



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe spéciale »

Section : lettres modernes

Session 2024

Rapport de jury présenté par :

Olivier Barbarant

Inspecteur général

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

Sommaire

OBSERVATIONS GÉNÉRALES DU PRÉSIDENT DU JURY	2
ÉPREUVES ÉCRITES.....	5
Première composition : littérature française.....	5
Deuxième composition : littérature comparée.....	20
Étude grammaticale d'un texte de langue française antérieur à 1500	29
Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500	42
ÉPREUVES ORALES	58
Leçon	58
Explication de texte sur programme.....	65
Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme.....	68
Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche	71
ELEMENTS STATISTIQUES.....	77

OBSERVATIONS GÉNÉRALES DU PRÉSIDENT DU JURY

L'agrégation externe spéciale docteurs, que l'usage aurait raison d'appeler doctorale en évitant les connotations toujours un peu incertaines de l'adjectif « spéciale », disposait pour la session 2024 de 10 postes à pourvoir, comme en 2021, 2022 et 2023. Avec 124 inscrits, le nombre de candidats potentiels a renoué cette année avec la hausse (92 en 2023) pour retrouver la fréquentation des années les plus fastes de ce jeune concours (126 en 2020, 132 en 2022).

Le taux de présence fut lui-même en augmentation avec 58 candidats ayant composé la totalité des épreuves (31 en 2023) ce qui constitue un signe très encourageant pour la huitième session d'un concours dont nous souhaitons tous qu'il soit mieux connu car il répond tout à la fois aux trajectoires des étudiants (qui peuvent se voir attribuer un contrat doctoral et repousser à l'obtention de la thèse leur candidature au concours de recrutement de l'enseignement secondaire) et aux besoins de l'institution scolaire, en recherche de nouveaux viviers de professeurs d'excellence.

Ces plus grandes fréquentations et motivations se sont traduites par un niveau à la hausse, tant à l'écrit qu'à l'oral. 22 admissibles ont pu être retenus (20 en 2023 pour un nombre équivalent de postes) avec une barre (moyenne du dernier admissible) nettement supérieure aux années précédentes : 8,45 (6,92 en 2023). Ce taux de pression, la qualité des écrits comme des oraux a permis que l'ensemble des postes soit pourvu avec 10 admis en 2024 (8 sur 10 en 2023).

Nous tenons à féliciter les reçus, et à les inviter à contribuer à faire connaître aux docteurs comme aux universités et centres de recherches dans lesquels ils ont travaillé cette voie de recrutement dont les exigences et dont bien des épreuves similaires à celles du concours externe dit « normal » réclament à présent une pleine connaissance par les voies de formation. Nous souhaitons que la qualité de l'ensemble de la session 2024 se perpétue, et qu'un concours ouvert avec la session 2017 connaisse, non plus seulement un rythme de croisière désormais atteint, mais peut-être un plein épanouissement. Nous invitons les collègues universitaires qui le souhaiteraient à prendre connaissance de l'arrêté du 28 juin 2016 publié au Journal officiel de la République française n° 0174 du 28 juillet 2026 (texte n° 12) en complément de la lecture de ce présent rapport, et à diffuser autant que possible auprès des étudiants et des écoles doctorales l'information sur ce concours.

Il convient en effet que ce concours de haut niveau puisse remplir pleinement sa fonction : offrir aux titulaires d'un doctorat la possibilité de devenir agrégés en faisant fructifier les aptitudes et les savoirs acquis durant leur thèse, et faire bénéficier les élèves de l'enseignement secondaire de leurs compétences. La qualité des copies et des prestations de la session 2024 achèverait, si besoin était encore, de donner à ce concours sa pleine légitimité ; il importe désormais qu'il soit encore et toujours mieux connu, et que les candidats qui le souhaiteraient puissent disposer d'une véritable offre de formation, fédérée pour une grande partie avec celle de l'agrégation externe « normale », et qui réclamerait quelques entraînements pour l'épreuve orale spécifique de mise en perspective didactique d'un dossier de recherche. Le vivier, en croissance, pourrait contribuer à étoffer le nombre d'inscrits dans les universités offrant une préparation aux agrégations de Lettres.

Rappelons que les épreuves littéraires et grammaticales de l'agrégation spéciale réservée aux docteurs sont de même nature que celles de l'agrégation externe traditionnelle : elles requièrent un travail tout aussi approfondi et l'acquisition d'une méthodologie précise des exercices demandés. Sur ce point, il faut souligner les progrès accomplis au fil des sessions dans

le travail des candidats : mesure est prise des exigences de connaissance des œuvres pour les compositions de littérature française et comparée, comme pour l'indispensable préparation aux épreuves de langue française.

Puisse la lecture de ce rapport contribuer à une pleine compréhension des enjeux du concours, y compris pour l'épreuve orale spécifique de mise en perspective didactique d'un dossier de recherches, qui ne consiste pas en un compte rendu de la recherche effectuée mais invite à articuler les savoirs des spécialistes que sont les docteurs et les besoins généralistes des élèves de l'enseignement secondaire, dont il convient de connaître les programmes, et surtout de comprendre leurs orientations et leurs visées. D'excellentes prestations cette année ont pu montrer que l'épreuve, quand elle est comprise, permet de considérer l'apport indéniable des compétences de chercheurs à la pratique pédagogique, et de laisser entrevoir, dès la session de concours, toute la richesse d'un futur enseignement.

Olivier Barbarant
Inspecteur général
Président du jury

RAPPORTS DES EPREUVES ECRITES

Les sujets des épreuves écrites sont disponibles sur :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/sujets-et-rapports-des-jurys-agregation-2024-1356>

ÉPREUVES ÉCRITES

PREMIÈRE COMPOSITION : LITTÉRATURE FRANÇAISE

Rapport présenté par Benjamin VANHOUCK.

Recommandations générales

Cette année encore, à côté de copies remarquables, l'insuffisante maîtrise méthodologique de l'exercice de composition française s'est révélée dans le peu d'attention portée au détail de la citation proposée ainsi que dans l'élaboration de plans très peu voire pas du tout dialectisés. Rappelons donc que la spécificité de l'exercice réside d'abord dans le travail attendu sur une citation, retenue pour son caractère intellectuellement stimulant et sa capacité à susciter la discussion.

Trop souvent, on note une forme de hiatus entre les remarques consacrées à l'analyse du sujet et ce qui tient lieu, ensuite dans les copies, de problématisation, lorsqu'une interrogation se trouve soudain lancée de façon abrupte sans découler du moindre raisonnement préalable. Il semble que pour les candidats l'énoncé d'une question, de ce qu'il est convenu d'identifier comme une « problématique » l'emporte sur le souci de livrer une problématisation, c'est-à-dire, de développer de façon claire, logique et progressive un processus de réflexion dont va dépendre toute la logique du devoir, et qui donnera valeur et sens au plan retenu.

On touche alors au deuxième défaut principal des copies : celui de proposer des constructions d'ensemble qui escamotent les aspérités et les spécificités du sujet proposé au risque de ne proposer que des plans illustratifs, traitant d'un bout à l'autre du devoir des portions successives de la citation. C'est oublier l'exigence fondamentale de dialectisation qui régit l'épreuve : on attend, au contraire, des candidats qu'ils soient capables tour à tour d'étayer l'argumentation proposée par l'auteur et d'en signaler les failles, limites et/ou insuffisances. Si cela conditionne la dynamique du devoir, cela assure aussi, en principe, que la citation proposée ne serve pas de simple prétexte mais demeure à l'horizon du devoir, d'un bout à l'autre de la copie, de façon à ce que le dialogue avec le sujet constitue bel et bien une ligne directrice claire du travail.

Le jury attend donc des candidats l'élaboration d'une *pensée*, la plus personnelle possible, située à la rencontre de deux lectures : celle du sujet et celle, évidemment, de l'œuvre au programme, qu'il faut non seulement abondamment mobiliser mais surtout aborder en articulant micro-analyses et considérations transversales. Il est essentiel d'opérer en nuances pour ne pas réduire le texte à des affirmations aussi sommaires qu'inexactes. Si l'usage des citations est fortement recommandé, il convient de ne pas les réduire à un usage ornemental ou purement thématique. Elles doivent permettre de proposer, en particulier face à un texte aussi volumineux et proliférant que l'*Astrée*, des analyses de détail pertinentes, soucieuses ne jamais perdre de vue les caractéristiques proprement littéraires du texte, trop souvent évacuées cette année au profit de pures remarques de contenu.

Enfin, toute composition est aussi un exercice d'écriture : la qualité de la rédaction bannit évidemment toutes les erreurs orthographiques et syntaxiques, qui ne sont pas recevables pour des candidats à l'agrégation de Lettres modernes.

En matière de préparation, les points ci-dessus conduisent à recommander :

- La pratique régulière de l'exercice, tant pour asseoir la capacité à analyser et problématiser qu'à assouplir l'écriture.
- Une connaissance des œuvres au programme bien évidemment nourrie de sources savantes, de cours et de travaux universitaires, mais qui visent à approfondir une lecture personnelle sans l'écraser ni s'y substituer. Une relecture constante, la confection d'un exemplier

personnel, le repérage de passages que l'on a pris le temps d'analyser par soi-même sont indispensables.

- Rappelons enfin que de tels travaux permettent de préparer efficacement et d'un même effort les épreuves de l'écrit et celles de l'oral.

Rappels de méthode

- **Analyser le sujet** : Attendue en introduction pour problématiser l'énoncé, l'analyse ne doit pas se trouver réduite à des remarques rapides, superficielles, tendant à la pure paraphrase explicative et conduisant à un émiettement du propos. Il importait au contraire, et comme toujours, d'articuler à la saisie surplombante de la citation, au repérage de son thème et de la thèse qui s'en dégage, une attention précise portée à tous ses détails et au mouvement général de la pensée qui s'y exprime. On aurait évité ainsi de donner l'impression d'une lecture fondée sur une sélection arbitraire de mots, rendant insaisissable la cohérence générale du propos et condamnant à une pertinence très partielle des copies. Il importe donc de réserver un temps suffisant, au moment de la préparation comme dans le développement rédigé de l'introduction, à cette étape qui constitue bel et bien un moment décisif pour l'élaboration du devoir. Car il s'agit bien, *in fine*, de se donner ainsi les moyens de véritablement questionner le sujet et d'assurer la pertinence du devoir qui en résultera. Encore faut-il pour cela procéder de façon à lier logiquement les étapes et assurer la clarté et l'intelligibilité de la démarche proposée. On ne peut que conseiller à de futurs professeurs de lettres de se montrer plus pédagogues et de veiller à l'exposition didactique de leurs idées.
- **Manier les termes** : Ne pas oublier le sujet ne revient pas à se contenter de brefs rappels, au demeurant souvent intempestifs, se réduisant à mettre en vedette, de façon parfaitement arbitraire, tel ou tel terme de la citation. Il s'agit bel et bien de lancer et de mener jusqu'à son terme une discussion serrée de la pensée énoncée par la citation, attentive à rendre pleinement justice de ses nuances, à en faire varier les lectures lorsque cela est possible, sans jamais céder aux simplifications, aux amalgames.
- **Choisir son plan** : On évitera donc ainsi les plans tirant vers le catalogue, l'inventaire et la restitution de généralités toutes faites sur l'œuvre, qu'il s'agisse d'éléments de cours, ou de la mobilisation de discours critiques qui se retrouvent simplement plaqués dans la copie.

Proposition de corrigé

- **Analyse du sujet**

« Dans ces moments où l'image de la réalité et du sujet est ébranlée, dédoublée, c'est le plaisir de la surprise qui l'emporte, et l'intellectualisme de d'Urfé empêche l'image d'être gagnée par le vertige et la déraison baroques. L'univers pastoral, fût-il nourri de fantasmes érotiques, relève d'un imaginaire dominé, il est dépaysement et trouble délicieux, mais il n'affecte jamais vraiment l'ordre et la solidité du monde réel. »

Jean Lafond, Préface à *L'Astrée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 20.

Le sujet était tiré de la préface proposée par Jean Lafond à l'édition de poche de *L'Astrée* proposée en 1984 par les éditions folio sous forme d'anthologie très ramassée.

Revenant, après Gérard Genette, sur le motif du « serpent dans la bergerie » qui ouvre la représentation de l'amour pastoral à toute une composante érotique, dédoublant et contestant l'idéalisme d'inspiration néo-platonicienne qui innerve toute la narration, Jean Lafond prend ici le parti d'y voir l'expression de « fantasmes » qui viendraient ponctuellement troubler le régime général

des images déposées dans le roman. La mention, dans la deuxième phrase, de ces « fantômes érotiques », est ici significativement rapprochée, par le mouvement de la pensée, d'épisodes, évoqués dans la première phrase de la citation, au cours desquels se trouble la représentation que les personnages peuvent se faire et du monde qui les entoure et d'eux-mêmes, autant de « moments » au cours desquels se trouble la frontière du réel et de l'imagination. Le lecteur n'aura aucun mal à se les représenter lui-même : d'abord parce que l'on se souvient de l'usage très productif du travestissement dans le cadre des relations amoureuses que dépeint le roman. Qu'il s'agisse pour un berger de feindre d'aimer une bergère pour mieux cacher aux yeux de tous l'affection véritable qu'il nourrit pour une autre, ou plus encore des travestissements sexuels qui conduisent la feinte sur le terrain d'un déguisement plus élaboré permettant en effet aux amants de profiter de certaines privautés à l'insu de l'être aimé, particulièrement du spectacle de sa beauté physique, il est bien des moments dans *l'Astrée* où le réel que représente la diégèse se voit troublé par des images qui en altèrent les apparences, au point d'ailleurs de se dérober parfois jusqu'à faire douter le personnage, comme c'est le cas pour Céladon au début du livre II, à son réveil à Isoure, de son existence réelle.

Loin pourtant d'y voir le triomphe d'un imaginaire - qualifié ici de baroque - qui serait soucieux d'interroger, par des jeux de trompe-l'œil et de perspectives instables, le rapport que le sujet peut avoir avec le réel, Jean Lafond prend ici le parti manifeste de réduire la portée de ces épisodes. À l'instar du mouvement de généralisation qu'opèrent les deux phrases de l'énoncé, remplaçant l'analyse de ces moments dans le cadre plus général de l'univers pastoral, considéré dans son ensemble et du point de vue de l'imaginaire qui s'y développe, son propos n'a de cesse d'insister sur le caractère très localisé de ce qu'il nomme lui-même de façon assez euphémistique des « moments ». Cela lui permet de mieux faire valoir l'existence en surplomb d'un imaginaire fondé sur un tout autre régime de l'image, où se voit assuré un ordre de la représentation garantissant la stricte délimitation du réel et de l'imagination. Sur ce point l'insistance est nette, la conclusion du propos ne faisant que reprendre une affirmation déjà proposée à la fin de la première phrase, celle d'un imaginaire parfaitement structuré et ordonné, invitant à lire paradoxalement dans les moments de trouble de l'image des perturbations purement momentanées et quasiment résiduelles d'un ordre qui règne par ailleurs dans tout le roman, et qui fonctionne comme un cadre qui en circonscrit la portée. Toute la citation décrit ainsi dans son lexique, un rapport de forces assuré, qui consacre une hiérarchisation claire (« l'emporte », « empêche d'être gagnée », « dominé » « n'affecte jamais vraiment la solidité ») invitant bien à replacer ces « parties » dans un « tout » qui viendrait les subsumer. C'est d'ailleurs essentiellement sous l'angle du plaisir produit que ces épisodes se voient abordés : plaisir de la surprise, comme l'énonce la première phrase, qui s'oppose clairement à l'idée de « vertige » ou de « déraison », marquant ainsi une atténuation nette de l'effet suscité, comme le confirment plus loin l'image d'un « dépaysement » nous ramenant à un « trouble » « délicieux », et surtout l'utilisation à la forme négative du verbe « affecter ». De ce fait, il semble bien que l'essentiel soit d'interpréter ces moments comme une source d'agrément, de leur reconnaître une portée plus esthétique que métaphysique puisque, sur ce plan, ils sont sans incidence et ne remettent jamais en cause la foi en l'ordre du monde.

Reste que cette interprétation purement esthétique de ces écarts de représentation ne va pas de soi : suffit-elle d'abord à rendre compte de ce qui apparaît bien comme un curieux fonctionnement de l'imaginaire pastoral, susceptible ainsi d'aller ponctuellement à rebours de ses supposés principes ? Par ailleurs, le fait que les personnages n'éprouvent pas systématiquement ce plaisir lorsqu'ils sont confrontés à ces moments de trouble, ceux-ci étant vécus parfois comme de profonds tourments, n'invite-t-il pas à nuancer le propos de Jean Lafond ? Serait-ce alors un plaisir destiné au seul lecteur ? Peut-on dans tous les cas opposer simplement plaisir et vertige, lorsque le trouble est qualifié lui-même de délicieux ? N'y aurait-il pas tout aussi bien un plaisir du vertige et de la déraison auquel le lecteur pourrait justement être sensible ?

On le voit, ce qui retient Jean Lafond de s'engager sur cette voie, c'est son attachement à promouvoir ici ce qu'il nomme « l'intellectualisme » de d'Urfé. C'est cet « intellectualisme » qui, en s'opposant à la déraison, inviterait à envisager l'ensemble du roman comme une construction équilibrée, fondée sur un usage réglé de l'imaginaire, et à ne considérer que comme des épisodes ou

des moments peu significatifs les écarts qui affectent le fonctionnement de l'imaginaire. Si assurément, cet « intellectualisme » transparait au long d'un récit bordé d'érudition et dont les prétentions philosophiques ou didactiques sont souvent prises en charge par les personnages eux-mêmes dans les nombreux débats d'amour qui scandent le roman, en faire le maître-mot du roman revient sans doute à considérer qu'il définit un socle doctrinal fermement établi et aux contours bien définis. Constitue-t-il bien un système de pensée de nature à encadrer l'imaginaire du roman et donner naissance à un « imaginaire dominé » ? Et peut-on lui opposer de façon aussi tranchée, comme s'il s'agissait d'un autre système dont l'appréhension et la définition iraient de soi, la tentation du baroque ? En somme n'est-ce pas le systématisme et l'intellectualisme de sa propre pensée que Jean Lafond projetterait ici un peu vite sur le fonctionnement du roman ? »

En fin de compte c'est bien la perception paradoxalement très unifiée du fonctionnement de cet imaginaire qui pourra être remise en question alors même que, loin de constituer des moments repérables et isolables, les troubles de l'image, la remise en question des limites qui séparent l'imaginaire et la réalité, s'affichent comme un motif volontiers proliférant au sein de la narration, au point de donner naissance, n'en déplaise à Jean Lafond, à des ramifications parfois vertigineuses, qui non seulement se déclinent au sein de la diégèse, mais interrogent fondamentalement les liens que la fiction romanesque entretient avec le réel de l'auteur et de son lecteur. Ce n'est donc que replacée dans une perspective très précise – celle du rapport aux images et à l'imaginaire et celle des effets induits – que devait être ici posée la question du « réel ». Il fallait éviter de céder aux tentations de l'anachronisme ou de la conceptualisation floue et de voir dans le propos de Jean Lafond une simple invitation à interroger le « réalisme » de *l'Astrée* ou à convoquer de façon peu pertinente la notion d'« effet de réel » élaborée, comme on sait, à propos de Flaubert.

- **Proposition de développement**

I/ Des surprises sans vertige : l'intellectualisme comme garant d'un imaginaire ordonné

A/ Le plaisir des images troublées du réel

On aurait gagné à proposer, pour lancer la réflexion et bien circonscrire le sujet, une approche typologique permettant de donner un contour au moins provisoire, mais précis, aux « moments » dont parle Jean Lafond. On note que dans la première partie de *l'Astrée* on relève d'abord des changements d'habit et d'identité qui permettent à un personnage de ne pas être reconnu : C'est le cas de Climante qui, au livre V, se déguise en druide et parodie les rites et sacrifices pour abuser Galathée et les nymphes mais aussi de Lindamor au livre IX lorsqu'il se déguise tour à tour en chevalier inconnu pour affronter Polémas et en jardinier pour revoir Galathée. On le voit alors non seulement changer d'habits mais de langage pour contrefaire le langage villageois p. 541. On assiste ailleurs à de véritables travestissements sexuels : Méandre se déguise en chevalier pour libérer Lydias et affronter Lipandas en combat singulier au livre XII. Hylas se déguise en jeune fille pour s'introduire auprès d'une bergère dont il recherche la compagnie au livre VIII. Dans « l'Histoire de Diane », Filandre, Filidas, et Callirée se déguisent tous trois : Filidas est ainsi élevée comme un garçon et bien que toujours désignée dans le roman par un pronom personnel féminin, elle est aux yeux de tous un jeune garçon qui permet à son père d'envisager un feint mariage (p. 360). Filandre et Callirée sont, eux, frère et sœur et, par le biais d'une coupe de cheveux et de l'échange de leurs vêtements, intervertissent leurs rôles pour permettre à Filandre de courtiser Diane en secret et échapper à la surveillance de ceux qui courtisent Diane. C'est ici que le déguisement trahit bien la présence des « fantasmes érotiques » que mentionne Jean Lafond et qui ne sont pas sans évoquer le motif du « serpent dans la bergerie » dont parle Gérard Genette. Le motif se décèle sans doute déjà à la faveur du déguisement adopté par Climante lorsque, sous couvert de consignes rituelles druidiques, il envoie Galathée et ses nymphes se parfumer pour mieux les observer nues p. 327-328 mais il bénéficie tout particulièrement des scènes de travestissement sexuel sur lesquelles repose toute l'histoire de Diane comme le montre la

page 377 : « Daphnis et moi fismes à Filandre toutes les caresses, qu'entre femmes on a de coustume, je veux dire entre celles, où il y a de l'amour & de la privauté, que ce berger revevait & rendait avec tant de transport qu'il m'a depuis juré, qu'il estoit hors de soy-meme ». Le trouble atteint son paroxysme lorsque Filidas, sous son habit de jeune homme, apprend à Callirée (déguisée en jeune homme sous le nom de Filandre, son frère) le sexe qui est le sien et lui avoue son amour : « Elle alors se desboutonnant se descouvrit le sein ; L'honnesteté, luy dit-elle, me deffend de vous en monstrier davantage » (p. 396). On retrouve cette érotisation les deux fois où Céladon se déguise en jeune femme, au livre IV et au livre XII. Au livre IV, travesti en fille (p. 264), il s'introduit dans le Temple de Vénus et peut y contempler Astrée dévêtue et surtout lui proposer un marché : son jugement sera à son avantage en échange d'une mèche de cheveux et d'une promesse, celle de le recevoir pour fidèle serviteur. Au livre XII, il prend un habit de nymphe pour échapper à Galathée, prend le nom de Lucinde et se fait passer pour une parente d'Adamas. La ruse, qualifiée de métamorphose (p. 653-654), abuse tous les observateurs, d'autant que Céladon va jusqu'à contrefaire même la voix d'une jeune fille (p. 675). L'effet sur Galathée témoigne alors du trouble érotique que crée cette confusion : « puis elle passoit d'un autre costé, & le consideroit comme ravie, car sa beauté par ces agencements paraissoit beaucoup plus » (p. 654).

On voit alors la possibilité d'associer ces brouillages à un véritable plaisir, lié d'abord à une satisfaction libidinale avouée parfois à demi-mot par les protagonistes : Diane rapporte ainsi page 379 le « plaisir éprouvé par Filandre » déguisé en femme durant les douze à quinze jours qu'il passe ainsi dans son intimité. Au livre XII c'est le rire qui accompagne le déguisement de Céladon. Le plaisir n'est pourtant pas systématiquement lié à un quelconque érotisme : il sanctionne ailleurs une heureuse complicité, celle d'un trouble de l'image orchestré en commun, soit à l'intérieur d'un couple qui se joue alors de ceux qui l'observent, comme c'est le cas au livre VII où Cléon et Tircis jouissent, aux dires de Laonice, du plaisir d'une dissimulation concertée, soit à l'intérieur d'une plus large communauté puisqu'il arrive que feintes et dissimulations découlent de jeux de société et de divertissements collectifs. On sait que c'est un tirage au sort organisé par Amasis qui, au début de l'Histoire de Silvie (Livre III) conduit Clidaman à la courtoiser, au grand dam de Ligdamon à qui échoit la mission de courtoiser Sérère dont il n'est pas du tout épris. C'est là de même que Lindamor reçoit la tâche de servir Galathée. Des circonstances similaires président au service que Silvandre accomplit envers Diane par « gageure » et pour « trois Lunes », suite à la dispute qui l'oppose à Phillis et qui lui vaut cette condamnation, le gage étant alors reçu par tous les personnages présents comme « une proposition agréable » (p. 413). Le plaisir produit peut même se situer à mi-chemin de ces deux cas de figure : on songe à l'agrément que provoque la confusion des images dans « l'Histoire d'Hylas » (Livre VIII) dont l'inconstance amoureuse alimente des situations de grande confusion, chaque fois rapportées sur un mode plaisant, conformément à l'humeur joyeuse qui caractérise le personnage qui est aussi ici le narrateur de ses aventures : on songe d'abord au reproche railleur que lui adresse Stilliane lorsqu'il lui déclare sa flamme alors qu'elle sait qu'il courtoisait jusque-là Carlis. Elle lui reproche une forme d'aveuglement qui le conduit à une confusion des identités : « sachez que je ne suis pas Carlis, & que je me nomme Stilliane » (p. 479). La situation est d'ailleurs telle qu'elle déclenche le rire de l'ami, Hermante, à qui Hylas la rapporte le lendemain. De même, le récit d'Hylas se termine par une situation de travestissement sexuel qui le conduit sur les pas de Céladon puisque lui aussi, au mépris de toutes les lois, s'introduit dans le temple de Venus déguisé en fille pour y suivre deux belles, Aymée et Floriante. Mais il se trahit lui-même, une fois dans les lieux, en oubliant bientôt de contrefaire sa voix. Sa conduite manifeste ainsi une forme de détachement qui confère au récit une teinte d'autant plus humoristique qu'on lui rappelle aussitôt les enjeux d'une pareille transgression, punissable de mort.

B/ Un plaisir intellectuel assuré par la logique narrative de l'œuvre

Il découle d'abord d'une construction d'ensemble rigoureuse : l'organisation générale de la première partie témoigne d'une recherche très flagrante d'équilibre, qu'il s'agisse du nombre de livres - égal à 12 - qui composent chaque partie ou du nombre de pages de chaque livre, à peu près identique,

qui explique en particulier la distribution des histoires enchâssées en leur sein (puisqu'on en compte parfois deux au sein d'un même livre (par exemple au livre V, au livre VIII et au livre XI) dans un souci d'harmonisation assez net lorsque figurent parmi ces deux histoires des narrations assez peu liées à l'histoire principale comme c'est le cas à la fin du livre V avec l'histoire de Stelle et de Corilas qui ne présente pas du tout le même intérêt dramatique que l'histoire de la tromperie de Climante, les personnages qu'elle met en scène ne réapparaissant dans l'histoire principale). A cela s'ajoute un effort pour produire un effet de diffraction de l'information narrative permettant à nombre d'histoires enchâssées de poursuivre, prolonger et éclairer certains éléments de la diégèse : un effort de convergence et d'unification des différents récits présents dans la première partie est repérable, assurant la pleine cohésion d'un ensemble par ailleurs très précisément bouclé (l'état mélancolique de Céladon, méconnaissable, à la fin du livre XII, répond à sa mélancolie initiale et à sa noyade qui le rend d'abord méconnaissable). Certains narrateurs intra-diégétiques s'affirment ponctuellement comme des relais du narrateur principal du roman dont les interventions discrètes (par l'usage de commentaires à la première personne qui peuvent être de régie ou bien relever de sa compétence idéologique) sont fréquentes. Il revient ainsi à Céladon d'éclairer par son intervention au livre II (p.178), et surtout par l'histoire d'Alcippe qui suit, les fondations politiques et sociales de la pastorale forézienne. Quelques pages auparavant le même rôle était donné à Galathée, révélant à Céladon l'Histoire même du royaume des Nymphes et leur institution. L'un comme l'autre enrichissent ainsi le tableau initial tracé dans l'incipit du roman. Mais surtout, on repère une sorte de filage assez savant des intrigues, qui consiste à les étoffer progressivement en proposant des histoires qui complètent peu à peu, sur le plan chronologique et dramatique, le matériau initial. On songe ici par exemple à la manière dont « l'Histoire de Silvie », au livre III, s'introduit à la faveur d'allusions aux amours malheureuses de Léonide (abandonnée par Augis) pour présenter des personnages et développer des situations touchant aux amours des deux nymphes qui aboutiront, au livre XII, à l'histoire de Lydias et Mélandre, Lydias étant le personnage avec qui Ligdamon, amant malheureux de Silvie, a été confondu. Tout un noyau narratif se voit ainsi étiré, diffracté compliqué, du livre III au livre XII, au fil de plusieurs histoires enchâssées (pour rappel, l'histoire de Silvie se voit ainsi éclairée et prolongée par l'histoire de Galathée et Lindamor au livre IX, par l'histoire de Léonide au livre X, par l'histoire de Ligdamon au livre XI) qui enserrant ainsi le motif de la confusion de l'image dans une longue suite d'événements très précisément orchestrés par la construction d'ensemble de la première partie.

La mise en récit participe par ailleurs à limiter la portée dramatique de ces situations de confusion du réel et de ses images. D'abord en les constituant en rapides péripéties au sein de la diégèse : au livre VIII le travestissement d'Hylas en bergère, qu'il semble ne pas abandonner immédiatement à sa sortie du temple de Vénus puisqu'il dit vouloir « mieux [s]e déguiser » et suivre les autres bergères ainsi vêtu, constitue une aventure brève et isolée car elle s'interrompt au moment même où Hylas page 497 met fin à sa narration (qui ne reprendra pas au cours de cette première partie) ; au livre XII la rapidité avec laquelle Céladon, une fois loin d'Isoure et parti avec ses habits de berger sous le bras, délaisse son déguisement pour reprendre immédiatement sa tenue habituelle. Il arrive souvent, par ailleurs, que le narrateur, soucieux de préciser le degré d'information dont disposent les autres personnages, tende à circonscrire par sa façon d'en rendre compte les effets de quiproquo et de malentendu que les troubles de l'image pourraient susciter : c'est par exemple le cas dans l'histoire de Diane lorsque Diane, racontant le déguisement de Callirée et de Filandre, explique pour la bonne compréhension du lecteur : « Daphnis pensait encores parler à Callirée, & avoit opinion que toute ceste crainte fust à cause de Gerestan, qui eust trouvé mauvais, s'il en eus testé adverty qu'elle fit cest office à son frere » (p. 381). Le narrateur intradiégétique prévient ici les hypothèses du lecteur sans interroger précisément l'usage du déguisement, comme s'il n'y avait pas lieu de le commenter en tant que tel, comme s'il allait de soi et relevait d'une pure convention narrative. Même chose au livre XII lorsque, page 675, le narrateur use d'une incise pour préciser qui est Lucinde et ainsi neutraliser la confusion que pourrait induire dans le récit son déguisement en nymphe : « Je dis Lucinde, parce que Céladon comme je vous ay dit portoit ce nom, suivant la resolution que Galathée avoit faite. »

C/Une perspective réflexive et morale

Le regard jeté par les narrateurs, qu'il s'agisse du narrateur principal ou des narrateurs secondaires, joue donc un rôle essentiel pour présenter comme de simples moments ces situations où les rapports de l'être et de l'image vacillent dans la mesure où ce regard tend aussi à les inscrire dans un mouvement général de réflexion morale qui les ramène toujours à un ordre intellectuel.

