



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe spéciale

Section : lettres modernes

Session 2022

Rapport de jury présenté par :
Anne Teulade, professeure des universités
Présidente du jury

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

SOMMAIRE

- Observations générales par la présidente du jury** **page 2**

- **ÉPREUVES ÉCRITES :**

- Première composition : littérature française** **page 4**
- Deuxième composition : littérature comparée** **page 22**
- Étude grammaticale :**
 - Partie étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500** **page 35**
 - Partie étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500** **page 47**

- **ÉPREUVES ORALES :**

- Leçon** **page 62**
- Explication de textes sur programme** **page 66**
- Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme** **page 70**
- Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche** **page 73**

- **ÉLEMENTS STATISTIQUES :** **page 78**

OBSERVATIONS GENERALES DE LA PRESIDENTE DU JURY

Institué par un arrêté du 28 juin 2016 publié au Journal officiel de la République française n°0174 28 juillet 2016 (texte n°12), le concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes, réservé aux titulaires d'un doctorat, a connu sa sixième session en 2022. Comme en 2021, 10 postes étaient mis au concours (12 en 2018, 2019, 2020, 15 en 2017). Après une forte baisse du nombre de candidats en 2020 et 2021 (respectivement 126 et 106), l'inscription de 132 candidats lors de cette session 2022 permet de renouer avec les chiffres de 2018. C'est sans doute le signe d'une plus grande notoriété de ce concours récent. On se félicite que cette possibilité offerte aux titulaires d'un doctorat de devenir agrégés connaisse une meilleure diffusion, en espérant que le mouvement s'amplifie pour que le concours rencontre pleinement sa vocation, qui est à la fois de valoriser les compétences pointues acquises par les docteurs, dans une perspective professionnalisante, et de faire bénéficier l'enseignement secondaire de leurs savoirs.

Le taux de présence est stable : 53 candidats ont passé toutes les épreuves écrites (45 en 2021, 49 en 2020, 70 en 2019, 50 en 2018). 22 ont été déclarés admissibles (40,7% de ceux qui ont composé), avec une barre d'admissibilité à 7,62, en net progrès par rapport à la session 2021 (6,88). À l'issue des épreuves orales, les 10 postes mis au concours ont été pourvus et 2 candidats ont été inscrits sur liste complémentaire.

Même si des ajustements demeurent nécessaires, le niveau du concours s'est amélioré depuis la session précédente. Les moyennes des épreuves écrites sont : 7,49 pour la composition en littérature française, 7,57 pour la composition en littérature comparée, 7,07 pour l'épreuve de grammaire qui réunit ancien français et grammaire moderne. À l'oral, les moyennes des épreuves écrites sont, respectivement pour les admissibles et les admis : 9,02 et 12,2 (leçon), 7,83 et 9,13 (explication et grammaire), 9,05 et 10,70 (épreuve sur dossier).

L'agrégation spéciale est un concours exigeant : ses épreuves littéraires et grammaticales sont de même nature que celles de l'agrégation externe traditionnelle et requièrent un travail approfondi. Même si la lecture des rapports précédents semble avoir porté ses fruits, il est encore trop de copies qui témoignent d'une méconnaissance manifeste des programmes et dissertent – parfois de manière intelligente – sans s'appuyer sur les textes. Elles ne peuvent obtenir qu'une note faible, en dépit des qualités d'analyse que l'on devine à la lecture de l'introduction. Ce type d'écueil peut aisément être évité, au prix d'une appropriation sérieuse des œuvres mises au programme et d'une préparation consciente des enjeux du concours. Nous ne pouvons donc que recommander une lecture très attentive du présent rapport, qui pourra être complétée par la lecture du rapport de l'agrégation externe de cette session 2022, lequel comporte de nombreuses épreuves similaires. On n'oubliera pas les précédents rapports de l'agrégation spéciale, soucieux de fixer un cadre pour l'épreuve orale « sur dossier » spécialement forgée pour que les titulaires d'un doctorat puissent valoriser les acquis de leur recherche. Pour ce jeune concours de l'agrégation « spéciale », qu'il serait plus juste d'appeler « agrégation doctorale », 2022 aura marqué un progrès, en termes de nombres d'inscrits et de réussite. On espère que cet élan se confirmera à la session prochaine.

Anne TEULADE

Professeure des universités

RAPPORTS DES EPREUVES ECRITES

Les sujets des épreuves écrites sont disponibles sur :

<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid159832/sujets-rapports-des-jurys-agregation-2022.html>

ÉPREUVE ECRITE.

PREMIERE COMPOSITION : LITTERATURE FRANÇAISE

Rapport présenté par Camille Esmein-Sarrazin, maitresse de conférences à l'université d'Orléans et Benjamin Vanhouck, professeur de chaire supérieure au lycée P. Cézanne d'Aix-en-Provence

Remarques liminaires

Rappel du sujet : « Le conte de fées ne se contente pas de reprendre de vieilles histoires, il représente cette opération même et conduit le lecteur à réfléchir sur son rapport à la fiction et aux formes archaïques de la sensibilité. » (Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005).

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des *Contes* de Perrault et des *Contes de fées* de Madame d'Aulnoy ?

Le corpus proposé pour cette épreuve réunissait deux œuvres de deux auteurs différents, impliquant de façon assez inédite une approche comparatiste. De plus, chacune des œuvres avait fait elle-même l'objet d'une sélection : chez Aulnoy était au programme une sélection de contes dans la production de l'autrice ; pour Perrault, les contes en vers ne faisaient pas partie du corpus retenu, même si leur connaissance par les candidats pouvait être attendue.

Un tel corpus visait à explorer un genre au moment même de son invention, à s'interroger sur la définition de ce genre et à analyser la pratique de celui-ci par un auteur et une autrice. La citation proposée à la réflexion des agrégatifs était issue d'un ouvrage synthétique consacré par Jean-Paul Sermain au genre du conte de fées et à sa pratique durant les XVII^e et XVIII^e siècles.

Jean-Paul Sermain voit dans ce genre « la rencontre entre deux projets littéraires : celui de Perrault qui s'en sert dans son combat en faveur des Modernes, et celui d'une série de romancières décidées à exploiter les ressources du nouveau genre et à saisir la liberté qu'il leur offrait » (*Le Conte de fées*, p. 11).

