans que jamais l'exposé n'ait confronté les espaces ouverts du récit à ses

espaces fermés, ou bien interrogé l'opposition entre deux espaces culturels, l'un turc, l'autre français. Inversement, omettre certains sens d'un terme peut être préjudiciable. Invitée à se demander si les Œuvres de Louise Labé proposaient un « traité sur l'amour », une candidate s'est longuement attardée sur le sens politique du mot « traité », citant comme exemple de cette acception les vers d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière : « Mais, pour vous, vous savez quel est notre traité. / Parlez-moi, je vous prie, avec sincérité. » (Acte I, scène 2). Ce contre-sens éclairait cruellement le manque de familiarité de la candidate avec cette notion, réduite *in fine* à une dimension didactique appauvrissante, parce qu'elle en omettait la teneur philosophique. S'il est enfin de bonne méthode d'interroger les figures que certains sujets convoquent, on se gardera de filer une métaphore jusqu'à l'excès. « *L'Astrée*, un roman-fleuve » a ainsi donné lieu à une déclinaison aquatique qui, trop systématisée, conduisait à stériliser la réflexion ou à l'égarer. Proposer une lecture de *L'Astrée* comme « roman-torrent » en guise de deuxième partie ne pouvait par exemple convaincre un jury plus sensible à la rigueur de l'argumentation qu'à l'ingéniosité verbale.

Les sujets à énoncé citationnel appellent la même vigilance lexicale, le même degré de discernement que les sujets à énoncé notionnel. Le candidat qui devait envisager *Les Pleurs* à partir d'une citation de Charles Baudelaire, tirée d'un article que l'édition au programme reproduisait intégralement (« Cette poésie m'apparaît comme un jardin, [...] un simple jardin anglais »), ne devait pas se contenter d'un développement sur la présence de la nature dans les vers de l'autrice. Il lui fallait aussi rappeler que le jardin est un lieu où l'on se promène, et que cette promenade n'a pas la même « allure », pour reprendre un mot cher à Baudelaire, dans un jardin à la française que dans un jardin anglais. Fort de ces considérations, ce candidat aurait pu prendre en compte les questions de versification qu'il a omises, mais que Baudelaire avait à l'esprit. Les sujets à énoncé citationnel imposent ainsi une attention au contexte de la citation dont certains se dispensent vite. S'intéresser à *l'Histoire d'une Grecque moderne* à partir d'un propos du diplomate sur « le procès de [son] ingratitude » supposait par exemple, à un moment de la démonstration, de mettre à distance la qualification d'« ingratitude », qui oriente le verdict du lecteur au bénéfice du narrateur. De manière analogue, s'interroger sur cette même œuvre à partir des titres que ce dernier s'applique (« amant », « gardien » ou « censeur ») supposait de les confronter à d'autres titres, dont ceux que Théophraste lui attribue (« père », « maître »).

Si la leçon sur extrait mobilise les mêmes qualités intellectuelles que la leçon sur œuvre complète, la problématisation ne découle pas de l'analyse des termes du sujet, mais de l'examen d'un passage assez long. Le candidat doit donc se concentrer sur la composition de ce passage, sur ses enjeux et sur ses thèmes, pour formuler une question susceptible d'en orienter pertinemment l'étude. Invitée à se pencher sur l'épisode de Livourne dans le roman de Prévost au programme, une candidate sensible à sa théâtralité d'une part, à l'ironie de l'auteur envers le diplomate d'autre part, a su répondre à ce défi en adoptant cette problématique : « Comment, dans cette séquence narrative, la théâtralisation contribue-t-elle à explorer un univers moral où la jalousie domine ? »

### III – La conduite de la démonstration

Après avoir analysé le sujet, puis formulé leur problématique, les candidats doivent organiser leur démonstration en respectant au moins trois exigences : la première est relative à l'équilibre des parties, traditionnellement au nombre de trois ; la deuxième concerne l'articulation de ces parties, qui doit être aussi logique que dynamique ; la dernière se rapporte à l'insertion, au sein de chaque partie, de moments d'analyse dans un discours d'ensemble.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Si la plupart des prestations respectent le premier de ces impératifs, certaines souffrent d'une piètre gestion du temps, qui condamne leurs auteurs à commencer leur dernière partie tardivement. Une candidate dont le sujet opposait continuité et discontinuité dans *L'Astrée* a par exemple consacré vingt minutes à sa première partie, dont le propos n'était pourtant pas central puisqu'il portait moins sur le roman lui-même que sur ses sources littéraires. La suite de sa démonstration en a bien sûr souffert : réduite à cinq minutes, sa dernière partie ne lui a guère permis d'interroger le passage de la prose au vers, alors que le sujet appelait ce questionnement. Nous invitons en conséquence les préparationnaires à se chronométrer pendant leurs entraînements, afin qu'ils sachent ce qu'ils peuvent dire en dix à douze minutes, soit le temps usuel d'une partie. Nous précisons en outre que, par souci d'équité, le jury ne tolère pas de dépassement : un candidat dont l'exposé parvient à la trente-neuvième minute sans que sa conclusion ne se profile est donc rappelé à la montre de façon bienveillante mais ferme. Par souci d'équité encore, un candidat dont le propos dure moins de quarante minutes ne bénéficie pas d'un entretien plus long. Notons enfin qu'une bonne gestion du temps n'est pas un gage de réussite, l'évaluation de la leçon dépendant moins de l'équilibre des parties que de leur pertinence. À cet égard, nous regrettons que trop de prestations aient adopté des plans convenus, dont les différentes étapes reproduisaient visiblement les axes des cours que leurs auteurs avaient suivis. Dans le meilleur des cas, l'approche du sujet demeurait alors vague, avec des intitulés comme « le lyrisme chez Marceline Desbordes-Valmore » ; dans le pire des cas, le sujet était congédié. Ce travers fut manifeste lorsqu'un candidat, interrogé sur « Les émotions » dans *Les Parapluies de Cherbourg*, consacra l'ensemble de sa troisième partie à la critique sociale.

Parce qu'elle est une véritable démonstration, la leçon doit articuler ses parties de façon progressive. S'intéresser rigoureusement au corps dans les *Œuvres* de Louise Labé suppose bien sûr de recenser les occurrences du mot, ou celles des termes qui lui sont associés. Mais ce recensement ne prend son juste sens que si le candidat dépasse la simple description pour confronter le discours sur le corps féminin au discours sur le corps masculin, ou pour étudier l'association du corps et du désir. Scinder les termes d'un sujet n'est pas non plus de bonne méthode. Invitée à réfléchir au roman de Prévost à partir d'une citation qui en identifiait le narrateur aux Turcs (« Un Français aussi turc [...] que les habitants naturels du pays »), une candidate a d'abord recensé ce qui désignait ce personnage comme un Français, avant de le rapprocher de ses hôtes, puis de le déclarer insaisissable. Simpliste parce qu'il dissociait ce que le sujet unissait, ce plan n'a pas permis d'interroger la capacité d'imitation que la citation impliquait, si bien que l'exposé ne s'est jamais intéressé à la rivalité mimétique qui opposait l'ambassadeur au sélictar. À l'inverse, une candidate qui réfléchissait aux « titres » du premier (« amant », « gardien », ou « censeur ») a commencé par explorer leur ambivalence, en montrant par exemple que le gardien était autant celui qui prenait soin d'autrui que celui qui entravait ses mouvements, ce qui mettait en évidence l'ambivalence du narrateur lui-même, libérateur d'une jeune femme qu'il consignait chez lui. Comparant ensuite les mots du sujet à ceux qui désignent Théophraste, cette candidate a étudié la rhétorique de l'insinuation du diplomate, dont le récit suggère que, sans « gardien » ni « censeur », sa protégée se fût livrée à ses instincts. Pour finir, la candidate a mis à distance la parole du narrateur, dont la difficulté à se qualifier illustre l'aveuglement.

La progression interne des parties réclame autant de soin que celle du plan. Mais la qualité d'une partie ne dépend pas seulement de la rigueur du raisonnement ; elle tient aussi à l'alternance de passages synthétiques et de passages analytiques. Faute d'une telle alternance, la leçon devient vite un exercice purement intellectuel, déconnecté de l'explication et du plaisir du texte. Appelé à être partagé, ce plaisir invite à accorder le plus grand soin à la lecture orale des passages sélectionnés, notamment lorsqu'ils

sont versifiés. Mais ces passages doivent aussi être commentés judicieusement, ce qui impose le maniement approprié des instruments de l'analyse littéraire. Nous déplorons à cet égard les confusions fréquentes entre le genre et la tonalité qu'ont suscitées les *Œuvres complètes* de Louise Labé. De même que la tragédie ne se réduit pas à la tonalité tragique, de même l'élegie ne se réduit pas à la tonalité élégiaque ; elle s'ouvre régulièrement à la tonalité pathétique, comme en témoignent ces quelques vers où « le plorer » l'emporte sur « le regretter » : « Le regretter et plorer me convient, / Et sur ce point entre en tel desconfort, / Que mille fois je souhaite la mort » (Élégie II, vers 85 à 87). Nous nous étonnons aussi que les études littéraires consacrées aux œuvres de Louise Labé et de Marcelline Desbordes-Valmore aient inspiré si peu de commentaires métriques.

#### **IV – Du bon usage des éditions au programme**

Nous terminerons cette partie du rapport par trois remarques sur le bon usage des éditions au programme. Conformément à une tradition éditoriale éprouvée, celle des *Œuvres complètes* de Louise Labé incluait vingt-quatre poèmes écrits par des amis de l'autrice, qui lui rendaient ainsi hommage. Si l'on pouvait s'appuyer sur ces textes pour enrichir l'analyse des œuvres de la poétesse, il était en revanche mal venu de les leur substituer. Ce fut pourtant le choix d'une candidate qui, ayant à se pencher sur les figures féminines chez Louise Labé, consacra une sous-partie entière à la figure féminine de Louise Labé, telle que configurée par les poèmes de la section « Hommage ». L'édition critique de la première partie de *L'Astrée* établie sous la direction de Delphine Denis ajoutait pour sa part trois tables à celle des matières : l'une consacrée aux histoires, une autre dédiée aux poésies, une autre enfin aux lettres. Les candidats disposaient donc d'instruments précieux pour s'orienter dans l'œuvre, qu'ils ont rarement sollicités. Interrogée sur les lettres insérées, une candidate a même découvert pendant son entretien l'existence de la table des lettres. L'édition « folio théâtre » de *Pour un oui pour un non* reproduisait de son côté la critique d'une mise en scène de l'œuvre par Elisabeth Chailloux au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 1993. À rebours des mises en scène précédentes, celle-ci se fondait sur le comique clownesque du duo d'acteurs pour mieux exhiber leurs ressorts intérieurs. Or, une candidate traitant du rire dans les pièces de Nathalie Sarraute au programme a eu la judicieuse idée de prendre cette mise en scène comme catalyseur de sa réflexion. Soucieuse d'interroger précisément les formes et les fonctions du rire, elle en a souligné les nuances sur la scène et dans la salle, depuis le rire le plus superficiel (celui de la plaisanterie ordinaire, où la conversation permet aux personnages de maintenir l'échange dans une superficialité de bon aloi) jusqu'au rire stigmatisant du groupe, lequel exclut un de ses membres par l'ironie ou la moquerie, en passant par le rire des spectateurs eux-mêmes, qui assistent à l'émergence des tropismes.