La mise en récit permet en effet de faire de ces moments de trouble les illustrations d'une conduite amoureuse, donc à les inscrire dans le programme tracé en titre du roman, celui de décrire les « effets de l'honnête amitié ». Il s'agit donc d'articuler ces troubles de l'image à la logique déductive programmée par le sous-titre du roman et qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre pour les proposer à la méditation du lecteur comme à celle des auditeurs des histoires rapportées et en faire le matériau de choix d'une casuistique tendue vers une représentation idéale de l'amour. On songe particulièrement ici à la dispute qui transforme la fin du livre VII en véritable cour d'amour, permettant à Silvandre et à Phillis de statuer sur les multiples feintes par lesquelles Tircis n'a cessé de cacher à Léonice l'amour véritable qu'il avait pour Cléon. Le jugement rendu, défavorable pour Léonice – qui en gardera une profonde rancune pour ses juges – permet de présenter les troubles de l'image comme de simples épiphénomènes. Ailleurs, c'est dans le cours du récit, à la faveur de commentaires formulés soit par le narrateur lui-même soit par des personnages-témoins, qu'un jugement moral est porté sur les troubles de l'image : au début du livre XII, une parenthèse permet au narrateur principal de commenter le travestissement proposé par Léonide à Céladon (« voyez à quoi l'amour la faisait s'abaisser »). Il s'agit bien ici d'identifier un écart de conduite qui ramène l'ensemble de la scène à un univers de normes qu'il s'agit de ne pas d'oublier. Même chose lorsque Diane, page 378, présente comme source d'instruction sentimentale, pour le public à qui elle adresse son récit, le double travestissement de Filandre et de sa sœur : « voyez combien Amour est folastre, & à quoy il passe son temps ! à Filidas qui est fille, il fait aimer une fille, et à Amidor [qui, rappelons-le, s'éprend de Filandre en croyant avoir affaire à sa sœur, Callirée] un homme ». On songe encore à la condamnation sans appel qui est faite par Léonide, en tant que personnage et en tant que narratrice, de la supercherie de Climanthe et de Polémas. Ses réactions indignées lorsqu'elle surprend le récit qu'en fait Climanthe se doublent de l'orientation qu'elle donne au récit qu'elle propose ensuite à Adamas (p. 549) et aux rapports qu'elle en livre à Galathée lorsqu'elle s'efforce vainement de la convaincre de la « menterie » dont elles ont fait l'objet. Ailleurs, ce sont des appréciations plus positives qui sont parfois paradoxalement proposées sur les feintes et manipulations consenties par les personnages : on songe aux commentaires de Laonice sur les feintes de Tircis à son égard p. 421 (« Je ne puis, encores que mensongères, m'empescher de les cherir & de remercier Amour des heureux moments dont il m'a fait joüyr en ce temps-là et souhaitter que ne pouvant estre plus heureuse, je fusse pour le moins tous-jours ainsi trompée »). Au livre XII, de même, la conduite de Mélandre, déguisée en chevalier pour affronter Lipandas, s'accompagne, de sa part, de commentaires qui justifient pleinement le recours à cet artifice (p. 658) : « Amour qui a autrefois vestu des hommes en femmes, se jouë de moy de ceste sort & m'ayant fait oublier en partie ce que j'estois, m'a revestu d'un habit contraire au mien ». Plus loin, page 663, elle alléguera la « fureur » amoureuse pour expliquer le choix de ce travestissement. Ils se voient confirmés et par l'auditeur de son récit, Clidaman, qui fait l'éloge de son courage p. 669, et par Amasis qui rapporte ses aventures en soulignant leur portée instructive en matière d'amour (p. 655-656) et les conclut par des protestations d'estime.

Qu'il s'agisse de les condamner ou de les regretter, les troubles de l'image participent bien d'un discours général sur l'ordre du monde, qui consacre la toute-puissance de l'amour sur les conduites humaines. On rappellera que la feintise, la dissimulation et le dédoublement des images se justifient souvent au nom d'une logique amoureuse, visant à assurer à la fois la réputation de l'être aimé(e) et garantir pleinement sa vertu. Une logique courtoise opère ainsi, nous ramenant aux traditions de l'amour de loin et à une relation à la dame fondée sur l'obéissance et la soumission absolue : c'est ainsi qu'Astrée contraint Céladon de feindre d'aimer d'autres bergères, que Bellinde exige de Celion d'adresser ses vœux à Amaranthe.

On relira dans cette perspective les tribulations de Céladon dans le récit-cadre comme une réflexion générale sur les troubles de l'image occasionnés par le dieu Amour lui-même dont les lois ont pu être bafouées : victime à la fois de la feinte que lui a imposée sa maîtresse, qui le conduit à prétendre aimer Aminthe, et des accusations malveillantes de Sémire qui suscite habilement la jalousie d'Astrée et lui fait redouter que la feinte soit véritable, Céladon est sans doute victime d'une amnésie d'Astrée bien incompréhensible si on ne se souvient pas qu'il a été surpris en train de prononcer de faux serments envers le dieu Amour p. 303 : « Je prie Amour, luy dit-il, Belle Bergere, si je me mocque, qu'il fasse tomber la mocquerie sur moy, & si j'ay mérité d'obtenir quelque grace de luy, qu'il me donne la punition dont vous me menacez ». N'est-ce pas ici une faute d'hybris (cette « outrecuidance » à laquelle cèdent par ailleurs à plusieurs reprises des amants trop sûrs d'eux comme Hylas ou Polémas), qui lui vaut pleinement d'être puni par là où il a fauté, un dérèglement du rapport des images au réel ?

Conclusion du I : L'imaginaire de *l'Astrée* est donc orienté vers la célébration de l'honnête amitié, conformément au programme que constitue le sous-titre du roman. Reste que toute casuistique se caractérise par un émiettement du discours qui interroge fondamentalement toute possibilité de saisie synthétique, donc de mise en ordre hiérarchique du propos. Ainsi, la célébration de l'honnête amitié, aussi prépondérante soit-elle, s'accomplit-elle sans reste(s) au sein de la narration ? Suffit-elle à rendre compte de toutes les situations évoquées ?

II/ Ainsi, l'intellectualisme de d'Urfé n'est-il pas lui-même un faux-semblant, un cadre en trompe-l'œil, gagné et contaminé par le « vertige et la déraison baroques » ?

A/ Les troubles de la spécularité : pour un divorce généralisé de l'être et du paraître ?

Les reflets troublés de la fontaine de vérité d'amour apparaissent dans le roman comme le symptôme d'un trouble généralisé de la spécularité. Rappelons que le fonctionnement oraculaire de la fontaine repose sur un jeu d'images qui dédoublent l'image de la réalité pour faire apparaître visuellement dans l'eau la réciprocité du désir amoureux : celui ou celle qui s'y mire peut en effet s'y voir accompagné de l'image de celle ou de celui qui l'aime en retour. Or on apprend dans la première partie du roman qu'un double écueil menace le fonctionnement de cette fontaine : non seulement elle est devenue inaccessible et désormais gardée par des lions et des licornes, mais elle se révèle tardivement peu fiable lorsqu'on apprend par Adamas qu'elle a été enchantée par la sorcière Mandrague pour abuser Damon et Fortune et les conduire à la mort. Ce dispositif spéculaire, qui attire en Forez nombre de bergers comme le précise Tircis au livre XII p. 682 est donc à la fois le cœur rayonnant de l'univers pastoral et en même temps un lieu déserté par le roman. Cette impossibilité à livrer une image fidèle du réel est également prise en charge par le miroir supposément magique avec lequel Climante piège Galathée et ses nymphes. Le miroir, de nouveau, se révèle un dispositif optique fallacieux, reposant sur le principe du trompe-l'œil et conduisant, comme l'explique Léonide, à mettre Galathée en « un labyrinthe » p. 550. Est-ce un hasard si ce motif du labyrinthe essaime dans le roman, si on le retrouve à propos de Ligdamon, condamné à mort par sa ressemblance avec Lydias (p. 623) mais aussi page 140 pour désigner l'embarras d'Astrée suite au suicide de Céladon ? Astrée avertit d'ailleurs Céladon p. 206 que la cour qu'il entreprend constitue un « dangereux labyrinthe ». Chaque fois le labyrinthe nous ramène à une confusion mentale suscitée par la confusion des êtres et de leurs images, nous mettant ainsi sur la voie d'une pathologie de l'image qu'on ne saurait simplement circonscrire à des moments précis puisqu'elle diffuse largement dans tout le roman et interroge les assises ontologiques de l'univers pastoral.

On assiste de fait, en matière de trouble des images, à un phénomène de contagion qui produit une impression de désordre, loin de l'imaginaire ordonné décrit par Jean Lafond. Il se traduit par des effets de diffusion de proche en proche, conduisant à des effets de démultiplication, mais aussi par des formes de redoublements qui conduisent les troubles de l'image à prendre par moments un

caractère particulièrement complexe voire vertigineux. La démultiplication des reflets s'illustre tout particulièrement à travers la feintise de Climanthe. Elle est d'autant plus remarquable qu'elle se donne à voir, comme une feintise au carré, orchestrée d'abord par Polémas pour séduire Galathée et la détacher d'un rival encombrant, Lindamor. A cet égard, les reflets du miroir de Climanthe sont d'autant plus trompeurs que non seulement Climanthe se déguise en druide mais qu'à travers ce déguisement, il devient un double de Polémas, comme si le brouillage de l'image s'exerçait à un double niveau. Par ailleurs, on va saisir bien vite dans le roman les répercussions de cette manœuvre : elle va troubler l'image de Céladon aux yeux de Galathée, la conduisant à négliger, au grand dam de ses nymphes, la distance sociale qui les sépare, au risque elle-même d'oublier qui elle est. Le premier effet est donc de remettre en cause l'identité même de la Nymphé, d'en brouiller l'image. Aussi bien les efforts de Léonide pour la ramener à la vérité s'avèrent vains : elle ne saurait canaliser pleinement les méfaits de ce miroir trompeur. Pire encore, la seule issue dont elle s'avise la mène à imposer un déguisement à Céladon, le travestir en Lucinde pour l'éloigner de l'emprise étouffante de Galathée. Autant de ricochets qui témoignent d'une transmission de proche en proche des troubles de l'image. C'est d'autant plus notable que, si l'on reprend l'analyse de plus haut, on s'apercevra sans mal que la ruse de Polémas fait suite à un précédent épisode où, pour se détacher de son rival, Lindamor, il l'a injustement calomnié et poussé à se masquer en « chevalier inconnu » pour demander justice par une ordalie de ce méfait.

Ce fonctionnement en cascade se retrouve dans « L'Histoire de Diane » : malgré les efforts consentis par Diane, narratrice, pour rapporter de façon claire les déguisements qui ponctuent son récit, les jeux de redoublements et de croisements rendent par moments assez vertigineux l'entrelacs des feintes : qu'on en juge notamment page 377 lorsque Callirée (qui a pris l'identité et l'apparence de son frère Filandre) et Amidor s'indignent de l'attitude de Filidas, qu'ils croient un homme, lorsqu'ils le voient courtoiser celui qu'il pense être Filandre mais qui est en réalité Callirée : « l'un & l'autre estoit fort scandalizé & quoy que Callirée fust fort resoluë de supposer toutes ses importunités pour le contentement de son frere, si est-ce qu'elle, qui croyoit Filidas estre homme, en avoit une tant d'horreur que ce n'estoit pas une foible contrainte que celle qu'elle se faisoit de parler à elle. » De même, l'histoire de Tircis et de Cléon au livre VII montre le raffinement auquel la feintise amoureuse conduit parfois des amants : pour ne pas découvrir l'amour qu'il porte à Cléon, Tircis affecte d'adresser ses vœux à une autre bergère, qui n'est autre que l'amie de Cléon, Laonice, mais Cléon, de peur que Laonice ne découvre la vérité, s'avise alors de cacher son artifice sous un autre (comme le précise la page 422). Elle demande alors à Tircis de « faire semblant d'aimer Cleon ». On atteint alors un degré paradoxal de feinte qui remet en question la relation des êtres et de leur image puisqu'ici le comble de la ruse est atteint lorsque Tircis ne fait qu'exprimer ses sentiments réels pour Cléon. Le comble de la dissimulation consiste donc à donner de soi une image qui en réalité est authentique : l'effet est donc dévastateur puisqu'il met en crise toute relation authentique possible du réel à son image, donnant donc à penser que le réel est toujours double.

N'est-ce pas ce qui se manifeste également dans le quiproquo tragique dont meurt Ligdamon, confondu avec Lydias comme avec son sosie ? Le roman s'ouvrirait ainsi à une crise ontologique radicale, qui invite bel et bien à nuancer le propos de Jean Lafond. La confusion qu'opère le motif du sosie trouve de fait un écho inversé dans les jeux de déguisements qui conduisent un personnage à changer narrativement d'identité : le déguisement de Céladon au livre XII donne naissance finalement à un autre personnage, à un vrai dédoublement sanctionné par un changement de nom, qu'on retrouvera plus loin dans le roman lorsque déguisé de nouveau en fille il deviendra Alexis. Ce jeu de métamorphose identitaire se repère également en d'autres situations. Sans doute Mélandre, bien que déguisée en homme, conserve, à l'instar de Filidas dans « L'Histoire de Diane » des sentiments de femme. Il n'en reste pas moins que les assises ontologiques de l'univers pastoral finissent par paraître bien vacillantes à force d'être remises en question par les changements d'apparence et d'identité qui affectent les personnages : n'est-il pas d'ailleurs curieux que Mélandre fasse l'objet d'appréciations positives célébrant en elle des vertus qui sont d'abord celles d'une virilité chevaleresque ? N'est-ce pas oublier un peu vite qu'elle est une femme et que son rôle de Chevalier triste, qui la mène à se faire le champion de son amant pour prendre sa place en prison, est un rôle typiquement masculin ?

Cela conduit d'ailleurs à une invraisemblance signalée lorsque, durant son duel face à Lypondas, simplement revêtue d'une chemise, Méandre signale qu'elle ne peut plus déguiser ses attributs féminins... sans que pour autant personne ne s'en aperçoive vraiment. Tout se passe comme si l'identité physique du personnage s'effaçait sous l'image qu'il cherche à donner. Que dire, de même, de Filidas qui aime comme une femme mais se bat comme un homme pour venir en aide à Diane pourchassée par un Maure, montrant ainsi à Diane qu'elle l'avait « autant aimée que son sexe le lui permettait » ? Avouons que la formule a de quoi laisser perplexe : elle illustre en tout cas la complète porosité du réel et de ses images. Ce qui s'illustre également dans la propension qu'ont les personnages à être les victimes et les jouets de leurs propres feintises : la prolepse de la page 447 annonce ainsi la façon dont Silvandre, à force de feindre de servir Diane par jeu va finir par s'éprendre véritablement d'elle. De même que, comme on l'apprendra dans les développements ultérieurs du roman, Diane, pourtant résolue à ne plus aimer pour rester fidèle à la mémoire de son amant défunt, Filandre, ne restera pas insensible aux protestations amoureuses de Silvandre.

B / Un univers socialement hiérarchisé aux frontières labiles

On pouvait ici interroger la redistribution des rôles pourtant bien différenciés de l'univers pastoral comme le signe d'un brouillage généralisé des identités sociales : si Léonide face à Galathée est bien une figure d'ordre rappelant la Nymphé aux devoirs de sa naissance pour mieux la détourner de l'amour qu'elle éprouve pour un simple Berger (Livre II page 163-163) et si son discours trouve dans celui d'Adamas un soutien ferme lorsqu'il rappelle à Céladon (au livre X) la différence de condition qui existe entre les bergers et les nymphes pour éprouver les valeurs du héros et apprécier la nature exacte de ses intentions envers Galathée, toute l'intrigue du roman repose sur un double franchissement du Lignon – celui qu'accomplit Céladon et celui qu'accomplit en retour Léonide – qui souligne symboliquement la porosité des frontières devant en toute logique séparer hiérarchiquement le monde de la Cour et de ses chevaliers du monde des bergers. La porosité de ces frontières se retrouve alors dans l'évocation de personnages qui paraissent appartenir à ces deux univers : on songe ici à Alcippe qui se découvre, une fois éloigné du forez, une naissance illustre (p. 188) qui le rend par avance, malgré son statut de berger (on lui rappelle qu'il ne connaît pas les « civilitez des villes »), l'égal des chevaliers qu'il entend affronter et bientôt un combattant aux nombreux faits d'armes puisqu'il devient « un des bons Chevaliers de son temps ». De même on découvre en Galathée une figure de nymphe pétrie de contradictions, présentée à la fois comme orgueilleuse et attachée à la gloire de son rang (notamment dans sa façon de répondre à l'amour de Polémas puis de Lindamor) et incapable pour autant de se détacher de Céladon, qu'elle entend forcer à l'aimer, en dépit de son infériorité sociale. Enfin, en Forez circulent des bergers étrangers qui sont pour certains de faux bergers : on pense ici à Silvandre présenté comme un berger qui n'a « rien de villageois que le nom, & l'habit [...] » (p. 407) car il a fréquenté d'abord les grandes villes et notamment l'université de Marseille (p. 454).

C/ Un univers « désaîré » : une honnête amitié aux contours troubles

Héroïne du roman, Astrée porte le nom d'une déesse, fille de Thémis, associée au règne de la justice au sein de l'âge d'or dans les représentations qui en sont données par Hésiode et Ovide. Son nom résonne ainsi dans le roman de façon à ce que se déploient ses connotations métaphoriques, Céladon la nommant régulièrement « mon astre » (p. 135, 141, 270) ou mon « bel Astre » (p. 141). Par ses connotations mythologiques et cosmologiques, le nom d'Astrée suggère de voir dans l'univers du roman un univers parfaitement organisé, sous-tendu par une axiologie qui tendrait à faire du monde pastoral une sorte d'Eden païen, un mythe hors du temps et de l'espace, renouant avec les représentations antiques de l'idylle pour donner à voir un monde fondé sur l'harmonie de l'homme et de la nature, rendant inutile le travail, la fatigue et la peine. C'est ce qu'expliquent les pages 118-119, évoquant le Forez comme une relique du « premier siècle » Or, si la vie des bergers est bien dans *l'Astrée* une vie coupée de l'Histoire – celle-ci se déroulant au loin, de l'autre côté du Lignon – et

ainsi délivrée des troubles de la guerre qui pourtant fait rage tout autour, ce qui frappe dans le roman, c'est bien la présence du serpent dans la bergerie, dès l'évocation initiale du Lignon, décrit comme un fleuve tortueux aux allures de serpent. On constate ainsi la présence dans l'idylle d'une figuration de Saturne, offerte à l'admiration de Céladon à son réveil à Isoure, qui représente non la divinité associée à l'âge d'or, mais un autre visage de Saturne, un Saturne dévorant ses enfants et symbole du temps qui détruit tout. Or cette présence pour le moins incongrue résonne avec les accents funestes que prend bien souvent l'évocation de l'univers pastoral où la mort rôde sans cesse : c'est ce dont témoigne l'histoire de Tircis et de Cléon qui impose la présence du motif d'un bout à l'autre de la première partie puisque, rencontré dès le livre I, Tircis incarne une affliction inconsolable qu'on retrouvera au livre XII lors de sa rencontre avec Céladon, après que l'histoire en est rapportée au livre VII. Sa trajectoire dans le récit double ainsi celle de Céladon qui ouvre le livre sur un suicide, certes manqué, mais qui invite à voir dans le bannissement que lui a imposé Astrée un jugement mortifère qui condamne Céladon à n'être plus qu'un fantôme. La pastorale comporte ainsi une longue série de décès (Ligdamon, Filandre, Filidas) que conclut, au livre XI, la visite que fait Céladon de la grotte de Damon et de Fortune, qui abrite, comme on sait, leur tombeau.

Ce dernier exemple met d'ailleurs en exergue la portée possiblement mortifère des troubles de l'image qui ponctuent la narration : n'y voir que des moments de plaisir, comme on l'a fait en 1^e partie à l'invitation de Jean Lafond, s'avère ainsi particulièrement réducteur tant il est vrai que ces troubles sont parfois sources de profonds tourments pour les personnages, conférant à la narration des accents pathétiques ou tragiques: c'est bien l'enchantement de Mandrague qui, faussant les représentations de la fontaine de vérité, conduit les deux bergers à la mort avant que la tromperie ne se retourne contre elle : les trouvant morts, elle « maudit son art, déteste ses démons, s'arrache les cheveux & se meurtrit la poitrine de coups » illustrant son « violent déplaisir » (p. 649). C'est bien aussi un trouble de la représentation qui, affectant d'emblée les relations d'Astrée et Céladon, conduit à la tentative initiale de suicide du berger. Les couleurs funestes dont se pare l'idylle ne font ainsi que dramatiser la démultiplication en son sein des jeux de dupe proposés par des bergers souvent peu scrupuleux ou imposés par le règne, au sein de ce paradis, de la médisance qui atteint souvent les bergers comme il touche l'univers des chevaliers (Polémas l'illustre bien lorsqu'il publie de fausses rumeurs sur Lindamor). Leur existence est attestée par les commentaires qu'en donne Sémire page 301 (« après que nous eûmes longtemps parlé des diverses trahisons que les bergers faisaient aux bergères qu'ils feignaient d'aimer ») et ce d'autant plus que le motif lui sert précisément à abuser de la confiance d'Astrée pour la détourner de Céladon. La même idée apparaît page 277 dans la bouche de Phillis qui justifie ainsi son refus de reconnaître le dévouement de Lycidas.

Que reste-t-il dès lors de l'âge d'or que devrait symboliser Astrée ? les jeux sur son nom témoignent d'une dérivation obsédante : celle du désastre. Aussi bien Diane qui parle de « la saison desastreuse où je suis » page 269 que le narrateur parlant du « desastreux Lignon » (p. 295) ou Lycidas qui fait part à Astrée de « leur commun desastre » p. 133, tous alimentent un véritable paradigme dans le roman jusqu'à la fin lorsque p. 686 Céladon vit des « jours tristes et desastrez » et s'interroge, relisant les lettres reçues de sa bien-aimée p. 687 : « Mais à ceste heure que le desastre nous a si cruellement separez, comment, ô chiffres bienheureux, demeurez-vous encor ensemble ? C'est comme je croy, pour faire paroistre ; que le Ciel peut pleuvoir sur moy toutes ses plus desastreuses influences... ». Si le désastre renvoie sans cesse le lecteur à un monde décentré, privé de ses repères cosmologiques les plus évidents, puisque le Ciel et ses astres ne constitue plus un repère stable pour l'action des hommes, il signale surtout un effondrement des valeurs sur lesquelles devrait en toute logique se fonder la pastorale et en particulier la difficulté à assigner à l'honnête amitié une définition claire.

Il faudrait ainsi revenir sur la casuistique qui sous-tend le roman et explique la multiplication des aventures rapportées sous forme d'histoires enchâssées ou de micro-récits parfois insérés dans ces mêmes histoires enchâssées (on songe à l'histoire de Cloris dans l'histoire de Hylas, au récit de Mélandre à l'intérieur de l'histoire de Lydias par Amasis). Si la narration se présente comme un recueil, c'est dans le but de ramener son thème principal, celui de l'honnête amitié, à une exploration qui ne saurait jamais aboutir qu'à une suite de cas, comme si précisément il n'était pas possible de

ramener cette honnête amitié à un socle doctrinal précis. De fait, on s'aperçoit que cette honnête amitié puise à trois traditions de pensée distinctes : le néo-platonisme, l'idéal courtois de la *fin'amor* et la tradition de la charité chrétienne. Relevant en lui-même d'une triple inspiration, cet idéalisme compose également avec un érotisme diffus qui tend à ne pas oublier la satisfaction plus matérielle des sens et dont nous avons déjà parlé.

Loin d'encadrer et d'ordonner le fonctionnement des images dans le texte, l'honnête amitié semble être elle-même prise dans un régime d'images ondoyant et instable à l'image d'une Astrée qui devrait incarner la justice et qui pourtant se signale d'emblée par une cruauté injustifiée envers Céladon, et une pratique du mensonge qui interroge non seulement sa capacité à symboliser l'honnête amitié mais à constituer un modèle de référence qui permettrait de garantir l'ordre moral et intellectuel de la pastorale.

Conclusion du II : Le trouble de l'image, loin de se limiter à quelques moments, tend ainsi à parcourir l'ensemble du texte et à interroger ses assises idéologiques au point de les rendre fragiles et vacillantes. Ce sont bien alors les cadres intellectuels posés par d'Urfé qui s'offrent comme un trompe-l'œil, conduisant bel et bien le lecteur à constater que tout l'édifice de la représentation littéraire sur laquelle repose le roman présente un caractère douteux. On verra ainsi que loin de proposer un imaginaire dominé qui triompherait d'un trouble de l'image circonscrit à certains endroits de la diégèse, le roman s'offre à lire comme une construction propre à susciter chez son lecteur une impression de vertige par l'image même qu'il lui offre d'un univers pastoral beaucoup moins cohérent qu'il y paraît d'abord.

III. Un imaginaire dominé ?

A/ Les imaginaires de *l'Astrée* : un univers fondamentalement synchrétique

Loin d'ouvrir sur un imaginaire parfaitement cohérent, *l'Astrée* se caractérise par un mélange d'inspirations très diverses, empruntant à des traditions littéraires variées qui s'entrechoquent parfois au sein du roman. Ainsi s'illustre pleinement d'indétermination théorique dont jouit à l'époque de d'Urfé la notion même de roman pastoral. Le personnel mêlé de la pastorale (dont nous avons déjà évoqué la confusion en II) permet en particulier d'illustrer la rencontre fréquente de l'univers proprement pastoral, celui des bergeries, avec l'univers du roman de chevalerie. Or si les bergers nous ramènent à un univers de convention, théâtrale et romanesque, sur lequel d'Urfé insiste dans son épître liminaire à son livre, notamment page 112, pour en souligner les artifices, les chevaliers, eux, découlent de représentations tout à la fois historiques et littéraires, ce qui devrait justifier pleinement leur distinction. Puisant à ces deux sources, le roman n'hésite pas à mettre en scène le télescopage inattendu de ces deux univers. On songe ainsi aux aventures d'Alcippe qui, en rejoignant l'univers des chevaliers se met au service du roi Arthur (Livre II p. 194 et p. 196), plaçant ainsi la pastorale dans le sillage des romans bretons et de la quête du Graal, de sorte que l'époque où se place le roman, ce V^e siècle des Francs, représentés par Mérovée et Childéric, est présentée comme l'époque où naquit la chevalerie et la table ronde. Une autre rencontre significative prend place à la fin de « l'Histoire de Diane », lorsque soudain intervient, pour conclure des chassés-croisés amoureux passablement embrouillés mais restés jusque-là bien pacifiques, un épisode parfaitement inattendu qui donne à « l'Histoire de Diane » une fin cruelle à la tonalité chevaleresque appuyée : les poursuites de l'étranger maure, significativement situées à la fontaine des Sicomores (qui évoque directement le *Livre de Lancelot*) donne lieu à une double scène de combat, entre des bergers, Filidas et Filandre, désarmé pour l'un ou faiblement armé d'une simple fronde et d'une pierre pour l'autre, et un personnage interpellé comme « un chevalier » (p. 399) barbare. Si Filandre finit par avoir le dessus, c'est au prix de sa vie et d'un déchaînement de violence très cru : p. 400. Rappelons qu'il lui enfonce sa houlette entre les deux yeux et « parachève de le tuer, en le saisissant à la gorge et « des mains et des dents ». Rien n'interdit de conférer à la scène une portée méta-textuelle illustrant les rapports possiblement conflictuels de la pastorale et de la chevalerie, rapports qui nourrissent également les

aventures de Céladon à Isoure, puisque sa fuite vise non seulement à échapper à la prison à laquelle le condamne Galathée et à assurer la fidélité qu'il voue à la mémoire d'Astrée mais à lui permettre de poursuivre son existence de Berger, loin des troubles d'un monde de la cour qui est d'ailleurs significativement mis en parallèle avec l'univers proprement pastoral au cours d'une discussion décisive du roman. Un autre épisode témoignerait aussi bien des tensions qui se nouent dans le roman entre l'imaginaire chevaleresque et l'imaginaire pastoral : l'ordalie du combat entre Mélandre et Lypandas, au livre XII, s'offre comme un écho dégradé voire potentiellement parodique du combat singulier qui oppose, au livre IX, Lindamor et Polémas. Non seulement les circonstances du combat, qui oppose une femme sans la moindre expérience de la chevalerie et un homme sans honneur qui rusera pour échapper au jugement que l'issue du combat devrait lui imposer, mais les accidents qui décident de son issue (Lypandas se blesse tout seul) participent à cette leçon. Ce sont bien les principes fondateurs de la chevalerie que le roman met ainsi à mal, interrogeant sa capacité à dégénérer en barbarie et en violence gratuite.

Sur un autre plan, on pourra rappeler le mélange d'un imaginaire merveilleux, qui fait intervenir magiciennes, enchantements et animaux fantastiques, en lien avec la présence de la fontaine de vérité d'amour, et d'un arrière-plan religieux, où interviennent divinités païennes relevant du culte des Gaulois (évocation d'un polythéisme notamment page 608 lorsque Diamis jure par Thautates, Hesus & Thamaris) comme du culte des romains : qu'on se recommande à Pan (p. 180, 283, 633, dieu de l'Arcadie) ou que l'on évoque la présence discrète de Cupidon (représenté sur les tableaux de la grotte de Damon et de Fortune) ou bien encore que l'on parle des champs Elysées (Livre XI), cette culture est bien présente, justifiant les oracles qui par quatre fois sont évoqués au cours de cette première partie (d'abord à propos de Laonice et de Tircis, puis de Bellinde, puis de Silvandre) mais aussi la présence d'une géographie sacrée, avec des lieux interdits ou régis par des interdits comme le temple de Vénus réservé aux femmes, les mentions de pratiques sacrificielles (notamment le sacrifice à Tautates que font Ergaste et Diamis lorsqu'ils partent à la recherche de Celion p. 606) Mais la religion chrétienne apparaît en surimpression, qu'il s'agisse de rejouer l'épisode biblique de David et Goliath à la fin de l' « Histoire de Diane », ou de reprendre la doxa de l'excellence de l'homme, évoquée dans la Genèse, comme le fait Silvandre p. 409, lui qui par ailleurs, à la même page, évoque un ordre de l'univers régi par un Dieu qui ordonne tout en vue de la fin.

B/ Lecture allégorique ou fiction autonome ? La question des lectures à clefs

On pouvait relever l'ambiguïté du discours liminaire (« L'auteur à la bergère Astrée ») qui semble récuser tout dispositif allégorique précis pour viser un enseignement moral plus universel (c'est le sens de la référence à Plutarque) et qui pourtant affiche une dette à l'égard d'un modèle qui est celui de *l'Arcadie* de Sannazar, connue pour avoir précisément fait l'objet de lectures à clefs. Significativement d'Urfé dit s'être démarqué de ce modèle par le choix de situer son roman dans une réalité bien connue de lui, la géographie de son pays d'enfance. Le repli de l'univers arcadique sur le Forez, qui offre au roman un cadre historique et géographique bien déterminé, est-il le signe d'une fiction d'autant plus autonome qu'elle ne repose pas complètement sur un décor de convention et de pure imagination sur lequel repose traditionnellement le jeu allégorique, ou bien un aveu permettant à l'auteur de souligner l'importance toute personnelle que revêt le livre ?

Le roman se dévoile ici comme un dispositif optique en se rapprochant de la représentation théâtrale. Insistant d'emblée sur le fait que ses bergers ne sont que des bergers déguisés, des personnages de convention revêtus d'un habit de théâtre, d'Urfé nous rappelle opportunément que dans *l'Astrée* les jeux de masque et de dissimulation qui ponctuent la diégèse sont de nature à interroger les fondements d'une fiction présentée elle-même sur le modèle du déguisement et de la représentation, soit d'une production d'images. En récusant par avance toute lecture à clefs, d'Urfé entérine alors un partage apparemment très clair entre univers des images et monde réel qui semble bien être le garant d'un dispositif parfaitement ordonné, la scène de théâtre délimitant strictement le domaine de la représentation à un ailleurs, sans confusion possible avec le réel. Simultanément cependant, ce discours liminaire insiste sur des choix spécifiques en matière de décor qui viennent

arrimer l'idylle à une réalité géographique et historique de sorte que, loin de se couper du réel de l'auteur et du lecteur, le roman paraît s'aviser de le colorer de mythologie et de fiction. On pourra donc ici juger parfaitement équivoques et du moins peu convaincantes les protestations de d'Urfé puisqu'elles suggèrent *in fine* que le rapport de la fiction et du réel, sur lequel repose tout le roman, n'a rien de stabilisé, et qu'il fait précisément débat entre l'auteur et ses lecteurs.

C/ Un imaginaire fondé sur le vertige interprétatif

On pourrait finalement se demander si les troubles vertigineux de l'image ne sont pas au service d'une mise en abyme généralisée de la fiction romanesque visant à thématiser les difficultés que pose la lecture du texte fictionnel. Page 505, Léonide, revenant sur le jeu organisé par Clidaman dont sont nés bien des amours racontés au long de cette première partie, signale que ce jeu a conduit Lindamor à espérer donner à Galathée « sous le voile de la fiction » de « tres-veritables passions. » La feintise amoureuse ouvre bien ici à une réflexion qui invite à voir dans la pathologie de l'image qui frappe tout le roman une manière d'interroger le rapport des êtres à toute fiction, conduisant à voir dans *l'Astrée* une gigantesque fable herméneutique.

« L'histoire de Damon et de Fortune », au livre XI, se présente à cet égard comme une illustration exemplaire. Elle consiste en une suite de six tableaux qui constituent autant d'*ekphraseis*, le récit s'appuyant sur le commentaire qu'Adamas fait de ces six images pour se dérouler peu à peu. C'est donc d'abord à une leçon d'interprétation de ces images que se livre Adamas devant Céladon, à la faveur d'un ton didactique qui conduit Adamas à proposer un travail minutieux d'observation des détails et de la composition générale des tableaux. On ne peut qu'être sensible alors à la liaison qui s'établit entre le contenu de ces tableaux – qui font apparaître non seulement des personnages victimes en songes d'images trompeuses, mais abusés par l'image faussée que leur renvoie la fontaine de vérité d'amour ensorcelée par Mandrague – et leur utilisation au sein du roman par un Druide visant à dispenser à Céladon des vérités sur la force de l'amour par un contre-usage des images. Ce qui est alors frappant c'est que, contrairement à toute attente, Céladon, loin d'être convaincu par Adamas, conclut pour sa part que cette histoire – et les images sur lesquelles elle s'appuie – n'illustre en rien la puissance de l'amour mais l'imprudence des personnages, qui ont douté des sentiments l'un de l'autre. La leçon d'interprétation de l'image n'aboutit donc pas à une conclusion consensuelle mais montre au contraire la difficulté à assigner aux images une signification univoque.