Le propos de cet auteur, dans la citation comme dans tout l'ouvrage, repose sur l'idée que ce genre est par nature métafictionnel : le conte, parce qu'il donne à lire son commentaire en même temps qu'il développe une histoire, est une fiction qui prend pour objet une fiction. La perspective propre à ce critique réunit pour cette raison une approche poétique et une approche anthropologique.

Situation, enjeux du sujet et problématisation

La citation n'a pas dérouté les candidats, mais ils n'ont pas toujours pris en compte l'ensemble des éléments que les propos de Jean-Paul Sermain convoque, ni bien compris tous les enjeux présents dans la deuxième partie de la phrase.

En évoquant « le conte de fées », le critique invite à une conception unifiante au lieu de proposer un regard sur la diversité des pratiques et des usages, diversité qu'illustre le corpus. Il s'agit donc de rechercher une définition générique : le conte est-il un genre avec des règles, des contraintes ? conte et « conte de fées » sont-ils ici des synonymes ? L'auteur semble ici faire référence à un présupposé selon lequel les contes seraient des variations autour d'un même schéma : titre, incipit, moralité, motifs topiques (scènes de dons, épreuves et aides, succès final) et personnages topiques (mauvaises fées, univers princier chez Aulnoy, paysans pauvres, bûcherons ou bourgeois chez Perrault). On pourrait rapprocher de cette interrogation celle de Louis Marin sur la dénomination « conte de Perrault » qui en fait une sorte de nom de genre : on sait que l'expression « contes de Peau d'âne » est régulièrement

employée au XVII^e siècle pour désigner des histoires sans dignité, sans valeur littéraire et que celle de « contes de ma mère l'Oye » désignait un répertoire de contes transmis par la tradition orale dont on ignore jusqu'aux titres. Marin montre que, très rapidement, l'expression « conte de Perrault » leur succède pour désigner le corpus des contes de fées : son œuvre s'anonymise en devenant un qualificatif de genre.

L'énoncé repose par ailleurs sur une opposition entre « ne se contente pas de... » et « représente... et conduit le lecteur à réfléchir » : cette structure binaire semble faire référence à une polémique liée à l'invention et la définition du genre. La première partie fait écho à la fois aux propos des conteurs eux-mêmes dans les paratextes et à ceux de leurs détracteurs anciens et modernes. La deuxième partie, qui remplace « reprendre » par « représenter » et « réfléchir » implique une distance critique à l'intérieur même du récit. La notion de distanciation y est explicitement soulevée : le critique affirme qu'il y a une mise à distance de la démarche même du conteur dans le conte de fées de l'âge classique. Jean-Paul Sermain s'inscrit ici à la suite des études de Louis Marin, selon lequel la réflexivité fondamentale des contes de Perrault engage une polyphonie (la voix de la nourrice se doublant de celle du narrateur) qui permet une distance ironique sur la narration à l'intérieur même de celle-ci.

L'expression « vieilles histoires », qui a parfois embarrassé les candidats, peut et doit s'entendre de différentes façons : patrimoine antique, patrimoine médiéval (les « vieux romans » qu'évoque Chapelain), auxquels il faut ajouter les échos des contes entre eux (de Perrault chez Aulnoy, voire d'un conte d'Aulnoy à un autre). Ces « vieilles histoires » font aussi référence à l'art de la nourrice : la fiction s'ouvre à un imaginaire d'ordre enfantin et en apparence doté d'un programme éducatif. Le conte entretient le lien à l'oralité – celle de la littérature orale populaire, mais également la conversation chère aux milieux mondains. Le verbe « reprendre » implique de revisiter ces textes avec un décalage entre ces histoires telles qu'elles préexisteraient et la façon dont la littérature narrative dans ce qu'elle a de plus récent les intègre. Cette intégration peut impliquer un jeu, un déplacement qui fait intervenir le burlesque comme parodie réunissant les deux niveaux de la littérature savante et de la culture populaire, la seconde retirant à la première son statut de modèle littéraire et son autorité. Enfin, la démarche implique que le conte est dérivé de l'évolution de genres narratifs dont il se dissocie tout en demeurant parent, en particulier la fable.

Dans la question de la réflexion, qui convoquait tout autant le travail de l'analyse intellectuelle que de la mise à distance, au reflet du miroir, deux éléments sont associés : le « rapport à la fiction » et les « formes archaïques de la sensibilité » : l'attelage en lui-même est curieux. Il réunit la distance critique et réflexive sur la pratique du conte et la logique du primitif, de l'enfantin en lien avec la question de la construction de l'individu. Est ainsi soulevée la question du rapport qu'entretient la fiction avec ces formes de sensibilité : dans quelle mesure le conte représente-t-il l'opération de passage de l'ancien au moderne, le terme « opération » présent dans le propos étant une proposition forte du critique ? Le terme « archaïques » ne va pas non plus de soi : il fait référence à la répartition manichéenne des personnages du conte et à la logique de l'hyperbole qui règne dans ce corpus. Il semble revenir aux « vieilles histoires » évoquées auparavant dans toute leur complexité et leur diversité.

La réunion de ces éléments engage une interrogation sur les modalités de la représentation, sur l'autorité du récit et sur les régimes de crédibilité et de vraisemblance. Ce type d'interrogation, qui n'est pas propre au genre du conte, apparaît chez Perrault et Aulnoy au moyen des interventions du narrateur qui font que le lecteur lit deux textes à la fois, le récit et son commentaire. Elles soulèvent la question du vraisemblable et introduisent un décalage qui peut relever du jeu galant ou de l'interrogation sur les mécanismes de la fiction. Le vraisemblable introduit à son tour la question de la présence du merveilleux dans le corpus : le conte merveilleux populaire va de pair avec un inconscient collectif dont Perrault comme Aulnoy reprennent les ingrédients pour mieux les mettre à distance.

En définitive, la citation proposée soulève des enjeux pluriels et convoque des aspects bien différents du corpus. Il fallait bien entendu s'interroger sur son application aux deux recueils, à certains contes plutôt qu'à d'autres, et envisager la possibilité de faire une typologie des contes selon leur adéquation avec ce métadiscours, la difficulté étant d'envisager les deux auteurs tantôt simultanément, tantôt séparément.

Bilan

La citation de Jean-Paul Sermain faisait manifestement écho à de nombreux éléments de cours qui avaient pu être proposés aux candidats, lesquels disposaient généralement des connaissances nécessaires pour traiter le sujet. Mais les copies ont fait apparaître différents types de problèmes.