#### **V – À propos de la leçon sur une œuvre cinématographique**

Si l'œuvre au programme cette année, *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964), constituait un classique du cinéma de patrimoine, elle n'en reste pas moins peu commentée ou étudiée. Cela permettait aux candidats de proposer un regard analytique relativement original sur le film, mais cela pouvait aussi conduire à la répétition d'analyses un peu identiques voire fastidieuses sur un film « enchanté », sur le personnage de Roland Cassard, sur des références picturales. Sans que ces analyses soient erronées, elles ne faisaient pas forcément sens au regard des sujets de leçon donnés.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

On rappellera tout d'abord une évidence : la leçon sur une œuvre cinématographique répond aux mêmes exigences que la leçon sur une œuvre littéraire. Il convient ainsi de montrer une réelle capacité initiale de problématisation en convoquant avec pertinence différentes notions ou catégories esthétiques qui donnent sens à l'œuvre et au sujet. Afin de traiter un sujet qui reprend une parole de Tante Alice, « c'est peut-être le bonheur qui me rend triste », il peut ainsi être judicieux d'évoquer le mélodrame et ses procédés : rôle de la musique, exacerbation des émotions et des larmes, rebondissements dramaturgiques, perte et disparition de personnages jusqu'à l'épilogue, lequel souligne les impossibles retrouvailles de Guy et de Geneviève. De même, certaines étapes sont attendues dans une leçon de cinéma. Une étude filmique, par exemple, demande au préalable de s'intéresser de près aux différents mouvements de la séquence proposée afin de mettre au jour sa progression, ses lignes de force autant que ses enjeux narratifs, thématiques et esthétiques. Sans forcément faire preuve d'érudition, il convient aussi que les candidats sachent établir des liens entre le film et d'autres œuvres ou catégories esthétiques dans un dialogue fécond et pertinent. Ainsi, un sujet sur la couleur dans le film devait envisager les liens et les références à la peinture, qu'un plan fasse allusion à un genre pictural ou qu'un personnage évoque un portrait (« Vous ressemblez, Mademoiselle, à cette Vierge à l'Enfant que j'ai vue à Anvers »), moins dans une forme d'érudition que dans l'expression d'un dialogue entre peinture et cinéma. Pour autant, ce parallèle devait aussi souligner la spécificité du cinéma : la mobilité des personnages ou de la caméra, la succession des plans, le rôle des dialogues et de la musique empêchent une stricte conformité de l'image cinématographique à la fixité de l'image-tableau. L'analyse fine et sensible des procédés d'écriture et de mise en scène permet ainsi aux candidats de dépasser la simple référence afin de montrer plus nettement comment Demy joue avec les formes et les références picturales, autant qu'il les tient à distance. De la même façon, la musique de Michel Legrand ne constitue pas un simple accompagnement mais détermine la forme même du film. Outre qu'il fallait la faire entendre (sans la couper ou la recouvrir d'un commentaire), il fallait aussi pouvoir être sensible à son rythme, à ses variations, à ses liens avec les personnages de façon précise et attentive. Interroger la relation du film de Demy avec la comédie musicale était, à ce titre, pertinent pour en montrer les usages communs aussi bien que les différences.

Ces exemples montrent que la leçon de cinéma nécessite d'abord une connaissance fine et personnelle du film, de ses procédés et de sa construction. Il ne s'agit aucunement de noyer son travail sous les références, ni de multiplier les extraits ou les captures d'écran, ni encore de manifester une connaissance parfaite des procédés techniques, mais de faire preuve d'une authentique capacité d'analyse, en décomposant les procédés, en interrogeant leurs significations, en montrant les différents effets d'échos, répétitions ou variations qui structurent le film. Mettre au jour le procédé de travelling arrière dans deux scènes essentielles de l'œuvre, dans les rues de Cherbourg et lors du départ de Guy pour l'Algérie, nécessitait, par exemple, d'être sensible aux différences fondamentales qui régissent ces deux travellings. Le premier relève davantage du travelling d'accompagnement puisque la caméra ne quitte pas les personnages, qu'elle suit jusqu'à la demeure de Guy où ils s'étreignent pour la première fois. De plus, le mouvement de travelling soulève littéralement ces personnages, qui semblent flotter dans les rues de Cherbourg comme dans une forme de merveilleux : Jacques Demy fait ici écho au déplacement flottant du personnage de la Belle dans *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau. À l'inverse, le travelling arrière sur le quai de la gare marque la séparation effective de Geneviève et de Guy, laissant l'une sur le quai et accompagnant le départ de l'autre jusqu'à sa sortie du champ : le mouvement de caméra insiste ici sur la distance irrémédiable qui se crée entre les deux personnages, distance que le crescendo musical





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

amplifie. Ce mouvement de travelling arrière sur le quai de la gare relève ainsi du *topos* de la scène de séparation dans le mélodrame, Demy jouant ainsi avec tous les effets attendus dans une scène de genre. Si l'on peut se réjouir d'une maîtrise satisfaisante du vocabulaire technique (mouvements de caméra, utilisation du fondu au noir, valeur des plans, effets de surcadrage, etc.), il reste encore à montrer plus d'attention aux effets créés dans le mouvement d'un plan, dans le rythme même de la phrase filmique, en s'arrêtant de façon plus systématique et plus approfondie sur l'analyse d'un plan dans son mouvement, sa durée et sa composition. Enfin, parce que l'analyse filmique obéit, comme l'analyse littéraire, à des critères objectifs, on évitera des excès d'interprétation qui ne reposent sur aucun élément pertinent : interpréter une image ne nécessite pas d'y déceler à tout prix un sens caché. Faire de Guy un personnage emblématique de la condition ouvrière contre le monde petit-bourgeois de Madame Emery n'a par exemple qu'une pertinence toute relative. En effet, loin d'enfermer ses personnages dans une grille interprétative, le regard de Jacques Demy multiplie les perspectives et les approches, pour insister sur la complexité des êtres et du monde. Les belles prestations que nous avons entendues ont essayé, le plus possible, de répondre à ces exigences simples, avec rigueur, précision et clarté, en révélant toute la variété des significations de l'œuvre.

**Épreuve d'explication sur programme  
d'un texte de langue française postérieur à 1500**

**Rapport présenté par Monsieur Paul Kompanietz,  
Professeur agrégé (académie de Lyon)**

« Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens »  
Paul Valéry, *Rhumbs*, 1943.

L'épreuve d'explication de texte est la plus coefficientée des épreuves orales d'admission, ce qui traduit l'importance accordée à cet exercice dans la promotion des enseignants au corps des professeurs agrégés. Associée à l'interrogation de grammaire qui peut, selon le choix du candidat, suivre ou précéder l'explication littéraire, elle porte sur le programme des œuvres au programme postérieures à 1500. Cette année, les membres du jury ont ainsi pu entendre des prestations sur les *Œuvres* de Louise Labé, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, *l'Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost, *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore et deux pièces de Nathalie Sarraute, *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non*. Destinées à la préparation des futurs candidats, les pages qui suivent sont le fruit des observations formulées par tous les membres du jury ; elles s'inscrivent dans la continuité des rapports précédents, dont la lecture est vivement recommandée.

### **L'organisation de l'épreuve**

Les modalités de tirage demeurent identiques à celles des sessions antérieures : un billet est remis au candidat, mentionnant les références du texte à expliquer ainsi que le libellé de la question de grammaire portant sur tout ou partie de l'extrait. Le candidat dispose de trois heures de préparation, qu'il lui revient d'organiser aussi efficacement que possible. L'introduction et la conclusion peuvent être rédigées, mais il est bon, pour le corps de l'explication, de savoir conserver un minimum de naturel et de spontanéité. Le passage du candidat devant le jury dure 40 minutes, traditionnellement divisées en une trentaine de minutes d'explication et une dizaine de minutes consacrées à la question de grammaire. Il est suivi d'un entretien d'une dizaine de minutes avec les membres de la commission. Ce dernier n'a nullement pour fonction de « piéger » le candidat : il peut s'agir, au contraire, de lui demander quelques éclaircissements, de l'inviter à préciser ou amender une interprétation, ou encore de l'inviter à exploiter plus largement sa culture littéraire. Une attitude d'ouverture et de dialogue est à l'évidence requise pour cette phase de l'exercice.

La gestion du temps fait partie des contraintes de l'épreuve. Il convient de ne pas excéder les 40 minutes imparties : le cas échéant, le jury se verrait obligé, pour des raisons d'équité, de couper la parole au candidat. Inversement, les prestations trop courtes (en deçà de 35 minutes) donnent en général une impression de superficialité. C'est aussi l'équilibre de l'explication de texte qui constitue, du point de vue de la gestion du temps, une contrainte de l'exercice : tous les mouvements de l'extrait méritent de



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

faire l'objet d'une attention approfondie – la fin du texte, en particulier, ne doit pas être sacrifiée au profit d'une analyse filandreuse de son début. Cette attention continue portée au texte dans sa globalité n'implique pas pour autant un commentaire mot à mot de tous les termes qui le constituent : il est bon, sans sacrifier l'équilibre de l'ensemble, de savoir varier les rythmes de l'explication en évitant de s'appesantir sur des évidences et de passer trop rapidement sur des enjeux plus subtils qui, à l'inverse, eussent mérité une analyse plus approfondie.

## Expliquer un texte

La difficulté de l'explication littéraire – et, corrélativement, ce qui contribue à la richesse pédagogique de l'exercice et en justifie la pérennité – tient au savant dosage qu'elle requiert entre le souci de l'analyse formelle et l'élégance du jeu herméneutique, entre l'écoute du « son » et la mise au jour d'un « sens » (Valéry), entre l'attention prêtée au détail du texte et le déploiement de pistes interprétatives plus surplombantes. La tension entre « expliquer » et « comprendre », entre l'objectivation du texte et son appropriation subjective, pour reprendre la distinction opérée par Paul Ricoeur<sup>59</sup>, est déterminante dans une discipline qui ne peut se cantonner à une analyse structurale et formaliste, pas plus qu'elle ne peut s'émanciper de la chair du texte pour se perdre dans les nuées de l'abstraction ou les brumes d'une interprétation purement subjective. Au lieu d'opposer ces deux attitudes, faisons le choix d'une relation dialectique aux textes littéraires, faite de subjectivité et d'objectivité, de recul critique et d'attention aux détails, de surplomb analytique et de vigilance technique. « L'étude littéraire doit et peut réparer la cassure de la forme et du sens, l'inimitié factice de la poétique et des humanités<sup>60</sup> », écrit Antoine Compagnon. Du reste, cette relation aux textes littéraires s'inscrit dans une histoire de l'interprétation qui a elle-même déterminé la manière dont ces mêmes œuvres sont transmises aux élèves, selon que l'on valorise l'étude formelle, au risque du formalisme creux, ou le pur dialogue avec les textes, qui n'est pas toujours à l'abri de l'impressionnisme, de la projection factice ou de l'abstraction vague.

On excusera ce détour quelque peu théorique, qui se justifie dans ce rapport au regard des nombreuses conséquences pratiques – c'est-à-dire méthodologiques et pédagogiques – qui en découlent. Il vise autant à mettre en garde les candidats contre un excès de formalisme (le plus souvent, une simple paraphrase descriptive du texte sans engagement herméneutique ni explication d'un sens articulé aux enjeux de l'œuvre) qu'à les détourner d'une pratique commentative peu soucieuse du style, de la

---

<sup>59</sup> « Pour les analystes, partisans d'une explication sans compréhension, le texte serait une machine au fonctionnement purement interne auquel il ne faudrait poser aucune question – réputée psychologisante –, ni en amont du côté de l'intention de l'auteur, ni en aval du côté de la réception par une audience, ni même dans l'épaisseur du texte du côté d'un sens, ou d'un message distinct de la forme même, c'est-à-dire de l'entrecroisement des codes mis en œuvre par le texte. Pour les herméneutes romantiques, en revanche, l'analyse structurale procéderait d'une objectivation étrangère au message du texte, inséparable lui-même de l'intention de son auteur : comprendre serait établir entre l'âme du lecteur et celle de l'auteur une communication, voire une communion, semblable à celle qui s'établit dans un dialogue face à face.

Ainsi, d'une part, au nom de l'objectivité du texte, tout rapport subjectif et intersubjectif serait éliminé par l'explication ; d'autre part, au nom de la subjectivité de l'appropriation du message, toute analyse objectivante serait déclarée étrangère à la compréhension. » (Paul Ricoeur, « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire », *Revue philosophique de Louvain*, 1977, 25, p. 130).