C'est qu'on assiste dans *l'Astrée* à une aventure qui est d'abord celle du signe, que celui-ci soit image ou autre : un autre passage d'*ekphrasis* apparaît au livre II lorsque Céladon se réveille au palais d'Isoure et ne sait où il est. Se demandant s'il est vivant ou mort (p. 157), il s'absorbe aussitôt dans la contemplation du décor de sa chambre où il découvre de nombreuses peintures que le narrateur présente comme des trompe-l'œil : « cela si bien représenté, que le Berger ne le pouvoit discerner pour contrefait » (p. 169-170). Ce qui apparaît de nouveau, c'est bien la participation de la représentation artistique au trouble des images, comme si les images de l'art, loin de stabiliser le rapport de l'imaginaire au réel, ne contribuaient qu'à le compliquer, dans un jeu d'illusions redoublé.

Ce faisant, le roman de d'Urfé se présente comme une longue méditation sur les difficultés de l'interprétation liées tout simplement à un univers de signes dérégulé que la première présentation de l'amour, en « flatteur » p.119, érige en paradigme de l'imaginaire pastoral. C'est lui, le véritable serpent dans la bergerie, la flatterie introduisant un divorce entre le signifiant et le signifié qui compromet par avance tout usage transparent des signes et particulièrement l'usage des signes verbaux.

À l'image d'une fontaine de vérité d'amour qui pourrait réparer par ses pouvoirs magiques la fracture ontologique du réel et de son image mais qui est ici frappée d'interdit, la première partie de *l'Astrée* se termine sur une méditation sur les puissances trompeuses de l'écriture et son incapacité à stabiliser une vérité des sentiments : p. 689, la dernière image de Céladon le montre consultant de nouveau les lettres d'Astrée, les traces écrites d'une affection qui semble désormais rompue. Il interroge alors la valeur des « chiffres » qu'il continue de graver par réflexe sur les arbres, se

reprenant pour dénoncer des chiffres comme autant de symboles trompeurs et les effacer aussitôt. Cette mise en scène d'une écriture qui s'efface, de chiffres qui n'ont jamais été aussi bien nommés dès lors qu'ils opacifient la relation sentimentale qu'ils devraient symboliquement exprimer, ouvre bien la première partie de *l'Astrée* à une mise en abyme du roman par lui-même, inscrivant la fiction de d'Urfé au nombre des représentations dont le sens demeure insaisissable et potentiellement trompeur. Cela explique peut-être les tendances du romancier à s'autoriser certains jeux de mots fondés sur l'homophonie ou la dérivation (que l'on songe aux déclinaisons de son propre prénom – Honoré – dans le lexique de l'épître liminaire « à la bergère Astrée »). Jamais le signe ne se laisse totalement oublier comme source d'images potentiellement équivoques et trompeuses. N'est-ce pas ce qui justifie pleinement le rapprochement du roman avec l'univers du théâtre qu'opère d'Urfé dans son épître à son livre ? Ce théâtre n'est-il rien d'autre que le « théâtre du monde » qu'Adamas évoque significativement avant d'entamer son travail d'herméneute page 636, comme s'il devait par avance frapper de caducité toute ambition interprétative ? Dans tous les cas, parce qu'elle se trouve ainsi inscrite au cœur de sa propre fiction, l'écriture de *l'Astrée* se dérobe à nous dans un gigantesque palais des glaces, un labyrinthe de miroirs.

ÉPREUVES ÉCRITES

DEUXIÈME COMPOSITION : LITTÉRATURE COMPARÉE

Rapport présenté par Cécile Brochard en collaboration avec Véronique Lochert et Philippe Postel.

« Les cœurs aussi sont semblables à l'ombre ; toujours placés en porte à faux, ils aiment en vain, se cherchent et se dérobent ; leurs rencontres sont des ruptures, leurs jeux dessinent une danse dont les pas ne seraient que décrochements, glissades, sauts dans le vide et syncopes. »

Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, p. 39.

Dans quelle mesure ce propos éclaire-t-il votre lecture des œuvres du programme « Théâtres de l'amour et de la mémoire » ?

I. Remarques générales sur les copies

Les copies ont été dans leur majorité complètes et rédigées ; les copies résiduelles ont été assez peu nombreuses. Le corpus était dans l'ensemble connu, les textes sollicités et les enjeux de la question au programme globalement appréhendés. Toutefois, la maîtrise de la dissertation s'est trop souvent révélée assez faible, la plupart des copies ne faisant pas jouer le cadre dialectique de la dissertation – parfois tout simplement l'analyse – pour se contenter de propos descriptifs ou narratifs, qui ne mettaient pas le sujet en tension. Nous rappelons que le sujet n'est pas un prétexte à récitation de connaissances acquises, qu'il faut éviter les catalogues d'exemples ou les résumés de scènes ayant vocation à illustrer une idée sans que celle-ci ait été préalablement argumentée : en d'autres termes, la paraphrase doit être évitée, au profit de l'analyse. Nous déplorons par ailleurs les développements hors-sujet qui ont plaqué des enjeux généraux de la question au programme, au détriment d'une véritable mise à l'épreuve du sujet au regard du corpus.

La mise en tension du sujet se prépare dès l'introduction : les meilleures copies de cette session y ont proposé une conceptualisation du sujet, préalable indispensable à l'exercice de la dissertation. Concernant la méthodologie de l'introduction, nous renvoyons aux rapports des années précédentes, qui détaillent avec grande précision les prérequis et les étapes de ce moment fort de la dissertation. Nous rappelons simplement que l'accroche ne saurait être un chapeau détaché du sujet, tant il est vrai qu'une accroche devrait être déjà une entrée qui prépare l'analyse et qui avance vers la problématique, laquelle donnera structure à l'argumentation. Des copies solides ont pu, par exemple, contextualiser la citation et entrer dans l'exercice par le prisme du baroque, ce qui permettait de poser quelques jalons historiques au seuil de la copie. Cette proposition n'est qu'un exemple et bien d'autres accroches pouvaient fonctionner, à partir du moment où elles s'efforçaient d'être un temps préparatoire à l'analyse, et non un simple ornement oublié sitôt le sujet cité. La citation du sujet, deuxième étape de l'introduction, doit être amenée de manière logique par cette accroche, qui aura en amont posé un cadre de pensée ou un horizon de réflexion sans lequel le sujet est comme parachuté. Suffisamment court, le sujet de cette session pouvait être recopié dans son intégralité, ce qui évitait une reprise laborieuse, avec force guillemets, de ses termes. Le troisième temps de l'introduction doit conceptualiser le sujet : ce n'est pas une reformulation plate, consistant à trouver des synonymes qui remplaceraient les termes forts du sujet, mais bel et bien une analyse que l'on prépare et qui justifiera la démonstration. Nous rappelons que la dissertation doit mettre en tension le sujet, en le confrontant aux textes du programme. Cette étape d'analyse conduit à la formulation d'une problématique (question ou affirmation) qui doit donner un *sens* à la copie, c'est-à-dire une *direction* et une

signification. Il ne s'agit donc pas d'examiner un thème ou d'illustrer un enjeu travaillé dans l'année à partir d'un terme du sujet, mais d'interroger et de mettre en tension les termes de ce sujet, en les confrontant au corpus. Ainsi, l'introduction n'est pas un passage obligé dénué de sens, dans lequel des généralités se substitueraient à une véritable réflexion. Il est regrettable qu'une majorité de copies n'ait pas maîtrisé ce temps fort et se soit contenté d'une reformulation qui ne visait ensuite qu'à illustrer, dans le corps de la dissertation, le sujet. Nous invitons donc les futures candidates et les futurs candidats à travailler avec rigueur cette entrée dans la réflexion, en considérant, comme l'indiquait le rapport de jury de la session 2022, que « chaque temps de l'introduction doit préparer directement le suivant, et ne jamais être gratuit ».

Il fallait rappeler que cette citation s'appliquait à la littérature d'un temps et d'un espace précis (l'Europe baroque) : les copies qui ont fait l'effort d'historiciser les pièces et d'interroger la possibilité de transposer le sujet dans d'autres aires culturelles telle que l'antiquité tardive indienne, ou le XX^e siècle en pleine crise du sujet, ont été valorisées, tout comme celles qui ont perçu combien les *mouvements* étaient au cœur du sujet, à travers par exemple une analyse des *émotions* ou de la *vitalité*, dans leurs acceptions multiples (dramaturgiques, philosophiques, méta-théâtrales...). À ce titre, les copies qui ont privilégié des termes polysémiques comme *émotion*, *agitation* en explicitant bien leur double sens, ont ensuite su montrer combien les tensions du sujet pouvaient être fertiles. De la même manière, les meilleures copies ont su fournir un travail dense et précis sur la dimension méta-théâtrale, tout comme sur le possible retour de l'harmonie grâce au regard du spectateur. Le sujet offrait en effet des possibilités intéressantes pour interroger la dimension spectaculaire des pièces au programme, dimension qui, de manière assez surprenante, n'a pas souvent été travaillée dans les copies.

Le sujet ne se prêtait pas à de longs développements – et encore moins à une analyse entièrement axée – sur la mémoire et ses corollaires (remémoration, reconnaissance, oubli...) ; l'on peut évidemment retrouver cette notion importante du programme à travers le terme « syncope », si l'on joue sur le sens du mot, et les crises naissent bien sûr de ces « syncope », puisque amnésies, souvenirs, reconnaissances font partie de ces ruptures et renversements qui ponctuent les intrigues. Par ailleurs, l'amour se déploie bien dans le temps, et l'inconstance ou la constance prennent forme par rapport à une temporalité ; mais il ne peut s'agir là du cœur de l'analyse. Certaines copies convaincantes ont su réintroduire l'harmonie (que l'on peut appeler le sens, ou l'ordre, ou simplement l'accès à une vérité, l'acquisition d'une forme de connaissance) dans l'analyse finale.

Dans l'ensemble, les textes au programme étaient connus, et, fort heureusement, rares étaient les copies qui ne maîtrisaient pas la méthodologie comparatiste, et qui ont consacré une sous-partie à une œuvre. Toutefois, le niveau d'analyse s'est trouvé insuffisant pour le concours dans une majorité de copies, et l'on peut regretter que des développements descriptifs se soient substitués à l'exercice réflexif de la dissertation.

Le jury déplore enfin que certaines copies soient truffées d'erreurs de langue. Nous encourageons donc les candidates et les candidats à poursuivre leurs efforts en termes de connaissance et de maîtrise du corpus, mais aussi à s'engager plus activement, pendant leur préparation, dans l'argumentation, en s'entraînant rigoureusement à l'analyse. Nous renvoyons à ce titre aux rapports des années précédentes qui fournissent un cadre très clair permettant de cerner les attentes de cette épreuve de littérature comparée.

II. Analyse de la citation

Si l'on ne demandait évidemment pas aux candidates et aux candidats de connaître l'ouvrage dont est extraite la citation, leur travail sur le théâtre baroque notamment engagé par la pièce de Shakespeare au programme devait permettre de repérer assez aisément le contexte de la citation. Celle-ci s'insère dans un chapitre consacré à l'inconstance, plus précisément dans la pastorale dramatique : inconstance amoureuse, certes, mais aussi fluidité des situations, instabilité des personnages, mouvements de l'être... Ce règne de l'instabilité semble engager deux visions du monde : mouvant, ce dernier peut être le lieu d'une légèreté, d'une fluidité et d'une vitalité propices

à suggérer les mouvements de la vie ; mais le monde peut aussi être le lieu du déguisement, de l'illusion, du mensonge, de la fuite. C'est donc autant une esthétique qu'une éthique du « change », de la mutabilité du monde, qui marque cette littérature baroque examinée par Jean Rousset. Une brève mise en contexte critique de la citation, sans en restreindre l'interprétation, semblait utile au préalable pour comprendre la vision du monde (et pas seulement de l'amour) engagée par l'inconstance baroque – vision du monde tantôt joyeuse, tantôt plus sombre. L'introduction se prêtait, à l'évidence, à cette mise au point contextuelle.

La citation s'inscrit d'emblée dans la perspective amoureuse : les personnages sont réduits à des « cœurs » qui « aiment en vain » ; la métaphore (ou synecdoque, voire métonymie) est signifiante, mettant l'accent sur ce qui meut les personnages, à savoir la sphère affective, plus précisément l'amour, qui est bien au cœur des pièces au programme. La comparaison liminaire des cœurs « à l'ombre », les images de la vacuité (de la vanité même), du vertige, du trouble et de la chute construisent un imaginaire amoureux de l'inquiétude, de l'agitation, donc du mouvement permanent. Cette perspective amoureuse est mise en tension par la citation de Jean Rousset : construit sur la juxtaposition et la restriction (notamment dans la dernière proposition) et sur les images (les « cœurs », « l'ombre », la danse...), le sujet proposé à la réflexion *figure* les mouvements sensibles, les émotions. Il s'agissait de ne pas oublier cette dimension figurative, spectaculaire, et d'intégrer la corporéité à l'analyse du théâtre, avec la performance et le spectacle : la danse, le mouvement, les « décrochements », « glissades », « sauts » et « syncopes » ne sont pas seulement symboliques, ils sont véritablement mouvements, dynamiques, chorégraphies dans les pièces. On avait ici un point intéressant qui permettait de travailler le sens profond des *émotions* : ce qui émeut, c'est bien ce qui met en mouvement (*émouvoir* est formé sur *ex* et *movere*, « mouvoir, remuer »), et il paraissait pertinent de ne pas oublier ce double sens dans l'analyse et de travailler de concert *sentiments* et *mouvements*. Cette entrée permet de prendre en compte l'esthétique des pièces de Shakespeare et de Kālidāsa qui intègrent danse, chant et/ou musique, à l'évidence, mais aussi celle de Pirandello avec le contexte des spectacles de cabaret berlinois, et offrait la possibilité de réfléchir au rôle du spectateur : c'étaient peut-être ces réflexions sur le spectacle qui permettaient de revenir à une lecture plus harmonieuse (ou moins "inquiète") de l'amour.

Ces mouvements du cœur sont caractérisés, nous l'avons dit, par l'inquiétude, qui désigne aussi bien le trouble de l'esprit et de l'âme que l'agitation du corps. La première proposition de la citation pose en effet ce constat par le biais de la comparaison : l'ombre est, au sens figuré, ce qui inquiète, ce qui nuit à la sérénité (on pense à « assombrir ») des « cœurs ». L'amour serait mystérieux, secret, caché, ou encore inquiet, troublé : l'ombre, c'est aussi l'obscurité au sens propre et au sens figuré dans les pièces (l'inconnu, important chez Pirandello, mais aussi l'incompréhensible). Un rapide tour d'horizon des propositions qui suivent permet, ensuite, de préciser d'où naît et/ou comment s'exprime *visuellement* cette inquiétude : l'image du « porte-à-faux » qui désigne l'instabilité physique et le déséquilibre ; la vanité de l'amour qui ne cesse de se soustraire à toute emprise, qui s'efface et s'éclipse, suggérant aussi les illusions, les déguisements, les mensonges ; les « jeux [qui] dessinent une danse » à contretemps, où l'irrégularité et l'ellipse (aussi bien « omission » que « courbe », selon l'acception linguistique ou géométrique) dominant. Jeux et danses permettent à ce titre d'éviter le basculement dans le tragique et maintiennent ainsi une forme de légèreté.

Le terme « syncopes » méritait sans doute un examen plus attentif, car il présente de nombreuses pistes utiles : au sens médical, c'est un évanouissement (qui peut, dans les pièces, faire écho aux endormissements et aux amnésies) ; au sens figuré, c'est une très vive émotion ; en musicologie, c'est un « effet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation se trouve brisée par le déplacement de l'accent rythmique attendu » (CNRTL), c'est-à-dire un contretemps, ou encore, par analogie, un procédé rythmique qui déplace l'accent d'un vers. Qu'il s'agisse de manifestations corporelles, émotionnelles, rythmiques, musicales et/ou poétiques, les « syncopes » offrent le parfait exemple des sens multiples que le sujet invitait à prendre en considération, en évoquant toutes les ruptures, tous les rebondissements et renversements qui marquent les intrigues.

Ainsi la citation fonctionne-t-elle sur un principe de réversibilité (« rencontres » / « ruptures », « se cherchent et se dérobent »), de retournement, mais aussi de mouvement (« jeux », « danses », « décrochements » et « glissades ») marqué à la fois par l'inquiétude (« en vain », « sauts dans le vide », « syncopes ») et la légèreté. Il paraît donc pertinent de travailler les différentes modalités de ces mouvements associés à l'émotion. L'on perçoit donc que le sujet est construit sur les sens multiples, les images à analyser aux sens propre et figuré, dans une perspective référentielle (les émotions du cœur), mais aussi philosophique ou existentielle (la vacuité, l'impossible relation à autrui, l'inconstance, mais aussi la vitalité, l'énergie...) et, bien sûr, méta-théâtrale.

Parce qu'il s'ouvre sur « l'ombre » et se clôt sur les « syncopes », en proposant un parcours de lecture marqué par les « ruptures », les dérobades, les fuites et les « sauts dans le vide », le sujet, qui plus est particulièrement assertif par l'emploi du présent de vérité générale et l'adverbe temporel « toujours », déploie donc d'une part une vision marquée par l'inquiétude, dont il peut être utile de décliner les manifestations (crises, ruptures, désordres...), mais s'ouvre aussi à une forme de légèreté avec la notion de « jeux » qui confère une certaine innocuité, dès le départ, à ces mouvements. Certes, les amoureux errent, parfois souffrent, mais c'est peut-être le plaisir du jeu et la vitalité de la danse qui l'emportent, avec une perspective ludique où se déploie le divertissement, comme l'illustrent bien les trois pièces. C'est peut-être en cela que ce sujet est à nuancer : l'ombre, l'inquiétude dominent-elles *in fine* ? Un équilibre, une harmonie peuvent-ils malgré tout se dégager de ces chorégraphies amoureuses de la fuite, de ces jeux vains ?

III. Proposition de problématique et de plan

Nous ne prétendons pas donner un modèle de dissertation, mais simplement fournir des pistes qui offrent une manière argumentée de traiter le sujet.

Problématique : comment, dans le vertige esthétique provoqué par le spectacle, l'instabilité amoureuse permet-elle néanmoins de donner un sens au monde ?

Il s'agit de partir du désordre, de l'instabilité, du mouvement qui caractérisent les intrigues amoureuses, pour montrer que les pièces, en intégrant le désordre, offrent aux yeux du spectateur un miroir susceptible de révéler le monde et ainsi de proposer peut-être une forme de sens, de vérité, voire d'harmonie. Ces chorégraphies des amours inquiètes ne sont pas seulement métaphoriques, puisque les pièces ne cessent de souligner l'artificialité du jeu et d'interroger les représentations elles-mêmes en les médiatisant. De ce fait, elles déconstruisent l'illusion mimétique et réfléchissent, au sens spéculaire, les représentations des identités et du monde. C'est peut-être par ce mouvement de retournement et, par extension, de mise en abyme que l'on peut donner, *in fine*, un sens au monde et aux êtres ainsi mis à distance.

I. INSTABILITES AMOUREUSES

A) . LES PERIPETIES DE L'AMOUR : INCONSTANCES ET AGITATIONS DES « CŒURS »

La crise est à l'ouverture de la pièce de Shakespeare : à l'acte I, c'est le fait que Démétrius se détourne d'Hélène pour courtiser Hermia qui introduit le trouble, mais Hermia et Lysandre forment un couple constant (jusqu'à ce que l'erreur de Puck rende Lysandre inconstant malgré lui dans la forêt). La crise est également à l'ouverture de la pièce de Pirandello, puisque Salter attend Elma une arme à la main ; Elma apparaît comme un objet de désir que se disputent de nombreux hommes et même des femmes (Mop, la fille de Salter, la désire aussi). La crise chez Pirandello, c'est aussi évidemment celle de l'Europe et de ses traumatismes, et on pourrait rappeler combien la violence et la vulgarité qui font irruption dans le salon de Salter à l'ambiance décadente métaphorise le chaos berlinois, un désordre qui semble polarisé par Elma. On peut analyser ici les disputes de ce premier acte, comme autant de marques d'une discorde familiale et d'une cacophonie sociale. Dans *Shakuntala*, même si Dushyanta se présente comme celui qui respecte et garantit l'ordre socio-

cosmique idéal (le dharma), le personnage n'est pas sans ombre : il est régi par un désir amoureux impérieux et utilise son pouvoir pour séduire Shakuntala, qui identifie bien ce trouble amoureux comme « déplacé dans la forêt d'ascèse » (acte I), devenue « bois de plaisance » (acte II). Plus encore, par amour dès l'acte II, Dushyanta délaisse ses devoirs royaux, renonce à l'exercice de ses prérogatives et adopte les manières d'un homme des bois. Le personnage dévalue la fonction royale jusqu'à faire de son bouffon, à l'acte II, son substitut, le bouffon s'amusant d'être devenu « frère puîné du roi » et « prince héritier ». Le personnage est donc bien mû par son désir, et c'est ce désir amoureux qui met l'ordre du monde en crise.

Ces crises amoureuses sont à l'origine des ruptures et des rencontres perturbées :

B. SCENES-TYPES DE L'INQUIETUDE AMOUREUSE : DISPUTES ET DISCORDES

On pourrait travailler ici les scènes de quiproquo, les scènes de non-reconnaissance (reconnaissance attendue chez Kālidāsa, qui ne vient pas), de dissimulation, d'amnésie, d'oubli (les « syncopes »), et creuser les effets de renversement produits par les révélations successives et contradictoires de l'Inconnue. Chez Shakespeare, on note la discordance qui se manifeste dans les disputes (Obéron est jaloux, Obéron et Titania représentent le couple marié traversé par la dispute et, à travers les différents couples mis en scène, Shakespeare représente différents stades de la vie amoureuse) ou encore les troubles semés par Fortune (erreur de Puck qui dépose le suc sur les paupières de Lysandre en place de Démétrius). On pourrait aussi envisager la discordance au niveau du couple contre-nature formé par la reine des fées, Titania, et l'artisan Bottom affublé d'une tête d'âne (ce qui donne aussi lieu à une réflexion sur l'irrationnalité de l'amour, à travers le recours à la fleur magique), et évoquer enfin les scènes d'abandon (douleur d'Hélène et d'Hermia), d'attente.

Ces scènes provoquent le désordre, l'agitation (les « ruptures » de la citation), d'où des dramaturgies axées sur le mouvement et le contretemps :

C. RYTHMES AMOUREUX

Les renversements de situation (notamment amoureux) créent bien des « syncopes » et donnent aux pièces un rythme soutenu, une dynamique qui relève de la chorégraphie. On pense aux poursuites et « glissades » chez Shakespeare et Kālidāsa, aux allers-retours chez Pirandello, qui créent du dynamisme dans les pièces : Shakuntala va fuir le regard et la présence de Dushyanta à l'acte I par exemple ; nombreuses dérobades entre les personnages qui se cherchent ou se fuient dans la forêt chez Shakespeare ; fuite d'Elma qui quitte Berlin et Salter. On peut illustrer ici abondamment la danse en évoquant ce qui y renvoie concrètement dans les pièces.

Transition : Le spectateur est toujours rappelé au spectacle, qu'il s'agisse des chants et danses performés, des mises à distance et des dispositifs spéculaires qui médiatisent les émotions, des mises en abyme à travers lesquelles le jeu est en permanence désigné : et c'est dans l'émotion provoquée par le spectacle lui-même que s'éprouve l'expérience du ravissement.

II. L'EXPÉRIENCE DU RENVERSEMENT THÉÂTRAL

A. MISES A DISTANCE DE LA RELATION AMOUREUSE

On pouvait travailler ici les mises à distance du sentiment amoureux en particulier au niveau des personnages, avec l'importance des portraits et des tableaux : chez Pirandello, le tableau ovale ; chez Kālidāsa, le double dispositif spéculaire : la médiation du portrait contemplé à l'acte VI (« la perfection des formes rend plus charmante encore la présence du sentiment »), vision ensuite commentée par le bouffon, spectateur intégré dans le tableau (double dispositif spéculaire). Dans les trois pièces, les personnages se font acteurs (les *mechanicals* dans Shakespeare, les prologues dans Kālidāsa, l'Inconnue qui endosse en permanence les rôles qu'on lui propose et qui est bel et bien une actrice qui joue), mais aussi spectateurs (*Pyrame et Thisbé* jouée par les artisans amateurs Bottom et Flute devant Thésée, Hippolyta et leurs amis ; le serviteur de Dushyanta à l'acte II qui « regarde le

visage du roi » et commente ses expressions troublées, avant de lancer avec ironie, en aparté, une remarque sur la longueur de la plainte amoureuse du roi : « Je ne lui donnerai pas l'occasion de la peindre », à l'acte II, ou encore le double dispositif à l'acte III : Dushyanta est caché et devient spectateur).

Le Songe comme expérience du *theatrum mundi* ? C'est une lecture possible (cf Anne-Marie Miller : après avoir vécu la pièce comme une illusion, la vie paraîtrait illusoire aux spectateurs), qui peut-être vise à signifier non pas la vanité du monde, mais plutôt sa complexité ontologique. On pouvait ici exploiter la tragédie de Pyrame et Thisbé (amants constants mais malheureux, en raison d'un retournement imprévu et d'une méprise) qui se trouve mise à distance par la représentation qu'en donnent les artisans. En ce sens, le théâtre offrirait une expérience des possibles, des potentialités qui peuvent s'actualiser ou rester virtuelles. La leçon pour le spectateur résiderait alors moins dans la vacuité du monde que dans une instabilité qui peut être source de plaisir. En effet, la comédie de Shakespeare donne lieu à une vision optimiste où l'atmosphère festive, le règne du jeu et du plaisir vont de pair avec l'idée que l'ordre et l'harmonie peuvent surgir du désordre.

B. SPECTACLE ET ARTIFICE : LA FABRIQUE DU THEATRE

L'artificialité est soulignée : le prologue de *Shakuntala* invite le spectateur à repérer la fabrique du théâtre, en mettant en scène le directeur de troupe et son actrice. L'accent mis sur les vêtements et le fard de celle-ci rappelle que les personnages sont des imitations, portent des masques, ce qui interdit toute adhésion au pacte de suspension volontaire d'incrédulité. Le jeu est toujours mis en évidence, et on peut par exemple rappeler les codifications (comme dans la *commedia dell'arte*) qui exhibent la virtuosité théâtrale. Ce qui est mis en avant, ce sont précisément les *émotions* suscitées par ce jeu. En ce sens, le mouvement souligné par le sujet est bien pris ici dans son double sens : jeu et sentiments.

On pouvait également évoquer les procédés parodiques qui contribuent à exhiber des usages artificiels : parodie de la tragédie (et même auto-parodie) avec Pyrame et Thisbé dans la pièce de Shakespeare, mais aussi hybridité vertigineuse des sources qui appartiennent à des mondes fictionnels très hétérogènes (ce mélange très explicite de sources variées produit chez le spectateur une conscience aiguë du caractère fabriqué de l'univers qui est représenté). Il semblait intéressant d'évoquer ici l'intertexte tragique et mythologique (mise à distance des amants mythiques, héroïques comme Héro et Léandre, ce qui suggère aussi que la mise en avant de l'inconstance peut avoir un effet positif : les grands amants fidèles ont en général mal fini ; mieux vaut l'inconstance, les jeux amoureux et la vie au lieu de la mort) ; parodie du mélodrame (le revolver, la scène de reconnaissance, pas de meurtre ni de suicide) dans *Comme tu me veux* ; parodie de « cherche-gazelle » (*ihamriga*) au début de *Shakuntala*.

On peut rappeler ici que dans *Shakuntala*, ce n'est pas l'imitation de l'action qui importe, mais la représentation des sentiments : les moments les plus importants de l'histoire des héros (sauf le refus de reconnaissance à l'acte V et la reconnaissance de l'enfant à l'acte VII) sont racontés à travers des dialogues ou des remémorations, donc relégués hors scène, et l'intrigue est représentée à distance. Les sensations sont essentielles en contexte indien, puisque c'est à travers le processus esthétique de transcendance des formes visibles par l'art qu'est appréciée la beauté des sentiments : la *rasa* naît de la négation de la singularité du « moi » et du dépassement des particularités, pour saisir le sentiment universel que le spectateur éprouve dans la jouissance esthétique de sa beauté. Le spectateur vit alors une expérience de ravissement.

On peut terminer en rappelant qu'avec le procédé de la pièce dans la pièce (pour *Le Songe*), ou de la pièce encadrée (*Shakuntala*), ou encore avec les références au théâtre (jeu, rôle, costume, lumière) chez Pirandello, c'est l'illusion du théâtre qui est minée. Chez Shakespeare, il s'agit littéralement d'une pièce dans la pièce : comme les spectateurs du palais ducal, on rappelle au spectateur qu'il est en train de regarder une pièce.

C. QUI DIRIGE LE BALLET ? FIGURES DE L'AUTEUR ET DU METTEUR EN SCENE

On pouvait développer ici les motifs de la danse et de la musique, proposés par la citation : nombreux exemples dans *Shakuntala* et *Le Songe* ; Elma est danseuse de cabaret, et dans l'acte I les didascalies la font danser et « chantonne[r] à mi-voix pour s'accompagner » : elle danse avec le chapeau de Boffi et « [court] pieds nus avec la légèreté d'une danseuse sur ses pointes ». Se pose également la question de l'auteur / du metteur en scène : qui dirige le ballet ? qui donne sens au spectacle ? Pirandello et Shakespeare proposent une réflexion sur le genre en lien avec cette question : concurrence entre les sexes chez Shakespeare (rivalité Obéron - Titania) ; dans Pirandello, l'Inconnue essaie de choisir son metteur en scène (Salter ou Bruno), mais elle est toujours à la merci d'un auteur masculin à l'intention duquel elle se conforme (cette mise en parallèle entre l'amour et la création littéraire rejoint aussi le sujet).

Transition : Ces inquiétudes (sentiments et mouvements, ou agitations des cœurs et des corps) tendent à faire du monde amoureux un univers instable où règnent les dérobades, les fuites, les illusions. Est-il alors possible de donner un sens à cet univers régi par la discordance et la dissonance ? Et la vanité (les cœurs qui « aiment en vain » et les « sauts dans le vide ») a-t-elle le dernier mot ?

III. ILLUSIONS ET VANITES DU MONDE AMOUREUX : L'INSTABILITE AU SERVICE DE L'ETABLISSEMENT D'UN SENS ?

A. EXPRESSIVITE ET PSYCHE : LES MISES EN SCENE DU « MOI »

L'accent mis par la citation sur les inquiétudes du cœur humain invite à interroger, en les historicisant, les modalités d'expression de la psyché dans les pièces. Dans l'Europe de la première modernité, la subjectivité est au centre des préoccupations littéraires et philosophiques : dans *Le Songe*, on peut par exemple analyser la mutation qui s'effectue dans la forêt à la lumière du travail de l'inconscient, l'approche psychanalytique rejoignant les interrogations baroques sur le sujet mais ne l'éclairant qu'*a posteriori*. Les situations mises en scène s'apparentent à des fantasmes où la pudeur est mise à mal (dévoilement ostensible du désir amoureux d'Hélène à la poursuite de Démétrius, et révélation des instincts sauvages ; on peut lire en ce sens la réplique de Lysandre à Hermia : « *I have forgot our way* », II,2, aveu de l'errance dans les méandres de la psyché). Les mouvements mis en scène sont donc ceux des profondeurs de la psyché et des désirs (le rêve d'Hermia dans lequel un serpent rampe sur son sein révèle ainsi le mélange entre érotisme et effroi). La puissance du désir s'exprime librement dans le « *green world* » convoqué par la comédie shakespearienne. On peut noter que ce désir est largement féminin (Hélène, Titania), ce qui est en rupture avec le monde de la société, de la cité, et travailler ici la lune comme symbole récurrent et complexe (le féminin, le chaste et l'érotique, l'inconstant, etc.). Chez Pirandello, le traumatisme psychique est le fil rouge de la pièce. La psyché de l'Inconnue reste mystérieuse, fuyante et mouvante comme l'eau (« Elma », en arabe : l'eau - comme l'air - est bien l'élément baroque par excellence) : la pièce est construite en trompe-l'œil, dans des mouvements d'oscillation identitaire qui poussent l'Inconnue à endosser aux actes I et II une identité qu'elle refuse ensuite et qui se fissurera à l'acte III, avec le retour à Berlin. La pièce de Kālidāsa invite à prendre en compte une conception de l'individu très éloignée des catégories occidentales puisqu'il ne s'agit de saisir la singularité du « moi » ou la complexité du personnage. Toutefois, la pièce n'interdit pas la réflexion sur les relations des individus dans le monde. Dans *Shakuntala*, le « moi » est « en porte à faux » avec les règles et le cadre imposé par les catégories sociales est transgressé : c'est la question de Dushyanta, à savoir peut-il tomber amoureux d'une femme d'une autre caste ? Le personnage est en « porte-à-faux » avec sa catégorie de guerrier ; il ne se conduit pas comme il devrait se conduire, *i.e.* comme un guerrier (il devrait chasser la gazelle, mais non pas entrer dans un ermitage). Lorsque Dushyanta revient à la cour, il annule les fêtes du printemps, interdit aux oiseaux de chanter et aux plantes de fleurir (acte VI) : sa « mélancolie » signale bien le désordre social et cosmique. Attention toutefois au contexte : évoquer la psyché ne fonctionne pas véritablement pour *Shakuntala* ; toutefois, la non-maîtrise de soi se manifeste à travers l'oubli, d'abord celui de Shakuntala qui oublie de saluer l'ascète, ce qui entraîne

l'oubli de Dushyanta. Pourrait-on lire ces oublis, ces malaises, comme des marques de non-maîtrise (inconsciente) de soi ? Ébranlé, le *dharma* est bien mis à l'épreuve dans la pièce.