La maîtrise de l'exercice est souvent insuffisante : il n'est pas rare que la citation soit à peine mentionnée et ne fasse l'objet que de remarques rares et peu organisées en introduction. Les termes du sujet se trouvent ainsi insuffisamment travaillés, disparaissant même parfois complètement du développement, y compris en ces moments-clés que sont les transitions. C'est ainsi que de nombreuses copies, après une analyse du propos de Jean-Paul Sermain, évacuent la thèse qui le sous-tend, oublient les spécificités de formulations qui caractérisent la citation, pour se livrer à des considérations éloignées du sujet et très peu problématisées. La citation présentait des enjeux pluriels qui ont souvent fait l'objet de simplifications, la citation étant morcelée, fragmentée, dépourvue de logique. En particulier, la question de l'archaïsme est apparue comme complexe et a été peu prise en charge par les copies. De la même façon, la distance critique est souvent réduite à la seule ironie.

Si les deux œuvres au programme étaient assez aisées à connaître et à citer, elles ont trop rarement donné lieu à des analyses précises et pleinement satisfaisantes. De plus, la comparaison possible entre les deux œuvres est souvent absente des copies. C'est d'autant plus regrettable que le contexte historique et social semblait plutôt bien connu et pouvait inviter à traiter les contes de Perrault et d'Aulnoy tantôt ensemble, tantôt séparément.

Enfin, il faut mentionner de fréquents contresens, anachronismes ou erreurs à propos de l'écriture féminine, de la place des femmes ou encore de la modernité des deux auteurs.

Proposition de traitement du sujet

I/ Le conte de fées ou comment repenser les rapports archaïques à la fiction

Placé à l'ouverture d'un recueil explicitement intitulé « Histoires ou contes du temps passé », le conte de « la Belle au bois dormant » en décline immédiatement les virtualités en annonçant un double régime narratif et donc un double régime de lecture : celui des histoires, en 1697, pourrait bien ramener aux évolutions qu'a connues la littérature narrative au XVII^e siècle, au cours desquelles les « petites histoires » ont presque totalement remplacé les grands romans, au titre d'un régime nouveau de vraisemblance et d'une conception renouvelée de la construction et de l'énonciation narrative. Face à elles, les contes du temps passé constitueraient une résurgence anachronique que les textes du recueil auraient pour vocation d'identifier comme telle et de contester au travers d'un dispositif énonciatif et narratif essentiellement dual. Le propos de Jean-Paul Sermain conduit donc à explorer cette dualité des contes comme un principe d'écriture fondamental, condition de leur réflexivité.

A/ La mobilisation d'un large répertoire de vieilles histoires...

À défaut de disposer de sources écrites qui permettraient d'éclairer avec certitude l'origine des contes en prose de Perrault ou ceux de Mme d'Aulnoy, il est possible de s'appuyer sur le travail des folkloristes et de recourir notamment à la classification proposée par Aarne-Thompson-Uther pour identifier dans nos textes autant de versions de contes-types qui les enracent dans une forme d'archaïsme, celui d'une mémoire orale et ancestrale que met en avant Perrault en frontispice de ses contes mais aussi, ponctuellement, au sein de ses récits par la présence de figures emblématiques de cette mémoire populaire et orale : on songe ici à la mère-grand du Petit-Chaperon Rouge, image d'une tradition que le conte donne à voir dans les relations privilégiées qu'entretient le personnage principal avec elle. C'est ainsi que chez Mme d'Aulnoy, les travaux de Nadine Jasmin ont permis de distinguer plusieurs procédés d'adaptation et donc de variation des contes-types repérés par les folkloristes : il est d'ailleurs notable que l'on retrouve souvent, dans les textes réunis dans l'édition au programme, des contes reprenant un même modèle pour justement en produire plusieurs réinterprétations : le conte type AT 403 « la fiancée (ou l'épouse) substituée » se trouve ainsi dans « la Biche au bois », dans « La Princesse Rosette », mais aussi dans un épisode secondaire de l'« Oiseau bleu ». Mais on pourra surtout relever chez Mme d'Aulnoy des pratiques de simplification, de contamination ou de complication des contes types. Simplification dans « Gracieuse et Percinet » qui reprend le conte type AT 425, fondé sur le motif

de la recherche de l'époux disparu en le réduisant à une seule de ses séquences, celle de la réunion des époux. La contamination apparaît lorsque, dans ce même conte, une des épreuves imposées, celle du filage, se retrouve dans un autre conte-type, AT 531, fondé sur le motif de la belle aux cheveux d'or auquel se réfère manifestement le titre du deuxième conte du recueil au programme et dans lequel, pourtant, on retrouve la trace d'un autre conte type, celui des animaux reconnaissants (AT 554).

À la faveur de cette imprégnation folklorique, toute une intertextualité affleure dans les contes, offrant ainsi de nombreux points de contact avec une culture proprement littéraire et savante qui est d'abord d'origine antique et qui introduit dans les contes de multiples références à un passé lointain, celui de « l'ancienne Grèce » (p. 61, « Gracieuse et Percinet »), celui des Phidias, précisément mentionné dans ce passage, mais aussi celui des mythes et de leurs actualisations littéraires. Chez Mme d'Aulnoy, nombreux sont les personnages à susciter le rapprochement imagé avec des figures issues de la mythologie (qu'il s'agisse de l'Amour, p. 60, de Flore, p. 92, de Diane p. 121, ou de Diane et Pallas, page 214). Mais par delà ce régime d'allusions, il est plus frappant de voir le conte retrouver parfois des séquences entières de la mythologie, comme lorsque Gracieuse se trouve p. 68 confrontée à la même épreuve que Vénus fait subir à Psyché. Faut-il ici alléguer le souvenir du mythe ou de certaines de ses réactualisations, et notamment l'influence d'Apulée dans *L'Ane d'or* ? La dernière épreuve infligée à Avenant dans « la Belle aux cheveux d'or » le suggère, tant la proximité avec le texte d'Apulée semble alors marquée : l'eau du Styx se voit simplement remplacée par de l'eau de beauté qu'Avenant doit aller recueillir à la Fontaine de Beauté et de Santé et l'intervention merveilleuse de l'aigle s'efface derrière celle d'un corbeau. D'ailleurs, c'est sans doute à un autre épisode de l'histoire de Psyché telle qu'Apulée la raconte que l'on doit la présence, dans « Le Nain jaune », du motif du gâteau destiné à amadouer un monstre gardien (p. 216) On pourra cependant alléguer que ce motif convoque tout aussi bien la mémoire de l'épopée virgilienne, nous rappelant Enée guidé par la Sibylle au livre VI de l'*Enéide*. N'est-ce pas à cet épisode que fait directement allusion le titre du « Rameau d'or » donné à un autre conte ? Ce ne serait pas la seule résurgence de la littérature épique : le roi prisonnier de la vieille fée dans « Le Nain jaune » ne trouve de consolation (p. 231) qu'à parcourir les rivages de la mer et à soupirer à sa libération. On aura reconnu là une possible allusion à l'*Odyssée* et à l'épisode d'Ulysse prisonnier de Calypso, nymphe amoureuse qui devient ici le possible modèle de la vieille fée. Le salut qu'apporte au roi une fée à l'apparence de sirène paraît devoir confirmer ce point.