<sup>60</sup> Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », Collège de France, 2007, <https://doi.org/10.4000/books.cdf.524> (consulté le 10 juin 2024).

© <https://www.devenirenseignant.gouv.fr>



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

versification ou des images. La convocation d'un vocabulaire grammatical, pour être utile, ne suffit pas à expliquer un texte ni d'ailleurs à en faire comprendre le fonctionnement, la logique interne et la singularité. Une méthode souvent mise en œuvre par des candidats consciencieux occulte le sens du texte plus qu'elle ne le déploie, qui consiste à décrire mot à mot les phrases de l'extrait en identifiant la nature ou la fonction des éléments qui les composent, à relever ici et là une figure de style tout en reformulant le sens littéral du passage et en l'articulant parfois à des enjeux très généraux. On voit bien ce que cette pratique du morcellement ou du *pas à pas* a d'insatisfaisant, tant d'ailleurs sur le plan de la construction herméneutique que de l'étude stylistique. Elle conduit à une forme de myopie qui fait fi des enjeux du texte et de ses dynamiques internes.

## Bilan d'ensemble

La propension à la description du texte, plus qu'à son explication, a pu donner lieu à un enchaînement de remarques de détails, parfois maladroitement introduites par une succession paresseuse de « on a », « il y a ». L'explication est un *exercice argumentatif* (et non pas seulement descriptif) qui suppose de réfléchir à la manière dont s'enchaînent les remarques que l'on formule sur un extrait. Dans le même ordre d'idées, on évitera la « méthode » (ou, en l'espèce, le rituel mécanique) qui consiste à lire une ou deux phrases, puis à les commenter, en répétant cette logique *ad libitum* jusqu'à la fin de l'extrait. On oublie souvent qu'il faut changer de focale et varier les échelles d'analyse (par exemple, dans l'étude d'un poème : hémistiche, vers, strophe, poème dans son ensemble, section, recueil) en les articulant les unes aux autres. C'est à ce prix que l'explication décolle de la paraphrase mâtinée d'observations grammaticales pour se hisser au rang de l'analyse proprement littéraire, à la fois sensible et technique, qui ne néglige ni l'étude du détail, ni l'attitude plus surplombante qui est le gage d'une interprétation réussie.

Une attention plus grande pourrait être prêtée, par ailleurs, au sens littéral de chaque extrait, sans laquelle nulle interprétation n'est possible. La consultation des dictionnaires pendant le temps de préparation peut se révéler utile, voire salutaire. L'attention portée à la syntaxe n'est pas moins cruciale. La remarque vaut en particulier pour les poèmes de Louise Labé, qui ont parfois posé des problèmes de compréhension aux candidats : dans le sonnet XIX, par exemple c'est la chronologie des actions rapportées (antériorité de la blessure d'amour par rapport à l'interpellation des nymphes de Diane) qui n'a pas été bien restituée dans l'une des prestations entendues par le jury. Mais ce défaut de compréhension a également pu être relevé dans des explications sur les autres œuvres du programme. Comment comprendre, par exemple, le sens du mot « esprit » lorsque le narrateur de Prévost évoque « les esprits qui s'étoient exhalés d'elle par une douce transpiration » (p. 255) ? Les situations d'énonciation des poèmes de Desbordes-Valmore n'ont pas toujours été comprises. De même, s'il est vrai que la poésie joue souvent sur les symboles et les métaphores, les interprétations coupées du sens premier des mots ne sont guère recevables.

S'agissant de Louise Labé et de Desbordes-Valmore, le jury a unanimement regretté le manque de connaissance des candidats en matière de versification. Le rapport de l'an dernier soulignait déjà cette lacune au sujet des œuvres de Tristan et de Desbordes-Valmore. L'oubli de cette dimension première du texte poétique est pourtant très dommageable et se reflète dès la lecture. Pour pallier ces manques, on recommandera l'usage de tel ou tel manuel de versification, par exemple *La Versification appliquée* aux textes de Michèle Aquien, le *Précis de versification* de Brigitte Buffard-Moret, ou encore *La Versification française* de Jean-Michel Gouvard (notons que l'ouvrage du même intitulé *La Versification* est en ligne sur Gallica).



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Inversement, le jury a été frappé par le sérieux des candidats qui, malgré des conditions de préparation parfois difficiles pendant l'année, ont en général manifesté une bonne connaissance des œuvres, encore que la mise en perspective des extraits soit quelquefois demeurée insuffisante. Il est cependant dommage que, dans certains cas, ce travail fasse écran à la singularité des textes proposés. Dans les études sur Sarraute, par exemple, le discours sur le tropisme et la sous-conversation vampirisent les explications, au point d'évacuer les enjeux philosophiques, existentiels et sociaux de telle page extraite de *Pour un oui ou pour un non*. Si une bonne connaissance de l'œuvre est requise pour situer précisément l'extrait, voire le mettre en relation avec d'autres passages, il convient de ne jamais « plaquer » sur une page des généralités valables pour tout autre extrait, ce qui revient à perdre de vue sa *singularité*.

Concernant l'ordre des exercices, le candidat est libre de commencer soit par l'explication littéraire soit par l'exposé de grammaire, mais il convient d'annoncer clairement, au début de la prestation, l'ordre qui a été choisi pour traiter les exercices. Dans le cas où le candidat choisirait de commencer par la grammaire, il n'est pas utile de faire précéder l'exposé d'une introduction littéraire qui aura davantage sa place au moment de l'explication de texte. En revanche, il est attendu que le candidat lise le texte avant de se lancer dans la question de la grammaire, lecture qui n'aura pas besoin d'être à nouveau effectuée dans le cadre de l'explication littéraire.

On rappellera enfin que l'explication est une *prestation orale* qui exige de la part des candidats, non seulement de regarder le jury auquel il s'adresse, mais aussi de mettre en valeur son propos sans lire timidement les notes prises pendant la préparation. Les candidats à l'agrégation interne, qui sont déjà professeurs, savent généralement l'importance de cette dimension incarnée de l'exercice et le jury se réjouit, à ce titre, d'avoir pu entendre des prestations de belle qualité, sachant allier la finesse des analyses à l'éloquence du propos.

## La conduite de l'introduction

La méthode de l'explication (linéaire, ce qui ne veut pas dire mot à mot) est généralement bien connue des candidats. On rappellera seulement ici quelques aspects relatifs à la conduite de l'introduction.

Cette phase essentielle de l'explication doit débiter par une amorce qui n'est pas le prétexte à exposer de grandes généralités sur l'œuvre. Le passage à commenter doit être l'unique horizon de toutes ces considérations liminaires. On s'attachera notamment à *situer* précisément le passage à expliquer dans l'économie de l'œuvre et, plus particulièrement, par rapport à ce qui le précède ou le suit immédiatement. La compréhension du texte est entièrement dépendante de cette mise en situation initiale, qui s'impose aussi pour des raisons de communication avec le jury. Des précisions peuvent être nécessaires sur les personnages en présence, sur la situation d'énonciation ou sur d'éventuels effets d'échos. Les bornes de l'extrait ne relèvent pas non plus de l'évidence et méritent d'être interrogées. Cette entrée en matière ne se réduit donc pas à une fonction ornementale, quoique son rôle de *captatio* soit par ailleurs indéniable ; elle engage déjà une interprétation puisqu'elle explicite l'articulation du passage aux enjeux de l'œuvre dont il est extrait.

La situation du texte est suivie de la lecture du passage soumis au candidat. Cette lecture doit être placée sous le double signe de la *justesse* et de l'*expressivité* : justesse de ton, justesse dans la diction des vers (attention aux diérèses, aux échos sonores, aux silences qui mesurent le vers et le différencient de la prose...), justesse aussi dans la prononciation ; expressivité, sans quoi le texte peine à s'incarner, à prendre vie, devant le jury aussi bien que devant une classe. On ne saurait trop insister sur l'importance de la lecture, qui donne d'emblée aux membres de la commission une première idée de la compréhension du texte par le candidat, mais aussi de la prestation orale qui va suivre.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Passée la lecture, il est d'usage de caractériser brièvement le texte, d'en indiquer les lignes de force et les principaux enjeux, mais aussi et surtout d'en interroger l'organisation. Cette étape importante ne doit pas précéder la lecture, comme on l'a parfois entendu cette année : une telle inversion des étapes attendues de l'explication ne constitue pas seulement une entorse aux attentes méthodologique d'un exercice codifié, elle heurte aussi le bon sens en bouleversant l'ordre logique des étapes de compréhension d'un texte. Rappelons que les mouvements identifiés ne sont pas nécessairement de même longueur et qu'ils ne sont pas toujours au nombre de trois. C'est aux scansion de l'extrait qu'il convient de s'intéresser, à ses principales articulations, ses glissements infimes et ses dynamiques internes. Dans le cas des sonnets de Louise Labé, en particulier, on regrettera que les candidats n'aient pas suffisamment travaillé sur la structure des poèmes. Il va sans dire que cette étape est pourtant essentielle : comme toutes celles qui précèdent, elle relève déjà à part entière de l'interprétation. L'introduction s'achève par la formulation d'un *projet de lecture*, dont le jury a souvent pu déplorer le manque d'unité. Il n'est pas question de tout dire en une seule phrase, mais d'exprimer clairement et simplement l'axe interprétatif majeur qui gouvernera l'ensemble de l'explication littéraire. On se méfiera des projets de lecture trop généraux qui pourraient convenir pour n'importe quel autre extrait de la même œuvre. La pertinence d'un projet de lecture se mesure à sa clarté, son unité et sa singularité. Une bonne manière de procéder peut être de se montrer sensible à une tension majeure qui gouvernerait l'extrait et en déterminerait la dynamique.

## **Le traitement des auteurs<sup>61</sup>**

Nous accompagnons ces remarques générales d'observations plus spécifiques sur les écueils rencontrés par les candidats sur telle ou telle œuvre du programme. Par commodité, ces remarques sont organisées de manière chronologique, mais elles valent évidemment souvent bien au-delà de la seule œuvre qui en est l'occasion : les exemples donnés le sont à titre indicatifs, en tant qu'ils permettent de mettre en garde contre certains défauts.

### **Louise Labé**

Le jury a pu entendre, quand l'explication portait sur un sonnet, des prestations trop courtes (jusqu'à 12 minutes seulement pour un oral malheureusement fort éloigné des attentes du jury) ; or la densité de ces textes, la diversité des approches qu'ils autorisent auraient dû permettre – comme ce fut souvent le cas – de conduire une explication substantielle sur les quatorze décasyllabes du sonnet.

Le sens littéral des poèmes n'a pas toujours été bien compris en dépit du riche appareil critique de l'édition inscrite au programme. Une attention plus soutenue aurait pu être portée, pour contourner cette difficulté, à la syntaxe des phrases, à la structure du poème, au lexique ou à la valeur de la ponctuation. Par exemple, dans le célèbre sonnet X, « Quand j'aperçois ton blond chef couronné », les vers 12-13 ont fait l'objet d'un contresens : « Et ajoutant à ta vertu louable / Ce nom encore de m'être pitoyable ». Le sens du mot « occasion » dans le sonnet XXIV aurait mérité d'être précisé. Les vers 2 (« Êsquels prenant plaisir à t'ouïr plaindre ») et 7 (« Tant que tâchant à ce désir éteindre ») du sonnet XVII ont fait l'objet de questions pendant l'entretien, car leur sens avait manifestement été mal restitué. La brièveté du sonnet aurait dû permettre aux candidats de prendre le temps, pendant la préparation,

---

<sup>61</sup> Ces observations sont celles que m'ont fait parvenir les membres de diverses commissions. Je tiens en particulier à remercier Sophie Angot-Baritsch, Anne-Marie Belliard, Denis Couturier, Alice De Georges, Alexandre Duquaire, Boris Lyon-Caen, Frédéric Nau, Aude Volpilhac et David Zemmour.

de s'assurer de leur compréhension du sens littéral, même si le jury a bien conscience par ailleurs de la difficulté de certains poèmes.