B. L'OMBRE, REVELATRICE DU MONDE ?

L'ombre est réelle dans les pièces : le cadre nocturne de la forêt chez Shakespeare qui fait surgir désirs et fantasmes (Hélène qui dévoile son amour et se dégrade en s'associant à un chien, contre toute convenance sociale : caractère masochiste de l'amour) ; le cadre également nocturne du salon berlinois chez Pirandello, mais aussi le glissement vers la nuit, dès le début de l'acte III, qui exprime très bien la permanence des ombres qui s'agitent. Ces ombres, ce sont aussi la crainte du scandale, la préservation de façades sociales respectables. On peut travailler la villa comme métaphore des blessures réparées en façade : c'est ce que signale l'Inconnue lorsqu'elle déclare à Bruno qu'il est « comme quelqu'un qui s'attend à ce que sa maison s'écroule ou que le sol se dérobe sous ses pieds » (II). L'inquiétude permet-elle de faire surgir le sens ? L'obscurité est-elle révélatrice ? Est-elle nécessaire au rétablissement d'une harmonie ? Nous pourrions évoquer la « lanternosophie », cette métaphore de Pirandello au chapitre 13 de *Feu Matthias Pascal* : « La lanterne que chacun de nous porte allumée en lui [...] nous révèle que nous sommes bien perdus sur la terre, et nous fait voir le mal et le bien ; [cette lanterne] projette autour de nous un cercle de lumière plus ou moins ample, au-delà duquel se trouve une ombre noire, une ombre effrayante qui n'existerait pas si la lanterne n'était pas allumée en nous [...]. Une fois [la lanterne] éteinte, d'un souffle, la nuit perpétuelle nous accueillera-t-elle après le jour de fumée qui n'aura été qu'une illusion [...] ? ». Dans une inversion tragique, la lumière de la lanterne ne nous rassure pas, mais nous plonge au contraire dans l'angoisse en révélant que le jour n'est qu'illusion, et que la vérité est celle de l'« ombre noire ». Serait-ce dans l'ombre que résiderait le sens ? La pièce de Pirandello rejoint la vision baroque du monde comme théâtre (ce qui donne de la validité au sujet, invitant à rapprocher les pièces du théâtre baroque) : la vérité à laquelle donne accès le théâtre est le caractère théâtral de la vie. On peut aussi évoquer la dimension philosophique du théâtre de Pirandello, lieu d'une réflexion sur le sens. Le dispositif de la pièce de Pirandello repose sur l'impossibilité de trancher entre plusieurs interprétations, ambiguïté qui se nourrit qui plus est des ressources du théâtre où la voix de l'auteur est *a priori* exclue : les didascalies pourraient éclairer les spectateurs, or elles n'en font rien, et l'on peut même aller jusqu'à dire que, loin de lever le doute sur les équivocités, elles ne font qu'intensifier celles-ci. L'ombre chez Pirandello, c'est l'opacité du sujet en crise, et c'est peut-être là le sens de la pièce. Dans *Shakuntala*, au début de l'acte II, l'échange entre le bouffon et le roi est une variation sur l'image de la corde et du serpent : le roseau qui pousse dans un fort courant se confond avec une plante aquatique, tout comme on peut confondre, à la nuit tombante, un serpent et une corde. L'ombre est alors le cadre d'une perception illusoire, et la pièce rappelle que les humains ne peuvent accéder immédiatement à la vérité voilée. On peut s'appuyer sur la réplique de Dushyanta à l'acte VII : « Qui est des ténèbres la proie / Souvent traite ainsi le bonheur, / Et l'aveugle veut rejeter / Même la guirlande à son front, / La soupçonnant d'être un serpent ». Lorsque Dushyanta s'interroge sur l'illusion dont il est victime, la nymphe Sanumati perçoit bien l'ignorance dans laquelle est plongé le roi : « Hélas ! hélas ! Bien que brille une lampe [l'enfant à venir, mais aussi la réalité fondamentale], l'écran qui la voile livre le roi à l'angoisse des ténèbres » (acte VI). L'ombre (égarement, oubli, aveuglement) signale bien le voile de la *maya*, l'illusion cosmique qui masque l'évidence du *dharma*.

C. RESTITUER UN SENS

Est-on uniquement dans une danse qui se dérobe, qui est vide de sens ? Va-t-on quelque part ? un *sens* (direction et signification) est-il restitué ? Puisque le sens est aussi à entendre comme direction, l'on pourrait examiner la fin des pièces : reste-t-on dans un état d'incertitude ? Sans doute chez Pirandello : on peut travailler les nombreuses incertitudes (le tableau par exemple, et Lena et Salesio qui ne se souviennent plus si les yeux de Cia étaient bleus ou verts). Dans *Comme tu me veux*, la vraie identité de l'Inconnue est d'être une actrice et le doute persiste jusqu'au bout de savoir si elle *est* ou si elle *joue*. Chez Kālidāsa, une direction est donnée : avec la reconnaissance, l'ordre socio-cosmique (le *dharma*) est rétabli, et Shakuntala devient une épouse-mère. Shakespeare serait peut-

être dans l'entre-deux qui ménage l'ordre et le désordre : c'est la réplique d'Hippolyta sur la musique disharmonieuse des chiens, lors de la scène de chasse au début de l'acte V. La discordance est sonore dans la pièce : ce sont les voix dissonantes qui permettent, finalement, l'harmonie. En témoignent les commentaires des ducs qui trouvent mélodieuse la cacophonie de la meute des chiens, ou encore le tonnerre harmonieux (IV, 1) ; c'est le motif de la *concordia discors*. Dans *Le Songe* encore, l'ordre et l'harmonie semblent rétablis à la fin de la pièce avec un triple mariage, et l'on pourrait croire que le réveil résorbe les désirs et les fantasmes de la forêt, et qu'il s'agit du retour du raisonnable et du bienséant. Pourtant, le songe prend-il véritablement fin au réveil ? Les amants disent bien qu'ils sont éveillés mais dorment encore, et que tout leur paraît double et étrange : on pourrait analyser cette permanence des images de la nuit, de l'ombre, comme l'expression des désirs latents qui accompagnent les amants lorsqu'ils sont éveillés – autrement dit, comme une intuition de l'inconscient. En effet, aussi évanescents soit-ils, le songe n'est pas sans conséquence dans la vie des personnages : à son réveil Démétrius revient à Hélène, ce qui permet une formation heureuse des couples (est-ce l'effet de la magie ou simplement du songe, du théâtre, de l'expérience nocturne du désir dont elle est la métaphore ?). Hippolyta et Thésée disent leur étonnement face à un rêve fait à plusieurs et à la cohérence, à la structure de ce rêve, qui semble avoir été organisé par quelqu'un (il y a, là aussi, un effet de mise en abyme entre Obéron et Shakespeare).

Pour conclure, il était possible de souligner la pertinence du propos de Jean Rousset au-delà du seul contexte baroque dans lequel la citation s'inscrit initialement. L'inquiétude, par la multitude de prismes qu'elle offre la notion, ouvre bel et bien l'horizon interprétatif, depuis les instabilités amoureuses jusqu'aux vertiges engendrés par la possibilité d'établir, ou non, un sens. L'expérience du ravissement théâtral devient alors le lieu d'une interrogation tantôt plaisante, tantôt plus sombre, sur ce théâtre qu'est le monde. Ainsi voit-on combien les émotions, loin de ne constituer qu'une porte d'entrée thématique dans les pièces au programme, permettaient de mener une réflexion dramaturgique et philosophique à partir du *mouvement* : à la fois dynamisme et vitalité, énergie et corporéité, le mouvement se donne à voir sur le mode de l'équilibre, souvent fragile, entre les élans et les chutes, réels et métaphoriques. Aussi plaisant soit-il pour celles et ceux qui le contempnent, le spectacle n'est, dès lors, jamais gratuit : les chorégraphies amoureuses de Kālidāsa, Shakespeare et Pirandello révèlent, chacune à leur manière, un rapport au monde complexe, parce que toujours construit dans la relation à autrui.

ÉPREUVES ÉCRITES : GRAMMAIRE

PARTIE ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE DE LANGUE FRANÇAISE ANTÉRIEUR À 1500

Rapport présenté par : Sylvie Bazin-Tacchella (phonétique et syntaxe), Hélène Gallé (morphologie) et Fleur Vigneron (traduction et lexique).

Coordination : Sylvie Bazin-Tacchella.

Remarques générales

58 candidats ont composé pour cette épreuve. La moyenne est de 6,09 pour la partie qui porte sur un texte antérieur à 1500, avec 32 copies inférieures à la moyenne et 26 au-dessus de la moyenne. Les notes se répartissent entre 0 et 15. De trop nombreuses copies sont encore incomplètes, voire très incomplètes. Les questions qui sont souvent omises sont celles de phonétique et de morphologie. Nous ne pouvons que reprendre les indications du précédent rapport : avec des bases en ancien et moyen français et un travail sérieux sur le texte au programme, les attentes de l'épreuve ne sont pas démesurées. S'imaginer pouvoir « se débrouiller » avec des connaissances en français moderne est en revanche un leurre. À l'inverse, la perspective diachronique permet souvent de mieux comprendre les particularités de la langue moderne, qu'il s'agisse de son orthographe, des systèmes morphologiques ou de la syntaxe.

Épreuve de langue : partie qui porte sur le texte antérieur à 1500

112 Travers n'estoit mie haïs
De sa feme dame Marie,
Qui mout belement s'est garie.
A mout grant joie le reçut,
116 Conme son seignor faire dut.
Or fut Travers entre les soens ;
Mout devint saiges hons et boens ;
Et mout volentiers gaaingna,
120 Et tant conquist et amassa
Qu'il ot assez et un et el.
Un bacon fist devant Noel
D'un porc qu'il ot en sa maison
124 Encraissi tote la saison :
Bien ot plaine paume de lart.
Travers l'avoit a une hart
Au tref de sa maison pendu.
128 Mieuz li venist avoir vendu,
Si fust de grant paine delivres !

Fabliaux du Moyen Âge, édition bilingue de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, GF, 2014, IV-De Haimet et de Barat, p. 68.

QUESTIONS

1. Traduction et lexique (6 points)

- Traduire les vers 115 (*A moult grant...*) à 129 (...*delivres !*) (4 points).
- Justifier la traduction de *paine* (v. 129) et retracer l'histoire de ce mot du latin jusqu'au français moderne (2 points).

2. Phonétique et graphie (6 points)

Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'évolution jusqu'en français moderne de [t] et [d] dans :

- TANTUM > *tant* (v. 120)
- AD SATIS > *assez* (v. 121)
- LARIDUM > *lart* (v. 125)
- HABEBAT > *avoit* (v. 126)

3. Morphologie et syntaxe (8 points)

- Identifier et décliner les formes *grant* (v. 115, 129), *saiges* (v. 118), *boens* (v. 118), *mieuz* (v. 128). Vous conduirez l'analyse jusqu'au français moderne.
- Étudier l'ordre des constituants dans les différentes propositions du v. 117 au v. 125 inclus.

Corrigé

1) Traduction et lexique

a) traduction

Elle l'accueillit avec une très grande joie, comme elle devait le faire pour son mari. Alors Travers resta au milieu des siens. Il devint un homme tout à fait bon et avisé. Il mit toute son énergie à faire des profits et il obtint et amassa tant de biens qu'il eut de tout à profusion. Avant Noël, il fit un jambon d'un porc qu'il avait engraisé chez lui toute la saison : il y avait bien une pleine paume de lard. Travers avait suspendu le jambon à l'aide d'une corde à la poutre de sa maison. Il aurait mieux valu pour lui l'avoir vendu, il aurait ainsi été délivré d'un grand tourment.

Commentaire

Le passage à traduire ne présentait aucune difficulté particulière et une préparation sérieuse pouvait assurer au candidat une belle réussite à cette question. Étant donné que la traduction n'est pas donnée en regard du texte original, la présenter en allant à la ligne à chaque fois qu'on entame un nouveau vers dans le fabliau est inutile. Les candidats traduisent en prose et on attend donc plutôt la présentation normale d'un texte en prose, à savoir, ici, un paragraphe. En vocabulaire, il était nécessaire de connaître certains mots, comme le nom *hart*, mais cela n'a pas posé de problème à ceux qui avaient préparé le programme, discriminant au contraire les candidats n'ayant pas travaillé le texte. De même, le manque de préparation pouvait être visible dans les erreurs de traduction de l'expression *et un et el* (v. 121). La syntaxe était également assez simple, il fallait toutefois être attentif à l'ordre des mots et ne pas prendre des cas régimes comme *son seignor* (v. 116) ou *Un bacon* (v. 122) pour des sujets, simplement parce qu'ils étaient placés devant le verbe. Ce point venait précisément nourrir la question de syntaxe et constitue l'une des bases syntaxiques majeures de l'ancien français, il n'y avait donc rien là de très complexe.

Les propositions des candidats pour conserver deux adjectifs en traduisant le vers 118 ont été appréciées, étant donné que le texte original propose deux adjectifs. Les meilleures copies se distinguent notamment au niveau du vers 119, car il n'est pas évident de trouver des formulations pour rendre à la fois la notion de volonté (*volentiers*) et d'activité qui apporte des profits

(*gaaingna*). Les traductions qui ont respecté la structure du vers 125, en ne mettant pas « lard » comme sujet, ont été valorisées et deux interprétations étaient acceptables pour *ot* en le prenant comme impersonnel (« il y avait ») ou comme personnel avec un sujet référant au jambon (« il avait »). Au vers 129, de bonnes traductions ont tenu compte du fait que le texte ne dit pas que Travers aurait pu échapper à de terribles ennuis, mais en être libéré, le point de vue n'étant pas exactement le même. Les copies les plus réussies sont donc celles qui rendent le texte dans toutes ses nuances, en restant, autant que possible en français moderne, proche de la structure syntaxique initiale. Enfin, la question de vocabulaire invitait à traduire avec la plus grande attention le vers 129, en proposant un mot à sens fort pour rendre *paine*. Il faut en effet rappeler la très étroite relation entre les deux phases de cette première étape du sujet, traduction et lexicque, et les candidats ont tout intérêt à la prendre en considération.

b) lexicque

Rappelons tout d'abord la nécessité de respecter la présentation selon les normes internationales : les mots en mention sont soulignés et les sens figurent entre guillemets.

Étant donné le lien avec la question précédente, le jury invite les candidats à commencer leur réponse par la justification de la traduction qu'ils ont proposée du mot à étudier, avant d'en venir à l'histoire de ce mot dans une perspective plus générale. En l'occurrence, le mot choisi pour l'étude sous-entendait déjà que la meilleure traduction n'était sans doute pas tout simplement « peine » et qu'il y avait donc une évolution sémantique à commenter du Moyen Âge à nos jours. Mais ce réflexe de base n'a pas été mis en œuvre dans toutes les copies, alors qu'il aurait permis d'éviter une erreur de traduction et aurait donné la clé globale pour répondre à la question de vocabulaire, en permettant de repérer un affaiblissement de sens, évolution somme toute très commune et banale en français, phénomène dont on s'attend qu'il soit connu des candidats.

Donner le paradigme morphologique en proposant une série de mots sans commentaire n'a aucun intérêt. On attend du candidat non pas l'exhaustivité d'une liste brute, mais qu'il témoigne d'une conscience linguistique en commentant quelques mots qu'il aura choisis, et dont l'évolution sémantique pourrait être similaire ou non, par exemple, à celle du mot à étudier. L'étude commentée de deux mots du paradigme peut suffire.

Traduction de *paine* au vers 129

Au vers 129, *paine* est au singulier, ce qui justifie le choix de traduire par un singulier. Il s'agit de désigner des difficultés qui provoquent une souffrance morale et surtout, au XIII^e siècle, le sens de *peine* n'est pas affaibli comme en français moderne, d'où la traduction par « tourment », mot qui est porteur d'un sens fort dans la langue actuelle. Au vers 115, on peut relever *joie* qui est un antonyme de *paine*.

Histoire du mot

Peine est un nom féminin. C'est un mot simple, populaire. Il est hérité du nom féminin latin *poena* signifiant « punition, châtiment », dans un contexte juridique, d'où, en latin de l'époque impériale, le châtiment impliquant la souffrance, un sens qui peut être physique ou moral : « souffrance, tourment ». *Peine* est attesté dès l'ancien français¹.

Dès l'ancien français *peine* a les sens suivants, les deux premiers étant hérités du latin :

1. « punition, châtiment », dans le domaine juridique, sens qui est encore en vigueur en français moderne. En ancien français, on peut relever, par exemple, l'expression *peine de cors* qui concerne un châtiment physique. En ancien français, *peine* est synonyme d'*amende*, ce qui reste vrai en français moderne mais seulement pour la punition pécuniaire². Dans le domaine religieux, ce sens s'applique pour la punition des péchés en enfer.

¹ TLFi, s. v. *peine* : 1^{re} attestation ca. 1050 pour la forme *peine*. Précisons qu'on n'attend pas des candidats qu'ils soient capables de donner une date d'attestation, mais plutôt de situer le mot dans l'histoire générale du français.

² Les synonymes peuvent être évoqués au fur et à mesure qu'on explique les différents sens ou dans un paragraphe séparé, mais alors il faut relier le synonyme mentionné à un sens précis expliqué précédemment, car on ne saurait se contenter là encore d'une liste brute de synonymes.

2. Puis, le châtement impliquant la souffrance, on passe au sens de « souffrance, tourment » qui est aussi bien physique que psychologique. En ancien français, *peine* a plusieurs synonymes comme *dolor*, *mal*. Il s'agit d'une souffrance intense.
3. En ancien français, apparaît le sens de « souffrance que l'on s'inflige délibérément à soi-même pour atteindre un résultat, effort intense ». On peut citer par exemple la locution *perdre sa peine* « perdre le fruit de ses efforts ». Là encore, il s'agit d'un sens fort.
4. En lien avec le sens 2, l'unité polylexicale *a peine* signifie « avec douleur (physique ou morale) », mais dès l'époque médiévale, le sens peut s'affaiblir en « difficilement », la locution *sans peine* signifiant alors, dans cette acception affaiblie, « facilement ».

Alors que le sens 1 est pleinement conservé jusqu'en français moderne, l'évolution sémantique de *peine* se poursuit en s'affaiblissant après le XVII^e siècle pour les autres acceptions. Le sens 2 de l'ancien français aboutit alors en français moderne à « tristesse, difficulté ressentie » pour la souffrance morale, comme dans l'expression *avoir peine à*, « avoir de la difficulté à » ; la notion de souffrance physique affaiblie ne subsiste que dans l'expression archaïque *homme de peine*. Le sens 3 s'affaiblit également en « effort » et on le trouve dans de nombreuses locutions comme *prendre la peine de* « faire l'effort de ». Enfin, le sens de la locution *a peine* s'affaiblit encore et ce, dès le XIV^e, en « tout juste, pas tout à fait », même si le sens plus fort subsiste jusqu'au XVII^e.

Paradigme morphologique

Le verbe *peiner* en ancien français signifie « souffrir, faire souffrir » et *soi peiner* « se donner du mal, s'efforcer de ». On retrouve les sens 2 et 3 du nom *peine*, mais le verbe a gardé des acceptions fortes en français moderne, son évolution sémantique va moins vers l'affaiblissement de sens que pour le substantif *peine*.

L'adjectif *peineux* « pénible, douloureux » de l'ancien français a fini par être supplanté par l'adjectif *pénible*, dérivé de *peine*, qui existait déjà en ancien français et qui était à peu près synonyme pour la douleur physique ; le sens de *pénible* s'est affaibli jusqu'en français moderne.

2) Phonétique et graphie

La réponse doit être construite autour de la question posée, ici l'évolution phonique et graphique des phonèmes [t] et [d] présents dans les étymons de quatre formes du texte. La question n'est ni une question de pure phonétique, ni une question uniquement de graphie : les phénomènes phonétiques exposés doivent toujours être reliés aux graphies. Il ne s'agit pas de donner en détail l'évolution complète des différents mots, pris l'un à la suite de l'autre, mais de mettre en relation phonie et graphie, donc d'éviter un exposé qui ne considère que l'évolution phonique des dentales [t] ou [d] ou, à l'inverse, qui se contente d'une analyse purement graphique en signalant leur présence ou non à l'écrit. Dans un cas comme dans l'autre, la réponse est jugée incomplète. Parmi les prérequis, les candidats doivent maîtriser un alphabet phonétique (API ou alphabet des romanistes) et s'appuyer sur des transcriptions correctes ; ils doivent pouvoir reconnaître dans les mots donnés les phénomènes phonétiques essentiels qui expliquent le maintien ou la transformation d'une consonne dentale (ici essentiellement le statut de la consonne, lié à sa position explosive, implosive, intervocalique ou finale)³. Enfin, ils doivent pouvoir s'appuyer sur des notions précises de graphématique (*graphème*, *digramme*, *phonogramme*, *morphogramme*, *lettre diacritique*, etc.) et sur une connaissance de l'histoire du système graphique du français⁴. Encore trop de copies font l'impasse sur cette question ou n'offrent que des réponses très incomplètes. Cependant avec une bonne méthode et des connaissances de base, il est possible de proposer un exposé satisfaisant qui témoigne d'une maîtrise

³ Voir G. Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Armand Colin, 1995 ; N. Laborderie, *Précis de phonétique historique*, Paris, Nathan-Université, coll. 128, n° 59, 1994 ; G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, P.U.F., 1986.

⁴ Voir Y. Cazal, G. Parussa, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, A. Colin, 2015 (2^e éd. 2022) et les travaux de N. Catach, notamment *L'orthographe française*, A. Colin, 2012 [Nathan, 1995]. On pourra lire également avec profit la synthèse récente dans la *Grande Grammaire Historique du Français*, éd. C. Marchello-Nizia, B. Combettes, S. Prévost et T. Scheer, De Gruyter Mouton, 2020, chapitre 27. « Graphématique et graphétique en diachronie », p. 550-591 (Y. Cazal et G. Parussa).

des codes écrit et oral et de leur évolution, maîtrise qu'on est en droit d'attendre d'un futur enseignant de français.

Introduction

L'étude porte sur l'évolution du couple **sourd / sonore** de consonnes **occlusives dentales** [t] et [d]. Le corpus latin offre quatre exemples de consonnes dentales sourdes et deux exemples de consonnes dentales sonores qu'on peut regrouper selon la position dans le mot :

- Explosive : les deux [t] de *tantum*
- Implosive : [d] de *ad satis*
- Intervocalique : [t] *ad satis* ; [d] *laridum*
- Finale : *habebat*

Dans le corpus des termes présents dans le passage, on note la présence graphique de quatre *t*, un initial et trois en position finale, auquel il faut ajouter la lettre *z*, abréviation correspondant originellement à l'affriquée [ts]. Nous verrons ce qu'il en est de la prononciation à l'époque du texte (XIII^e s.). Nous pourrions en outre comparer cet état à celui du FM. Notre plan suivra les types d'aboutissement des différentes dentales du latin.

1. La dentale se maintient à l'oral et à l'écrit

Le seul maintien à l'oral et à l'écrit concerne la dentale explosive initiale de *tantum* qui se maintient sans changement jusqu'en FM à l'écrit *tant* et à l'oral [tā].

2. La dentale ne se maintient qu'à l'écrit

C'est le cas des dentales finales latines et de dentales devenues finales à la suite de l'évolution phonétique.

2.1 Évolution phonique

La consonne dentale peut être présente en position finale dès l'époque latine comme dans *habebat* ou devenir finale à la suite de l'évolution du mot : c'est le cas de *laridum* où la dentale sonore, originellement intervocalique, devient d'abord explosive à la suite de la disparition de la pénultième atone [i], [larido] (V^e s.) puis finale, après l'amuisement de la voyelle finale au VII^e siècle et s'assourdit dans cette position, [lart]. Dans *tantum*, la dentale explosive sourde, à l'intérieur du mot, devient finale après la disparition de la voyelle finale, sans modification articulaire.

Les consonnes finales disparaissent toutes et les dentales ne font pas exception à cette règle. Cependant la disparition est plus précoce lorsque la dentale est précédée de voyelle :

– Derrière voyelle : *habebat* > *avoit* > *avait*

Il y a affaiblissement de l'occlusive en constrictive [θ] et disparition entre le IX^e et le XI^e siècle, c'est-à-dire avant les premiers textes : [aveieθ] (VII^e s.) > [avoi] (XII^e s.) > [avwɛ] / [avɛ] (XIII^e s.)

– Derrière consonne : la consonne appuyée se maintient sans changement jusqu'au XIII^e siècle, où elle disparaît de la prononciation.

tantum > *tant* [tān(t)] > [tā(n)] > FM [tā]

laridum > *lart* [lar(t)] > [lar] > FM [laR]

2.2 Disparition ou maintien dans la graphie

La dentale finale n'est pas maintenue dans la graphie quand elle disparaît de façon précoce, par exemple *fidem* > [feiθ] > [foi] > [fwa] écrit *foi*. Mais dans le cas de *avoit*, on observe un maintien du *t* final certainement pour des raisons morphologiques, *t* étant une marque de P3.

Lorsque la dentale finale disparaît au XIII^e s., elle se maintient dans la graphie et pourra être prononcée en cas de liaison (fin XVI^e s. début XVII^e s.) :

tant et si bien [tâtesibyẽ]

On observe un retour à la graphie étymologique dans le cas de *lard*, puisque le *t* final muet est remplacé par un *d* et c'est un [d] qui est prononcé dans le verbe dérivé (phénomène similaire pour *grant* médiéval remplacé par *grand*).

3. La dentale disparaît à l'oral et à l'écrit

3.1 Assimilation totale

La dentale implosive s'assimile totalement dans *ad satis* > *assez* comme semble le montrer le redoublement de *s*, mais on pouvait également trouver des graphies *asez* en AF. La graphie *ss* marque le phonème sourd [s] par opposition à *s* qui est prononcé entre voyelle [z].

3.2. Formation d'une affriquée

La dentale devenue implosive devant [s] final se combine avec lui pour former une **affriquée** [ts] qui se simplifie en perdant son élément dental au XIII^e siècle : [adsatis] > [a(s)sets] VII^e s. > [aset] XI^e s. > [ase(s)] XIII^e s. > [ase] FM

Sur le plan graphique, même si la disparition des affriquées a fait naître des graphies avec *-s* final (*assés*), la graphie avec *-z* s'est maintenue dans cet adverbe (contrairement aux noms et adjectifs en *-z* final, qui se sont alignés sur le pluriel en *-s*, comme *citez* ou *granz*). En FM, elle permet de lire *-ez* [ɛ] comme à la P5 des verbes.

3) Morphologie et syntaxe

a) Morphologie

La question, pourtant classique, a révélé une étonnante méconnaissance de la langue française, tant ancienne que moderne : on pouvait par exemple attendre, de la part des candidats, une distinction entre *bon*, *bonne* (adjectif biforme, *i. e.* qui distingue le masculin du féminin) et *sage*, *sage* (adjectif épïcène, *i. e.* qui ne distingue pas le masculin du féminin). Cette distinction, toujours opérante en français moderne, n'a pourtant presque jamais été relevée, pas plus que n'a été mise en évidence l'opposition entre singulier et pluriel. On ne peut donc que conseiller aux candidats de travailler la morphologie du français, ancien comme moderne : l'épreuve de langue de l'agrégation externe spéciale, qui réunit histoire de la langue et français moderne dans un même sujet, suggère bien une continuité entre les stades par lesquels est passée la langue française.

Le sujet invitait à décliner les adjectifs en ancien français, ce qui supposait une première étape consacrée à l'ancien français (avec déclinaison des paradigmes *complets* : masculin, féminin et neutre) ; puis il s'agissait de mener l'étude jusqu'au français moderne : dans cette seconde partie, on attendait des éléments expliquant l'évolution, de l'ancien français jusqu'au français moderne, des paradigmes déclinés (comme la perte de la déclinaison, la réfection partielle des formes épïcènes...). Ont ainsi été valorisées les copies faisant apparaître une réponse structurée, et s'appuyant régulièrement sur le corpus pour montrer l'évolution des formes de la langue.

Proposition de corrigé

Saiges, *boens*, *grant* et *mieuz* correspondent à différentes formes de l'adjectif dans le système de l'ancien français, lui-même hérité du système latin. De ce système latin, l'ancien français retient :

- la flexion casuelle : en ancien français, le cas sujet (CS) est hérité du nominatif latin et reprend également les emplois du vocatif ; le cas régime (CR) est hérité de l'accusatif latin et reprend de surcroît les emplois du génitif, du datif et de l'ablatif.

– une flexion différente selon le genre (masculin, féminin, neutre), le neutre se rencontrant dans l’emploi adverbial de l’adjectif (par exemple *mieuz* au v. 128) ou pour l’attribut du sujet neutre (*ce m’est bel*).

– deux principaux types de flexion : le latin distinguait les adjectifs variables en genre (*bonus, bona, bonum ; sabius, sabia, sabium*) des adjectifs épiciques (*grandis, grandis, grande*). L’ancien français conserve cette distinction : les adjectifs biformes ont une forme différente au masculin et au féminin, tandis que les adjectifs épiciques gardent la même forme pour les deux genres.

À ces deux classes s’ajoutent les comparatifs synthétiques latins (*melior, melior, melius*), qui se conservent en ancien français à travers quelques paradigmes à plusieurs bases.

1. Déclinaison des adjectifs en ancien français

1.1 Les adjectifs biformes : l’exemple de *boens* (v. 118)

Les adjectifs biformes se caractérisent par l’ajout d’un *-e* au féminin : masc. *bon* / fém. *bone*.

Masculin	Singulier	Pluriel
CS	<i>boens</i> (v. 118)	<i>boen</i>
CR	<i>boen</i>	<i>boens</i>
Féminin	Singulier	Pluriel
CS	<i>boene</i>	<i>boenes</i>
CR		

Neutre : *boen*.

On peut noter que *buen*, ici *boen*, est une variante tonique de *bon* (issu de *bonum* en emploi clitique, avec perte de l’accent). Dans *boen*, la graphie *oe* dénote un traitement dialectal de la diphtongue [úo]⁵.

1.2 Les adjectifs dont le radical se termine par *-e* : l’exemple de *saiges* (v. 118)

Lorsque le radical de l’adjectif se termine par *-e* en ancien français, l’opposition constatée pour les adjectifs biformes entre masculin et féminin est neutralisée :

Masculin	Singulier	Pluriel
CS	<i>saiges</i> (v. 118)	<i>saige</i>
CR	<i>saige</i>	<i>saiges</i>
Féminin	Singulier	Pluriel
CS	<i>saige</i>	<i>saiges</i>
CR		

Neutre : *sage*.

Ce type d’adjectifs est hérité des adjectifs latins de la première classe (*sabius, sabia, sabium*) : le schéma de flexion de *saige* est donc identique à celui de *bon*, avec un *-s* désinentiel marquant le cas

⁵ Cf. G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, p. 195 et 222.

sujet singulier et le cas régime pluriel du masculin, ainsi que le pluriel du féminin. Mais la présence d'un *-e* au masculin est due à un accident phonétique au cours de l'évolution du mot (en l'occurrence, pour le cas de *saige*, le produit de la palatalisation de *b + y* exige au VII^e siècle, pour faciliter la prononciation, un *e* central de soutien en position finale)⁶ : dès lors, la distinction entre masculin et féminin, présente en latin, s'efface, et l'adjectif devient épïcène.