À côté des références antiques et mythologiques, on sera sensible aux retours de vieilles histoires d'origine médiévale que paraissent appeler avec elles les figures de fées, présentes dans nombre de nos contes (et tout particulièrement chez Mme d'Aulnoy), puisqu'elles viennent tout droit des vieux romans. Au-delà du rappel de la légende arthurienne via le « roi Merlin » qui apparaît dans « La Princesse Printanière », on songe aux effets d'échos que les contes offrent par exemple avec certains lais de Marie de France : « L'Oiseau bleu » de Mme d'Aulnoy revisite le lai de « Yonec », tout comme la biche blessée de « La Biche au bois » reprend assez manifestement « Guigemar », lai dans lequel le héros, chasseur, parvient à blesser une biche blanche merveilleuse, mais se blesse du même coup et s'effondre à ses côtés. Perrault pour sa part n'hésite pas, dans « La Belle au bois dormant », à se souvenir du *Cligès* de Chrétien de Troyes même si se fait jour également le souvenir du *Perceforest*.

Mais il est possible également de trouver dans les contes de vieilles histoires un peu plus récentes : si la critique a mis au jour l'influence sans doute déterminante de contes issus de la Renaissance qui ont pu servir de relais pour diffuser le large répertoire folklorique auquel puisent les contes – on songe ici tout particulièrement aux *Nuits facétieuses* de Straparole, mais aussi à leur adaptation dans le *Pentameron* de Basile, le premier ayant pu servir directement modèle au « Chat Botté » ou aux « Fées » de Perrault, mais aussi à « la Belle aux cheveux d'or » de Mme d'Aulnoy, le second à « Cendrillon », à « la Belle au bois dormant » – c'est sans doute du côté de La Fontaine, conteur et fabuliste, que se situe l'héritage le plus récurrent. Certains échos thématiques sont frappants : certains vers de la première moralité de « la Belle au bois dormant » (« aucune femme n'attend plus de cent ans un mari ») font penser à deux fables de La Fontaine, « La Jeune veuve » (VI, 21) et « La Fille » (VII,4). Le Chat botté face à l'ogre ne rejouet-il pas la leçon sur les flatteurs du Corbeau et du Renard ? Chez Mme d'Aulnoy, la veuve explorée qu'on rencontre au début de « L'Oiseau bleu » fera volontiers songer à la matrone d'Ephèse et si « Le Nain Jaune » réactive le mythe ovidien, il le double d'un possible rappel de la fable « Philémon et Baucis » (XII,25) eux-mêmes métamorphosés en chêne et en tilleul. On pourrait multiplier les exemples.

Il faudrait sans doute ajouter la possibilité offerte par les contes de Mme d'Aulnoy, sur le modèle même de Perrault réécrivant, dans « les Fées », un conte antérieur de Melle Lhéritier, de se lire comme de possibles réécritures ou reprises des textes précédemment publiés par l'académicien, quand elle ne s'adonne pas à la reprise de certains de ses propres contes antérieurs : « la Biche au bois » et la stérilité du couple royal font penser à l'incipit de « La Belle au bois dormant », de même que le château de l'enchanteur dans « Le Rameau d'or » réactive certains détails du château enchanté dans ce même conte de Perrault (les ronces qui le défendent, la mention des cent ans d'abandon). Le motif de la belle endormie, présent dans « le Rameau d'or », en serait une autre illustration. La fée à la fontaine p. 121 de « L'Oiseau bleu » renvoie à la rencontre de la fée dans le conte « les Fées ». L'aventure de Torticolis et de Trognon dans « Le Rameau d'or », par la distribution inégale de la beauté et de l'esprit, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les données initiales de « Riquet à la Houppe ».

Si les contes puisent ainsi dans un vaste répertoire, l'ancienneté toute relative des histoires effectivement reprises pourrait relativiser d'emblée les propos de Jean-Paul Sermain, n'était le souci des contes de vieillir volontairement leur contenu narratif, en jouant souvent du personnage de la fée comme d'un ancrage du récit dans un passé reculé. La présence dans nos textes de vieilles fées, même lorsqu'elles en côtoient de plus jeunes comme dans « La Belle au bois dormant » où le critère de l'âge est d'emblée un critère déterminant entre fées au moment de la distribution des dons, est un signe notable de ce rôle de vieillissement qui leur échoit : on assiste ainsi, dès le début du recueil, à une féerie traversée par des conflits générationnels, l'oubli d'« une vieille fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte ou enchantée » conduisant à un sortilège qui condamne le royaume à être immobilisé dans le passé. Cela se confirme par l'apparence que peuvent prendre les fées lorsqu'elles se métamorphosent, puisqu'à plusieurs reprises elles affectionnent de se présenter en vieilles femmes (c'est le cas de la fée Tulipe dans « La Biche au bois » mais aussi de la fée de « Belle Belle »). D'Aulnoy s'amuse d'ailleurs à jouer sur leur antiquité, en la signalant dans les décors (la vieille tour p. 177) et à travers un univers de légendes et de rumeurs anciennes : dans « L'Oiseau bleu », la rencontre de l'enchanteur et de la fée Soussio donne lieu à un commentaire significatif : « ils se connaissaient depuis cinq ou six cents ans et dans cet espace de temps ils avaient été mille fois bien et mal ensemble » (p. 119) ; dans « Le Nain jaune », on se souvient que la reine, souhaitant consulter « une célèbre fée qu'on appelait la fée du Désert », doit faire appel à des connaissances venues de bien loin : « si elle n'avait pas su *depuis longtemps* qu'il fallait leur jeter du gâteau fait de farine de millet avec du sucre candi et des œufs de crocodile » (p. 216). Dans « Le Rameau d'or », l'entrée du château de l'enchanteur par un bois où l'on [ne] passait point sans avoir quelque aventure » nous ramène – on l'a vu – au château de « La Belle au bois dormant » et à la plongée dans un passé très ancien : Brillante (p. 202) découvre que « l'herbe et les ronces étaient si hautes qu'il semblait qu'on n'y avait pas marché depuis cent ans ».