Un autre écueil fréquemment souligné par les commissions concernées a été la rareté des remarques sur la versification. Rappelons qu'il s'agit pourtant là d'un élément incontournable de l'analyse littéraire des textes versifiés : en l'occurrence, on ne pouvait guère obtenir une note satisfaisante sur une élégie ou un sonnet de Louise Labé sans intégrer cette dimension essentielle. Dans le même ordre d'idées, trop d'études « sourdes » se montrent insensibles aux sonorités de la poésie labéenne, lors même que le sujet de la composition française avait mis l'accent sur l'importance des rapports entre poésie et musique dans les *Œuvres* de Louise Labé.

On se gardera enfin de plaquer sur le texte des catégories inopérantes ou simplement abusives : ainsi, toute référence au corps ne relève pas nécessairement du blason.

### **Honoré d'Urfé**

Les candidats interrogés sur *L'Astrée* ont en général fait preuve d'une bonne connaissance de cette œuvre complexe et foisonnante en sachant préciser, lors des histoires enchâssées, le contexte des prises de parole des personnages.

Il a en revanche pu déplorer le manque d'attention portée à la prose poétique elle-même et aux effets de rythme, aux choix des images, aux métaphores. Le jury a inversement constaté le recours abusif à la catégorie d'hypotypose, qui finit par se confondre avec tout passage descriptif.

De même, une meilleure connaissance de la mémoire culturelle avec laquelle joue l'œuvre aurait pu permettre aux candidats de mieux repérer le travail d'Urfé sur les nombreux *topoi* qui émaillent *L'Astrée*. Les contextes historiques (V<sup>e</sup> siècle, époque d'Urfé) n'ont que rarement été bien assimilés.

Sur le plan de l'interprétation, les candidats ont parfois eu tendance à faire du roman la démonstration de telle ou telle thèse (le plus souvent néoplatonicienne), sans toujours rendre compte de la variété de l'œuvre, de ses histoires et de ses tonalités.

### **Abbé Prévost**

À trop s'interroger sur les motivations du diplomate ou les desseins du narrateur, plusieurs candidats ont oublié l'auteur lui-même, dont le projet est d'abord esthétique. En opposant à un ambassadeur libertin une odalisque apparemment éprise de vertu, Prévost a créé une situation originale, dont il a tiré de savants décalages. Tantôt plaisants, tantôt inquiétants, ceux-ci impliquaient de lire chaque passage comme un ensemble singulier. Cette attitude interdisait donc le recours mécanique à des catégories forgées par la critique : les phrases longues de Prévost ne sont pas toutes labyrinthiques, le narrateur auquel il donne la parole ne cherche pas toujours à déchiffrer les signes.

Nous rappellerons en outre aux candidats que l'explication de texte, quand elle porte sur une œuvre étudiée dans le cadre d'un programme, suppose un juste rapport à celle-ci : l'ensemble de l'œuvre leur étant connu, ils doivent tenir compte des informations majeures dont ils disposent pour éclairer l'extrait, même quand elles sont communiquées au lecteur ultérieurement. Expliquer *l'incipit* d'*Histoire d'une Grecque moderne* sans jamais rappeler ce que le narrateur observe dans *l'explicit*, à savoir qu'il entreprend la rédaction de son récit après la mort de Théophé, ne permet ainsi pas d'apprécier dans toute sa dimension le recours au genre judiciaire. À l'inverse, parce que chaque passage possède sa logique propre, vouloir le lire comme représentatif de l'œuvre en général contrevient à l'esprit même de l'exercice.

On rappellera enfin l'importance de la culture générale pour expliquer un passage. Ne pas se référer à l'innéisme lorsque Théophraste évoque les conséquences sur son esprit des « noms de vertu, d'honneur et de conduite » (page 87) revient par exemple à se priver d'un instrument d'interprétation du texte ; ne pas rapprocher le geste de Prévost, lorsqu'il représente un narrateur aveugle sur ses « sentiments » (page 115), de l'effort des moralistes, revient à manquer une clé de lecture majeure.

### **Marceline Desbordes-Valmore**

La compréhension littérale des poèmes a bien souvent posé problème, y compris chez des candidats visiblement bien préparés, bons orateurs, doués d'une connaissance satisfaisante du contexte historique et littéraire. La faute en incombe à l'oubli de questions élémentaires qui doivent toujours former le socle d'une explication littéraire réussie :

*Qui parle à qui ?* Une candidate sur « La Jalouse » évoque une « impression de brouillage énonciatif » sans chercher à analyser à qui ou à quoi renvoient les pronoms. Il eût pourtant été extrêmement utile, pour dissiper cette impression, de prendre appui sur des indices textuels précis (effets de structure, échos d'une strophe à l'autre, présence de guillemets) et de repérer trois niveaux d'énonciation bien distincts. Dans le cas d'un extrait de poème, il est indispensable de relire attentivement les strophes qui précèdent. Par exemple, dans « La Dernière Fleur », le contresens fait par une candidate sur « Parle-moi, toi ! » aurait pu être évité par un retour au début du poème : dès le vers 2, on relève en effet une adresse à un « Passant » qui visite un cimetière, adresse maintenue tout au long du poème.

*De quoi ?* Il ne faut pas oublier, par exemple que, dans « L'Âme de Paganini », on parle d'un violoniste qui joue du violon. Ainsi, le v. 49 (« C'est sur ce cœur voilé qu'il frappe ses prodiges ») évoque d'abord le jeu de l'archet sur les cordes, qui communiquent concrètement avec « l'âme » du violon, c'est-à-dire, comme y fait allusion une note de l'édition, avec « le petit bâtonnet en bois, installé précieusement dans la caisse de résonance du violon, sous le pied du chevalet, du côté de la corde de mi ». Le dialogue amoureux par-delà la mort avec une amante qui « s'enfermera / Sous l'érable sonore » (faisant donc du violon un tombeau, comme l'indique aussi une note de l'édition) passe donc très concrètement par le jeu de l'instrumentiste.

*Où ?* L'importance du cimetière, par exemple, n'a été soulignée ni pour « La Jalouse », ni pour ni pour « Tristesse », ni pour « La Dernière Fleur ». Les candidats oublient en particulier que l'épithaphe sur la tombe constitue un texte écrit qui peut s'établir dans le prolongement de la lettre (« La Jalouse ») ou de l'échange amoureux (« La Dernière Fleur »), comme un ultime écho de la parole vive.

*Quand ?* Dans le même ordre d'idées, il convient de se montrer attentif au passage d'un temps à l'autre. Ainsi, à la strophe 3 de « La Jalouse », c'est l'irruption brutale du futur (« bientôt je n'aurai plus de secret à cacher / S'il rêve alors au nom qui courut le chercher, / Il le devinera peut-être sur ma tombe ») qui marque la bascule du texte et indique le passage de la lettre à l'épithaphe.

Le repérage et l'analyse des genres poétiques demeurent insuffisants. L'oubli le plus significatif concerne le genre de la chanson (« Écrivez-moi ! », « La Sincère »...). Ne pas repérer ce dernier fait automatiquement perdre de vue les effets de décalage tonal, qui se reflètent par exemple, dans « La Sincère », à travers le contraste entre l'épigramme (en alexandrin, empruntée à *Hernani*, figure de l'amour idéal) et le « cœur à vendre » évoqué dans le poème.

Quant aux images, elles souffrent d'être analysées de manière trop ponctuelle, fragmentaire et abstraite. C'est par exemple le cas de l'image de l'aile dans « Écrivez-moi ! », « on coupe nos ailes » (v. 13) : tout son intérêt réside dans l'effet d'écho avec l'épigramme empruntée à Béranger (« Je volerais vite, vite, vite / Si





**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

j'étais petit oiseau ») ; or, de manière générale les candidats oublient trop souvent que l'épigraphe fait partie du texte à commenter dès lors que le poème est donné en entier ; ici celle-ci prépare l'image de l'ange développée dans les trois dernières strophes. De même, dans « L'Éphémère », le réseau des images contribue à la logique du texte et permet de dépasser une vision un peu fade, désincarnée, de l'idéalisme valmorien. Une candidate interrogée sur ce poème n'a ainsi pas repéré l'effet d'écho pourtant très fort entre le vers v. 22 au début de la deuxième partie du poème (« tu nais sans déchirer le beau flanc de ta mère ») et le dernier vers du poème v. 44 (« Des âmes en douleurs le chaste enfantement ! »), ni l'association de l'« espoir » à un « éphémère » (v. 38 : « Et l'espoir n'ouvre pas sa belle chrysalide »). Ce vers lui-même prépare une vision de la mort qui repose sur la présence implicite de la figure de l'ange qui, tel l'éphémère, « sème des anneaux de lumière et de joie ». La mort se présente alors paradoxalement (voir les vers « Et le vrai, c'est la mort ! – et j'attends son secret / Oh ! ce sera la vie ») comme la perpétuation d'un instant d'éternité qui présente bien un caractère *terrestre*.

Comme pour Louise Labé, les commissions ayant interrogé sur Desbordes-Valmore ont déploré une étude insuffisante de la versification. Bien souvent, la lecture – d'ailleurs trop rapide – ne donne à entendre aucune respiration au sens fort du terme, entre les strophes, en fin de vers, à la césure. Le rythme semble malheureusement réduit chez la plupart des candidats au rythme syntaxique, notamment à l'intérieur du vers. La notion d'accent est la plupart du temps ignorée et, avec elle, tout l'intérêt « pneumatique » du -e caduc (prononcé devant consonne à l'intérieur du vers, selon des modalités diverses que la lecture gagnerait à faire entendre). Au-delà de cet aspect, les effets sonores permis par le rythme métrique constituent l'un des niveaux de sens du poème, exploité avec une finesse remarquable par Desbordes-Valmore. Ainsi, seul le respect du rythme métrique permet de faire apparaître la rime batelée formée par les « -ence » et l'effet d'écho des « -oi » aux vers 5-6 de « Mal du pays » (« Je veux dormir. J'ai soif de sommeil, d'innocence, / D'amour ! d'un long silence écouté sans effroi »). On aboutit à un effet rythmique de circularité en correspondance avec la déclaration initiale, quatre vers plus haut (« Je veux aller mourir aux lieux où je suis née ; / Le tombeau d'Albertine est près de mon berceau »). Plus généralement, on constate que l'analyse est souvent insuffisante concernant les rimes et ses singularités (« La Sincère » : le candidat ne note pas la présence de rimes qui dépassent le cadre de la strophe), le passage d'un mètre à l'autre (voir le passage hautement significatif à l'octosyllabe dans « L'Âme de Paganini », au moment où l'échange amoureux et musical atteint au v. 55 son point d'intensité maximal), l'intérêt des effets de répétition (« Malheur à moi ! », « La Sincère » : deux explications quasiment sans commentaire sur l'usage pourtant remarquable des répétitions).