1.3 les adjectifs épïcènes hérités du système latin : l'exemple de *grant* (v. 115 et 129)

Grant, du latin *grandem*, est un adjectif épïcène en latin comme en ancien français :

Masculin	Singulier	Pluriel
CS	<i>granz</i>	<i>grant</i>
CR	<i>grant</i>	<i>granz</i>
Féminin	Singulier	Pluriel
CS	<i>granz</i>	<i>granz</i>
CR	<i>grant</i> (v. 115, 129)	

Neutre : *grant*.

Le paradigme se distingue par l'absence de *-e* au féminin, ainsi que par la présence d'un *-s* au cas sujet singulier féminin. *Grant* se distingue de plus par une variante combinatoire :

- aux cas marqués par *-s*, la dentale se combine avec *-s* pour former une affriquée [ts] graphiée *-z*.
- aux cas non marqués, la dentale s'assourdit en [t] en finale absolue.

1.4 Les adjectifs à plusieurs bases : l'exemple de *mieuz* (v. 128)

Enfin, quelques adjectifs français sont hérités des comparatifs synthétiques latins, imparisyllabiques. Ainsi le comparatif latin *mélior*, *meliōrem*, *mélius* est-il à l'origine de l'adjectif à trois bases *mieudre* (B1), *meillor* (B2), *mieuz* (B3).

Masculin	Singulier	Pluriel
CS	<i>mieudre</i>	<i>meillor</i>
CR	<i>meillor</i>	<i>meillors</i>
Féminin	Singulier	Pluriel
CS	<i>mieudre</i>	<i>meillors</i>
CR	<i>meillor</i>	

Neutre : *mieuz* (v. 128).

Il s'agit également d'un paradigme épïcène.

⁶ Le constat seul était attendu, pas l'explication précise du phénomène phonétique.

2. Évolution du système de l'ancien français au français moderne

2.1 Démantèlement du système casuel

Le système de l'ancien français se simplifie progressivement, à commencer par le système de flexion qui disparaît progressivement en moyen français :

- Le genre neutre disparaît du paradigme des adjectifs. *Mieuz*, dont l'usage se maintient, change de catégorie grammaticale : la forme neutre de l'adjectif devient un adverbe.
- Le cas sujet est de moins en moins employé, et c'est la forme de cas régime qui s'impose partout. Ainsi, pour l'adjectif à plusieurs bases *mieudre/meillor*, la B1 disparaît, et la B2 *meillor* se généralise.
- Le -s de flexion devient dès lors la marque du pluriel : sg. *bon, bonne* / plur. *bons, bonnes*.

2.2 Suppression de certaines variantes combinatoires

À la même période, certaines variantes combinatoires sont supprimées, dans un souci d'unification du paradigme.

Dans le cas de *grant / granz*, la consonne finale n'est plus prononcée depuis le XIII^e siècle :

- au singulier, la dentale finale reste graphiée, mais n'est plus prononcée ;
- au pluriel, la réduction de l'affriquée [ts] conduit à adopter un pluriel en -s plutôt qu'en -z au cours du moyen français.

On unifie donc la graphie en rétablissant progressivement une graphie étymologique : *grand* au singulier, *grands* au pluriel. Cette unification est lente : le *Dictionnaire du XVI^e siècle* d'Huguet donne systématiquement *grand* au singulier, mais relève encore au pluriel tant *grans* que *grands*.

2.3 Alignement des adjectifs épïcènes sur les adjectifs biformes

Dès l'ancien français, il existe une tendance à aligner le cas sujet singulier féminin sur le cas régime, par analogie avec le paradigme des adjectifs biformes :

fém. CSS *bone* = CRS *bone* → CSS *grant* [au lieu de *granz*] = CRS *grant*

Une autre tendance analogique consiste à ajouter un -e au féminin des adjectifs épïcènes : masc. *bon* / fém. *bone* → masc. *grant* / fém. *grande* (forme attestée dès le XI^e s.) ; masc. *meilleur* / fém. *meilleure*. La forme analogique *grande* retrouve alors sa consonne dentale primitive, ce qui laisse supposer une forme **granda* en latin vulgaire.

Grant a toutefois la particularité d'être assez réfractaire à cette réfection analogique : si *tel* ou *quel* sont dès le XIII^e s. régulièrement pourvus d'un -e au féminin, en moyen français *grand* reste la forme du féminin la plus fréquente, surtout en position d'épithète antéposée. On en trouve encore des traces dans le français moderne : *grand-rue, grand-mère*...

Grande s'implante d'abord en fonction d'attribut ou d'épithète postposée, et le *Dictionnaire du XVI^e siècle* d'Huguet propose encore de nombreux exemples de *grand* féminin, y compris au début du XVII^e siècle⁷.

L'ajout d'un -e final au féminin se généralise pour *meilleur* au cours du XVI^e siècle, et plutôt au XVII^e siècle pour *grand*.

Conclusion

Ainsi, le français moderne distingue dans la flexion des adjectifs :

- le singulier du pluriel : *bon(ne) / bon(ne)s* ; *sage / sages* ; *grand(e) / grand(e)s* ; *meilleur(e) / meilleur(e)s* ;
- et le masculin du féminin : *bon(s) / bonn(e)s* ; *grand(s) / grand(e)s* ; *meilleur(s) / meilleure(s)*, avec redoublement de la consonne *n* au féminin pour *bon*. *Sage* reste épïcène.

⁷ *Sa grand bouche demeure ouverte à tous propos* (Aubigné, *Les Tragiques*, 1616) ; *S'enrichir de bonne heure est une grand'sagesse* (Régner, *Satire XIII*, 1612).

Ces distinctions sont le plus souvent purement graphiques : *-s* final, marque du pluriel, n'est plus prononcé depuis le XIII^e s., tandis que le *-e* caractéristique du féminin est devenu caduc à partir du XVII^e s.

La différence entre masculin et féminin reste cependant audible dans certains cas :

- *bon / bonne* oppose un radical nasalisé [bõ] et un radical dénasalisé [bõn(ə)] ;
- *grand / grande* a une dentale muette au masculin [gRã] et prononcée à l'intérieur du mot au féminin [gRãd(ə)].

Enfin, *mieux* est aujourd'hui considéré comme un adverbe.

b) Syntaxe

La question posée est cruciale tant sur le plan de la compréhension du texte ancien que sur le plan de l'histoire de la langue française. En effet, comme le montre la traduction, comment comprendre un texte quand on ne sait pas où se placent les différents constituants, quand on ignore que le sujet pronominal est très souvent absent dès lors qu'il devrait se trouver postposé au verbe. D'autre part, l'ordre des constituants qui est un élément clé de la typologie des langues est marqué par plusieurs transformations importantes du latin au français moderne⁸. Il faut connaître les structures de base de la langue médiévale pour pouvoir les comparer à celles du latin et à celles du français moderne. Il faut également connaître la notion de constituants qui ne saurait être confondue avec celle de mot pour pouvoir analyser les structures rencontrées dans le passage.

On attendait une introduction qui pose les termes de la question en ancien français et en diachronie et un développement structuré qui regroupe les différentes propositions selon des types de séquence et selon la place des principaux constituants que sont le sujet, le verbe et l'objet au sens large. Trop de copies se contentent de remarques éparses et méconnaissent par exemple l'importance des adverbes initiaux ou celle des séquences avec sujets postposés ou omis en AF.

Proposition de corrigé

La question de l'ordre des constituants peut être traitée dans le cadre de la phrase simple ou de la phrase complexe, ce qui oblige alors à distinguer le cas des principales / indépendantes et celui des subordonnées. La situation est différente selon les types de phrase, mais le passage à étudier ne présente que des énoncés déclaratifs.

Le latin privilégiait la position finale pour le verbe, phénomène souvent mis en relation avec l'existence du système des déclinaisons nominales permettant de distinguer la fonction occupée par les différents mots de la proposition. Le français moderne, quant à lui, présente en déclarative l'ordre canonique, verbe médian et ses actants disposés de part et d'autre, à gauche le sujet et à droite l'objet ou l'attribut.

L'ancien français se situe dans une position intermédiaire, avec un verbe en position médiane et plus de libertés que le FM quant à la distribution des différents actants. De fait, il n'y a pas d'ordre obligatoire, mais différentes séquences possibles.

On posera au préalable les abréviations suivantes : V pour verbe conjugué à un mode personnel, S pour sujet nominal, Sp pour sujet pronominal, O pour complément essentiel nominal (objet direct, indirect, attribut...) et X pour un élément autre que le sujet et le complément essentiel. Ce sont des éléments pleins qui occupent une place dans la séquence phrastique, à la différence d'éléments considérés comme hors-phrase comme les apostrophes, les conjonctions de coordination ou de subordination ou des éléments atones comme les pronoms personnels conjoints ou la négation

⁸ Dans son ouvrage sur l'évolution du français, C. Marchello-Nizia consacre deux longs chapitres très documentés à la question de l'ordre des mots et à la place de l'objet en français en synchronie et en diachronie (*L'Évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, A. Colin, 1995, p. 35-113). L'essentiel en est repris dans C. Marchello-Nizia, *Le français en diachronie*, Paris, Ophrys, 1999, p. 35-71. Voir également G. Joly, *Précis d'ancien français*, Paris, A. Colin, 2009 [2^e éd.], p. 205-215 ; C. Buridant, *Grammaire du français médiéval*, Strasbourg, ELiPhi, 2019, p. 1085-1118.

ne, qui appartiennent au groupe verbal. Le signe \emptyset indique la position du sujet pronominal attendu et absent dans la proposition.

Le verbe occupe toujours une position médiane dans les propositions à étudier, toutes de type déclaratif. La phrase à verbe médian est « de beaucoup la plus courante dans les principales et les indépendantes. Elle est l'instrument de l'énonciation complète, de l'exposé des faits, du récit »⁹. Le passage ne présente aucune séquence à verbe initial ou à verbe final. La séquence à verbe initial est rare en déclarative, car l'ordre VSC n'apparaît que dans des conditions qui relèvent toutes de l'incomplétude de l'énoncé¹⁰ ou d'une mise en relief stylistique du cadre¹¹. La position finale du verbe (ordre SOV ou OSV) apparaît surtout dans des propositions subordonnées, notamment des relatives introduites par un pronom sujet, mais est plutôt rare en proposition non dépendante.

1. Séquence à sujet initial (SV ou SVO)

1.1 En proposition indépendante

Pas d'exemple dans le corpus d'étude mais présence de ce type de séquence au début et à la fin du passage : v. 112 *Travers n'estoit mie haïs / De sa feme dame Marie* [construction passive avec complément d'agent exprimé] et v. 126 *Travers l'avoit a une hart / Au tref de sa maison pendu* [l'objet est un pronom personnel complément conjoint antéposé à l'auxiliaire et l'élément qui suit le verbe conjugué est un complément indirect].

Selon Marchello-Nizia, [Dans *La Queste del Saint Graal*, composé vers 1230] « L'ordre SVO ne concerne qu'un tiers des énoncés déclaratifs à verbe transitif avec objet nominal et sujet exprimés. Dans les énoncés avec attribut en revanche, le sujet est désormais antéposé dans un peu plus d'un énoncé sur deux »¹².

Cependant, le passage à étudier est beaucoup trop court pour être représentatif de la proportion des types de séquences.

1.2 En proposition dépendante (2 cas)

v. 121 *qu'il ot assez et un et el*

v. 123 *d'un porc qu'il ot en sa maison*

Dans les deux cas, le sujet antéposé au verbe est un pronom personnel. Dans le premier cas, il s'agit d'une consécutive introduite par *tant...que* ; dans le second d'une relative adjective introduite par le pronom relatif objet *que*. La conjonction et le pronom relatif sont considérés comme hors phrase.

2. Séquences OV(S) ou XV(S) à élément autre que le sujet en position initiale

2.1 Séquence majoritairement en propositions non dépendantes (7 cas sur 8)

– Proposition dépendante : v. 116 *conme son seignor faire dut \emptyset*

Ici les constituants sont le syntagme *son seignor*, la périphrase de modalité qu'il complète *faire dut*, avec sujet pronominal postposé omis, d'où la séquence dépendante OV(Sp). Ce n'est pas une séquence à verbe final, car il ne faut pas confondre la position du verbe par rapport aux autres constituants et sa place à la fin du vers ou de la proposition, qui est liée à l'omission du sujet

⁹ G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 357.

¹⁰ Il s'agit de l'interrogative directe, de l'impératif, du souhait ou encore de l'incise, voir Moignet (*ibid.*, p. 359).

¹¹ G. Moignet précise « en vers dans l'évocation de sons, de couleurs, de paysages, ou dans les situations pathétiques » (*Ibid.*, p. 360), comme dans la *Chanson de Roland*, « *Sunet mil grailles, por ço plus bel seit* » (v. 1004).

¹² C. Marchello-Nizia, *Le français en diachronie*, 1999, p. 43.

pronominal postposé (comme les exemples qui suivent aux v. 115, 119). La conjonction *comme* est considérée comme un élément hors phrase.

– Proposition non dépendante : le sujet est indiqué en gras et l'élément qui sature la première place devant le verbe est souligné.

v. 115 A mout grant joie le reçut ø

v. 117 Or fut Travers entre les soens

v. 118 Mout devint ø saiges hons et boens

v. 119 (Et) mout volentiers gaaingna ø

v. 120 (Et) tant conquist et amassa ø / qu'il ot assez...

v. 122 Un bacon fist ø devant Noel / D'un porc...

v. 125 Bien ot ø plaine paume de lart

2.2 Nature de l'élément en position initiale

– groupe nominal

COD : **un bacon** fist ø devant Noel / D'un porc qu'il ot en sa maison (v. 122) ;

CC : **a mout grant joie** le reçut ø (v. 115)

– Adverbe

Temporel *or* (v. 117), ou d'intensité *mout* (v. 118), *bien* (v. 125). On peut noter la fréquence en AF des séquences non dépendantes ouvertes par un élément de nature adverbiale, souvent monosyllabique, le plus fréquent n'étant pas représenté dans le corpus étudié, puisqu'il s'agit de *si*, parfois rendu par « et », « alors », ou simplement par la simple juxtaposition des propositions dans la traduction (voir à la fin du passage, au v. 129). À la différence de *si*, les adverbes attestés ici ont une valeur sémantique précise que la traduction doit rendre.

Dans les v. 119 et 120, l'adverbe est précédé du coordonnant *et* qui ne sature pas la première position propositionnelle. Au v. 120, il s'agit d'un tour corrélatif *tant... que*. Au v. 119, l'adverbe de manière *volentiers* est renforcé par l'adverbe d'intensité *mout*.

2.3 Expression ou non expression du sujet

– Postposition du sujet nominal (1 cas)

v. 117 Or fut Travers entre les soens

– Omission habituelle du sujet pronominal (7 cas dont 2 propositions coordonnées)

Dans la phrase déclarative, l'omission est habituelle en cas de postposition de sujet pronominal, même si l'emploi tend à augmenter à partir du XIII^e siècle. Quand la position préverbale est saturée par un autre élément, le sujet pronominal est alors régulièrement omis :

– qu'il s'agisse d'un **sujet identique** au sujet précédent : cas de loin le plus fréquent

v. 115 A mout grant joie le reçut ø [même sujet que dans la proposition relative du v. 114 qui dépend du complément d'agent du v. 113 *de sa fame dame Marie*]

v. 116 *comme son seignor faire dut* ø [même sujet que v. 115]

v. 118 Mout devint ø saiges hons et boens [même sujet que v. 117]

v. 119 (Et) mout volentiers gaaingna ø [idem]

v. 120 (Et) tant conquist et amassa ø / qu'il ot assez... [idem]

v. 122 Un bacon fist ø devant Noel / D'un porc... [idem]

– qu'il s'agisse d'un **sujet différent** (mais présent précédemment comme objet)

v. 125 Bien ot ø plaine paume de lart [renvoie à *un bacon* (objet, v. 122), alors que le sujet précédent est *il* (pour Travers), à moins de considérer qu'il s'agit d'un tour impersonnel, avec pronom impersonnel *il* non exprimé]

Conclusion

Les contraintes rythmiques sont encore importantes dans les textes au programme : le mètre court favorise certainement le maintien d'un taux élevé d'omission du sujet pronominal¹³. Si la structure XV(Sp) est très bien attestée, notamment avec un adverbe en position initiale, la structure OV(S) est finalement assez rare (un seul exemple au v. 122 dans l'extrait étudié).

¹³ « Si l'expression du sujet progresse fortement entre le 12^{ème} et le 13^{ème} siècle, et entre le vers et la prose, il n'en reste pas moins qu'au 13^{ème} siècle, la non-expression du sujet peut encore concerner jusqu'à la moitié des énoncés déclaratifs. » (C. Marchello-Nizia, *op. cit.*, 1999, p. 42).

ÉPREUVES ÉCRITES : GRAMMAIRE

PARTIE ÉTUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE POSTÉRIEUR A 1500

Note de la présidence du concours

Cette année, la question de stylistique n'était pas orientée par une notion générale : l'épreuve s'aligne ainsi sur celle du concours externe, étant donné l'évolution favorable du niveau du concours spécial docteurs. Le jury n'attendait donc pas que l'ensemble des procédés soient étudiés. Il suffisait que les aspects langagiers les plus structurants du texte soumis aux candidats et candidates (discours descriptif, énonciation subjective, concessions, registre épideictique) soient présentés et identifiés, et que les phénomènes soient correctement repérés, appréhendés d'un point de vue formel, exemplifiés et interprétés. Si le présent rapport envisage tous les aspects langagiers du texte, c'est pour répondre à l'ensemble des analyses qui ont pu être proposées par les candidats : cette exhaustivité n'a pas valeur de modèle, elle vise plutôt à ne pas laisser de question en suspens au regard des copies et de leur légitime diversité. Un commentaire stylistique d'une longueur de deux à trois pages manuscrites, avec une introduction bien construite et un plan qui classe, identifie et interprète les phénomènes en rapport avec les enjeux mis en avant par la copie est parfaitement suffisant pour obtenir la totalité des points.

Rapport présenté par : Romain Benini, Pauline Bruley, Suzanne Duval, Claire Fourquet-Gracieux, Laetitia Gonon, Olivier Halévy, Jérôme Lecompte, Françoise Poulet, Agnès Rees, Pascale Roux.

Coordination : Agnès Rees

Recommandations générales

Le jury a constaté cette année une amélioration générale du niveau de grammaire dans les copies de l'agrégation « spéciale docteurs », consacrée par une élévation de la moyenne générale à cette épreuve. Il y a donc tout lieu de se réjouir de cette évolution, même si celle-ci reste à confirmer. Cette progression d'ensemble masque toutefois des situations très disparates : si certaines copies témoignent de connaissances grammaticales solides et d'une réelle finesse dans l'analyse stylistique, la grammaire reste une épreuve encore redoutée par bien des candidats. Le manque – et parfois l'absence – de préparation spécifique se traduit encore par des lacunes grammaticales parfois étonnantes, par une méthodologie défaillante et très souvent par des problèmes de gestion du temps. L'expression est parfois malmenée : les fautes de syntaxe et d'orthographe sont trop nombreuses par rapport au niveau attendu à l'Agrégation. Il importe donc de rappeler, outre l'importance d'un travail régulier sur les principales notions grammaticales tout au long de l'année, la nécessité de s'entraîner aux conditions de l'épreuve et au travail en temps limité. Avant d'indiquer quelques éléments de corrigé sur les exercices proposés cette année, le jury propose donc quelques recommandations générales pour rappeler les grands principes méthodologiques des différentes parties de l'épreuve.

LEXICOLOGIE

La question de lexicologie se présente sous la forme d'une question de synthèse, « invitant les candidats à réfléchir sur un phénomène de morphologie ou de sémantique lexicale (affixation, *composition*, synonymie, antonymie, figement lexical, etc.) à partir d'un corpus défini de quelques occurrences » (rapport du jury 2017).

Pour ce type de question, on attend des candidats qu'ils définissent au préalable la notion à étudier, lorsque celle-ci est spécifiée (« étudiez la dérivation/la composition, etc. »). Si la question posée est plus large (« étudiez la formation des mots... » ou « étudiez, d'un point de vue morphologique/sémantique, les mots... ») il appartient au candidat d'identifier le problème morphologique et/ou sémantique posé par les différentes lexies à étudier. Les différentes occurrences doivent ensuite être regroupées et classées, le cas échéant, et faire l'objet d'une analyse argumentée.

Cette année, l'intitulé invitait les candidats à réfléchir aux données morphologiques, et à adopter un plan morphologique réunissant plusieurs lexies, pour les différencier à l'intérieur de chaque partie. Les mots à étudier relevaient en effet de différents modes de formation : la composition (pour « bienvenue »), la dérivation par suffixation (pour « opaline » et « littérisants ») et la dérivation impropre ou conversion (pour « bienvenue » et « littérisants »). Dans ce cas de figure, les définitions des différents types de formation des mots sont requises, et la précision est de rigueur. Ainsi, l'étude des mots composés ne saurait s'affranchir d'un rappel des critères de la composition ; quant aux mots dérivés, il s'agit de les analyser en identifiant le ou les affixes qui les constituent, et en précisant le sens : celui-ci est attendu dans la mesure où il fait partie de la définition d'un morphème comme affixe.

Il ne s'agissait donc pas d'analyser successivement et indépendamment l'une de l'autre les trois lexies proposées à l'étude, comme l'ont fait la grande majorité des copies. Il était également inutile de privilégier une approche purement ou principalement sémantique, en développant longuement les différents sens de chaque mot en langue et en contexte. Les bonnes copies sont celles qui ont su identifier les différents types de construction des mots, questionner le cas échéant la frontière entre dérivation et composition, et mettre en valeur l'infléchissement sémantique apporté par ces deux modes de formation.

Rappelons également qu'il faut identifier rapidement chaque lexie en précisant la catégorie grammaticale dont elle relève, ainsi que sa fonction syntaxique.

GRAMMAIRE

Pour la question de grammaire, le jury s'attend à ce que la catégorie à l'étude soit soigneusement et précisément définie en introduction, la définition proposée étant articulée à un plan qu'elle permet de justifier. Le relevé des occurrences doit être exhaustif. L'étude se fait ensuite à partir du plan retenu, c'est-à-dire selon un classement organisé.

Chaque occurrence devait être analysée de manière approfondie : limites de la proposition subordonnée, présence ou non d'un mot introducteur, nature du mot subordonnant et fonction s'il y a lieu, nature et fonction de la subordonnée, commentaire éventuel du mode dans le noyau verbal de la subordonnée. Les candidats devaient par ailleurs s'arrêter un peu plus longuement sur les cas particuliers, afin de les discuter (ex : « je ne sais quelle ambition mondaine », « comme un homme plein de distinction »). La discussion peut tout à fait conduire à exclure telle ou telle occurrence du corpus retenu, à condition de le justifier : « comme un homme plein de distinction » pouvait ainsi s'analyser comme une proposition subordonnée comparative elliptique, ou comme un groupe prépositionnel, selon l'analyse qu'on faisait du mot « comme ». Enfin, le jury accepte plusieurs approches grammaticales et plusieurs terminologies, à condition qu'elles restent cohérentes et qu'elles soient spécifiquement signalées, le cas échéant, comme relevant d'une théorie propre à un auteur ou à une tradition grammaticale : rien n'empêche, par exemple, d'identifier une « subordonnée [intégrative] adverbiale » plutôt qu'une subordonnée conjonctive circonstancielle, à condition de renvoyer explicitement aux analyses de P. Le Goffic dans sa *Grammaire de la phrase française*.

Si le jury a pu se réjouir d'observer une amélioration générale du niveau de grammaire par rapport aux années précédentes, de trop nombreuses copies proposent encore des analyses insuffisantes et lacunaires, voire fautives. De nombreuses propositions subordonnées ne sont pas analysées comme telles ; à l'inverse, certaines copies classent comme « subordonnées » des constituants qui n'en relèvent aucunement, comme par exemple un groupe adjectival (« presque douée de transparence »). Enfin, il ne suffisait en aucun cas de relever une subordonnée et de la classer

(au mieux) sans la commenter. Il fallait au contraire systématiquement justifier le classement retenu, par exemple en fonction du mot subordonnant, de son rôle et de sa fonction éventuelle dans la subordonnée.

STYLISTIQUE

Le commentaire stylistique invite les candidats à examiner un texte d'un point de vue formel, afin d'en caractériser les choix d'écriture et d'interpréter leurs effets de sens. Il implique donc une analyse en trois étapes :

1. Identification d'un procédé ou d'un choix d'écriture appartenant aux grandes entrées grammaticales et linguistiques que sont l'énonciation, la textualité (cohérence et cohésion textuelle), la valeur des temps verbaux, la construction de la référence, la syntaxe, le lexique, la caractérisation, le rythme, les figures.
2. Description de sa mise en œuvre formelle : il n'est pas nécessaire de relever toutes les occurrences concernées, un échantillon pertinent suffit amplement.
3. Interprétation de ses effets de sens.

Lorsque la question de stylistique est orientée par une notion, celle-ci doit être définie en introduction et son exploitation dans le texte doit ensuite être problématisée avant la formulation des axes de lecture. Quand la question de stylistique n'est pas orientée, comme c'était le cas cette année, l'introduction du commentaire doit comporter une caractérisation du texte qui rende compte de son genre et de son registre, puis la formulation d'une problématique et de deux à trois axes de lecture regroupant à chaque fois des phénomènes formels apparentés.

La construction du plan n'a pas besoin d'être excessivement hiérarchisée, et peut s'en tenir aux sous-parties avec plan apparent et description des procédés sous forme de tirets successifs. Le commentaire ne doit pas, cependant, user d'abréviations ou de flèches. S'il n'existe pas de plan-type, il est recommandé d'aller des procédés les plus généraux (énonciation, type de texte, cohésion et cohérence) aux phénomènes stylistiques plus propres à caractériser la singularité du texte.

Malheureusement, la question de stylistique a été traitée le plus souvent de manière inappropriée par les candidats, comme si elle n'avait pas été préparée en amont. Dès l'introduction, des difficultés sont apparues dans la caractérisation précise du texte et dans l'identification de son registre, ainsi que dans la formulation d'une problématique claire et synthétique, qui ne doit pas se contenter d'énoncer des observations générales sur la littérature, mais doit rendre compte d'un enjeu spécifique à l'écriture du passage offert à l'étude. Plusieurs commentaires étaient à peine esquissés par manque de temps. Certains se contentaient d'une paraphrase, d'un relevé d'occurrences ou encore d'un commentaire linéaire, parfois dans un style elliptique. Les analyses stylistiques sont restées la plupart du temps restreintes à des détails du texte, au lieu d'en mettre au jour les aspects structurants. Des notions rhétoriques ou stylistiques telles que l'*ekphrasis*, l'hypotypose ou l'ironie ont été appliquées de manière superficielle, sans véritable examen ni analyse des occurrences du texte. Les catégories fondamentales de la grammaire comme celles des temps verbaux, des fonctions ou de la phrase complexe ont été peu exploitées, ou de manière très floue, témoignant des lacunes des candidats, et lorsqu'elles ont été envisagées, elles ont rarement donné lieu à des conclusions interprétatives. Plusieurs contresens sur l'énonciation du texte ont montré que l'œuvre au programme avait parfois à peine été étudiée au préalable. Enfin, le jury déplore les nombreuses fautes de syntaxe et d'orthographe, inadmissibles dans le cadre d'un concours d'agrégation de lettres.

PROPOSITION DE CORRIGÉ

LEXICOLOGIE

Etudiez, d'un point de vue morphologique, les mots « opaline », « bienvenu » et « littérisants ».

Le libellé appelait à décrire la formation des mots (conversion, composition, préfixation, suffixation...) et à choisir un plan en tenant compte des occurrences et des types de formation représentées. Le corpus contenait un cas de composition (« bienvenu ») et deux cas de suffixation (« opaline » et « littérisants »). Les formations étaient parfois relativement complexes et successives. « Bienvenu » combine une composition puis une conversion et « littérisants » combine en synchronie deux suffixations successives et une conversion. Il s'agissait donc de définir dans l'introduction les grands processus de la formation, de distinguer dans le plan la composition de la suffixation puis d'analyser ensuite précisément la formation des mots en veillant à bien identifier les morphèmes, bien décrire les étapes de la formation et bien justifier les analyses par des tests et des critères précis.

1. Composition

« Bienvenu », substantif masculin singulier, attribut du contrôleur du verbe *être* à l'infinitif (coréférent au sujet du verbe principal, « M. Hébert ») dans « de manière à être toujours le bienvenu ».

La composition, qu'elle soit populaire ou savante, consiste à associer des morphèmes libres pour former une nouvelle unité dont le sens n'est pas forcément compositionnel.

« Bienvenu » est un cas de composition populaire. C'est le produit de la conversion en nom du participe passé de *bienvenir* (verbe rare et littéraire), lui-même formé par composition de deux morphèmes libres, l'adverbe *bien* et le verbe *venir*.

Plusieurs tests permettent de conclure à la composition : la soudure entre les deux morphèmes, l'impossibilité de remplacer l'un des deux (**vitevenir*, **bienaccueillir*), un sens qui n'est pas totalement compositionnel.

Était valorisée la distinction entre le substantif féminin *la bienvenue* de référent abstrait (accueil aimable) et les substantifs variables en genre selon le sexe du référent animé (*le/la bienvenu/e*).

2. Suffixation

2.1. « Opaline »

« Opaline » dans « une femme onduleuse et plus qu'opaline », adjectif qualificatif féminin singulier, épithète de « une femme ».

« Opaline » est le résultat d'une suffixation exocentrique, c'est-à-dire de l'ajout d'un morphème lié à droite d'une base, avec changement de catégorie : à la base nominale « opale » est ajouté le suffixe *-in/ine*, qui porte le sens de la qualité, pour créer un adjectif qui signifie : qui a l'aspect et notamment la couleur de l'opale. Le suffixe varie en genre. Ici, il est fléchi au féminin, ce qui entraîne la dénasalisation et la prononciation de la consonne, ainsi qu'une légère modification de la base, par apocope : *opal(e)-ine*.

2.2. « Littérisants »

Dans « un certain défaut, horriblement difficile à définir, que j'appellerai, faute de mieux, le défaut de tous les *littérisants* » : substantif masculin pluriel ; actualisé par le déterminant indéfini

complexe *tous les* (ou du prédéterminant *tous* et de l'article défini *les*) et introduit par la préposition *de*, il s'inscrit dans un groupe prépositionnel complément du nom « défaut ».

« Littérisants » est le produit d'une formation en trois temps : deux suffixations successives, puis une conversion. Plus précisément, il s'agit de la conversion en nom (ou substantivation) du participe présent de *littériser*, verbe formé par suffixation exocentrique (*littéraire* + *-iser*, avec modification de la base par différenciation) et dont la base *littéraire* est elle-même analysable en synchronie comme une suffixation exocentrique (*littér-* + *-aire*, avec radical allomorphe).

Première étape : *littéraire* à partir de *littér*. La base adjective « littéraire » est empruntée au latin *litterarius* (de *litterae*, les belles-lettres) mais en synchronie, on peut décrire le mot comme un radical allomorphe *littér-* (comme dans *littér-ature*, où on reconnaît su suffixe *-ature* comme dans *ossature*), auquel est ajouté le suffixe *-aire*, indiquant différents rapports d'appartenance, selon une suffixation exocentrique qui forme à partir d'un nom un adjectif (comme *planète* > *planétaire*).

Deuxième étape : *littériser* à partir de *littéraire*

Une suffixation exocentrique transforme l'adjectif *littéraire* en verbe grâce à l'ajout du suffixe *-iser*, de sens causatif (*rendre littéraire*). On peut noter la transformation de la base par différenciation de *littéraire* en *littérar-*. Les copies qui ont réfléchi à la délimitation du suffixe ont été valorisées : le suffixe est-il *-iser* ou *-is-* suivi de la désinence de l'infinitif ? Quant à *-ant*, il s'agit d'une désinence et non d'un morphème lié, de sorte qu'il n'entre pas dans l'étape de formation du mot.

Troisième étape : *littérisants* à partir de *littérisant*

La forme verbale qu'est le participe présent *littérisant* est convertie en nom, ce qui d'un point de vue morphologique rend le mot variable en nombre, voire variable en genre si le référent est animé, ce qui est le cas ici. Dans l'extrait, le nom est fléchi au masculin pluriel avec la marque du *-s*.

L'italique donne par ailleurs un référent autonymique au mot, qui se trouve ici en connotation (ou modalisation) autonymique, annoncée par la glose métadiscursive « j'appellerai ». Le référent du mot est donc double, linguistique et extra-linguistique. La présence du déterminant, facultatif pour les références linguistiques, s'explique par la fonction complément du nom de « défaut » c'est-à-dire par une relation syntaxique. L'emploi en connotation autonymique entretient la polyphonie, et en l'occurrence, le dédain.

Le sujet invitait à mener l'étude d'un point de vue morphologique, de sorte que le sens du mot pouvait être abordé, mais sans obligation et de manière non prioritaire. *Littérisants* signifie « affecté, qui cherche l'effet et le succès plus que l'authenticité ».