B/ ...convoquant des formes archaïques de la sensibilité...

1) Une littérature pour enfants

C'est d'abord par l'émergence d'une voix, celle de la mie conteuse, que les contes se rattachent explicitement à cette sensibilité archaïque. Le choix d'un style simple transparait chez les deux auteurs via des partis pris syntaxiques et lexicaux. Relevons un goût certain pour les effets de répétition très marqués, liés notamment à la reprise des intensifs : « Si fâchés... si fâchés » (« La Belle au bois dormant » page 185), « Elle pleurait ensuite si amèrement, si amèrement, que sa propre ennemie en aurait eu pitié » (« L'Oiseau bleu » p. 96), ou encore aux p. 159,162... On note aussi quelques dérivations appuyées : « Cabriole cabriola » dans « La Belle aux cheveux d'or » (p. 82), « De guignon guignonant » (p. 136, « La Princesse Printanière ») renforcées parfois par des néologismes : « déguignonnez-la » (p. 136), « peut-être que je m'y dégrillonnerai (p. 209). On pense aussi au « griffonnage » évoqué p. 227 dans « le Nain jaune » à propos des pieds de griffon qui démasquent la fée ou encore au verbe « débichonner » dans « La Biche au bois » à la p. 269. Contribuent également à la saveur naïve des contes le travail sur un lexique qui, chez Perrault, témoigne d'abord d'une attention aux mots et aux tours concrets, les mots étant souvent ceux des métiers : on entre dans les cuisines par le pittoresque de la « sauce robert » ; un verbe comme « haléner » nous conduit à la cynégétique ; l'expression « godronner les manchettes » (p. 260) aux réalités domestiques du repassage, le tout se trouvant associé à une orthographe souvent vieillie et volontairement désuète (« temples » au lieu de

« tempes » par exemple p. 189). Chez Mme d'Aulnoy, les quelques archaïsmes qui affleurent dans le « chamailis » ou « le miaulis » du « Rameau d'or » aux p. 207 et 202 sont moins frappants que les onomatopées qui donnent un accent oral et/ou très enfantin à l'écriture : « croc » (p. 79), « toc, toc » p. 50-51). Perrault avait donné l'exemple dans « Le petit chaperon rouge » : « il heurte, toc, toc » (p. 208) soulignant lui aussi, dans le même conte, la saveur naïve de l'inventivité verbale : le fameux « Tire la chevillette, la bobinette cherra » nous renvoie à des diminutifs non attestés et à un futur du verbe choir déjà archaïque à l'époque où il écrit. Mme d'Aulnoy tire d'ailleurs le néologisme du côté d'une langue enfantine ignorée des dictionnaires : on songe au joujou, au bonbon ou au dodo. Rosette a ainsi peur « d'avoir fait pipi au dodo » (p. 167). Le recours à une langue proverbiale est par ailleurs notable chez les deux conteurs, à travers des proverbes *stricto sensu* : « Et qu'on ne perd rien pour attendre » (seconde moralité de « La Belle au bois dormant ») ou « Honni soit qui mal y pense » dans « La Princesse Printanière » (p. 142), mais surtout par la reprise de nombreuses expressions figurées, entrées dans la langue courante, dont les contes se plaisent à jouer : par leur titre (« Le petit Chaperon rouge » est un rappel de l'expression proverbiale « grand chaperon »), par l'onomastique (Trognon illustre à ses dépens l'expression « j'en fais autant de cas que d'un trognon de chou » ; Fanfarinet pourrait bien reprendre l'expression « gueule enfarinée ») ou, comme l'ont montré les travaux de Constance Cagnat-Deboeuf, par leur mise en intrigue.

Ce style simple et familier s'accompagne d'un didactisme appuyé : chez Mme d'Aulnoy la voix conteuse multiplie les interventions au travers desquelles elle tend à juger ou à soumettre au jugement du destinataire les attitudes et conduites de ses personnages, manière ainsi d'introduire une dimension moralisante dans la narration : souvent soutenus par la même interjection (« Dame ! ») qui fonctionne comme un embrayeur discursif, ces commentaires deviennent d'autant plus saillants : dans « La Princesse Printanière » (p. 159 « Dame ! elle fut bien attrapée d'être prise à mentir car c'est la chose la plus laide du monde ») ; dans « La Belle aux cheveux d'or » (p. 87) « Dame ! qui fut bien aise ? Je vous le laisse à penser ». Ils peuvent donner lieu à de véritables métalepses, comme à la p. 149 où se fait entendre une leçon adressée au personnage : « La princesse affligée courut dans le bois, déchirant ses beaux habits aux ronces et sa peau blanche aux épines : elle était égratignée comme si elle avait joué avec des chats (voilà ce que c'est d'aimer les garçons, il n'en arrive que des peines) ». L'adresse est parfois plus explicite encore, comme dans « L'Oiseau bleu » : « que n'étiez-vous là belle princesse, pour soulager cet Oiseau royal ? Mais elle serait morte si elle l'avait vu dans cet état si déplorable ». Dans « La Biche au bois », ce sont des apostrophes indignées qui témoignent de l'émotion que suscitent en elle les malheurs de ses personnages, comme à la p. 273 : « Amour cruel et barbare, où étais-tu donc ? Quoi ! tu laisses blesser une fille incomparable par son tendre amant ? ». L'intention moralisante s'affiche donc volontiers et se voit soutenue, au cours de la narration, par le maniement des maximes. Ainsi chez Perrault : « comme plus on a d'esprit et plus on a de peine à prendre une ferme résolution sur cette affaire » (p. 279, « Riquet à la houppe »). Et chez Mme d'Aulnoy à la p. 200 : « elle savait bien qu'il faut éviter ce qui nous paraît trop aimable ». La présence systématique des moralités enfin, le plus souvent redoublées chez Perrault, accentue encore le pédagogisme apparent des contes.