### **Nathalie Sarraute**

De même qu'il fallait tenir compte du caractère poétique des textes de Labé et Desbordes-Valmore, de même le caractère théâtral des extraits de Sarraute soumis aux candidats n'a pas été suffisamment intégré aux explications. Il est pourtant nécessaire de prendre en considération les spécificités génériques des extraits proposés. Ainsi, à propos de Sarraute, le fonctionnement de la « double énonciation » a rarement été entendu au cours de cette session. C'est qu'on oublie une « scène » capitale : celle qui voit Sarraute s'adresser à nous. Paraphrasant ce qui s'échange entre les personnages, les candidats passent bien souvent à côté :

1/ du comique de certaines conversations (terme étrangement discret, également), de certains dialogues (« trop étranges pour ne pas être drôles », comme le dit heureusement une candidate). Par exemple, comment expliquer que nous puissions rire à la lecture des p. 57-58 du *Silence* ? Et rit-on au même moment que les personnages, lorsqu'ils rient ? ;



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

2/ de la visée pragmatique de certaines répliques, pour identifier le « faire » qui se joue à travers le « dire » (provoquer, se moquer...). Concernant une écriture en fort régime d'aposiopèse, il aurait été heureux, non seulement de les repérer, mais d'en éclairer les diverses modalités de fonctionnement (fonction expressive ? discours implicite ? ambiguïté ?) ;

3/ du sens littéral. Lisant *Pour un oui ou pour un non*, les candidats confondent souvent ce qui s'est (censément) passé avant, hors scène, et les scènes (manifestement) imaginées par les personnages, lorsqu'ils argumentent. Ces flottements dans la compréhension du sens littéral conduisent à rater l'ironie de certaines répliques. Par exemple, dans *Pour un oui ou pour un non*, au bas de la page 29 : « C'est dommage que tu ne m'aies pas consulté, j'aurais pu te conseiller sur la façon de rédiger ta demande », ou encore au bas de la page 43 : « Devant vous ? Il fallait que j'aie perdu la tête... ».

### **En guise de bilan**

De l'ensemble de ces observations particulières émergent un certain nombre de défauts récurrents dans les exercices les moins réussis : le manque d'attention porté au sens littéral ; une analyse très nettement lacunaire de la versification et, plus largement, des aspects formels du texte ; une prise en compte superficielle des spécificités génériques de chaque œuvre ; un usage contestable de certaines catégories stylistiques ou génériques ; une tendance à la paraphrase ; un sens du détail qui a souvent été jugé insuffisant ; des lectures trop rapides, peu expressives, voire fautives... Les candidats à l'agrégation de Lettres modernes des futures sessions gagneront à tenir compte de ces principales remarques, qui sont récurrentes d'une année à l'autre.

Elles ne doivent pas pour autant nous priver de dire et de redire, au nom de l'ensemble du jury, le plaisir que nous avons éprouvé en écoutant de nombreux candidats admissibles, qui ont manifesté à travers leurs prestations – et en dépit des difficultés personnelles et professionnelles qui ont pu accompagner la préparation d'un concours exigeant – leurs qualités intellectuelles, leurs talents oratoires et leur sensibilité littéraire. Ce faisant, ils sont su partager avec le jury leur amour des textes et du métier de professeur : qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

## L'épreuve orale de grammaire

**Rapport présenté par Monsieur Trung Tran,  
maître de conférences à l'université Toulouse - Jean Jaurès<sup>62</sup>**

Commençons par insister sur cette évidence : l'épreuve orale de grammaire, loin d'être un simple appendice à l'explication de texte, constitue un exercice à part entière, dont le poids n'est pas négligeable dans la note attribuée à l'épreuve d'explication-grammaire. L'importance qui lui est accordée au concours reflète la place essentielle que l'étude de la langue et la maîtrise de son fonctionnement occupent dans l'exercice quotidien d'un professeur de français. De fait, le jury se félicite du sérieux avec lequel, à l'évidence, la très grande majorité des candidats ont préparé cette épreuve en amont du concours : de très bons exposés ont été entendus cette année. Des faiblesses cependant subsistent, qui nécessitent de réitérer un certain nombre de conseils, à commencer par recommander la lecture attentive des précédents rapports : s'y trouvent exposés de façon détaillée les principaux attendus de l'épreuve et les erreurs les plus fréquemment commises.

### Modalités de l'épreuve

Rappelons aux candidats qu'au moment du tirage du sujet, ils découvrent sur un même bulletin le texte qu'ils auront à expliquer et la question de grammaire associée. Celle-ci peut porter sur l'intégralité du texte ou seulement sur un passage réduit. Il convient donc de lire très attentivement les indications portées sur le bulletin de tirage : cette année encore, certains candidats inattentifs ont été débordés par un nombre important d'occurrences alors que la question à traiter ne portait que sur un extrait du texte et donc sur un corpus restreint.

Il convient par ailleurs de consacrer à la question de grammaire au moins 30 à 45 mn sur les 3h de préparation. L'exposé lui-même doit être d'une durée d'environ 10 mn sur les 40 mn que compte la prestation orale. Le choix est laissé aux candidats de commencer ou de clore celle-ci par la grammaire : il leur appartient d'annoncer clairement l'ordre qui sera suivi. Si le choix est fait de commencer par l'exposé grammatical, on demande aux candidats de procéder impérativement à la lecture du texte, qu'il ne sera donc pas nécessaire de réitérer au moment d'aborder l'explication littéraire. Un tel choix peut être particulièrement pertinent si la notion soumise à l'étude ouvre sur un fait stylistique dont la mise en évidence, en conclusion, mènera alors naturellement à la seconde partie de l'épreuve. Que les candidats se gardent cependant d'établir un lien artificiel entre les deux exercices en voyant par exemple dans la présence massive des pronoms personnels dans tel extrait de *L'Astrée* un phénomène révélateur des liens qui unissent les personnages mis en présence dans la page à expliquer... Comme cela est par ailleurs rappelé d'années en années, l'exposé de grammaire ne doit en aucun cas être entaché par quelque remarque stylistique que ce soit. Dernière recommandation d'ordre pratique : au moment

---

<sup>62</sup> Ce rapport est, à maints égards, le fruit d'un travail collectif. Que soient ici remerciés les interrogateurs des commissions A et B pour leur collaboration, en particulier Stéphane Bikialo, Céline Escolan, Michel Gailliard, Émilie Lombardero et David Zemmour.

de relever les occurrences, il est demandé aux candidats de les localiser très précisément dans le texte (en mentionnant le numéro de ligne ou de vers) de manière à ce que le jury puisse les repérer aisément et rapidement au fil de l'exposé.

### **Lire et définir le sujet**

Une autre évidence qu'il est bon de rappeler concerne la lecture attentive et scrupuleuse du libellé précis du sujet proposé. Notons que les candidats ont souvent été déstabilisés par des notions relevant de la linguistique textuelle ou de l'énonciation, comme les phrases averbales, les présentatifs, les discours rapportés, les anaphores et les chaînes référentielles. On encourage les candidats à prendre connaissance de la liste des sujets proposés au concours ces dernières années afin d'éviter les mauvaises surprises le jour de l'épreuve : un candidat invité à travailler sur les constructions détachées ignorait malheureusement de quoi il retournait...

Le jury a par ailleurs regretté que le libellé précis du sujet n'ait pas toujours fait l'objet d'une attention suffisante. Or il convient dans certains cas de tenir compte des nuances qui peuvent exister entre le libellé proposé et une formulation proche avec lequel il ne se confond cependant pas totalement. Traiter de la « subordination » ou bien des « propositions subordonnées » exige que soient correctement identifiés les mots subordonnants, la nature et la fonction des subordonnées et qu'en soit commenté, si nécessaire, le temps verbal. La notion de subordination pourra cependant orienter l'introduction vers une mise en avant de ce qui la distingue de la coordination et, le cas échéant, amener un classement des occurrences opérant une distinction entre subordination explicite et subordination implicite ; par ailleurs, la question de « la subordination » invite également à réfléchir aux prépositions (éléments subordonnants) et aux groupes prépositionnels (unités subordonnées) au niveau syntagmatique. De la même façon, un sujet portant sur les groupes prépositionnels – plutôt que sur les prépositions – invite à passer plus vite sur les analyses morphologiques au profit d'une approche résolument syntaxique. On mettra ainsi l'accent sur une identification précise du point d'incidence des syntagmes concernés, sur leur relation de dépendance syntaxique et sémantique, sur la juste délimitation des groupes à analyser – qui posent bien souvent des difficultés aux candidats –, laquelle peut amener à mettre en évidence le phénomène de récursivité.

De la prise en compte du libellé précis du sujet peut en outre dépendre le type d'occurrences à inclure ou non dans le corpus et les cas à discuter, non sans que les candidats aient bien pris soin de justifier leurs partis-pris : traiter le « morphème *que* » exige ainsi de relever les cas où il constitue un morphème lié, comme dans la locution conjonctive « lorsque », qui en revanche sera exclue dans un sujet portant sur le « mot *que* » ; un sujet sur les « constructions du verbe » invite sans hésitation à traiter des attributs dont la présence dans le corpus doit en revanche être mise en débat dans un sujet portant sur les « compléments du verbe » et franchement écartée dans le traitement de la « transitivité verbale ». Dans tous les cas, il est attendu que le choix opéré par le candidat soit dûment justifié.

La définition du sujet constitue donc une étape déterminante de l'exercice, qu'il convient de soigner tout particulièrement, dès l'introduction de l'exposé. Elle permet d'emblée d'attester la maîtrise des fondamentaux de la grammaire « scolaire », qui passe d'abord par une juste dénomination du matériau grammatical de base et une capacité à indiquer de façon synthétique les principales propriétés de la catégorie à étudier tout en montrant – est-il besoin de le préciser – que l'on sait de quoi on parle. Sur ce point, le recours à un cadre et à un vocabulaire théoriques spécifiques peut être apprécié s'il est maîtrisé.



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Mais que les candidats ne s'imaginent pas que le jury les attend nécessairement : de fait, l'on se gardera de solliciter la notion guillaumienne de subduction ou la distinction des modes *in esse*, *in fieri*, et *in posse* si c'est pour ne rien en faire ou pour se livrer à des approximations dommageables. Il arrive encore trop souvent que l'introduction soit le moment pour les candidats de réciter avec plus ou moins d'exactitude une fiche de cours là où ils doivent proposer un travail définitionnel précis et maîtrisé dont découlent le plan choisi et l'analyse elle-même. De fait, c'est seulement après avoir exposé un cadre et un étiquetage *a priori* normatifs que l'on pourra montrer qu'on les comprend suffisamment pour les mettre à l'épreuve des occurrences du texte.

## Classer et analyser les occurrences

Le principe de classement des occurrences – autrement dit le plan de l'exposé – est généralement guidé par une perspective morphosyntaxique, laquelle reste l'attendu principal de l'épreuve. Des plans sémantiques peuvent être adoptés, voire sont nécessaires si le sujet l'exige. Dans tous les cas, un classement raisonné et problématisé n'est jamais plus pertinent que lorsqu'il découle du cadre définitionnel posé en introduction : un sujet sur « infinitifs et participes » peut tout à fait amener à adopter un plan abordant successivement ces deux modes non personnels mais dès lors qu'on aura, en introduction, fait valoir leur statut hybride, on pourra préférer un classement rendant compte du *continuum* menant de leurs emplois verbaux à leurs emplois mixtes (emplois nominaux / adjectivaux) jusqu'aux cas de totale transcatégorisation. On insistera, au sujet du plan, sur cette maladresse récurrente qui consiste à proposer une dernière partie fourre-tout incluant les occurrences considérées comme des « cas-limite » qui, parfois, n'en sont pas ou dont le statut problématique n'est pas explicité : ainsi le traitement des pronoms personnels amène régulièrement les candidats à rassembler sous la même bannière les pronoms adverbiaux, les pronoms réfléchis, le pronom « on », et le pronom impersonnel « il ».

Une fois le choix du plan annoncé et dûment justifié, reste à affronter les occurrences : leur analyse constitue le cœur de l'épreuve. Les candidats ne doivent pas se laisser déborder par leur corpus mais doivent faire preuve de discernement et de bon sens : une étude des temps verbaux ne nécessite pas le commentaire de chaque occurrence mais seulement celui de tous les cas attestés dans l'extrait à analyser, et un sujet sur les pronoms personnels ne doit pas amener à un relevé fastidieux de tous les pronoms « je » et « tu » du texte. Si le relevé doit toujours être exhaustif, il convient d'examiner ensemble les cas présentant un fonctionnement similaire pour s'attarder davantage sur les cas plus complexes.