Dans le texte et la question de lexicologie, la graphie originale du mot « littérisants » dans l'œuvre avait été altérée en « littérisants ». L'analyse morphologique qu'on pouvait proposer de ces deux mots, en fonction de leur graphie, était très différente. Le jury a accepté les deux graphies.

GRAMMAIRE

Étudiez les propositions subordonnées dans l'ensemble du texte.

Introduction

On peut définir les subordonnées comme des propositions enchâssées dans une structure matrice, c'est-à-dire dans une phrase ou un syntagme, dont elles deviennent des constituants¹⁴. Ainsi est instaurée une « relation hiérarchique et unilatérale » entre la subordonnée et son élément recteur, ou entre « une proposition dite rectrice et une proposition dite subordonnée¹⁵ ». Les propositions subordonnées se distinguent des propositions juxtaposées et coordonnées au sein de la phrase

¹⁴ D'après la définition donnée par Pierre Le Goffic, *Grammaire de la subordination en français*, Paris, Ophrys, 2019, p. 11-12.

¹⁵ Thomas Verjans, *La Subordination*, Paris, Armand Colin, « Cursus Lettres », 2013, p. 11.

complexe. La subordonnée étant un constituant, elle est incluse dans la proposition rectrice, appelée aussi *matrice* ou *principale*, et les fonctions qu'elle y remplit correspondent à celles des termes simples avec lesquels elle peut généralement commuter. La dépendance syntaxique de la subordonnée est en principe signalée par un mot ou une locution subordonnants, et elle peut être aussi marquée par le mode et la modalité. La construction des subordonnées est liée à leur type de dépendance par rapport à la principale. La transformation d'une phrase en proposition subordonnée s'accompagne en effet de certaines modifications syntaxiques, parfois aussi modales et/ou temporelles : apparition d'un mot subordonnant démarcatif (sauf dans le cas des subordonnées sans mot subordonnant), mode et/ou concordance des temps, ordre structural des mots. La subordination est un phénomène récursif : la proposition subordonnée peut elle-même être la proposition principale d'une autre subordonnée, dans les cas d'emboîtements.

C'est pourquoi au moins deux types de classements sont envisageables : selon la nature et le type d'enchâssement et de mot introducteur d'une part, ou, d'autre part, selon la fonction de la subordonnée par rapport à la principale. On peut ramener les subordonnées à des fonctions nominales, dans le cas des propositions conjonctives pures complétives ou des propositions relatives substantives ; adjectivales, dans le cas des propositions relatives adjectives (avec antécédent) ; adverbiales, dans le cas des propositions circonstancielles¹⁶. Certaines manipulations syntaxiques permettent de mettre en valeur ce fonctionnement. Par exemple, on peut pronominaliser « je désire qu'un artiste soit lettré » (*je le désire*), ou substituer un adverbe ou un syntagme prépositionnel circonstanciel à « bien que sa peinture ne soit pas suffisamment solide » (*malgré le manque de solidité de sa peinture*).

C'est un classement morpho-syntaxique, selon le mot subordonnant, que nous proposerons ici, en regroupant selon leur nature les 11 propositions présentes dans l'extrait. Mais un classement selon les grands types de fonctions était lui aussi pertinent.

1. Les subordonnées introduites par un pronom relatif

Les subordonnées relatives sont introduites par un pronom (ou le cas échéant, un adverbe) relatif, qui varie morphologiquement selon sa fonction et sa référence. Outre ce rôle démarcatif, ce subordonnant peut représenter un antécédent présent dans la proposition principale (il a dans ce cas une capacité référentielle), en remplissant une fonction au sein de la subordonnée, fonction qu'il convient toujours de préciser. Il opère donc à la fois une substitution et une subordination¹⁷.

La relative permet de hiérarchiser l'information en conférant à une proposition le statut d'une expansion adjectivale au sein d'un SN, ou portant sur tout un SN.

1.1. Relatives adjectives

- « que j'appellerai, faute de mieux, le défaut de tous les littérisants » (l. 12-13)

Cette relative est enchâssée juste après une construction détachée (l'épithète « horriblement difficile à définir ») et son statut est accessoire, l'antécédent étant indéfini (« un certain défaut »). Elle n'opère aucune restriction de l'extension de l'antécédent. Sa fonction (adjectivale) est d'être apposée à « un certain défaut ». Elle se trouve en effet sur le même plan que « horrible à définir » et peut à ce titre être considérée comme une seconde apposition. Le pronom « que » (représentant « un certain défaut ») est COD d'« appellerai » et « le défaut de tous les littérisants » est l'attribut du COD.

- « qui s'appelle, je crois, *Guillemette* » (l. 18)

¹⁶ *Grammaire de la subordination en français*, op. cit., p. 22.

¹⁷ Voir Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 2002, p. 234 sq.

Cette proposition subordonnée est introduite par *qui* pronom relatif, sujet de « s'appelle », représentant « cette figure de petite fille » (la relative indique le titre du tableau). La relative peut se comprendre en deux temps. *A priori*, son statut semble explicatif (elle est apposée et détachée par une virgule, à la droite de son antécédent). S'il s'agit en effet d'une relative explicative, après un antécédent déjà défini par le déterminant démonstratif « cette », elle apporte une information supplémentaire à l'identification du GN. Le démonstratif relèverait d'une exophore mémorielle, l'identification intervenant ici à l'aide d'une référence partagée ou supposément partagée à ce qui était exposé. Cependant, malgré la virgule, la relative apparaît *a posteriori* difficilement supprimable. Bien que formellement détachée, elle se voit conférer un rôle déterminatif en un deuxième temps. L'incidente « je crois » exprime en effet l'incertitude de l'énonciateur (qui cherche dans sa mémoire un souvenir bien présent, mais incomplet) et vient motiver cette hésitation quant au statut de la relative.

1.2. Relatives substantives périphrastiques

Ce qui / (tout) ce que se laissent analyser comme des locutions. Cette solution permet un « décumul ¹⁸ » entre les rôles de représentation et de subordination habituellement cumulés dans le pronom relatif, mais impossibles pour *qui* sujet inanimé (**qui fit sa juste notoriété*) et *que* pronom indéfini ou relatif sans antécédent, quelle que soit sa fonction (**que je vois d'aimable en lui*). L'ensemble [pronom (et prédéterminant) + relative] constitue l'expression référentielle, désignative, commutant avec un GN.

Selon l'approche de Pierre Le Goffic, ces ensembles forment des équivalents des subordonnées indéfinies nominales, exprimant la perspective intégrative d'un « parcours des valeurs sans sélection », ne laissant pas de question ouverte¹⁹. « *Ce* », démonstratif vide, « joue le rôle d'un déterminant permettant de substantiver la relative ²⁰ », l'ensemble formant un SN « sans que la désignation se stabilise sur un objet atteint²¹ ». L'ensemble décrit par ces propositions est ainsi pris en compte dans ce « parcours ».

Si l'on privilégie cette dernière analyse pour les propositions en *ce qui/ce que*, alors elles ont une fonction nominale.

- « ce qui fit sa juste notoriété » (l. 5) : le pronom décumulatif (ou locution relative) « ce qui » est sujet de « fit » dans la relative. On peut analyser « ce qui fit un jour sa notoriété » comme le sujet de « fera ».

- « tout ce que je vois d'aimable en lui » (l. 9) : selon une construction fréquente, « tout » précède « ce » à la manière d'un prédéterminant. « *Ce* » est représenté dans la relative par « que » COD de « vois » ; « d'aimable » est épithète indirecte du pronom locutionnel (*tout) ce que*. La proposition a bien une fonction nominale : elle est régime de la préposition « sous », l'ensemble du GP étant complément circonstanciel de lieu intraprédicatif du verbe « creuser ».

2. Les subordonnées introduites par une conjonction de subordination

Ces subordonnées sont introduites par une conjonction ou une locution conjonctive et peuvent exercer deux grands types de fonctions : nominales et adverbiales.

¹⁸ Voir notamment : Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 185, Anne Marie Garagon et Frédéric Calas, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002, p. 56, et Cécile Narjoux, *Grevisse de l'étudiant. Grammaire graduelle du français*, Louvain, De Boeck, 2018, p. 617.

¹⁹ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 2013, p. 45-47.

²⁰ *Grammaire de la subordination en français*, op. cit., p. 104 sq.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

2.1. Les conjonctives pures complétives

Dans ce type de subordonnées, *que* est un pur subordonnant, qui n'exerce aucune fonction. Il nominalise une proposition entière. L'appellation de « complétive » indique le type de fonction (nominale) exercé par la subordonnée. Dans les trois cas, ces complétives expriment des objets de pensée, de volonté ou de sentiments. Elles constituent trois compléments essentiels du verbe.

2.1.1. Le verbe de la subordonnée est au mode indicatif

- « qu'il peint fort bien » (l. 7) : la subordonnée constitue le complément ou la séquence d'une construction impersonnelle adjectivale, exprimant une modalité épistémique : « il est incontestable que... », qui marque une pleine actualisation, impliquant l'emploi de l'indicatif dans la subordonnée. Le statut de la suite de la phrase est incertain : « mais non pas avec assez d'autorité et d'énergie pour cacher une faiblesse de conception » relève-t-il de ce qui est « incontestable » ou présente-t-il ce qui y échappe ? Dans le premier cas, ce segment est CC intraprédicatif de *peindre* ; dans le second cas, il y aurait ellipse du verbe *peindre* et il faudrait donc comprendre : « mais il ne peint pas avec assez d'autorité [...] », dans une nouvelle proposition coordonnée à la première.

On a aussi accepté l'analyse de cette complétive comme sujet réel du verbe principal de la proposition matrice.

2.1.2. Le verbe de la subordonnée est au mode subjonctif

- « qu'un artiste soit lettré » (l. 11-12) est COD de « désire », d'où la préactualisation dans la subordonnée au mode subjonctif.

- « que M. Baudry ne reste qu'un homme distingué » (l. 17-18) : la proposition entre ici aussi dans une construction impersonnelle avec une modalité épistémique (périphrase en *être à*, « il est à craindre que... ») impliquant, cette fois, un subjonctif de désactualisation. *Craindre* est un verbe transitif direct qui permet la construction d'une complétive. Ici, toutefois, l'analyse de la complétive se joue au niveau de la construction impersonnelle périphrastique, dont elle est la séquence (ou le sujet réel).

2.2. Les conjonctives circonstancielles

Ces subordonnées sont introduites par des conjonctions (« si ») ou locutions conjonctives (« bien que ») sémantisées. Elles remplissent des fonctions de CC, pouvant être intra- ou extraprédicatives, et elles sont souvent déplaçables et supprimables.

2.2.1. Circonstancielle temporelle / parallèle avec une complétive ?

- « quand je le vois cherchant à capter l'imagination par des ressources situées aux extrêmes limites, sinon même au-delà de son art » (l. 12-13) : cette subordonnée est introduite par *quand*, conjonction de subordination simple²². La circonstance du procès relève ici de la simultanéité. En principe, cette proposition est déplaçable et supprimable ; mais ici, elle fonctionne comme un CC intraprédicatif de « souffre ».

Cette subordonnée en *quand* peut commuter avec une complétive ou un complément (GP) à l'infinitif indiquant l'objet du procès (*je souffre de le voir chercher à capter...*). Un rapprochement avec d'autres emplois est aussi possible (même s'ils sont étiquetés comme familiers) : *j'adore quand tu souris*²³ s'analyse comme l'emploi nominal d'une circonstancielle.

²² Dans le cadre d'analyse posé par Pierre Le Goffic, *quand* est adverbe, pourvu d'une fonction de CC au sein de la subordonnée. Il met en relation les deux prédications sur le plan temporel.

²³ *La Subordination en français, op. cit.*, p. 137.

2.2.2. Circonstancielle de concession

- « bien que sa peinture ne soit pas toujours suffisamment solide » (l. 14) : il s'agit d'une subordonnée circonstancielle introduite par la locution conjonctive *bien que*. Elle exprime un rapport logique de concession par rapport à la prédication principale, d'où l'emploi du subjonctif dans la subordonnée : le procès exprime une cause inopérante. Cette subordonnée est déplaçable et supprimable, et sa portée est extraprédicative.

2.2.3. Circonstancielle de comparaison

- « comme un homme plein de distinction » (l. 5) : si l'on suppose une subordonnée de comparaison avec ellipse d'un verbe vicariant (*comme l'est, comme le fait un homme plein de distinction*), alors il s'agit d'une proposition subordonnée comparative, introduite par une conjonction de subordination²⁴ ou un adverbe de comparaison. Il est aussi possible de voir un GP dans « comme un homme plein de distinction », où *comme* est en emploi prépositionnel et construit un complément circonstanciel pouvant exprimer la comparaison, mais aussi la manière.

2.2.4. Cas particulier : hypothétique / incidente

- « si je ne me trompe » (l. 2)

Cette subordonnée est formellement une circonstancielle hypothétique, introduite par la conjonction simple *si*. Mais l'hypothèse ne porte pas sur les conditions de déroulement du procès : elle a une portée énonciative, modalisante, puisqu'elle vise à nuancer la véracité du propos (« si je ne me trompe », alors je peux dire que le tableau mentionné « était » bien « le portrait d'une femme onduleuse et opaline, etc. »). Il s'agit ici d'une formulation très courante, permettant au locuteur de commenter ce qu'il affirme, sur un autre plan énonciatif. Ce changement de plan invite à considérer cette hypothétique comme relevant plutôt d'un rapport d'insertion avec la phrase hôte dans laquelle elle se trouve. Une proposition incidente n'entretient pas de rapports syntaxiques de dépendance avec la phrase hôte, mais la syntaxe de l'hypothétique (qui exprime une implication logique) permet de se placer sur deux plans énonciatifs différents sans rupture syntaxique. On peut ainsi la rapprocher de la proposition incidente « je crois » (l. 16).

De plus, on peut remarquer le caractère figé de l'expression « si je ne me trompe », avec *ne* qui suffit seul à exprimer la négation en contexte hypothétique. Le figement est un caractère propice à l'insertion : il permet d'intercaler une unité énonciative dans le cours d'une phrase sans en compromettre le déroulement.

3. Cas particulier : « je ne sais quelle » (l. 9)

- « je ne sais quelle ambition mondaine » : « je ne sais quelle » est une locution figée qui actualise ici le nom « ambition » (accord de « quelle » au féminin singulier) : *quelle* est déterminant interrogatif. Mais cette lexie se compose d'une proposition matrice – « je ne sais » – enchâssant une interrogative indirecte partielle elliptique aussi décrite comme fragmentaire²⁵, où le constituant interrogatif est employé seul : en rétablissant l'élément supprimé, la phrase serait « je ne sais quelle ambition mondaine [j'y trouve] ».

Dans ce cas, la subordination n'est plus perçue par le locuteur, comme dans la locution du *je-ne-sais-quoi*. Mais on peut tout de même s'interroger sur le degré de figement de la locution, dans la mesure où, employée juste après le pronom sujet « j' » dans « j'y trouve », la forme « je » peut être analysée comme un pronom sujet renvoyant lui aussi au locuteur.

²⁴ Cette conjonction ne peut pas être reprise par le *que* conjonctif apte à reprendre toutes les autres conjonctions de subordination.

²⁵ Anne Abeillé et. al., *Grande grammaire du français*, Arles, Actes Sud, Imprimerie Nationale Editions, 2021, t. II, p. 1420-1421.

REFERENCES MENTIONNEES - INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ABEILLE Anne et GODARD Anne, avec Annie Delaveau et Antoine Gautier, *Grande grammaire du français*, Anne Abeillé et al., Arles, Actes Sud, Imprimerie Nationale Éditions, 2021.
- GARAGNON Anne-Marie et CALAS Frédéric, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002
- LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 2013.
- LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la subordination en français*, Paris, Ophrys, 2019.
- MOIGNET Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- NARJOUX Cécile, *Grevisse de l'étudiant. Grammaire graduelle du français*, Louvain, De Boeck, 2018.
- PELLAT Jean-Christophe, RIEGEL Martin, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 2018.
- TOMASSONE Roberte, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 2002.
- VERJANS Thomas, *La Subordination*, Paris, A. Colin, « Coursus », 2013.

STYLISTIQUE

Introduction

Dans cet extrait du « Salon de 1859 », Baudelaire évoque successivement l'œuvre de deux peintres auxquels il reproche, malgré quelques tableaux réussis, d'être des hommes « distingués », davantage que de véritables artistes. Le discours critique s'énonce sur un mode conversationnel et parfois allusif, qui mélange description, évaluation et généralisations dans un style artiste. Nous verrons comment les ressources communicationnelles et épideictiques de cette critique d'art visent en fait à une valorisation de la figure du critique lui-même, en examinant dans un premier temps l'énonciation conversationnelle du discours descriptif ; nous étudierons ensuite le fonctionnement argumentatif de la disqualification successive des deux peintres, puis les procédés par lesquels l'ethos artiste du critique est mis en œuvre.

1. Décrire en conversant : une critique d'art désinvolte

Le propos critique de Baudelaire prend la forme d'un discours adressé à un destinataire qui partage avec lui un ensemble de références culturelles et artistiques. La description successive des œuvres de deux artistes est ainsi assurée par une énonciation conversationnelle dont la progression textuelle ne se fonde pas sur une démonstration mais sur une analogie.

1.1. Une énonciation conversationnelle : la construction d'une critique connivente

- Le feuillet de Baudelaire prend la forme de lettres adressées « à M. le directeur de la *Revue française* » (Jean Morel). Dans cet extrait, l'adresse au destinataire est assurée par la cinquième personne, un « vous » de politesse qui inscrit d'emblée le texte dans une dynamique interactive, de même que l'interrogative directe qui ouvre l'énoncé : « Vous rappelez-vous les débuts de M. Hébert, des débuts heureux et presque tapageurs ? ».
- L'instance critique s'exprime régulièrement à la première personne du singulier (« si je ne me trompe », « je préfère »...).
- Le repérage temporel de l'énoncé est lui aussi ancré dans la situation d'énonciation : -déterminant démonstratif à valeur déictique « cette année ».

-La mobilisation de la mémoire du destinataire dès le premier verbe du texte, « Vous rappelez-vous », est également assurée par le déterminant démonstratif à valeur d'exophore mémorielle : « cette figure de petite fille, qui s'appelle [...] *Guillemette* ».

-La syntaxe du texte le rapproche d'une énonciation orale : style coupé paratactique avec une forte représentation de la coordination *et*, et quatre occurrences de la coordination *mais* ; allongements de la phrase à droite du verbe par la jonction du point-virgule « attira surtout les yeux ; c'était [...] », par les circonstants postposés « comme un homme plein de distinction », « sinon même au-delà de son art », par les appositions « les débuts de M. Hébert, des débuts heureux et presque tapageurs », « je ne sais quelle ambition mondaine, le parti pris de plaire ». La duplication de connecteurs du discours participe elle aussi d'une ponctuation orale du propos : « sinon même », « mais enfin », « et, somme toute ».

-Baudelaire applique la règle d'hésitation qui norme la politesse conversationnelle, en affectant à plusieurs reprises de modaliser ses assertions : incidentes « si je ne me trompe », « je crois », adverbe et locution adverbiale modale « peut-être », « faute de mieux ».

1.2. Évoquer des objets d'art : un énoncé partiellement descriptif

-La cohérence thématique des deux paragraphes de l'énoncé est assurée par l'isotopie de la /peinture/, associée à celles de l'artiste/, et de l'objet d'art/ : dérivation lexicale « il peint »/« sa peinture », « ouvrage », « tableau », répétition « portrait »/« portraits ». On observe cependant que les adjectifs qualificatifs désignant une couleur ou une forme se concentrent dans une seule expansion nominale : « le portrait d'une femme onduleuse et plus qu'opaline, presque douée de transparence, et se tordant ».

-On n'assiste pas, en effet, à une ekphrasis (c'est-à-dire à une description détaillée et focalisée) des tableaux qui sont mentionnés. La mention d'un point de vue visuel est très ponctuelle : « attira surtout les yeux », « quand je vois ». Il en va de même de l'exploitation de la valeur descriptive de l'aspect sécant, dont on ne trouve que deux occurrences : imparfait « c'était », participe présent « se tordant ».

-L'usage des expansions nominales est dès lors décisive pour assurer la qualité descriptive du discours critique. Elles prennent la forme typique suivante : adjectif qualificatif antéposé+nom+adjectif/complément du nom classifiant. Elles permettent à la fois de catégoriser et de caractériser les objets décrits : « spirituels et vivants portraits de Velasquez » « son ambitieux, son compliqué et courageux tableau de la Vestale ».

1.3. D'un artiste à l'autre : une progression textuelle par analogie

-Chacun des paragraphes tire sa cohésion de la chaîne anaphorique des deux artistes commentés en leur sein. Ces derniers sont désignés par leur nom propre puis repris par des anaphores pronominales ou fidèles : « les débuts de M. Hébert »/« M. Baudry », « son second tableau »/« ses ouvrages » ; « il peint », « en lui ».

-La relation de comparaison entre les deux artistes qui soude les deux paragraphes est signalée au début du deuxième paragraphe par le comparatif de supériorité « plus naturellement artiste ».

-Cette comparaison s'appuie sur la symétrie thématique des deux paragraphes, assurée par une isotopie du /féminin/, inhérente au paradigme sémantique de la /femme/ : « une femme onduleuse », une « figure de petite fille », ainsi qu'aux noms propres « Guillemette », « Madeleine », « Vestale », et afférente (Rastier) dans les noms abstraits « morbidesse », « langueurs ».

-Une analogie implicite entre les deux artistes est également assurée par la dérivation lexicale « distingué » (répété deux fois dans le premier paragraphe)/ « distinction ».

2. L'argumentation critique : entre disqualification et positionnement esthétique

La disqualification des deux peintres structure l'ensemble de l'énoncé : tour à tour atténuée et renforcée par une constante pondération de l'éloge et du blâme, elle confère au propos une tonalité discrètement satirique et aboutit à des formulations théoriques improvisées (ou prétendues telles).

2.1. Un jugement axiologique contrôlé : épidiétique et dialogisme

-Le lexique évaluatif est omniprésent dans ce texte, pour discriminer les qualités et les défauts esthétiques des deux artistes, au moyen d'adverbes (« il peint fort bien ») de substantifs (« charmes » « décadence » « une faiblesse de conception », « un certain défaut ») ou d'adjectifs (« aimable », « monotone », « frivole »).

-Le critique module cependant son jugement par plusieurs procédés dialogiques de concession. L'emploi du « mais » concessif permet ainsi d'associer des qualités péjoratives et mélioratrices à tous les niveaux syntaxiques de l'énoncé : adjectifs « maniérée, mais exquise », compléments circonstanciels de manière « fort bien, mais non pas avec assez d'autorité », propositions coordonnées « Je désire [...] mais je souffre », phrases « M. Baudry, [...] est plus naturellement artiste [...] Mais enfin il est à craindre que M. Baudry ne reste qu'un homme distingué ». Dans ce dernier cas, le premier mouvement de la concession est lui-même travaillé par une subordonnée concessive : « M. Baudry, bien que sa peinture ne soit pas toujours suffisamment solide, est plus naturellement artiste ». La concession s'appuie également sur le balancement des adverbes d'énoncé « Certainement »/ « Malheureusement », que recoupe l'opposition lexicale « juste notoriété »/ « décadence ».

-La négation exprime progressivement le point de vue défavorable du critique. La négation lexicale présente dans le verbe « se limite » amorce la disqualification de la notion de « distinction », reprise par la dérivation lexicale « aux extrêmes limites ». La négation grammaticale et descriptive « bien que sa peinture ne soit pas toujours suffisamment solide » caractérise un défaut de manière euphémisée, en signalant l'absence d'une qualité. Enfin la négation restrictive « ne reste qu'un homme distingué » inverse l'évaluation de la distinction en faisant de celle-ci une valeur basse, alors que le début du texte la caractérisait (de manière déjà ironique, voir ci-dessous) comme une valeur haute (« un homme plein de distinction »).

- L'usage de l'impersonnel (« il est incontestable qu'il peint fort bien », « il est à craindre que ») efface l'instance énonciatrice du critique, ce qui contribue à introduire une distance énonciative au sein de l'éloge concédé.

2.2. Disqualifier la distinction : éléments d'un registre satirique

-L'isotopie du /succès/ s'inscrit implicitement dans le lieu commun satirique des vanités de ce monde, présent dès le début du texte avec la reformulation péjorative de l'adjectif « heureux » en « tapageurs » : « attira [...] les yeux », « bienvenu », « succès », « notoriété », « a eu l'honneur de », « ambition mondaine », « plaire ». Cette thématique satirique implicite est discrètement confirmée à la fin du texte par les caractérisations morales « lestement », « frivole ».

-C'est sur le fond de ce lieu commun que la chaîne dérivationnelle de la « distinction » prend son sens social synonyme de « mondain », « apprécié du public » : ce n'est donc pas la puissance intrinsèque de l'artiste qu'elle souligne, comme lorsque l'on parle d'un *talent distingué*. Le terme est d'emblée associé par le comparatif d'égalité au substantif « le bienvenu », substantivation qui insiste plutôt sur la réception sociale de l'artiste. Dans ce contexte, la mention du « keepsake » et de « l'album », objets d'art qui, d'une part, ne sont pas distingués parce qu'ils relèvent d'une large diffusion, et qui d'autre part s'inscrivent dans une esthétique de la mondanité et du petit associés à des valeurs négatives dans les *Salons*, crée une rupture thématique ironique avec l'anaphore fidèle « cette distinction », pour en dévoiler le caractère superficiel et temporaire. L'anglicisme

« keepsake » contribue à cette rupture de ton en introduisant une variation diatopique à la mode et perçue comme mièvre.

-Plusieurs articles et déterminants à valeur générique permettent de rendre reconnaissable la cible de ces éléments de satire en orientant celle-ci vers des catégories typiques : la comparaison « comme un homme plein de distinction » saisit, avec la valeur générique de l'indéfini, un type social. Les articles définis « aux charmes de la morbidesse et aux langueurs monotones de l'album et du keepsake » identifient des qualités esthétiques stéréotypées. Le déterminant complexe totalisant « tous les littérisants » (terme orthographié « littérisants » dans l'édition au programme) inscrit quant à lui les deux cas examinés dans une catégorie d'artistes ironiquement mise à distance par l'italique de la modalisation autonymique (Jacqueline Authier-Revuz).

2.3. Du générique au thétique improvisé

-Actualisé au présent de l'énonciation (« Je cherche à creuser », « j'y trouve ») et du présent actuel (« je désire », « on devine »), le discours adopte une démarche réflexive, qui met en scène une recherche en train de se faire : ainsi, la locution adverbiale conclusive « somme toute » permet d'introduire un résultat qui semble avoir été progressivement construit par l'énoncé qui précède.

-Le présent de caractérisation permet en outre de prédiquer des propriétés présentées comme stables, qui excèdent la temporalité éphémère du salon : « il peint fort bien », « sa Madeleine est bien un peu frivole ». Cet élargissement temporel du propos critique est également assuré par la construction d'une profondeur historique, un certain nombre de faits étant situés sur le plan énonciatif de l'histoire (passés simples « attira », « fit »). Le critique tire de ce regard rétrospectif des conclusions prédictives : polyptote « ce qui fit/fera », aspect inchoatif du verbe « s'annonçait », aspect duratif du verbe « ne reste qu' ».

-Le blâme de la distinction aboutit à la définition, sur le plan théorique, d'un défaut esthétique désigné par le néologisme « littérisants ». L'isotopie métadiscursive qui accompagne ce baptême théorique met en scène l'improvisation qui préside à son énonciation : « j'appellerai », « horriblement difficile à définir », de même que l'emploi de l'italique, marqueur d'une modalisation autonymique qui signale la nouveauté du terme.

3. Un ethos de critique artiste

Si le raisonnement du critique reste évasif, c'est parce que sa technique de persuasion repose davantage sur la construction d'un ethos artiste, qui impose ses préférences esthétiques par l'expression de sa subjectivité, l'adoption d'une posture d'autorité et les séductions d'une prose d'art.

3.1. Une subjectivité invasive

-La subjectivité du critique s'exprime au moyen de plusieurs marques d'affectivité : verbes affectifs « je désire »+complétive au subjonctif, « je préfère », hyperbole « horriblement », adjectifs antéposés « amoureuses études », « spirituels et vivants portraits ».

-La profusion des adverbes quantifiants met en scène une sensibilité d'esthète, attentive aux nuances les plus subtiles : « plus qu'opaline » « un peu frivole », « non pas assez d'autorité et d'énergie », « plus naturellement artiste ».

-La forte représentation des indéfinis exprime une sensibilité raffinée qui puisse rendre compte des impressions esthétiques les plus floues : pronom relatif périphrastique « tout ce que je vois d'aimable en lui », locutions déterminatives « un certain défaut », « je ne sais quelle ambition mondaine », adverbe « presque douée de transparence ».

3.2. Une posture d'autorité

-Baudelaire s'appuie implicitement sur son ethos préconstruit (Maingueneau) de poète (*Les Fleurs du mal* furent publiées en 1857), pour se poser en défenseur de l'originalité artistique, par opposition aux sirènes du succès mondain : l'oxymoron « plus naturellement artiste », en associant les sèmes antithétiques de la /nature/et de l'/art/, réactualise le topos antique du génie inné de l'artiste (« nascuntur poetae », *on naît poète*— voir ce qu'il écrit en 1846 d'Ary Scheffer qui n'est pas « né peintre »). L'opposition de la première personne du singulier à diverses entités collectives (« des moyens acceptés d'avance par le public », « tous les littérisants »), dont le critique s'exclut, confirme cette posture de singularité et d'originalité typique du poète.

-La règle d'hésitation analysée dans la première partie alterne avec une hyper-assertivité assurée par la prédication attributive : celle-ci objective des observations en réalité perçues subjectivement, et confère au critique une posture de supériorité : « était mérité », « est bien un peu frivole », « ne reste qu'un homme distingué ». L'attribut du complément d'objet, également prédicatif (« je le vois cherchant à capter l'imagination par des ressources situées aux extrêmes limites »), présente de la même manière comme une caractéristique inhérente à l'objet représenté ce qui relève en réalité d'une interprétation du critique.

- Le discours prend un relief oraculaire assuré par le schéma formulaire suivant : relative substantive périphrastique +parallélisme passé/futur (« qui vit par l'épée périra par l'épée ») : « ce qui fit sa juste notoriété fera peut-être un jour sa décadence ».

-Tout en évitant d'énoncer une théorie esthétique argumentée, le critique impose un système de valeurs par des voies implicites. On assiste à une hiérarchisation de la littérature et de la peinture par la métaphore spatiale lexicalisée « aux extrêmes limites [...] au-delà de son art ». Cette spatialisation place la littérature au-dessus de la peinture et disqualifie les peintres qui prétendent user de ressources littéraires qui les dépassent. Elle postule en outre qu'un artiste ne doit puiser que dans les ressources propres à son art pour accomplir une véritable œuvre artistique. L'énoncé est par ailleurs structuré par une opposition entre l'isotopie du /féminin/ étudiée ci-dessus (partie 1, deuxième point) et du /masculin/, particulièrement sensible dans le chiasme grammatical suivant, où deux triades adjectivales opposent les genres grammaticaux féminins puis masculins : « Sa Madeleine pénitente est bien un peu frivole et lestement peinte » vs « son ambitieux, son compliqué et courageux tableau de la Vestale ». Le sème /masculin/, inhérent au nom propre « Velasquez », est par ailleurs afférent dans les qualités esthétiques que Baudelaire valorise, et qui sont attribuées à l'homme par une tradition rhétorique et poétique séculaire (Lecoq) : « autorité », « conception », « imagination », « énergie », « solide ». Le critique s'appuie sur leur prestige implicite pour mieux faire valoir ses préférences esthétiques, la féminisation des artistes évoqués renforçant réciproquement la disqualification de ces derniers.

3.3. Une prose d'art à l'image d'un critique esthète

-Le discours critique prend la forme d'une prose d'art rythmée par des figures de parallélisme analysés ci-dessus dans l'étude de la concession (partie 2) et d'antithèse : « Je désire/je souffre », « notoriété/décadence ».

-Étoffements syntaxiques : regroupements binaires des adjectifs (« débuts heureux et presque tapageurs », « maniérée, mais exquise », « femme onduleuse et plus qu'opaline »), doublons synonymiques (« aux charmes de la morbidesse et aux langueurs monotones de l'album et du keepsake ») ; amplification du groupe adverbial « bien un peu frivole ».

-Le goût pour le substantif abstrait et l'hypallage participe de ce « style artiste », attentif à transcrire l'impression plutôt que les propriétés objectives du référent décrit (Piat & Philippe) : « atmosphère d'enchantement », « charmes de la morbidesse », « faiblesse de conception ».

-Une préciosité lexicale : le texte puise largement dans les ressources lexicales du français pour bigarrer son propos : emprunt anglais « keepsake », mots rares « morbidesse », « onduleuse », néologisme « littérisants ».