La « simplicité de[s] récits » annoncée par Perrault en épître dédicatoire mériterait ici d'être étudiée. Par delà le dépouillement qui caractérise en propre ses textes, réduits parfois à de véritables épures, on notera chez les deux conteurs la pratique d'un art narratif répétitif et sériel, qui transpose à l'échelle de la construction du conte un motif qui apparaît aussi sur le plan des dialogues et permet d'introduire le principe du refrain dans certaines séquences, de façon à créer des effets de suspension narrative, donc de tension, qui visent directement un auditoire dont il s'agit de capter l'attention par l'oreille : le dialogue du petit chaperon rouge avec le loup (« que vous avez de grands bras... »), les questions adressées par l'héroïne de « la Barbe bleue » à sa sœur (« Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »), de même que les échanges répétitifs de la nourrice avec le batelier dans « la Princesse Rosette » (p. 166, « approchons nous, approchons-nous du royaume des paons ? ») en sont des figurations exemplaires. On pourra les rapprocher d'une tendance des contes à produire de récits reposant sur une succession et une répétition d'épreuves qualifiantes, permettant aux personnages principaux d'accéder à une forme d'initiation héroïque : chez Perrault, les tours successifs du Maître Chat (le lapin, les perdrix et le conseil donné à son maître de paraître se noyer), comme la répétition de l'abandon du petit poucet et de ses frères paraissent pouvoir annoncer les épreuves imposées tant à Gracieuse dans « Gracieuse et Percinet » (fouettée, abandonnée en forêt puis enfermée dans un cachot où trois nouvelles

épreuves vont l'attendre : l'écheveau, les plumes, la boîte, avant qu'elle ne soit jetée dans un puits) qu'à Avenant dans « la Belle aux cheveux d'or », celui-ci trouvant dans les trois épreuves qui lui sont imposées l'usage des trois animaux reconnaissants sauvés lors de son premier voyage.

2) Des histoires d'enfants

Mais la sensibilité archaïque des contes tient surtout à leur façon de replonger les lecteurs dans un imaginaire et une sensibilité proprement enfantins. Cela passe d'abord par une thématique récurrente. Parce qu'ils constituent, par leur schématisation narrative, des récits de passage ou d'initiation, les contes de fées mettent au premier plan des enfants (le petit poucet, le petit chaperon rouge) ou, à défaut, de jeunes personnages saisis précisément au sortir de l'enfance – la mention récurrente des quinze ans (pour Rosette) ou des quinze ou seize ans de la Belle au bois dormant nous invitant à les considérer comme placés au seuil précisément de l'âge adulte, seuil souvent symbolisé par le mariage (qu'on songe à l'héroïne de « La Barbe bleue », de « Cendrillon » ou au personnage éponyme de « Riquet à la houppe », « le jeune Prince Riquet ») ou par l'épreuve d'une mise à mort symbolique, comme l'indique la reprise amusée et cocasse de l'exposition héroïque lorsque la Princesse Rosette se voit confiée à l'océan comme Moïse aux eaux du Nil. C'est d'ailleurs cette inscription dans l'enfance qui constitue le nœud narratif du conte : souvent infantilisés par leurs relations à des adultes qui les enferment volontiers dans cette enfance (par la présence dans le conte de la nourrice confidente (p. 52 dans « Gracieuse et Percinet », p. 138 dans « La Princesse Printanière ») ou des sœurs de lait (présentes dans « la Princesse Rosette » avec la nourrice p. 165) quand ce n'est pas par leur statut de cadet (« Le petit Poucet) ou de cadette (« Les Fées » de Perrault), les personnages sont parfois directement identifiés à leur jeunesse par leur nom (le petit Chaperon rouge) voire par leur taille (le petit Poucet) et confrontés à la difficulté d'accéder à l'âge adulte : victimes d'une éducation négligée (c'est le cas de Toute Belle dans « Le Nain jaune »), bloqués dans leur légitime aspiration à l'autonomie et à la maturité sexuelle : le Petit Poucet est manifestement déconsidéré du fait de sa petite taille, comme le fera remarquer la moralité ; le Petit chaperon rouge se voit accablé par le poids de la filiation maternelle et toutes les princesses qui, chez Mme d'Aulnoy se retrouvent condamnées à l'emprisonnement dans une tour ou un souterrain semblent ramenées à une vie purement utérine, à une régression qui est aussi négation même de leur existence. La princesse Rosette, la princesse Printanière, la princesse de la Biche au bois retrouvent ainsi, sous prétexte d'une malédiction à conjurer, le destin de Gracieuse persécutée par sa marâtre, « l'affreuse grognon », et enfermée dans une tour. Les contes mettent par ailleurs en scène des personnages à la sensibilité exacerbée, ce qui leur donne souvent des accents puérils. L'hyperbolisation des pleurs est un motif récurrent chez Mme d'Aulnoy, comme l'illustre « la Princesse Printanière » (p. 138) : « Elle se prit à pleurer, à pleurer tant et tant, qu'elle en avait les yeux gros comme le poing ; et la nourrice, et la sœur de lait, et la remueuse et la berceuse, et la mie, qui l'aimaient toutes passionnément, se mirent aussi à pleurer tant et tant qu'on n'entendait que des sanglots et des soupirs, elles pensèrent en étouffer : c'était une grande désolation ». Mais les contes donnent à voir, plus largement, un univers de peurs et de joies enfantines : les craintes liées à la dévoration, mises en scène tant par Perrault que par Mme d'Aulnoy, nous ramènent à une peur de la sauvagerie que symbolisent l'épaisse forêt et les animaux sauvages susceptibles d'y vivre, (lions, ours, tigres et loups) dont il est notamment fait mention dans « Gracieuse et Percinet » mais aussi dans « Le Nain jaune ». Cette peur se trouve contrebalancée par la présence rassurante de créatures familières qui contribuent à souligner l'enfance des personnages : on mettra ainsi sur le même plan chiens de compagnie, chevaux féériques (Camarade dans « Belle Belle ») et les écureuils qui donnent leur nom à l'île de « la Princesse Printanière », autant de figures animales qui tranchent avec les créatures toujours inquiétantes qui accompagnent les méchantes fées (chauves-souris, serpents et araignées...).