À chaque fois, on attend des candidats qu'ils procèdent à des analyses évidemment correctes témoignant de leur maîtrise des bases de la grammaire dite « scolaire » : les erreurs sur la nature et la fonction des constituants sont sévèrement sanctionnées et le jury s'est étonné que des candidats négligent ce niveau premier de l'analyse grammaticale. Interrogés lors de la reprise, beaucoup peinent à fournir des réponses simples : tel mot est un *déterminant*, telle subordonnée a la fonction *épithète*. Cette attention au premier niveau de l'analyse grammaticale peut permettre d'éviter des hors sujets, comme cela est arrivé pour une question portant sur les verbes à la forme pronominale : éprouvant des difficultés à analyser les occurrences relevées, le candidat a ainsi multiplié les remarques hors-sujet sur le temps et le mode du verbe, quand on attendait parfois simplement une remarque sur la fonction – ou l'absence de fonction – du pronom réfléchi.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Si les analyses des occurrences doivent être justes, elles doivent aussi être complètes, c'est-à-dire n'omettre aucune des propriétés morphosyntaxiques et, le cas échéant, sémantiques et référentielles, de l'objet d'étude. Sur ce point, il n'est pas rare que les candidats proposent des analyses qui, sans être nécessairement fausses, se révèlent lacunaires, ou bien procèdent à une identification juste mais non étayée par des critères précis : une subordonnée complétive est relevée mais sans que soit précisée sa fonction syntaxique, un subjonctif est identifié sans que son emploi soit justifié, une périphrase verbale est vue mais sans qu'en soit donnés les traits définitoires, une proposition est qualifiée de ce que la grammaire traditionnelle appelle une « infinitive » mais sans que le candidat s'en explique. Du reste, il a été constaté que la notion de *proposition infinitive* comme celle de *proposition participiale* étaient souvent peu maîtrisées et confondues avec des *groupes infinitifs* et des *groupes participiaux*. Cette confusion atteste une difficulté à définir de manière stable la notion même de *proposition* – qui est pourtant au cœur de l'analyse syntaxique. Ainsi, une candidate interrogée sur les subordonnées circonstancielles a inclus, à tort, tous les groupes participiaux apposés du texte ; la moitié de son exposé étant hors-sujet, elle a perdu près de la moitié des points qui pouvaient lui être attribués. Quant à la catégorie de la proposition infinitive, il convient d'en discuter la pertinence : des analyses alternatives devraient pouvoir être proposées, faisant valoir la pronominalisation du seul contrôleur attestant le fait que ce dernier et le verbe ne forment pas un syntagme, d'où la difficulté de parler de « proposition ». On attirera encore l'attention sur le cas des propositions relatives qui, cette année encore, ont trop souvent fait l'objet d'analyses lacunaires. Rappelons qu'il convient de préciser la nature et la fonction de la proposition, puis d'étudier le mot introducteur et le fonctionnement modo-temporel et aspectuel de son support verbal (on attend du reste ces éléments pour l'analyse de toute subordonnée, quitte à rappeler explicitement pour les propositions subordonnées sans mot subordonnant – les infinitives, les participiales, les interrogatives indirectes partielles et, pour certains grammairiens, les interrogatives indirectes totales – qu'elles en sont dépourvues). Se contenter d'analyser une relative adjective comme « complément de l'antécédent » n'est pas satisfaisant : il ne s'agit en aucun cas d'une fonction syntaxique. Si une relative est dite « adjective », c'est bien parce qu'elle remplit le rôle sémantique et syntaxique d'un adjectif qualificatif et qu'elle en occupe donc les fonctions : épithète, apposée ou attributive. Précisons par ailleurs que si les candidats n'oublient que rarement la valeur sémantique d'une relative – explicative ou déterminative – ils sont souvent démunis quand on leur demande de justifier leur analyse. Enfin, on insistera sur le fait que le pronom relatif doit faire l'objet d'un commentaire précis. Il convient d'avancer les critères distributionnels qui, par exemple, permettent de rapprocher et de distinguer un « que » relatif d'un « que » conjonctif : en tant qu'outil subordonnant, conjonctif ou relatif, il joue un rôle de démarcateur ; en tant que pronom, il reprend un antécédent et occupe une fonction syntaxique dans la subordonnée qu'il introduit. Enfin, au plan morphologique, *que* relatif, qui appartient à la série des pronoms hérités (contrairement à *lequel*, pronom de formation française) comporte la particularité d'indiquer sa fonction (celle de cas régime) par sa forme, du fait de son histoire : des éléments de morphosyntaxe et d'histoire de la langue peuvent également être mentionnés lorsque la question les appelle.

Pour finir, on insistera ici, à la suite des rapports précédent, sur la nécessité de procéder, quand la question s'y prête, à une série de tests élémentaires (commutation, effacement, déplacement, pronominalisation) : avoir recours à ces manipulations permet non seulement de montrer le fonctionnement du constituant, du syntagme ou du morphème analysé, mais aussi d'éviter bien des



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

erreurs. Il est fréquent que, lors de l'entretien, le jury demande aux candidats à quels types de manipulations ils pourraient procéder pour justifier un étiquetage souvent mal maîtrisé, étayer une analyse, lever une hésitation, rectifier une erreur, résoudre une difficulté. Les candidats savent bien que les questions du jury, toujours bienveillantes, pourraient leur être posées par leurs élèves : pourquoi ce « comme » est-il un adverbe et pas une conjonction de subordination ? pourquoi cet adjectif est-il un attribut du COD et non une épithète ? Insistons sur ce point : destinée à évaluer sélectivement et à reconnaître les compétences avancées de professeurs en exercice, l'épreuve de grammaire doit permettre aux candidats de démontrer avec rigueur et souplesse leurs capacités réflexives, dans la justification de leurs analyses ou dans la mise en relation et en perspective des catégories descriptives mobilisées. Les enseignants doivent assurément s'y préparer en suivant la formation idoine, mais aussi par une lecture minutieuse des œuvres au programme, le crayon à la main, travaillant à partir de quelques occurrences qui leur apparaissent problématiques, jusqu'à en rendre raison. La visée est bien de parvenir à la solidité et l'agilité grammaticales suffisantes pour répondre, transposition didactique et réactivité pédagogique aidant, au dénuement et au questionnement parfois radical des élèves : qu'est-ce qu'un sujet ? un complément d'objet direct ? une phrase ? Pourquoi mettre une virgule ? Quand choisir le subjonctif ?

On attend donc des candidats qu'ils manifestent leur capacité à se livrer à une démonstration fondée sur une approche morphologique, syntaxique, sémantiques, énonciative, pragmatique, informée, de sorte qu'ils montrent au jury qu'ils savent de quoi ils parlent, que l'étiquetage qu'ils proposent n'est pas seulement connu mais compris, et qu'ils s'appuient donc sur un savoir grammatical maîtrisé. Nombre d'entre eux ont manifesté de telles qualités.

**Exemples de sujets proposés lors de la session 2024 du concours :**

*Les catégories grammaticales*

Les indéfinis

Les déterminants

Déterminants et absence de déterminant

Les déterminants indéfinis

Les adjectifs

Le mot *que*

*Que* et *qui*

Les pronoms personnels

Les pronoms

Les démonstratifs

Le mot *de*

Les propositions subordonnées circonstancielles

Les subordonnées complétives et circonstancielles

Les présentatifs

L'adverbe

La syntaxe de l'adjectif

Les prépositions

Les conjonctions



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Les parties du discours invariables

*Fonctions ; grammaire des syntagmes*

La fonction sujet

Les constructions verbales

Les compléments circonstanciels

La fonction attribut

Les constructions de être

Les verbes à la forme pronominale

La fonction complément d'objet

Les groupes nominaux

Les groupes prépositionnels

*Grammaire de la phrase / du texte / de l'énonciation*

La coordination

La subordination

Le détachement

La syntaxe de l'emphase

La négation

L'interrogation

L'exclamation

La phrase averbale

Formes et types de phrase

Les discours rapportés

Les discours représentés

L'anaphore

*Le verbe*

L'infinitif

Les participes

Le subjonctif

Les modes non personnels du verbe

Les participes

Les participes passés

Participes en formes en *-ant*

Les modes verbaux

Temps et modes verbaux

*Morphologie lexicale*

Les mots dérivés



## L'épreuve orale de Commentaire

Rapport présenté par Madame Carole Boidin,  
Maîtresse de conférence en littérature comparée (Université Paris Nanterre)<sup>63</sup>

Cadre de l'épreuve : 2 h de préparation, 20 mn de commentaire et 10 mn d'entretien.

L'épreuve de commentaire de l'agrégation interne de Lettres modernes porte sur un extrait de l'une des œuvres du programme de Littérature générale et comparée retenu pour le concours. Pour 2024, le programme de l'agrégation interne était pour la seconde année consécutive constitué du corpus rassemblé sous l'intitulé « Théâtre de l'amour et de la mémoire » :

- Kalidasa, *Śakuntalā au signe de reconnaissance*, dans *Le Théâtre de Kālidāsa*, traduit du sanskrit et du prākrit, préfacé et annoté par Lyne Bansat-Boudon, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », n°92, 1996
- William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, édition de Gisèle Venet, édition bilingue, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », n°81, 2003
- Luigi Pirandello, *Comme tu me veux*, traduit de l'italien par Stéphane Braunschweig, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021

Il va donc de soi que le présent rapport vise à compléter celui de l'année précédente, riche en précisions sur les textes au programme et les attendus de l'exercice. L'accent sera ici mis sur des rappels indispensables concernant l'esprit et les modalités de l'épreuve, ainsi que sur le bilan de la session 2024. Les candidates et candidats qui préparent le concours gagneront, comme toujours, à compléter cette lecture par celle des rapports précédents, notamment lorsque les programmes comportent des spécificités génériques ou thématiques voisines des nouveaux programmes. Ainsi, pour la session 2025, on se reportera utilement aux rapports de cette épreuve pour les sessions 2018 et 2022 (programmes de fictions narratives incluant des romans du XX<sup>e</sup> siècle : « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire » et « Fictions animales »).

### Rappels généraux sur l'épreuve et ses modalités

#### *Esprit de l'épreuve de littérature générale et comparée*

Le jury tient à féliciter l'ensemble des candidats et candidates admissibles de la session 2024, pour le sérieux de leur préparation et pour leur attitude positive et empreinte de professionnalisme durant les épreuves. Les attendus sont le plus souvent connus et l'on a pu se réjouir d'entendre de très beaux

---

<sup>63</sup> Ce rapport a été rédigé en collaboration avec les autres membres des commissions chargées d'interroger sur le programme de Littérature générale et comparée : Sylvie Benzekri, Sarah Brun, Audrey Giboux, Étienne Jouhaud, Tristan Mauffrey, Aurélie Moioli, Tiphaine Samoyault, Benoît Tane.

commentaires, équilibrés, formulés dans une langue élégante, respectant le rythme et les contraintes de l'exercice.

Si la littérature comparée présente des particularités qui peuvent sembler éloignées de l'enseignement du français au collège et au lycée, le jury tient à rappeler, dans la lignée du rapport de 2019, l'intérêt d'étudier la littérature étrangère dans l'acquisition et le développement des compétences indispensables à ce métier, tout au long de la carrière. Il est d'abord nécessaire de pouvoir transmettre aux élèves une attention à la diversité des cultures du monde, des pratiques littéraires et artistiques et des histoires nationales et régionales. S'initier aux codes des théâtres de l'Inde ancienne ou de l'Angleterre élisabéthaine, au miroir de l'esthétique de Pirandello, permettait de problématiser la fausse évidence des principes du théâtre classique français et de mesurer combien les évolutions de la scène contemporaine s'inscrivent dans une dynamique européenne et mondiale, marquée par les drames de l'histoire. La difficulté d'apposer une étiquette générique unique sur chacune des pièces soumises à l'étude pouvait aussi constituer une salubre école de prudence et de réflexion, concernant les catégories d'analyse habituellement maniées en classe à propos des œuvres soumises aux élèves de collège ou de lycée. Le jury est pleinement conscient des difficultés rencontrées par les candidates et candidats face à la diversité des contextes abordés, d'autant qu'ils n'ont pas eu à disserter sur les œuvres dans le cadre d'une épreuve écrite comparatiste longuement préparée. Mais l'acquisition des connaissances minimales permettant d'éclairer les textes, alliée à la prudence requise par l'enseignement des faits littéraires, leur donnait largement matière à démontrer leurs compétences d'enseignants actifs et alertes.