Conclusion

L'exploitation stylistique de l'épidictique et des ressources communicationnelles du discours aboutissent donc, dans ce texte, à un double retournement : les deux peintres examinés, d'abord présentés de manière laudative, se voient destituer de leur statut d'artiste et recatégorisés en hommes *distingués* aux œuvres frivoles. Exerçant son jugement critique en usant lui-même d'une prose d'art, c'est finalement sa propre instance de critique artiste et d'homme de goût que l'auteur met en scène et valorise en séduisant son lectorat, au risque peut-être de se prendre lui-même au jeu de la distinction sociale et d'une relation de connivence avec le public.

REFERENCES MENTIONNEES

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, n° 55, oct. 1992, p. 38-42.
- GOUVARD Jean-Michel, « De la "distinction" dans les *Salons* », dans D. Philippot et H. Scepi, *Relire les Salons de Baudelaire*, Classiques Garnier, 2023, p. 225-238.
- MAINGUENEAU Dominique, *Les Termes clefs de l'analyse du discours* [1996], Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- LECOINTE Jean, « Structures hiérarchiques et théorie critique à la Renaissance », *BHR*, n° 52/3, 1990, p. 529-560.
- PIAT Julien, PHILIPPE Gilles (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- RASTIER François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

RAPPORTS DES ÉPREUVES ORALES

ÉPREUVES ORALES

LEÇON

Rapport présenté par Éléonore Reverzy

L'exercice de la leçon est supposé bien connu des candidats et candidates qui, sous le titre d'exposés généraux par exemple, l'ont pratiqué, sans le savoir, durant leur scolarité. Et de fait la leçon est sans doute l'exercice le mieux maîtrisé par nos candidates et candidats de l'agrégation spéciale docteurs.

L'étude littéraire en revanche est mal maîtrisée. Cette sous-catégorie traditionnelle de l'épreuve semble bien souvent pour les candidats à l'agrégation doctorale une découverte, raison pour laquelle nous lui consacrons dans les lignes qui suivent un développement à part.

La moyenne générale de l'épreuve est de 10,25. Les notes s'étendent de 03/20 à 19/20.

Ce rapport, qui vise à présenter une méthodologie de la leçon, va proposer tout d'abord un certain nombre de conseils avant d'exposer quelques situations.

Un premier conseil : lire le bilan du dernier concours et tout particulièrement la liste des sujets de leçons de la session précédente, pour tenter de se confronter à certains d'entre eux, de façon à se mettre en situation analytique concrète et à évaluer le degré de pertinence des premiers réflexes face à un sujet. C'est aussi l'occasion de prendre d'emblée la mesure des différentes formulations des sujets de leçons : d'abord un tiers de ces sujets sont des sujets d'études littéraires ; ensuite si des sujets invitent à traiter d'une notion, d'autres proposent un couple de notions, incitant par là même à interroger le lien entre elles ; enfin l'énoncé du sujet sous forme d'une citation tirée de l'œuvre, formulation fréquemment adoptée par le jury, impose une autre approche du sujet général, ce qui peut désarçonner les candidates et les candidats. C'est donc avec les diverses formulations d'un sujet de même nature qu'il convient en premier lieu de se familiariser.

Un second conseil : faire un usage modéré et pertinent des usuels à disposition dans les salles de préparation. Il s'agira, lors de la préparation, notamment d'y vérifier qu'aucun des sens possibles d'une notion n'a été oublié, par exemple, ou d'élucider le sens littéral d'un extrait si besoin. Les dictionnaires de la mythologie et de la Bible offrent des ressources précieuses, qu'il ne faut pas négliger.

Les remarques qui suivent visent à accompagner dans la préparation de l'épreuve. Elles porteront en premier lieu sur l'abord et la réception des sujets, puis sur l'élaboration de la problématique, enfin sur la préparation de l'exposé, avant de se centrer sur l'étude littéraire.

Préparation de la leçon

Pour aborder les sujets de leçon, qu'il convient de lire attentivement et complètement, il faut tout d'abord ne rien omettre du sujet et de son libellé : la lecture du sujet peut être troublée par une appréhension trop rapide du sujet ou par un enthousiasme excessif ; croyant reconnaître tel aspect traité dans l'année, le candidat peut commettre des inexactitudes lourdes de conséquences. S'il faut ne rien omettre du libellé du sujet, il convient aussi de lire attentivement celui-ci : dans un sujet-citation, la contextualisation est indispensable, qui doit permettre par exemple de distinguer le propos d'un personnage du point de vue exprimé par l'auteur dans une préface ou celui d'un narrateur en fonction auctoriale.

Pour concevoir une problématique, étape capitale de la leçon, il s'agit d'avoir bien présent à l'esprit qu'il n'existe pas une problématique type attendue (sur une notion générale ainsi, plusieurs sont souvent possibles). Sur un sujet notion, la première difficulté sera la polysémie. Si un sujet tel « La naïveté dans les *Salons* de 1845 et de 1846 de Baudelaire » est facile à cerner, du moment que la connaissance des deux Salons est suffisante et que le candidat est familiarisé avec les concepts forgés par Baudelaire ; un sujet comme « Le détail dans les *Salons* de Baudelaire » impliquait de tenir compte des différents sens du terme, en particulier en histoire de l'art, et de maîtriser notamment les débats sur le détail au XIX^e siècle, en relation avec la photographie, qui pouvaient éclairer les opinions du salonnier.

Il s'agit en effet de choisir les acceptions pertinentes (historiquement, culturellement et textuellement) et de privilégier les plus dynamiques qui permettront de problématiser la notion (pour éviter un plan descriptif et/ou à tiroirs), et les plus transversales, celles qui permettront d'organiser une problématique englobante.

Parmi ces sujets-notions, on peut distinguer les sujets qui portent sur un terme technique, plus précis (comme « Narrations et insertions dans *L'Astrée* ») et qui n'impliquent donc pas de convoquer la polysémie. Le cadre est alors plus restreint, ce qui ne signifie pas que le champ d'application du terme ne soit pas large.

Pour les sujets qui portent sur un personnage ou sur plusieurs personnages, c'est l'axe générique qui constitue le fondement le plus solide de l'analyse : les fonctions d'un personnage dans le cadre d'une pièce de théâtre ou d'un roman n'étant pas strictement identiques. En évacuant tout psychologisme simpliste, il s'agit de ne pas négliger tant les manifestations du personnage (dans son dire, son faire, dans son « étiquette » pour emprunter l'expression à Philippe Hamon) que ses fonctions dans l'intrigue. Son éventuelle dimension symbolique, voire les références mythologiques dont il est porteur, sont également à considérer.

Pour le sujet qui livre plusieurs concepts, souvent réunis par une copule *et*, la problématisation est à chercher dans cette liaison qui doit structurer la leçon car c'est bien ce rapprochement de termes qui ouvre le questionnement.

Enfin le sujet-citation, qui peut permettre des leçons particulièrement réussies, nécessite de bien maîtriser l'oeuvre de l'auteur et de bien contextualiser la citation. La première difficulté semble être d'identifier, dans la citation, un enjeu clair et central, qui fournira l'axe principal de la réflexion, tout en tirant parti de la citation elle-même : la richesse de ses implicites, de ses images parfois, sa polysémie, le contexte dans lequel elle intervient, son statut énonciatif, sa portée, etc. Il est réducteur d'isoler un seul mot clef au sein de la citation. Ainsi, face au sujet « Nous ne croyons pas, nous, qu'on puisse compromettre le génie en l'expliquant » (Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, p. 60-61), il convenait de bien relever l'insistance du salonnier, qui s'engage dans son discours (« Nous ne croyons pas, nous »), tout en tenant compte de l'étymologie du mot même de génie et en éclairant cette « explication » que l'auteur est censé apporter au lecteur.

Organisation du travail de préparation

Il convient, quel que soit le type de sujet, d'avoir toujours présente à l'esprit la nécessité de rester dans un univers contraint par la loi de pertinence de *ce sujet pour cette oeuvre* et de bâtir une progression dynamique, enrichie par des analyses d'exemples. L'essentiel des six heures de préparation doit être consacré à une réflexion serrée l'ouvrage en main ; il est illusoire de construire un plan à partir de souvenirs de cours juxtaposés ou à partir d'une idée préconçue de ce que le jury attendrait. Il convient donc de prendre son temps, avant de formuler une problématique ou d'élaborer un plan. Plutôt que de chercher à nourrir d'exemples *a posteriori* une réflexion construite de manière précipitée au début du temps de préparation, il faut partir des occurrences relevées au fil d'une relecture ou d'un parcours rapide dans l'oeuvre à considérer. C'est encore plus nécessaire pour l'étude littéraire, qui impose une relecture très précise pour identifier, dans le passage soumis à l'étude, des enjeux d'abord singuliers.

On pourra organiser les 6 h de préparation par tiers : 2 h pour l'invention, 2 h pour la disposition, 2 h pour l'élocution. Pour la première partie du travail, celle de l'invention, il est nécessaire d'avoir une excellente connaissance de l'œuvre : on ne découvre pas le texte durant la préparation et on ne peut engager une relecture totale de celui-ci. Il est donc indispensable de retrouver rapidement les passages utiles. Il ne s'agit pas d'atteindre l'exhaustivité mais de sélectionner les passages qui seront les plus éclairants et pourront permettre d'opportunes micro-lectures pour illustrer le propos d'ensemble. La lecture de passages du texte, ni trop longs ni trop courts, avec une attention portée au mètre et aux sonorités quand nécessaire, doit ainsi être soignée. On privilégiera une citation longue par étape, précisément commentée, complétée de quelques exemples plus succincts.

L'exercice de la leçon est un exercice de communication. Pour ne pas être pris au dépourvu et perdu dans des notes trop allusives, il convient donc de rédiger l'introduction et la conclusion, ainsi que les transitions entre les différentes étapes. La rédaction d'un très bref résumé pour chaque développement important est également recommandée. Comme pour tout exercice oral, on insistera sur les procédés de valorisation du propos : sans multiplier les « c'est là un point capital » ou « nous y insistons particulièrement », qui pourraient produire un effet inverse à celui recherché, on doit se souvenir que la leçon demeure l'exercice professoral par excellence et qu'il vaut mieux savoir capter et retenir l'attention de son auditoire.

À la fin de cette préparation, 30 minutes doivent être réservées pour la relecture et la 'prise en main' de l'exposé. Il s'agit alors d'introduire cette dimension rhétorique indispensable qui consiste à « dire qu'on dit » et à souligner les lignes de force de son propos.

L'étude littéraire

Il faut commencer par en interroger les bornes, les effets de cohérence comme la dynamique interne, l'éventuelle fonction dramatique (narrative, dramaturgique, etc. selon les cas), la coloration, la tonalité, le registre. Cette caractérisation très soignée est un préalable absolu à tout projet de lecture et d'interprétation du passage. Pourquoi le passage proposé a-t-il été découpé de la sorte ? En quoi constitue-t-il une unité de sens ? Telles sont les questions qui doivent guider le candidat face aux 10 à 20 pages environ qui lui sont confiées. Une des pistes qui devrait lui faciliter la tâche tiendrait à un résumé de cet ensemble : ce groupe de poèmes, ces pages de *L'Astrée* ne peuvent-ils en effet se réduire à un titre, en résumant l'essence ? Car c'est bien en cela que l'étude littéraire est une leçon : en ce que le long passage proposé dissimule une notion ou un couple de notions, ou présente, sous forme développée, l'équivalent du sujet-citation. Une étude littéraire doit isoler une question centrale et spécifique au passage proposé et la traiter de manière dialectique en y rattachant le plus d'éléments possibles (faits de structure, de langue, thèmes). À ce titre, l'étude littéraire devrait apparaître comme un exercice plus facile que la leçon-notion ou la leçon-personnage qui impliquent une excellente maîtrise de l'ensemble de l'œuvre.

Pour aborder cet exercice, il convient en premier lieu de mettre en perspective ce fragment par rapport à l'œuvre dans son ensemble (dans l'économie dramatique ou narrative, dans la structure d'un recueil poétique) par rapport aux passages immédiatement encadrants mais aussi aux passages en écho. Le passage proposé dispose d'une autonomie, réelle ou supposée, et c'est de la conscience de cette singularité et de cette cohérence que se dégagera progressivement l'enjeu du passage. Après l'avoir situé, en avoir présenté un très rapide résumé et dégagé les enjeux dans l'introduction, il faut en déterminer la structure. On déconseille de se débarrasser de cette structure dans l'introduction comme on l'observe trop souvent ; bien au contraire, l'organisation du passage doit être problématisée et traitée, par exemple dans la première sous-étape de la première partie de l'étude littéraire. Elle peut constituer à ce titre l'assise même de la réflexion qui se poursuivra tout au long de l'étude.

L'organisation générale de l'étude littéraire rappelle celle du commentaire composé : elle suppose donc une problématisation d'ensemble et une démarche dynamique à partir de l'hypothèse de lecture formulée en fin d'introduction, et qui sera rappelée et reformulée à

l'ouverture de la conclusion comme c'est le cas pour tous les exercices académiques (de la dissertation à l'explication en passant par la leçon).

Déroulement de l'épreuve

À l'issue des six heures de préparation, le candidat présente un exposé de quarante minutes au maximum, suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury. La maîtrise du temps est essentielle et s'acquiert avec de l'entraînement : les prestations n'atteignant pas les trente-cinq minutes sont sanctionnées, tout comme il est totalement exclu de prétendre dépasser les quarante minutes, la maîtrise du temps n'étant pas secondaire dans un concours de futurs professeurs. Si le jury peut, à l'occasion, prévenir le candidat qu'il lui reste deux ou trois minutes, c'est toujours à ce dernier de prendre ses dispositions pour ne pas être réduit à expédier la dernière partie de sa leçon en quelques minutes. Il convient de prêter attention au débit de la prestation : ni trop lent (et donc fastidieux), ni trop rapide (ce qui ne laisse pas le temps de comprendre mais aussi plus simplement de prendre en notes les grandes articulations de la pensée).

L'analyse du sujet, dans l'introduction, doit être soignée. Il faut y veiller à bien définir le ou les termes de l'étude, bien sûr, mais aussi à les problématiser ; étape qui est bien souvent oubliée, ou trop vite esquissée, alors qu'elle est censée souligner les tensions, les ambivalences, le(s) paradoxe(s) qui traversent le sujet. Sans cette étape, la problématique n'en est pas une : elle se réduit à une simple question arbitrairement et artificiellement posée.

On peut à nouveau insister sur le soin à apporter à la lecture de morceaux (bien) choisis, dans l'intonation et l'intention : il faut faire entendre le texte puis le commenter attentivement, en veillant à articuler le passage au sujet et à l'objet de la sous-partie étudiée. Trop de leçons se contentent de propos généraux qui ne sont pas validés dans et par les textes, qu'il ne faut pas hésiter à analyser de façon précise : de manière syntaxique, grammaticale, lexicale, etc.

Pour plus de clarté dans l'exposition, les sous-parties gagnent à être clairement annoncées au seuil du développement de chaque grande partie. Cette étape a régulièrement été « oubliée » lors des prestations cette année, ce qui empêche de bien saisir les grandes articulations de la réflexion.

On peut aussi rappeler que les termes précis du sujet doivent être non seulement analysés et problématisés dans l'introduction, mais aussi repris de manière systématique tout au long du développement (et bien sûr dans la conclusion), ne serait-ce que dans les étapes de transition. Les examinateurs n'ont pas à se demander, à chaque étape de la réflexion, quel rapport le candidat ou la candidate établit entre le sujet et le raisonnement en cours.

Durant l'entretien, les questions offrent au candidat la possibilité de préciser, de déplacer ou de corriger son propos. Cet entretien ne peut faire perdre de points au candidat et joue toujours en sa faveur : raison de plus pour l'aborder avec sérénité.

Erreurs à éviter

Il faut proscrire les développements généraux, souvent tirés et récités à partir d'éléments de cours et/ou de lectures critiques, surtout quand ils ne sont pas clairement attribués à leurs auteurs ! Ainsi, la candidate qui a dû traiter le sujet-citation de Baudelaire (p. 60-61) s'est contentée, dans une troisième étape consacrée à l'imagination, très mal articulée au reste du développement, d'un catalogue de termes qu'emploie Baudelaire dans ses *Salons*, vraisemblablement tiré de l'ouvrage de Julien Zanetta (*L'Hôpital de la peinture*), sans rien en tirer de probant.

Dans un sujet citation, par ailleurs, tous les termes de la citation doivent être interrogés : « deux ambitieux », « se haïssent d'une haine instinctive » (voir le sujet n°2 sur Baudelaire) n'ont par exemple pas du tout été pris en compte, le sujet ayant été maladroitement réduit à une opposition entre « poésie » et « progrès ». Et, à propos de ce même sujet, le candidat ne reprend plus du tout le terme de « progrès » à partir de la deuxième étape de la leçon, et à peine celui de « poésie ». On a bien du mal à cerner, alors, en quoi il traite le sujet.

Sujets proposés

Fabliaux

« Parole et ruse »

Etude littéraire : « Haimet et Barat »

La violence

Louise Labé

La blessure dans les *Œuvres* de Louise Labé

L'ardeur dans les *Œuvres* de Louise Labé.

« Lors double vie à chacun en suivra » (Louise Labé, *Œuvres*, p. 200).

« Cassure et ravissement »

Le rire

Honoré d'Urfé

Narrations et insertions dans *L'Astrée*

Les travestissements dans *L'Astrée*.

L'illusion dans dans la première partie de *L'Astrée*

Étude littéraire : De « Histoire d'Alcippe » (p.179) à « ce berger qu'elle aymoît tant » (p. 200)

Leçon sur la première partie de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé : « La chose est contée fort diversement » (p. 683)

Prévost d'Exiles

La famille dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost

Étude littéraire dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost : De « J'ai commencé à me connaître » (p. 73) à « au plus généreux de tous les hommes. » (p. 93)

Leçon sur l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost : « un talent extraordinaire pour découvrir la vérité » (p. 218)

La naïveté dans les *Salons* de 1845 et de 1846 de Baudelaire

Le détail dans les *Salons* de Baudelaire

« Nous ne croyons pas, nous, qu'on puisse compromettre le génie en l'expliquant » (Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, p. 60-61).

« La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive » (Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, p. 364).

Nathalie Sarraute

« Eux, vous, moi »

L'insolite et le familier

Remarques

Le jury a, lors de cette session, entendu d'excellentes leçons, et d'autres plus faibles, en partie du fait d'une méconnaissance de l'œuvre à commenter, peut-être en raison d'impasses. On rappelle donc la nécessité de travailler toutes les œuvres du programme. Cette disparité se lit dans l'échelle des notes qui s'étendent de 03 à 19. *L'Astrée* semble avoir découragé lorsque l'œuvre de Nathalie Sarraute les a généralement inspirés. Les *Fabliaux* n'ont connu qu'un succès relatif.

Une leçon sur le détail dans les *Salons* de Baudelaire a témoigné d'une excellente maîtrise du corpus et des problématiques esthétiques. Évoquant ainsi le rôle de l'anecdote, la place du « morceau » dans la composition, ne négligeant pas ce qui sous-tend la pratique de l'analyse (versus la synthèse), insistant sur l'effet du détail dans la réception (il se grave dans la mémoire du spectateur ou de la spectatrice du tableau), le candidat a su bâtir une réflexion solide, bien menée. La question de la naïveté dans les *Salons* de 1845 et de 1846 a donné lieu à une réflexion précise dans laquelle la candidate a su restituer les différentes significations de ce mot, en s'appuyant sur le Dictionnaire, avant d'aborder le sens que lui confère le salonnier, du côté du primitif, du simple mais aussi de l'individualité et du tempérament.

L'excellente leçon sur « l'insolite et le familier » dans les deux pièces de Nathalie Sarraute au programme a centralisé un certain nombre de clés de réussite. Tout d'abord et globalement, une expression claire, précise, un débit agréable, un engagement dans la parole maintenant l'attention

du jury. Les extraits théâtraux choisis sont compris, maîtrisés, très bien lus, avec attention, (le jury a ri et aussi été saisi par l'angoisse et le vertige), sans théâtralité exagérée, sans indifférence neutralisant les effets. Le candidat parvient à transmettre naturellement son plaisir de lire, résultat d'une étude approfondie de l'œuvre. Les quelques concepts critiques convoqués sont maîtrisés, bien dosés, bien exploités, sans exagérer des références noyant le propos qui reste personnel et affirme une lecture fine et profonde des deux œuvres, sans oublier leur mise en scène, la théâtralité souvent gommée par d'autres candidats du fait de l'origine radiophonique du silence.

Après une belle étude des deux notions très sarrautiennes dans l'introduction, la problématique proposée était très claire : comment l'insolite et le familier se concilient ou s'affrontent pour permettre à l'œuvre théâtrale d'exister ? Le plan était limpide : conjugaison de l'insolite et du familier dans l'œuvre, dissonances du drame et du rire, les jeux d'équilibre et de déséquilibre donnant toute leur épaisseur aux deux œuvres théâtrales. La progression de la leçon vers l'épaisseur conduisit à une analyse forte de l'écriture dramatique de Sarraute : les tensions intertextuelles et référentielles créent une familiarisation complice du lecteur-spectateur. Elles provoquent le sens (suspens, trop plein, évidence) et exhibent le tropisme qui, entre rire et vertige anxiogène, renvoie le spectateur à sa fragilité, à sa propre faiblesse, à lui-même.

Un sujet comme « Discours et ruse dans les fabliaux » invitait à aborder la ruse comme acte de langage : alors qu'une réflexion sur les techniques de manipulation et l'utilisation persuasive de la parole était attendue, le candidat a essentiellement construit sa réflexion sur une dichotomie parole rusée lumineuse et comique / parole rusée sombre et dramatique, artificiellement prolongée par une partie sur la transgression des tabous grâce à la parole poétique. Cette approche thématique a d'autant moins convaincu le jury que deux pièces du corpus ont donné lieu à des contresens désastreux.

« L'illusion dans *L'Astrée* » a donné lieu à un exposé magistral que le jury a beaucoup apprécié. La candidate, maîtrisant parfaitement le corpus, a su aussi convoquer *L'Illusion comique* de Corneille et recourir à d'utiles références critiques sur le baroque. Traitant successivement des illusions visuelles (le travestissement, la théâtralisation, le rôle du miroir...), puis des illusions verbales (la tromperie, le mensonge), enfin de la dimension politique de l'illusion – et de la réception de l'univers de *L'Astrée* par ses lecteurs –, elle a témoigné d'une capacité de surplomb tout à fait remarquable.

L'étude littéraire consacrée à « *Haimet et Barat* » a été particulièrement manquée du fait d'abord de l'ignorance des règles de l'exercice : le texte n'a pas été analysé, mais est devenu prétexte à des remarques très générales sur la ruse, la vraisemblance de la narration, le rire, l'épopée héroï-comique que constitue la quête d'un jambon. Par exemple, concernant ce dernier aspect, la candidate ne s'est quasiment pas référée au texte alors que de nombreux vers présentaient une forte coloration parodique du style noble (par exemple, v. 257, v. 293, v. 309, v. 380, v. 424-425, v. 453). Rien n'a été dit non plus de la structure très soignée de ce fabliau, dont la première partie (le vol des œufs sous le nez de la pie, le détail qui n'en est pas un sur la pendaison du père de Barat et Haimet, etc.) est programmatique de ce qui se passe dans la deuxième (vol du jambon sous le nez de Travers, voleur volé, travestissements et jeux de masques, etc.).

Une candidate s'est perdue face à un sujet large et réclamant par là-même un effort de problématisation. Suite à une première partie typologique bien trop longue (environ 20 minutes), essentiellement consacrée aux violences exercées contre les femmes (harcèlement, viol, coups, humiliation etc.), ce qui était réducteur, les deux parties suivantes ont souffert de ce premier volet trop long, le propos devenant parfois trop allusif (par exemple concernant la disqualification des personnages victimes de la violence) à mesure que le débit de la candidate se faisait plus rapide. Le jury a par ailleurs apprécié l'excellente connaissance que la candidate avait de l'ensemble du corpus et l'aisance avec laquelle elle en a lu et analysé des passages.

On conclura ces remarques en rappelant aux futurs candidats et candidates qu'il convient d'abord d'avoir une excellente connaissance des œuvres au programme. La leçon est aussi un

exercice rhétorique mais il est nourri de cette connaissance : on ne peut se contenter d'énoncer des idées générales et souvent approximatives sur le texte, en l'émaillant de quelques exemples retrouvés durant les 6 heures de préparation. Les remarques méthodologiques qui précèdent – et la lecture des rapports en général – devraient permettre de rassurer : la leçon, dont l'étude littéraire, ne sont pas des exercices difficiles et en maîtriser les règles est aisé.

ÉPREUVES ORALES

EXPLICATION DE TEXTE SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Hélène Bui, avec l'aide d'Olivier Combault, Floriane Daguisé, Paul-Victor Desarbres et Éléonore Reversy.

L'une des trois épreuves orales de l'agrégation doctorale de Lettres modernes consiste en une explication littéraire couplée avec une étude grammaticale portant sur un extrait d'une des œuvres postérieures à 1500 inscrites au programme de littérature française générale. Les candidats disposent de 2h30 pour préparer ce double exercice. L'exposé lui-même est d'une durée maximale de 40 minutes, idéalement réparties en 30 minutes pour l'explication de texte, 10 minutes pour l'exposé de grammaire, le candidat étant libre de commencer son oral par le volet littéraire ou le volet grammatical. Rappelons pour se préparer à cette épreuve, il est utile de lire les rapports des sessions précédentes, ceux du présent concours comme ceux de l'agrégation dite « normale » : ils délivrent de précieux éléments de cadrage méthodologiques qui ne seront pas repris ici.

En 2024, les trois commissions ont entendu 20 explications de texte. Le tirage au sort des sujets a donné lieu à la distribution suivante : 4 explications d'un sonnet de Louise Labé et 2 d'un passage de son *Débat de Folie et d'Amour*, 5 de *L'Astrée*, 2 sur un extrait de *L'Histoire d'une Grecque moderne*, 4 des *Salons* et 3 sur *Le Silence*. Les notes s'échelonnent entre 03 et 16. La moyenne propre de l'épreuve, avant pondération par la question de grammaire, est de 7.15 et la médiane se situe à 07. Près de la moitié des prestations – neuf exactement – n'ont pas atteint ce seuil.

Le jury tient donc à rappeler cette année trois points majeurs qui, pour être des évidences, appellent encore des remarques.

L'explication sur programme implique une parfaite connaissance des œuvres.

Seule une véritable maîtrise du corpus permet d'inscrire précisément l'extrait dans l'économie de l'œuvre et de montrer en quoi il entre en résonance avec ses grands enjeux, ses implicites culturels, et la tradition dans laquelle il s'inscrit ou dont il s'écarte.

Le jury a ainsi regretté que le néoplatonisme ait été particulièrement maltraité dans cinq des six explications portant sur les œuvres de Louise Labé : aucun candidat ne semblait avoir fait l'effort de se renseigner sur de la théorie des quatre fureurs, telle que la formule Marsile Ficin, le lyonnais Pontus de Tyard (1552) ou telle que la réutilise Ronsard dans son *Ode à Michel de L'Hospital* ; or c'est précisément à cette conception des quatre fureurs censées élever l'être humain jusqu'au divin que Louise Labé semble s'opposer ou qu'elle semble négliger en partie. De même, une explication du *Débat de Folie et d'Amour* (p. 142-144) a manqué tout l'aspect paradoxal des énoncés, alors même que *L'Éloge de la folie*, paradoxal s'il en est, avait été cité en introduction. Situer le *Débat* par rapport à un autre texte ne suffit pas : encore faut-il être capable d'expliquer ce qui les rapproche.

L'on ne pouvait expliquer les extraits de *L'Histoire d'une Grecque moderne* situés p. 60-61 et p. 204-205 sans bien maîtriser l'intrigue – la remarque vaut bien sûr pour *L'Astrée* – et sans établir de liens avec la tradition romanesque que tous deux invitaient à interroger (première rencontre, référence sarcastique à la tradition courtoise, aveu détourné, etc.). C'est à partir de constat simples (en l'occurrence : première apparition d'un personnage, refus réitéré de Théophé) que l'interprétation pouvait se déployer (originalité de la première rencontre, sans description physique ; différence et répétition de ce type de scène ; stratégie discursive).

De même, pour traiter des *Salons*, il était nécessaire d'avoir un bagage minimal en histoire de l'art, de connaître par exemple le classement des tableaux par genre et la hiérarchie qui s'établissait

de la sorte entre eux dans le cadre du Salon au XIX^e siècle. Ces connaissances auraient permis de montrer comment Baudelaire, à propos de Delacroix (p. 169-171), circulait dans l'œuvre de ce peintre qui s'est illustré tant dans la peinture d'histoire et à sujet mythologique que dans la peinture de genre, faisant de son éloge celui d'un artiste complet. Il fallait également maîtriser des concepts propres à l'auteur (la naïveté, le fini et le non fini par exemple). Ainsi dans l'étude d'un passage du *Salon de 1846* consacré à Ary Scheffer (chap. XIII, p. 212-214), le candidat n'analyse pas les termes importants de *génie* et de *naïveté*, alors que la simple consultation d'un dictionnaire aurait pu lui permettre d'identifier au moins par l'étymologie l'idée d'un art inné, natif en quelque sorte chez certains artistes, à l'opposé des « singes du sentiment » voués à la copie et à l'imitation. Une candidate, commentant le passage des pages 169-171, parle à propos de Shakespeare, de Dante et de Delacroix, ces « peintres de la douleur humaine » selon Baudelaire, et de « synesthésie », mais sans que l'on comprenne à quoi elle fait allusion : s'agit-il du dialogue des arts ? De la transposition par Delacroix de sujets littéraires ? Enfin, lors de l'entretien, une candidate invitée à revenir sur « les voix et les cœurs... Sa présence paralyse » (*Le Silence*, p. 62) ne l'identifie pas comme une reprise par F3 de sa propre citation du *Louis Lambert* de Balzac (« leur seule présence paralyse et les voix et les cœurs... ») alors que cette référence, qu'il était important de comprendre pour percevoir la dimension métaphysique du passage, se trouvait sept pages plus haut.

Qu'il soit entendu qu'une connaissance insuffisante des œuvres mène fatalement à une lecture superficielle de l'extrait, le risque étant de verser dans la paraphrase. Ce défaut s'est tout particulièrement observé pour les textes de Labé, d'Urfé, de Prévost et de Sarraute, trop souvent lus à travers une grille psychologisante. Notons que s'il ne faut pas aplatir les enjeux du texte sous la paraphrase, il manquait parfois une approche du sens littéral claire et serrée qui permette notamment d'exposer les ambiguïtés de sens. L'explication, pour montrer une ambiguïté, c'est-à-dire un double sens possible, se doit en effet d'exposer deux sens littéraux concurrents de façon claire et pédagogique, est-on tenté de dire. Par exemple, s'il était impossible de lever toutes les ambiguïtés du sonnet XVII, cette façon de procéder aurait clarifié l'explication elle-même. Du reste, l'ambiguïté chez Labé n'est pas exclusivement, comme certains candidats semblaient le croire, un second sens érotique. Une explication du sonnet XIV a ainsi commis un contresens en voyant dans le texte une célébration de l'amant, faute de compréhension du sens littéral du texte, sur lequel asseoir l'explication.

L'explication de texte est une épreuve de littérature.

Trop de candidats ont fait peu de cas de la *littérarité* du texte, soient qu'ils aient oublié d'en commenter les aspects formels significatifs, soit qu'ils aient été dans l'incapacité de le faire faute d'une maîtrise suffisante d'outils d'analyse (rhétoriques, stylistiques, grammaticaux, etc.).

Ainsi, dans les explications portant sur un sonnet de Louise Labé, si la forme du sonnet a pu être repérée, rares ont été les remarques sur les enjambements, rejets ou contre-rejets et sur leurs effets de sens ; les jeux sur les sonorités (allitérations notamment), alors qu'ils sont répertoriés au XVI^e siècle comme « effets de nombre » n'ont guère attiré l'attention du candidat interrogé sur le sonnet XVII. De même, la dimension prosodique et, plus largement, la musicalité du sonnet XII – *Luth, compagnon de ma calamité* – n'ont pas été davantage prises en compte. La coïncidence entre structure métrique et structure syntaxique, qui se déployait en rythme ternaire dans les sonnets IV et XIV, n'a pas été relevée. Dans *L'Astrée*, la chanson d'un désir qui était au cœur des p. 141-142 n'a pas du tout été exploitée dans sa forme ; et les traits spécifiques du texte poétique « Vilanelle d'Amidor Reprochant une legereté » n'étaient pas maîtrisés (p. 364). Enfin, il est dommage que le candidat interrogé sur le passage du *Salon de 1846* consacré à Ary Scheffer ait repéré tardivement l'ironie, pourtant flagrante dès le début de l'extrait ; ou que tel candidat, interrogé sur le *Débat* p. 142-144, n'en ait pas perçu l'humour (Hercule à la quenouille, « dévidant les pelotons d'Omphale »).