C'est toute une vision naïve du monde que déploient les contes. Il y a ici lieu, puisqu'on évoque leur bestiaire, d'évoquer le manichéisme frappant de ces textes qui distribuent volontiers – à partir d'une onomastique transparente – les personnages en bons et méchants, dans une surdétermination très simpliste des êtres et des choses qu'accrédite la voix narrative. Comme dans « le Petit poucet » où le récit nous invite à adopter la hauteur de vue des enfants, à suivre leurs efforts pour se repérer malgré leur petite taille, les contes épousent la naïveté d'un rapport au monde qui éclate tout particulièrement dans l'absence de méfiance du petit chaperon rouge envers le Loup, l'attachement inconsidéré de la Princesse Printanière à Fanfarinet malgré les rappels à la prudence qui lui sont lancés. On ne peut d'ailleurs que

souligner la distribution axiologique manifeste des personnages dans les récits de Mme d'Aulnoy, qui accentue parfois très lourdement une représentation que Perrault décline souvent de façon plus discrète.

3) Aux racines de la sensibilité : l'archaïsme au sens de la psychanalyse

Les travaux d'Anne Defrance sur Madame d'Aulnoy invitent ainsi tout particulièrement à relever dans ses contes les traces tant d'une pulsion scopique que de la pulsion orale, qui est aussi, comme on sait, au cœur des contes de Perrault, ne serait-ce que dans « Le Petit chaperon rouge ». La peur de la dévoration témoignerait ainsi des angoisses liées à la découverte de la sexualité. Ces implicites sexuels sont d'ailleurs parfois mis en lumière par Mme d'Aulnoy sous couvert d'allusions humoristiques volontiers scabreuses : on songe aux remarques du Roi du « Rameau d'or » sur les réticences de son fils à se marier (p. 177), aux échanges que le souhait, ou le désir de la princesse Rosette suscite chez ses frères lorsqu'ils envisagent les fruits qui pourraient naître de son union avec le roi des paons (p.163-164). D'autres détails de ses contes attirent l'attention par leur résonance symbolique : que l'on songe au petit trou d'épingle par lequel la princesse Printanière depuis sa retraite contemple Fanfarinet, ou aux accents passablement licencieux que prennent les quatre derniers vers chantés par Sans pair dans « le Rameau d'or » et qui, fort justement, scandalisent Brillante transformée en bergère p. 201.

C/ ... mis à l'épreuve de la réflexivité.

1) Effets de mise en abyme

Relativement discrets chez Perrault, ils ne sont pas pour autant introuvables dans ses contes puisqu'on pourrait d'abord en trouver un premier exemple dans « La Belle au bois dormant » lorsque le vieux paysan fait au jeune prince le récit de la malédiction jetée sur la princesse comme un conte nous ramenant à l'univers même du récit de Perrault, celui des transmissions orales et d'un merveilleux qui l'associe à toutes sortes de légendes : la parole du vieux paysan est rapportée parmi des rumeurs faisant état de château, de revenants, d'esprits, de sorciers, et d'ogres.

Les mises en abyme sont plus manifestes chez Mme d'Aulnoy et opèrent à différents niveaux du récit : d'abord parce qu'il arrive que, dans « Gracieuse et Percinet » par exemple, mais aussi dans « Le Rameau d'or », les personnages découvrent, sous couvert d'une expérience de la merveille, une représentation explicite de leurs propres aventures qui leur sont ainsi données à voir et/ou à lire : le palais de féerie pour Gracieuse annonce ainsi et la découverte des vitraux enchantés et du livre en dans « Le Rameau d'or ».

2) Le conte comme archive : la délicate articulation de l'histoire et du récit

Le conte se trouve mis à distance à travers une énonciation qui n'hésite pas à manifester ses incertitudes ou ses doutes quant au contenu exact de la diégèse, soulignant ainsi que le conteur n'est au mieux qu'un rapporteur, doté d'une connaissance de seconde main, incapable d'assurer son autorité sur un récit dont il n'est ni l'origine, ni la source unique. Dans « Gracieuse et Percinet » Mme d'Aulnoy précise ainsi « [Percinet] la mena lui-même, et il eut le plaisir de lui tenir compagnie, plaisir auquel *ma chronique* dit qu'elle n'était pas indifférente dans le fond de son cœur, mais elle cachait ses sentiments avec soin. » (p. 71) Ailleurs, c'est le personnage lui-même qui paraît être une des sources de la transmission orale du récit : dans « La Belle aux cheveux d'or », on lit : « [Avenant] demeura si transporté d'admiration qu'il a dit depuis bien des fois qu'il ne pouvait presque parler » (p. 81). Même chose dans « L'Oiseau bleu » : « Florine s'en aperçut, elle ouvrit sa petite fenêtre, et dit : « Oiseau Bleu, couler du temps/ Vole à moi promptement » Ce sont là ses propres termes auxquels l'on n'a voulu rien changer » (p. 113). Chez Perrault, un phénomène similaire est observable, même s'il est sans doute moins marqué. Dans « Riquet à la houppe » notamment, la désinvolture du narrateur s'affiche p. 275 : « J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête ». En manifestant ce retard sur son texte, le narrateur ici ne signale-t-il pas surtout qu'il n'est qu'un narrateur secondaire, confronté à une histoire qu'il n'a pas inventée mais qu'il se contente de réciter ? La fin du conte tend à le confirmer : « La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la Fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette métamorphose » (p. 282). La fin alternative du « Petit Poucet » inspire des remarques similaires : la

narration se voit trouée par l'intervention du narrateur qui, *reprenant* son récit, en conteste la validité : « Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord de cette dernière circonstance, et qui prétendent que le petit Poucet n'a jamais fait ce vol à l'ogre, qu'à la vérité... » (p. 306). Ces *gens-là* – qui ne seront jamais identifiés – constituent alors un possible relais narratif qui prend en charge la fin du récit. L'« Histoire » que propose Perrault se nourrit alors du conte pour en proposer un dépassement et souligner ainsi la juxtaposition de deux « leçons » possibles : celle d'une version première et à ce titre primitive, relevant d'une tradition anonyme et une autre version, contestée, mais accréditée par des relais narratifs précisément mentionnés (à défaut d'être exactement nommés).