Par ailleurs, le programme de l'épreuve, pour 2023 et 2024, portait sur un corpus d'œuvres traduites dont seule la pièce de Shakespeare était présentée dans une édition bilingue, mais toutes ces œuvres comportaient des péritextes affichant, outre de riches informations contextuelles, les intentions des traducteurs et traductrices, en tant que gens de théâtre, linguistes ou historiens. Ces informations permettaient de nourrir, lors de la préparation de l'épreuve, une réflexion sur la nature profondément dynamique de la traduction et de sa lecture, en interaction entre un contexte d'origine (dont l'étrangeté peut être très grande), la nécessité d'une intelligibilité pour les lecteurs francophones contemporains, et l'enjeu pratique de la « jouabilité » de ces textes. Nul besoin de revenir longuement sur l'intérêt de tels dispositifs textuels pour familiariser les élèves à la diversité des langues du monde, à la richesse des imaginaires, à l'émouvante proximité que l'on peut parfois ressentir entre ces textes *a priori* distants et nos propres questionnements et sensibilités : l'enthousiasme de la plupart des prestations orales entendues lors de cette session l'a largement confirmé. Travailler sur des textes traduits, avec prudence et rigueur, grâce aux outils méthodologiques de l'analyse littéraire, reste un moyen parfaitement légitime d'aborder les enjeux de la littérature mondiale et de renforcer des compétences critiques et intellectuelles, que l'épreuve permet d'évaluer clairement.

Rappelons-le : les candidates et candidats ne sont pas évalués sur leur connaissance d'autres langues que le français, même si de telles compétences peuvent contribuer à éclairer les textes soumis au commentaire. En revanche, il est attendu que l'on tienne compte du caractère *traduit* des textes, tout comme il convenait, pour ce programme, de tenir compte de leur vocation à être portés sur scène, selon différentes pratiques et conceptions des arts du spectacle.

Autre rappel indispensable : si les œuvres sont réunies sous un intitulé thématique, l'épreuve de commentaire au concours interne ne saurait se réduire à une lecture du texte qui gloserait cet intitulé. Il s'agit bien d'une épreuve de commentaire composé, dont l'hypothèse de lecture doit être adaptée aux spécificités de l'extrait proposé. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas du tout attendu de



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

comparaison systématique avec les autres œuvres au programme. Le jury peut profiter de l'entretien pour demander des « comparaisons » ou des rapprochements, sans néanmoins que cela soit une pratique courante, encore moins systématique. Bien entendu, les candidats et candidates peuvent souligner, ponctuellement et si cela se justifie, de tels échos, ou proposer des comparaisons avec d'autres œuvres, mais l'exercice est bien ciblé sur le seul texte donné à commenter. De manière évidente, les programmes sont pensés de manière à enrichir la culture générale des futures enseignantes et enseignants, et cette mémoire des œuvres doit amener à saisir les convergences et les singularités des textes à l'étude, pour mieux faire sentir ensuite aux élèves, en classe, la façon dont toute lecture porte sur un discours à la fois unique et susceptible d'en évoquer bien d'autres.

*Modalités de l'épreuve et conseils de préparation*

Bien que l'épreuve de littérature générale et comparée ne concerne que la phase d'admission, il ne peut être que préjudiciable d'avoir attendu la fin des épreuves écrites pour lire et étudier les œuvres. Le jury connaît les contraintes du concours et les circonstances dans lesquelles les candidates et candidats le préparent le plus souvent, de manière méritoire et admirable. Il est cependant indispensable de ne pas négliger cette épreuve dès les débuts de la préparation et de lire le corpus assez tôt pour s'en approprier les caractéristiques majeures. Les éditions du programme de 2023 et 2024 comportaient des apparats critiques très utiles pour la compréhension des œuvres : il était donc regrettable de ne pas les mobiliser. Le jury n'attend pas de connaissance exhaustive de la bibliographie critique, d'autant que trop d'exposés se perdent dans l'évocation de références mal maîtrisées. On espère donc, raisonnablement, des candidates et candidats qu'ils sachent situer les textes dans l'économie générale des œuvres dont ils sont extraits et que les contextes d'écriture (situation historique, environnement esthétique, traits anthropologiques majeurs) soient mobilisés à bon escient. De même, les outils d'analyse à exploiter sont ceux que les programmes de l'enseignement secondaire exigent et nul jargon technique n'est indispensable – d'autant que l'entretien révèle trop souvent que celui-ci, mal maîtrisé, sert de leurre visant à masquer des faiblesses d'analyse, ce dont le jury n'est nullement dupe.

Les **modalités** précises de l'épreuve sont, rappelons-le, les suivantes : un sujet de commentaire est donné et un exemplaire vierge de l'œuvre en question est remis par le jury. Le commentaire porte sur un extrait d'une longueur variable selon les éditions et les particularités des textes, mais qui reste plus ample que les extraits donnés pour l'explication de texte en littérature française. Les candidates et candidats n'ayant que deux heures de préparation, il est indispensable de connaître suffisamment les œuvres au programme pour pouvoir s'y repérer efficacement et passer immédiatement à une lecture informée de l'extrait. S'il est formellement interdit d'inscrire quoi que ce soit sur les pages de l'exemplaire remis, il est tout à fait autorisé de se munir de feuilles de papier calque vierge, de trombones ou de signets autocollants colorés, pour circuler avec plus d'aisance dans le passage : on veillera cependant à ne pas abîmer l'exemplaire.

Le commentaire doit être proposé en 20 minutes, sans lecture oralisée longue du texte. L'exercice est donc très rapide et il convient d'utiliser de manière efficace les brouillons pour pouvoir manipuler ces derniers sans embarras. Le jury constate que la plupart des candidates et candidats respectent parfaitement ce délai et rares sont les occasions où il se révèle nécessaire (et très désagréable) d'interrompre une prestation. Les commissions s'assurent généralement de ce respect de la durée en avertissant les candidats quelques minutes avant la fin de l'épreuve. Les candidats parviennent alors, le plus souvent, à résumer la fin de leur propos, et il est de toute façon inefficace de s'entêter à vouloir



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

dire tout ce qui avait été préparé : accélérer follement le rythme de parole rend le propos inaudible, et tenter d'outrepasser les 20 mn se résout inévitablement par une interruption. Cette durée n'est pas indicative ! Il convient donc de s'entraîner à articuler de manière équilibrée des analyses de détail (portant ponctuellement sur des endroits répartis sur l'ensemble du texte) et des remarques de synthèse. Seul un bon entraînement assure aux candidats une bonne maîtrise des équilibres dans les temps du commentaire, et du rythme nécessaire dans l'élocution.

Le ton de voix et le débit doivent être adaptés à la situation, qui n'est pas celle d'un professeur en classe. Inutile, donc, de s'interrompre ou de se répéter pour dicter au jury la problématique ou le plan, alors qu'un débit posé et une formulation claire assurent la bonne réception de ces éléments. De même, s'il peut être utile d'annoncer succinctement les sous-parties, c'est uniquement en début de partie qu'il convient de le faire, de manière posée et sans trop de pesanteur.

Il est également important de bien repérer les passages à citer, livre à l'appui, pour que les membres de la commission puissent suivre sans difficulté ces références : les candidats sont incités à indiquer systématiquement le numéro de la page des citations produites – qui doivent toujours être commentées. À ce propos, le jury encourage les candidats à lire les citations choisies de manière expressive, de façon à donner à entendre leur interprétation du texte, sans toutefois basculer dans une dramatisation excessive, qui peut vite devenir inconfortable ou ridicule.

Le commentaire doit être organisé de manière *composée*, ce qui s'impose au regard de la longueur des textes donnés à commenter. Toute explication linéaire, même dissimulée derrière un plan aux intitulés thématiques, est vouée à l'échec. Il est en revanche profitable de décrire, dans les premiers temps de la prestation orale, la structure et les grands mouvements de l'extrait, et de commenter la façon dont celui-ci est découpé, car cette étude révèle le plus souvent les enjeux majeurs du texte, ses spécificités, qui doivent être au cœur du projet de lecture. Ce projet, souvent désigné comme la « problématique », doit découler de cette description du texte et de sa situation dans l'œuvre, et doit être ensuite démontré par une suite d'arguments qui sont les grandes parties du commentaire. Celles-ci ne sauraient donc être constituées de simples programmes de repérages : une partie sur « le traitement du temps » dans l'extrait ou sur ses « enjeux dramatiques » est trop générale et ne dit rien de ce qui va être démontré. Chaque partie doit mettre en avant une idée portant sur les caractéristiques propres à l'extrait commenté, de manière à démontrer, d'une partie à l'autre et progressivement, la pertinence du projet de lecture, concernant ce qui singularise le texte. Dans ces démonstrations, les « preuves » sont issues des relevés de détail ou d'ensemble de procédés littéraires, dûment analysés, sans viser à l'exhaustivité et en évitant absolument les longues listes et typologies, qui font perdre du temps et ne sont guère convaincantes.

*Introduction et conclusion* doivent donc être concises et bien pensées. Les introductions de plus de trois minutes (et jusqu'à 7 mn 30 dans un cas extrême !) condamnent le commentaire au déséquilibre, et bien souvent à l'inachèvement. Les candidates et candidats gagneront à avoir prévu au moins les grandes lignes de la conclusion, qui doit essentiellement récapituler les étapes du commentaire.

Un *entretien de 10 mn* (quelle que soit la durée du commentaire produit) termine l'interrogation. Il est destiné à amener des éclaircissements sur les idées proposées, à les nuancer parfois et à corriger d'éventuelles erreurs, dans l'optique d'une amélioration de ce qui a été proposé. Il ne s'agit en aucun cas de piéger les candidats ni de faire énoncer à toute force une quelconque *doxa* sur les textes. Il est



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

donc essentiel de s'y préparer et de savoir se remobiliser pour répondre de manière efficace et concise aux questions posées. Certains candidats referment trop prématurément leur livre, alors qu'ils doivent s'attendre à relire certains passages, à les réinterpréter. Le jury se félicite cependant de l'attitude courtoise et constructive de l'immense majorité des candidats et candidates et d'avoir pu échanger des points de vue argumentés, parfois agréablement surprenants, sur certains aspects des textes.

### **Bilan de la session 2024**

Cette session, on l'a rappelé, a eu pour particularité de voir reconduit le programme d'œuvres de la session 2023. Le jury a pu observer une meilleure connaissance des œuvres et parfois une plus grande maîtrise des enjeux critiques les concernant, sans pour autant que cela implique de sa part des attentes plus élevées à l'égard des candidates et candidats, qui préparaient parfois le concours pour la première fois. On ne peut que se féliciter de la décision par laquelle l'épreuve de l'agrégation interne portera désormais sur le corpus d'œuvres proposé pour la deuxième année dans le programme de l'agrégation externe : les candidats du concours interne (ainsi que leurs préparateurs) disposeront de plus de temps pour en prendre connaissance et bénéficieront surtout de publications disponibles plus tôt.

Rappelons-le : dans la logique d'un concours, l'éventail des notes est toujours large et conditionné aux qualités de l'ensemble des prestations. Il faut comprendre les notes, parfois difficiles à recevoir, comme des jugements relatifs, au regard d'une prestation donnée et non des qualités personnelles et pédagogiques des candidats, le plus souvent manifestes et admirables. Nous ne pouvons qu'encourager les personnes engagées dans la préparation d'un tel concours, mais non-admises, à reconduire leurs efforts en lisant nos recommandations et en discutant des épreuves avec leurs préparateurs ou avec des lauréats.