Toutes ces remarques, attendues, auraient du reste évité à certains candidats de livrer une explication bien trop courte (20 ou 21 minutes), défaut toujours sévèrement sanctionné. On ne saurait donc trop recommander aux candidats de parfaire leur maîtrise des outils conceptuels fondamentaux

pour l'analyse du texte littéraire, de s'entraîner à les appliquer aux textes du programme et d'être plus attentifs d'une façon générale à la lettre du texte.

L'explication de textes est une épreuve orale.

La lecture à haute voix de l'extrait est un moment essentiel de l'épreuve : le ton, l'émotion, le rythme, la correction de la lecture sont autant d'indices sensibles d'une certaine intelligence du texte et d'une capacité à en faire partager les effets. Il est donc conseillé aux candidats de s'entraîner pendant l'année à cet exercice afin de livrer une lecture expressive et juste.

Rappelons enfin que l'ensemble de la prestation doit être alerte, servie par une langue claire et de bonne tenue.

Les regrets que l'on a pu exprimer dans ce rapport n'ont d'autre but que d'aider les candidats à comprendre l'esprit de cette épreuve, qui a aussi donné lieu à des prestations justes et pertinentes, vivantes et incarnées : elles ont fait le bonheur du jury, preuve, s'il en était besoin que l'explication de texte n'a rien d'insurmontable, moyennant une préparation régulière. Puissent donc les candidats aborder cette épreuve avec sérénité et confiance !

ÉPREUVES ORALES

EXPOSÉ DE GRAMMAIRE ASSOCIÉ A L'EXPLICATION SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Laetitia Gonon

Les exposés grammaticaux sont restés cette année très en-deçà des attentes du jury : on rappellera que le niveau attendu correspond à la connaissance fine de la grammaire française enseignée dans le secondaire (*Grammaire du français. Terminologie grammaticale*, juin 2020, <https://eduscol.education.fr/document/1872/download>). Il faut donc avant tout travailler son analyse syntaxique, et pouvoir identifier précisément les natures et fonctions dans la phrase complexe. Il importe aussi de bien distinguer, en termes méthodologiques, la grammaire de la stylistique ou encore de l'analyse littéraire, et de réserver ces deux dernières à l'explication de texte.

L'exposé de grammaire se traite à l'oral en 10 minutes maximum, durant les 40 minutes dont disposent les candidats pour présenter l'explication de texte et la question de grammaire : 5 minutes ne permettent pas de traiter toutes les occurrences, mais pour autant on évitera de faire trop durer par des circonvolutions et des généralisations abusives un exposé fragile et/ou incomplet. La syntaxe en particulier est souvent trop peu maîtrisée : le jury a par exemple entendu des confusions entre groupes participiaux apposés et proposition subordonnée participiale, entre groupes infinitifs en emploi nominal (compléments d'adjectif, de verbe...) et « proposition subordonnée infinitive » (une étiquette à discuter par ailleurs), entre participe passé en emploi verbal dans une forme passive et dans une forme active (*est refusé* est un présent passif et non un passé composé), et a pu constater plus largement une certaine méconnaissance de la conjugaison (un candidat doit pouvoir identifier le temps, le mode et la voix des formes *eut achevé* et *soit ôté*), non envisageable dans le cadre d'une agrégation de lettres.

La plupart des sujets posés sont des questions de synthèse, sur une notion de grammaire : on trouvera ci-dessous la liste des sujets proposés pour le concours de 2024. Cette année, une seule question a pris la forme des « Remarques nécessaires » – mais ce type de sujet peut être proposé plus largement dans les années à venir. La question porte alors sur un segment du texte (quelques lignes ou vers), sur le modèle de l'écrit de l'agrégation externe : on se reportera aux rapports correspondants pour ce concours ainsi qu'aux rapports des sessions antérieures de l'agrégation spéciale docteurs pour en revoir la méthode (analyse d'ensemble / analyse de détails ordonnée).

Quant aux questions de synthèse, l'exposé doit commencer par une définition de la notion soumise à l'étude. Il est important de bien lire et saisir les termes de la question posée : le sujet « Les mots en *qu-* » n'est pas équivalent au sujet « Le mot *que* » ; un libellé comme « La syntaxe de l'adjectif » exclut de passer une grande partie de l'exposé à commenter la morphologie des adjectifs relevés dans le texte. Si « Les phrases atypiques » est un sujet peut-être légèrement atypique par rapport à un classique comme « Les subordonnées », il est cependant nécessaire de savoir ce qu'il recouvre, et qui constitue d'ailleurs un chapitre de toutes les grammaires universitaires, ainsi que de la *Terminologie grammaticale* déjà citée. Il importe aussi de tracer correctement les limites du sujet : si l'on est interrogé sur « La complémentation verbale », on ne saurait exclure les compléments non essentiels du verbe. L'introduction de l'exposé doit être assez brève (autour d'une minute), mais synthétique, et se fonder sur la définition sémantique, morphologique et syntaxique de la notion proposée. Trop d'introductions ont été cette année expédiées en une ou deux phrases vagues et mal reliées entre elles, témoignant des connaissances trop lacunaires de certains candidats pour leur permettre de traiter la question posée. Ainsi, sur l'interrogation, la candidate commence par une distinction pertinente entre l'interrogation directe

et la proposition subordonnée interrogative indirecte, mais ne se révèle pas capable par la suite d'identifier les interrogatives indirectes présentes dans le corpus.

Après cette définition préalable, on passe à l'étude des occurrences, dont le relevé doit être exhaustif ; cette étude doit être ordonnée selon un plan dont il faut montrer clairement les articulations. Il est important de reprendre dans les analyses les définitions données en introduction, afin de montrer la cohérence du raisonnement : ainsi, si on parle de la préposition comme d'un mot grammatical appelant un régime en introduction, il faut, dans l'analyse des occurrences, commenter ce régime et son absence éventuelle. De fait, les occurrences relevées doivent être commentées en détail : si l'on étudie les compléments circonstanciels, on distinguera dans le plan les circonstanciels extra- et intra-prédicatifs, et on les classera aussi selon leur nature (adverbe, GP, subordonnée...). Les occurrences doivent être précisément bornées et identifiées ; s'il s'agit d'un groupe, il faut commenter sa structure interne et le rattacher explicitement à son point d'incidence. Le plan retenu pour l'analyse doit être adapté aux occurrences du texte, tout en ayant bien sûr sa cohérence interne : ainsi, sur l'infinitif, étudier en 1/ l'infinitif seul (sans expliquer de quel type d'emploi il s'agit) ; en 2/ l'infinitif après semi-auxiliaire (sans être capable d'analyser une périphrase verbale) ; et enfin en 3/ les cas particuliers, dans lesquels le candidat classe des cas de conversions absents du texte, constitue un plan qui ne saurait convenir. Pour l'infinitif, il importe surtout de distinguer les emplois verbaux (périphrase verbale, proposition infinitive et les problèmes qu'elle pose) des emplois nominaux (infinitifs et groupes infinitifs CO, compléments du nom, sujet, etc.).

Il est souvent possible de problématiser la notion proposée : par exemple, pour l'apposition, il importait de préciser les contours de cette notion. Recouvre-t-elle uniquement les GN apposés à un autre élément nominal, et avec lequel ils entretiennent une relation d'équivalence ? Se pose aussi la question des subordonnées substantives et complétives qui occupent cette fonction. Peut-on inclure les adjectifs et participes en fonction apposée (épithètes détachées) ? Les occurrences « limites » doivent être considérées, soit en fin de développement dans une partie à part, soit à la fin de l'introduction pour les exclure de l'analyse, avec des justifications adéquates : par exemple, pour l'attribut du sujet, on exclura les participes passés dans une phrase passive, puisqu'ils ont un emploi verbal, du type *il est applaudi*. Le jury attend des candidats qu'ils soient capables d'opérer un certain nombre de tests (suppression, distribution, substitution...) afin d'écarter certaines analyses dans les cas où une occurrence est susceptible de prime abord d'en susciter plusieurs. Seuls ces tests peuvent permettre au candidat de trancher en faveur de l'analyse la plus pertinente.

L'entretien avec le jury dure 20 minutes au plus pour l'ensemble de l'épreuve, et 5 minutes maximum sont consacrées à la question de grammaire. Les questions posées par le jury permettent de revenir sur des occurrences oubliées ou mal analysées, ou d'élargir à certains cas complexes ou points de définition. Elles ne peuvent donc qu'améliorer la note obtenue, ce qui est le cas de toute question posée par le jury à l'issue des exposés présentés par les candidats.

Rappelons pour finir que la grammaire ne se travaille pas que pour réussir le concours : l'étude de la langue est une part non négligeable de l'enseignement du français au collège et au lycée, et les efforts consentis dans cette matière donneront aux candidats l'aisance nécessaire pour assurer la transmission des savoirs et compétences, en l'occurrence linguistiques, laquelle demeure l'objectif d'une agrégation de lettres.

Sujets proposés à l'oral de grammaire en 2024

Remarques nécessaires (Labé)

Catégories grammaticales

Les déterminants et l'absence de déterminant (Urfé)

Les déterminants du nom et l'absence de déterminant (Labé)

Les démonstratifs (Baudelaire)

La syntaxe de l'adjectif (Sarraute)

Les adjectifs (Baudelaire)

Groupes de mots

Les groupes prépositionnels (Labé)

Préposition et groupes prépositionnels (Urfé)

La construction du groupe nominal (Baudelaire)

Fonctions syntaxiques

L'apposition (Baudelaire)

Les compléments circonstanciels (Baudelaire)

Autour du verbe et du groupe verbal

Le participe passé (Urfé)

L'infinitif (Labé)

La morphosyntaxe des participes (Prévost)

La syntaxe des groupes verbaux (Baudelaire)

La complémentation verbale (Urfé)

Syntaxe de la phrase, types et formes de phrases

Les phrases atypiques (Sarraute)

L'interrogation (Sarraute)

La négation (Prévost)

Les subordonnées (Urfé)

Études transversales

Le mot « que » (Labé)

Les mots en *qu-* (Prévost)

ÉPREUVES ORALES

MISE EN PERSPECTIVE DIDACTIQUE D'UN DOSSIER DE RECHERCHE

Rapport présenté par Olivier Combault, avec la collaboration de Magali Brunel, Kishore Annoussamy et Stéphane Partiot.

L'épreuve de mise en perspective didactique d'un dossier de recherche, de la constitution du dossier à l'entretien qui suit l'exposé lors de l'oral, est, comme son nom le rappelle, l'épreuve orale spécifique du concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes, réservé aux titulaires d'un doctorat. Nous conseillons la lecture des rapports de jury de ce concours : publiés successivement depuis la première session de ce concours en 2017, ils permettent une véritable familiarisation avec l'épreuve.

Le rapport de cette année se veut synthétique et pragmatique, afin d'aider au mieux les préparateurs qui se lanceraient dans la riche aventure de cette agrégation spéciale.

Des réflexions et des conseils de préparation, fondés sur les écueils repérés lors des oraux, seront suivis d'exemples.

Pour rappel, voici le texte réglementaire définissant l'épreuve :

Durée de préparation : une heure ; durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 4.

Le candidat admissible transmet au jury, par voie électronique (format PDF) au moins dix jours avant le début des épreuves d'admission, un dossier scientifique présentant son parcours, ses travaux de recherche et, le cas échéant, ses activités d'enseignement et de valorisation de la recherche. Le dossier ne doit pas excéder douze pages, annexes comprises. Lors de la première partie de l'épreuve, le candidat présente au jury la nature, les enjeux et les résultats de son travail de recherche et en propose une mise en perspective didactique, orientée par une question qui lui est communiquée par le jury au début de l'heure de préparation. Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury prenant appui sur le dossier et l'exposé du candidat. L'épreuve doit permettre au jury d'apprécier l'aptitude du candidat à : rendre ses travaux accessibles à un public de non-spécialistes ; dégager ce qui dans les acquis de sa formation et par la recherche peut être mobilisé dans le cadre des enseignements qu'il serait appelé à dispenser dans la discipline du concours ; appréhender de façon pertinente les missions confiées à un professeur agrégé.

Ce qui fait tout l'intérêt – et trop souvent la difficulté – de cette épreuve réside dans les liens entre les travaux scientifiques du doctorat et une projection de leur apport dans une classe de collège ou de lycée. Cet oral met donc en tension des capacités scientifiques pointues et leur adaptation à une projection didactique. Tout est donc une question de dosage : une recherche d'équilibre qui suppose une capacité à prendre de la distance avec ses recherches, et une exploitation précise et fine de ses travaux scientifiques pour construire une projection problématisée d'enseignement.

EN AMONT :

Rédiger son dossier scientifique

Cette présentation de douze pages au maximum (où les annexes ne sauraient prendre le pas sur le texte rédigé) doit être soigneusement anticipée. Il convient en effet de permettre au directeur et aux membres du jury de saisir en amont de l'épreuve un parcours et un sujet de recherche, afin que soit proposé au jury, à partir des programmes de l'enseignement secondaire, un sujet articulé à son champ de compétences scientifiques. Ce dossier sera donc rédigé avec simplicité, sans jargon excessif, et de manière synthétique et structurée.

Après avoir fait apparaître clairement le titre de la thèse, l'université où elle a été soutenue, le nom du directeur et celui des membres du jury, il s'agit d'exposer l'essentiel de la thèse, en précisant par exemple les œuvres ou types d'œuvres sur lesquelles la réflexion a porté, et de mettre au jour les lignes de force de la démonstration. Sans raconter ou énumérer les idées, le dossier expose les étapes qui ont jalonné le chemin heuristique, la façon dont elles ont été traversées, et pour quelles découvertes.

Dans cet esprit de synthèse et de reconfiguration des éléments-clés permettant au jury de se familiariser avec une expérience de chercheur et avec sa cohérence, les éventuelles activités d'enseignement et de valorisation de la recherche, si elles figurent, doivent être brièvement explicitées. C'est cet ensemble structuré et concis qui permettra (sans qu'il soit nécessaire de le faire à la place du jury au sein du dossier) de déterminer la question qui sera posée au candidat.

S'entraîner à la transposition didactique

L'objectif de l'épreuve est d'illustrer l'usage des connaissances et des compétences scientifiques acquises durant le doctorat pour une proposition d'enseignement, en une heure de préparation. L'exercice demande donc une préparation et un entraînement sérieux en amont de l'épreuve.

Cette préparation se fonde tout d'abord sur une bonne connaissance des programmes du second degré et des œuvres littéraires étudiées dans le cadre de ces programmes : programmes du cycle 3 pour la classe de sixième et du cycle 4 pour les classes de cinquième, quatrième et troisième ; programmes de seconde ; de l'enseignement de spécialité de première et de terminale « Humanités, littérature et philosophie ». Les liens vers ces programmes sont donnés à la fin de ce rapport, pour en faciliter l'appropriation. À noter : le programme de français des classes de première est à connaître en ce qu'il donne une vue des compétences construites au fil de la scolarité, mais les œuvres du programme renouvelables ne sont pas à prendre en compte, puisqu'elles imposeraient d'ajouter la connaissance de ces œuvres à celles du programme de l'agrégation.

L'entraînement à l'épreuve peut dès lors commencer, et ce dès que la décision de passer l'agrégation doctorale est prise. Il s'agit en effet de s'acclimater à un exercice particulier, très différent de l'effort intellectuel appelé par le doctorat, mais aussi des pratiques d'enseignement qui parfois sont déjà celles de candidats au concours : ces derniers doivent s'entraîner à tisser des liens entre leur recherche scientifique et les objets d'étude, les corpus, et les entrées des programmes de l'enseignement secondaire, sans oublier les compétences mises en jeu à chaque niveau. Toutefois, il ne s'agit pas d'appliquer directement ses travaux de recherche, mais de les utiliser pour formuler une proposition de type didactique : un projet d'enseignement littéraire et linguistique, problématisé et adapté à la classe et au programme demandés. Ce dernier point est important : il conviendra au moment de l'oral de répondre précisément au sujet qui sera proposé. À ce titre, s'entraîner à l'épreuve ne suppose pas non plus de préparer une séquence didactique toute faite sur une entrée de programme, car il y a toutes les chances que celle-ci soit en décalage avec le sujet proposé le jour de l'épreuve.

S'il demeure à dominante littéraire, linguistique, ou scripturale, la mise en perspective didactique du dossier de recherche ne doit pas oublier qu'il s'agit de former par l'expérience de la littérature et des arts des lecteurs autonomes, cultivés et sensibles, capables d'écrire, de

parler, de comprendre et de manier la langue. Les problématiques portant sur la langue, ou qui intègrent les autres arts sans occulter la littérature, sont donc bienvenues.

Tout l'enjeu est donc d'anticiper pour s'adapter, afin d'adapter et d'ajuster en une heure de préparation ses acquis scientifiques à une projection didactique proposée par un professeur agrégé de lettres judicieuse en classe de collège ou de lycée. « À partir de vos objets de recherche, comment aborderiez-vous telle entrée de programme, tel objet d'étude ou telle compétence, pour une classe de tel niveau ? » : la formule-type qui accompagne tous les sujets rappelle explicitement cet objectif.

AU MOMENT DE L'ÉPREUVE

Structurer l'exposé de 30 minutes

L'exposé du travail de recherche et de son application didactique doit être soigneusement structurée.

Les 10 premières minutes sont centrées sur la thèse et sur les travaux de recherche. Il ne s'agit pas de répéter le dossier, que le jury s'est approprié, mais de mettre en relief les éléments saillants d'un parcours, en visant le point d'équilibre entre le chercheur et le professeur qui permet de construire une proposition d'enseignement adaptée aux élèves du secondaire. La question est de savoir ce qui, dans une thèse et un parcours de chercheur, peut permettre d'élaborer des séances ou des situations de travail en classe, en fonction du sujet proposé.

Même si la thèse semble éloignée de toute transposition didactique directe, il ne faut pas pour autant contourner ou brûler cette étape. Il est avant tout question de prendre de la distance avec la complexité de l'objet scientifique, et de montrer de manière convaincante sur quelques exemples littéraires ou linguistiques précis comment une connaissance, un processus méthodologique, ou un outil venus de la recherche scientifique permet de construire une proposition didactique adaptée aux élèves d'un niveau donné. On est alors au carrefour des compétences du chercheur et de celles du professeur du secondaire, qui constitue tout l'enjeu de l'épreuve : passer de la recherche à la classe, et nourrir l'enseignement des richesses de la formation scientifique, tant au plan des méthodes que des contenus.

Les 20 minutes suivantes sont consacrées à la présentation détaillée du projet d'enseignement, qui répondra à une problématique ou à des objectifs découlant de la première partie de l'exposé, dans le cadre du programme et du niveau proposés par le sujet.

Ce projet est constitué d'une problématique d'ensemble, énoncée clairement, sous la forme d'un titre. Elle constituera le fil conducteur de la proposition pédagogique. Chaque étape du projet d'enseignement, chaque perspective, chaque séance rattachée à cette problématique, doivent être accompagnées d'objectifs explicitement reliés aux programmes en jeu. Que va travailler l'élève ? Comment ? Et pourquoi ? sont des questions à se poser pour élaborer un projet d'enseignement convaincant.

Le corpus doit ensuite être abordé avec précision. Il doit comporter des textes canoniques constituant des repères culturels forts, rappelés dans les programmes. Il peut s'ouvrir à des choix moins attendus ou à d'autres arts dont les programmes mentionnent l'importance dans l'enseignement des professeurs de Français, sans perdre de vue la problématique ni la cohérence de la proposition. Il ne s'agit pas d'une liste de textes en rapport avec un thème, mais bien d'un agencement problématisé favorisant un apprentissage

progressif des élèves. Là encore, il s'agit de choisir, de surprendre peut-être, mais de manière argumentée et en toute cohérence avec le projet, les programmes et les corpus.

Le développement du projet d'enseignement se fera par le biais de situations de travail précises et articulées logiquement entre elles. Là encore, il ne s'agit pas d'énumérer une suite d'activités, mais, en fonction de la problématique énoncée, d'explicitier le choix de chaque élément d'un canevas pédagogique au service des apprentissages. Les situations de travail en classe seront adaptées à la problématique et aux objectifs du projet d'enseignement, qui seront régulièrement et clairement rappelés.

La gestion du temps, l'engagement oral, la force de conviction sont attendus lors de cette épreuve.

S'entretenir avec le jury pendant 30 minutes

L'exposé conditionne l'entretien : et c'est la position d'équilibre, évoquée ci-dessus comme clé de voûte de l'épreuve, qui sera source d'interrogations. Si la prise de distance avec les travaux de recherche n'est pas assez grande, la séquence didactique demeurant trop proche de la thèse, le jury proposera de revenir sur le choix de corpus ou l'approche choisie pour aborder telle compétence linguistique ou langagière en jeu dans les programmes à réaliser. Au contraire, si la mise en perspective didactique n'a plus aucun lien avec la thèse, le jury interrogera cette distance trop grande avec le bagage scientifique acquis lors des recherches.

Le jury vérifiera lors de l'entretien les qualités attendues de tout professeur agrégé de lettres : la capacité à définir clairement les notions littéraires, sans jargon gratuit ; la faculté de convoquer des références littéraires et artistiques pertinentes et précises liées au programme ; l'art de s'approprier, de faire vivre les programmes - en somme, l'aptitude à cultiver et à intéresser les élèves en classe.

QUELQUES EXEMPLES PERMETTANT D'ÉVITER CERTAINS ECUEILS

Éviter de s'appuyer sur des éléments trop généraux de sa recherche pour appuyer sa proposition didactique. En effet, affirmer que la méthodologie et le sens de l'organisation acquis lors de sa recherche sont les points d'appui de sa mise en perspective didactique n'a pas pu convaincre le jury. Transposables pour toute recherche, ces généralités ne peuvent servir avec la précision attendue une proposition didactique littéraire ou linguistique.

Éviter le déséquilibre dans l'exploitation du sujet de thèse. Il arrive aux candidats d'éluder maladroitement tout un aspect important de leurs travaux de recherche, pourtant potentiellement riche de suggestions auprès de collégiens ou de lycéens. Ainsi, une candidate ayant travaillé sur la « poésie cinématographique » des scénarios et dialogues de Jean Cocteau, ne mentionne que très allusivement un travail possible sur les manuscrits et les brouillons de Cocteau, alors même qu'un travail d'écriture « au long cours » est envisagé avec les élèves. De même, un candidat ayant soutenu une thèse intitulée « *Il lui semblait entendre...* », *Flaubert et le spectre du musical*, fait abstraction de la musique dans le déroulé de sa séquence un peu platement consacrée à une étude du réalisme, où Flaubert occupe en outre une place (très) secondaire. Un autre candidat ayant travaillé sur l'écriture hiéroglyphique au troisième millénaire avant notre ère, parvient à relier de manière pertinente cosmogonies et mythes variés à la question de l'injonction dans le cadre de l'étude des récits de création et de la création poétique en classe de sixième. Une autre candidate ayant travaillé sur la mort et les pratiques funéraires dans l'Arabie antique propose une séquence fondée sur les romans et nouvelles d'anticipation sans lien précis entre ses recherches et son projet.

Savoir se dégager un peu de son sujet de thèse, l'intégrer sans l'occulter mais sans lui accorder non plus une place prééminente quand il ne s'adapte pas directement à une classe de niveau collège. Un candidat ayant travaillé sur l'œuvre de Charles Péguy propose de construire une séquence sur la variation des points de vue en poésie, en classe de quatrième. La séquence présente quelques propositions intéressantes mais elle est entièrement construite autour de poèmes religieux de Péguy, sans qu'aucun autre poète soit convoqué – et sans non plus que la question de la laïcité soit interrogée dans ce travail. Il n'existe pratiquement plus aucun lien entre les deux volets de l'exposé l'on perd alors de vue le niveau et l'âge des élèves, comme les enjeux culturels et civiques de l'enseignement secondaire.

Éviter les collections et le défilé de références. Un candidat a proposé un groupement de textes autour de personnages de roman et de leur émancipation dans le cadre de l'objet d'étude « Le roman et le récit du XVIII^e au XXI^e siècle en classe de seconde », prenant appui sur le corpus suivant : un extrait de *Don Quichotte*, un autre du *Rouge et le Noir*, un autre de *Madame Bovary*, puis une œuvre de Jules Vallès et enfin d'Annie Ernaux, sans se préoccuper de la cohérence problématique d'un tel corpus, traversant époques, mouvements et écritures de manière thématique, ce qui réduit les chances de lire et se cultiver en classe en rencontrant et pratiquant des œuvres pour cerner les enjeux d'écriture cohérents et leur contexte historiques.

Éviter de perdre de vue la littérature. Une candidate ayant travaillé sur le cinéma propose dans une même séquence l'étude d'œuvres de trois peintres, d'un clip de musique, d'extraits de films, de manuscrits scénaristiques, de manuscrits scénaristiques, d'un ballet, ainsi que la mise en place d'une classe inversée. Malgré une intention louable, la projection en classe ne concerne plus la classe de Français à proprement parler, qui s'ouvre naturellement aux autres arts mais ne saurait négliger la littérature.

Respecter scrupuleusement l'objet d'étude et le niveau proposés. Une candidate qui s'est vue proposer l'objet d'étude « Dénoncer les travers de la société » en classe de 3^{ème}, n'a jamais fait référence à la question de la satire, pourtant explicitement mentionnée dans les programmes. Il semble que la candidate ait plutôt choisi, sans le dire, de traiter un autre objet d'étude (« Agir dans la cité : individu et pouvoir »), sans doute davantage préparé, ce qui a été sanctionné.

Problématiser sa séquence ou son projet d'enseignement. Trop souvent les problématiques sont descriptives (« De quelle manière la fable permet-elle de mieux comprendre les interactions des individus avec le pouvoir dans la cité ? ») et invitent à un enseignement exclusivement consacré à vérifier la question posée. La mise en situation des élèves en classe, la mobilisation littéraire et linguistique de leurs connaissances et compétences de lecteurs, de scripteurs capables de manier la langue et de comprendre son fonctionnement, ont plus de chance de proposer un parcours articulé et stimulant. Ainsi les propositions « Pourquoi un héros médiéval peut-il être exemplaire ? » ou « Du nom à la renommée : à la rencontre de figures héroïques du Moyen Âge » supposent-elles de lire, de comprendre, et d'expliquer les textes (sans perdre de vue héroïnes et héros contemporains des élèves), afin de cerner les relations entre héroïsme, valeurs et identité.

Éviter le recours sans fondement à des attentes ou « évidences » pédagogiques ou didactiques, comme :

-L'écriture est souvent un impensé des prestations entendues et est presque toujours placée en position finale dans les séquences proposées pour servir d'évaluation sommative. Cette écriture vérificatrice ne saurait fonder un apprentissage de l'écriture. Permettre aux élèves d'entrer dans le processus de l'écriture, relier l'écriture au travail en classe et à la pensée

(écrire pour penser et penser pour écrire) serait plus pertinent, moins réducteur et mieux fondé scientifiquement.

-Le débat a été sollicité pour « faire vivre la classe », mais souvent à mauvais escient. Il est réduit au « pour ou contre », sans notable approfondissement de la réflexion littéraire des élèves, ni réel apprentissage de l'oral. Permettre aux apprentis lecteurs de le travailler pour comprendre, expliquer les textes, ou encore évaluer cette compréhension par la lecture à voix haute, ont pu constituer la proposition détaillée d'une candidate pour travailler les visions poétiques du monde en troisième, qui a su emporter l'adhésion du jury.

-La lecture de l'œuvre intégrale est encouragée par les textes officiels. Mais une approche fondée sur de vagues souvenirs d'élève, et l'explication par le professeur de trois extraits de l'œuvre (situés au début, au milieu, à la fin) ne sauraient accompagner les élèves dans leur lecture et leur appropriation du texte long.

-Plaquer de manière caricaturale un contrôle en fin de séquence, sans réflexion sur les formes ou le sens de l'évaluation ; « mettre les élèves en îlot », sans préciser pourquoi à tel moment ce travail entre pairs serait nécessaire : autant d'éléments qui détournent en réalité de la mise en perspective didactique consciente, attendue d'un professeur agrégé enseignant dans le secondaire.

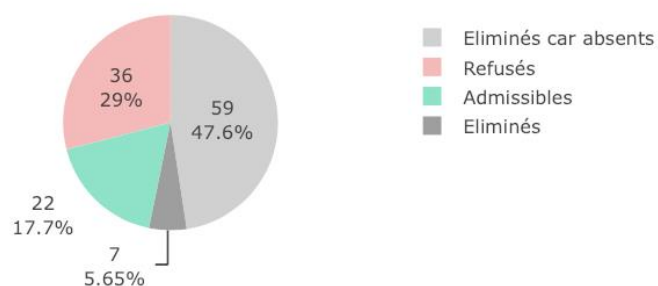
Pour conclure, il s'agit donc, sans tiédeur ni audace déplacée, de s'avancer sur la ligne de crête tracée entre l'exigence scientifique et l'adresse à un public de non-spécialistes. Pour ce faire, varier les perspectives et les régimes d'énonciation peut s'avérer pertinent, tantôt en puisant dans l'expertise universitaire, tantôt en mettant l'accent sur la mise en œuvre précise de la séquence. Le jury a ainsi valorisé les candidats qui ont su proposer des parcours rigoureux, originaux et stimulants, dans des exposés justes et clairs, faisant honneur à la richesse intellectuelle de leur formation et au souci de la progression pédagogique.

Quelques liens et références bibliographiques utiles :

- [J'enseigne au cycle 3 | éducol | Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse | Direction générale de l'enseignement scolaire](#)
- [Ressources d'accompagnement du programme de français au cycle 3 | éducol | Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse | Direction générale de l'enseignement scolaire](#)
- [Ressources d'accompagnement du programme de français au cycle 4 | éducol | Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse | Direction générale de l'enseignement scolaire](#)
- [Programmes et ressources en français - voie GT | éducol | Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse | Direction générale de l'enseignement scolaire](#)
- [Programmes et ressources en humanités, littérature et philosophie - voie G | éducol | Ministère de l'Education Nationale et de la Jeunesse | Direction générale de l'enseignement scolaire](#)

ELEMENTS STATISTIQUES

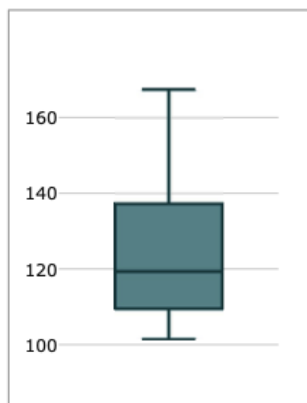
Bilan de l'admissibilité



Total général

Moyenne Admissibles : 123.19 /240.00
Soit 10.27 /20.00

Ecart type : 15.97
Q1 : 112.25
Médiane : 119.38
Q3 : 127.25
Minimum : 101.50
Maximum : 167.50



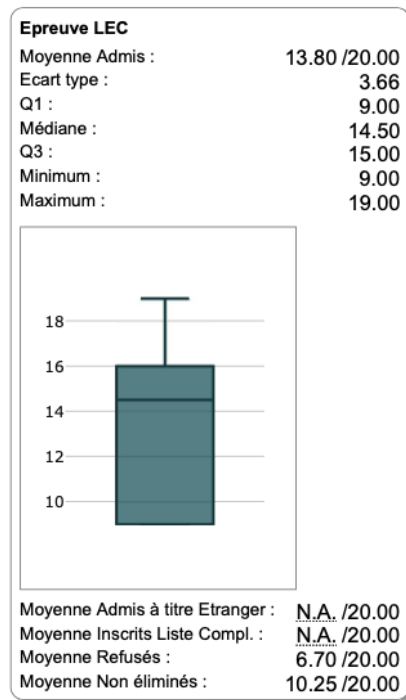
Moyenne Refusés : 71.56 /240.00
Soit 5.96 /20.00

Moyenne Non éliminés : 91.15 /240.00
Soit 7.60 /20.00

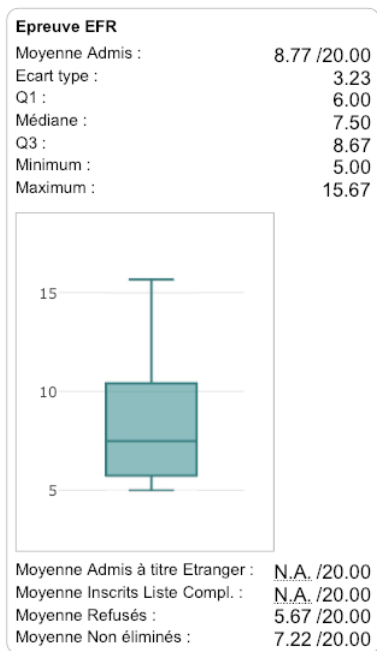
Épreuves	Moyenne de l'épreuve /20	Moyenne des candidats admissibles /20
Composition française 1	7,73	11,20
Composition française 2 (Litt. Comparée)	7,25	9,66
Grammaire	7,20	9,51

Bilan de l'admission

Épreuve de Leçon.



Épreuve d'Explication de texte



Épreuve de mise en perspective « didactique »...