Venons-en aux prestations de cette session. Comme dans les rapports précédemment composés à l'issue d'interrogations ayant porté sur un corpus d'œuvres théâtrales, on soulignera de nouveau qu'il était impensable, pour ce programme, d'oublier la vocation des textes à être portés sur scène. S'il s'agissait bien d'en proposer un commentaire littéraire, et non dramaturgique, cette dimension scénique devait être intégrée dans la réflexion, avec la prudence nécessaire. Il était indispensable de s'interroger sur les effets recherchés sur les spectateurs, sur les moyens visuels et sonores qui pouvaient être mobilisés en plus du texte lui-même (éventuellement en évoquant des mises en scène effectives), mais surtout de tenir compte des tours de parole entre les personnages, des effets de construction reposant sur les équilibres entre l'espace scénique et le hors-scène, et d'éviter une lecture excessivement psychologique des personnages de fiction, n'existant que par la médiation de corps, de signes et de mots. On pouvait aussi se dispenser de juger les personnages, de les réduire à d'affreux égoïstes cupides (dans le cas du Bruno de Pirandello) ou de se demander si Dusyanta était sincèrement amoureux de l'héroïne de Kalidasa. S'il est vrai que certains extraits des pièces au programme défont les distinctions traditionnelles entre le théâtre et les autres arts de la parole, il convenait cependant de ne pas éluder ces enjeux. Tel commentaire réduisant les didascalies de Pirandello, notamment à l'orée des actes, à des dispositifs romanesques ou narratifs, voire psychanalytiques, sans aucune réflexion sur la manière dont elles peuvent orienter la mise en scène ou le jeu des acteurs, conduisait à des exagérations, voire à des contresens. C'est à la lumière des réflexions esthétiques du tournant du siècle que l'on pouvait – à juste titre – commenter une contamination du théâtral par le romanesque, mais en gardant en tête que Pirandello visait toujours à produire du spectacle.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Il convenait donc, bien sûr, d'utiliser un minimum de connaissances contextuelles pour éclairer les textes. Si les principes fondamentaux du théâtre indien ancien et de ses alternances formelles et linguistiques ont été le plus souvent assimilés, le jury a été pour le moins surpris d'entendre à plusieurs reprises l'affirmation selon laquelle la pièce de Kalidasa était « écrite en indien » : on rappellera qu'une telle langue n'existe pas. Quant à l'alternance entre vers et prose dans le *Songe d'une nuit d'été*, elle a régulièrement été négligée ou ignorée. On a également pu s'étonner de la difficulté des candidates et candidats à relier la pièce de Pirandello aux évolutions de l'art (et des arts visuels en particulier) dans l'entre-deux-guerres, ou à la replacer dans son contexte historique et politique. La proximité entre le moment de la rédaction (1929 en Allemagne) et celui de l'intrigue, située « dix ans après la guerre » – *a priori* dix ans après la fin de la première guerre mondiale – devait attirer l'attention. Si en 1928 l'Allemagne ne connaît encore que l'émergence de Hitler et du NSDAP, créé dès 1920 mais qui ne commença à s'imposer dans les urnes qu'en 1930, l'Italie est d'ores et déjà sous la tutelle fasciste de Mussolini. Certes, les textes n'explicitent pas systématiquement la question politique, mais il s'agit au minimum d'avoir conscience de réalités historiques, notamment celles qui ont façonné le XX<sup>e</sup> siècle et d'éviter aussi les clichés plus que douteux sur « les Allemands » ou « les Italiens ». Le jury s'est étonné, s'est inquiété même de certaines réponses, ou de l'absence de réponse. On peut certes parler de « montée des extrêmes » à l'échelle européenne mais c'est une expression très largement insuffisante sur le plan historique et trop générale pour rendre compte de la situation de ces deux pays. Et que dire quand une candidate « n'ose pas » répondre à la simple question, réitérée dans l'entretien, de la nature du régime politique au pouvoir en Italie en 1929 ? Dans ce domaine, éluder, hésiter, mettre entre guillemets, généraliser même, n'est pas tenable, ni au concours, ni devant les élèves.

La méconnaissance des contextes esthétiques était sans aucun doute moins grave. Le jury a cependant été heurté qu'elle soit parfois dissimulée par une attitude plus que contestable. Tel candidat, affichant un scepticisme radical sur toute possibilité de comprendre le fonctionnement du théâtre indien pour un lecteur français contemporain, n'a proposé qu'une paraphrase étique et linéaire d'un dialogue entre le roi et son confident bouffon, pourtant abordable utilement au moyen des outils basiques d'analyse de tout dialogue théâtral – même sans grande connaissance du contexte. Il faut le redire : ce concours ne cherche pas à promouvoir ni à évaluer uniquement des spécialistes de telle ou telle œuvre, mais bien des enseignants méthodiques, scrupuleux et capables de reconnaître aussi les limites de leurs connaissances, mais désireux de donner aux élèves l'envie de lire, de comprendre et d'apprécier des textes, même déroutants de prime abord.

Un excès inverse consistait à vouloir réduire les extraits à des échantillons de l'art de l'auteur, ou de la manière dont celui-ci théorise l'art du théâtre. Beaucoup d'introductions ont perdu un temps précieux à présenter au jury une explication générale du fonctionnement du théâtre indien, de la biographie de Shakespeare ou des rapports de Pirandello avec son actrice fétiche, sans rapport avec le texte étudié. Trop de troisièmes parties ont été consacrées de manière indue à prouver une prétendue réflexivité (souvent mal distinguée, d'ailleurs de la notion de « mise en abyme »), sous des titres récurrents et vides comme « une mise en œuvre des théories shakespeariennes / pirandelliennes / indiennes sur le théâtre », ou encore « une scène qui questionne l'essence même du théâtre / de la théâtralité », voire – de manière plus cacophonique – « la métaréflexivité des pouvoirs dramatiques du théâtre ». Deux écueils menaçaient alors le commentaire : un placage aveugle de connaissances plus ou moins assurées sur

l'œuvre ou le contexte (les fameuses parties sur l'équilibre dharmique visé par Kalidasa, l'humorisme de Pirandello ou la poétique shakespearienne de l'illusion), ou une réduction des enjeux d'un passage précis à une réflexion générale sur le théâtre. On rappellera aux candidates et candidats de ne pas utiliser des expressions lues ici ou là dans les manuels, s'ils n'en comprennent pas les enjeux (par exemple, à propos de Pirandello, « l'inquiétante étrangeté », traduction débattue d'un concept freudien à la portée complexe). Il s'agit, au contraire, de chercher à mettre en valeur les spécificités de l'extrait, ou au moins la manière particulière dont l'art de l'auteur s'y exprime, en soulignant, dans les temps forts du commentaire, ces traits spécifiques. On prendra aussi garde à la tendance consistant à voir dans tout passage de *Śakuntalā* une annonce du dénouement heureux, même si le spectateur en connaît l'issue positive : le plaisir de la reconnaissance d'une intrigue déjà connue peut inclure la surprise face à une variation habile du canevas de l'histoire, voire l'immersion émotionnelle dans le vif de l'action, en empathie temporaire avec les personnages – condition de toute façon requise pour le bon fonctionnement des différentes modalités du *rasa*. Il convient, en tous cas, de distinguer méthodiquement le savoir du spectateur et celui des personnages et d'analyser les effets d'ironie qui peuvent en découler.

Les bonnes prestations, en revanche, ont manifesté le souci d'une approche méthodique du passage donné en commentaire, en le situant précisément dans l'économie générale de la pièce dont il était extrait, en s'interrogeant sur les raisons de son découpage, et en caractérisant, de manière prudente mais ferme, sa construction, sa tonalité, son importance pour la suite de l'intrigue ou au contraire, le fait qu'il puisse constituer une pause dans le déroulement du spectacle.

Le jury a ainsi apprécié la façon dont des candidats ont employé, avec mesure et discernement, des catégories issues de la rhétorique pour décrire la mise en procès de Bruno par l'Inconnue, ou l'analyse bergsonienne de la mécanique du rire pour commenter – là encore de manière prudente et limitée – le comique du bouffon chez Kalidasa, en l'enrichissant de remarques plus culturelles sur les vertus thérapeutiques et spirituelles de ce comique. Le maître-mot est toutefois la prudence : le jury n'a pu que déplorer la façon dont, par exemple, un candidat s'est obstiné à lire le début de *Comme tu me veux* sous l'angle du conte de fées, rassemblant une « Cendrillon » en la personne (pourtant ivre, adulte et désabusée) de Lucia, et de curieuses « bonnes fées » incarnées par les jeunes gens avinés qui projettent pourtant d'abuser d'elle ; une autre candidate a voulu, de manière moins opiniâtre toutefois, voir dans la dernière partie de *Śakuntalā* une représentation « en gloire » d'un roi « tout-puissant », « sur la terre comme au ciel » – vocabulaire chrétien quelque peu déplacé dans ce contexte. Au-delà de ces cas heureusement rarissimes, on attirera volontiers l'attention des candidats sur les dangers d'imposer à un texte une catégorie esthétique issue d'une tout autre culture. Il était en effet imprudent, voire déraisonnable, de s'entêter à parler d'*agôn* tragique à propos d'une dispute domestique chez Pirandello ou de *theatrum mundi* à propos de sa dénonciation de la bourgeoisie italienne, d'*ekphrasis* à propos de la description d'une gazelle chez Kalidasa, ou de distanciation épique brechtienne à propos de Shakespeare. Il s'agit d'un pédantisme déplacé et contre-productif ; dans un autre registre, la tendance à accumuler les références allusives à des concepts critiques ou à des penseurs à la mode ne manifeste qu'une difficulté à penser par soi-même, ce type de *name-dropping* ne faisant qu'attirer négativement l'attention du jury.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Un autre défaut de méthode, plus récurrent, consistait à employer inconsidérément le vocabulaire associé au récit pour analyser un texte de théâtre. Si ce n'est pas inconcevable, cela doit être fait avec une absolue rigueur. Il est essentiel, dans la préparation du concours, de vérifier la maîtrise des notions fondamentales d'analyse littéraire et d'histoire des formes. En particulier, les candidates et candidats doivent savoir justifier leur emploi d'adjectifs tels que « romantique », « réaliste », « tragique » (la présence d'un revolver sur scène n'est pas un critère suffisant pour parler de tragique), « comique », « merveilleux », « fantastique » (qui ne tient pas qu'à une semi-obscrité), ou de notions comme « scène de reconnaissance », « *in medias res* », « *incipit* ». On révisera aussi utilement la définition de phénomènes linguistiques ou stylistiques comme l'aposiopèse, la parataxe, l'hyperbolisation, pour ne rien dire de la différence entre métaphore, symbole et allégorie, par exemple. Le jury ne s'attend pas à l'emploi d'un jargon technique excessivement sophistiqué, mais bien à un propos clair et maîtrisé, qui peut rester simple, du moment qu'il est précis et de bon sens.

De manière plus générale, si l'expression des candidates et candidats est le plus souvent élégante et mesurée, il faudra cependant se garder, sous l'effet probable du stress ou de la fatigue, de formulations trop familières comme l'invitation à « travailler ensemble sur » telle notion dans une partie, ou la description des façons dont tel personnage shakespearien « gère » sa compagne. C'est surtout dans la formulation des titres de partie qu'il faudra rester vigilant, pour éviter de dire que Pirandello « donne du fil à retordre » au spectateur, ou d'imposer au jury des jeux de mots parfois pesants (« du trouble au double »).

### **Conclusion**

Pour terminer, nous renvoyons de nouveau aux rapports précédents pour davantage de précisions sur les attendus de l'épreuve et sur les caractéristiques de ce programme d'étude. Nous félicitons encore chaleureusement l'ensemble des candidates et candidats pour leur énergie, leur courage à se soumettre à un concours difficile alors qu'ils exercent un métier exigeant, dans un contexte compliqué, ce qui leur vaut toute l'estime et les remerciements du jury.