Le conte se voit également mis à distance par des effets de montage parfois spectaculaires chez Mme d'Aulnoy. La longueur des contes proposés par la romancière est de fait propice à l'articulation parfois très sensible de plusieurs vieilles histoires, appartenant à des mondes narratifs différents et qui ne cohabitent pas sans mal puisque cela conduit à des effets de dissonances volontiers burlesques. Il n'y a ainsi plus d'unité de ton ni de caractères susceptible de garantir la vraisemblance classique du récit. Une logique de la merveille s'empare du récit puisqu'il paraît susceptible de subir, au même titre que ses personnages, un certain nombre de métamorphoses qui en changent volontiers le cours : l'exemple le plus frappant est à coup sûr celui du « Rameau d'or ». Il prend d'abord des allures de récit médiéval, marqué par un décor gothique à souhait (la vieille tour) et les marques d'un archaïsme fortement exhibé (le vieux livre et la belle endormie qu'on trouve dans le *Perceforest*). Puis il nous conduit, après la métamorphose de Torticolis et de Trognon, à un changement de décor qui est aussi un changement de régime narratif : les morceaux de prosimètre (p. 194, 197 etc.), qui alternent avec des vers simplement insérés, à valeur ornementale, le motif de la bergère cruelle refusant les avances respectueuses du berger réactivent explicitement le souvenir de *l'Astrée* de d'Urfé (avec l'antonomase « des Céladons » p. 198). Frappe alors la manière dont Mme d'Aulnoy jette dans ces aventures romanesques, tantôt héroïques, tantôt pastorales, des personnages typiques du conte de fées que seules leurs métamorphoses rendent aptes à intégrer ces univers.

3) Merveilles et vraisemblance

On ne peut en effet qu'être frappé par un régime d'écriture où s'affiche tout à la fois une forme de crise de l'illusion merveilleuse, au nom d'une vraisemblance narrative qui affirme ses droits, et le maintien d'une naïveté à l'égard des manifestations féériques les plus fantaisistes et les plus exacerbées. On constate ainsi la présence de détails étonnamment prosaïques qui paraissent découler d'une volonté d'accréditer autant que possible la fiction et d'en garantir la vraisemblance : on se souvient notamment du début du « Petit poucet » où le narrateur précise, anticipant ainsi les questions d'un lecteur ou auditeur potentiel : « On s'étonnera que le Bûcheron ait eu tant d'enfants en si peu de temps : mais c'est que sa femme allait vite en besogne et n'en faisait pas moins que deux à la fois » (p. 291). Chez Mme d'Aulnoy, ce genre de détails est constant : au début de « La Princesse Printanière », il sera ainsi question de « la production laitière du royaume », ou bien, dans « La Belle aux cheveux d'or » des circonstances exactes dans lesquelles finit l'eau merveilleuse recueillie par Avenant : (« une [des] femmes de chambre voulant tuer une araignée avec un balai, jeta par malheur la fiole par terre », p. 89). Dans « La Princesse Rosette » nous est donné le détail des vêtements à prendre pour en changer deux fois par jour... pendant dix ans. Il y a donc une tendance très nette à accompagner le surgissement de la merveille d'informations qui la banalisent et lui enlèvent tout caractère exceptionnel ou alors d'explications qui la rationalisent, non sans une certaine bouffonnerie. On comprend ainsi qu'il soit possible, dans « Le Chat botté », d'ergoter sur la commodité de ces mêmes bottes : « Le chat fut si effrayé de voir un Lion devant lui, qu'il gagna aussitôt les gouttières, non sans peine et sans péril, à cause de ses bottes qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles ». Est-ce pour mieux souligner que le conte, à l'instar de celui de « Peau d'âne », est « difficile à croire ? » (p. 157) On retrouverait là, en tout cas, une des orientations que dessine fermement l'épître dédicatoire de Perrault (« rendre vraisemblable/ ce que la Fable a d'incroyable »), étant entendu que, pour Perrault, c'est la louable impatience d'instruire les enfants qui « fait imaginer des Histoires dépourvues de raison pour s'accommoder ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore ».

Chez Mme d'Aulnoy, la merveille féérique fait l'objet de tous les doutes de la part des personnages comme pour indiquer que son règne ne va plus de soi. Les textes donnent le spectacle d'une affabulation à laquelle on ne croit plus nécessairement. Dans « Le Rameau d'or », on voit combien Trognon se déclare très candidement peu « aguerrie sur des aventures aussi surprenantes » lorsqu'elle

rencontre Trasimène. Lorsqu'elle découvre le secret de sa transformation en aigle elle déclare d'ailleurs : « et je me figure que c'est plutôt un rêve qu'une vérité » (p. 192) À la page suivante, se retrouvant par magie transformée en bergère de pastorale, elle suscite ce commentaire significatif de la part de la conteuse : « Quelles réflexions ne faisait-elle point sur des prodiges si nouveaux ! »

Tout semble ici compromettre l'exercice de la merveille en le ramenant à un univers d'illusions généralisées, où non seulement la féerie n'appartient plus en propre aux fées, puisqu'elles partagent leurs pouvoirs avec enchanteurs et personnages doués de pouvoirs comme Percinet ou le Nain jaune sans que leur statut soit bien défini, mais où la féerie semble souvent sur le point d'être discréditée en se trouvant curieusement incarnée : souvent détentrices de pouvoirs limités, accablées de vices bien humains. On songe ici à l'illusion des jongs marins qui abuse la méchante fée dans « Le Nain jaune », le narrateur ne manquant pas de préciser : « cet événement fut assez propre à surprendre, car les fées savaient tout, mais l'habile sirène en savait encore plus qu'elles », p. 235), à l'aveuglement obstiné de la fée Soussio à soutenir contre toute évidence la beauté de sa filleule Truitonne, mais aussi au fait que les fées soient désormais « étrangeable[s] » (p. 72) et capables des pires bassesses en tordant le cou de celles qui les ont instrumentalisées comme le montre la triste fin de Grognon. Les fées pratiquent la merveille comme on tend, dans les contes, à pratiquer le mensonge. Les contes regorgent ainsi de faux contes, les personnages n'hésitant pas à tromper leur entourage par de fausses nouvelles pour parvenir à leurs fins, faisant ainsi courir le faux bruit de la mort de certains personnages pour mieux couvrir leurs exactions. L'insistance sur ce motif a valeur d'avertissement : il engage la croyance que le lecteur pourrait porter aux contes qu'il est en train de lire et en particulier à leur caractère merveilleux.

Transition : Si reprendre ces vieilles histoires tend ainsi à les soumettre à un examen critique pour faire de la naïveté apparente des contes l'expression la plus aboutie d'une culture savante parfaitement maîtresse d'elle-même, peut-on encore envisager les contes, comme le propose Jean-Paul Sermain, comme une mise en question des formes archaïques de la sensibilité ? À travers elles, ce qui se joue dans les contes ne relève-t-il pas d'abord d'une interrogation touchant aux formes modernes de la sensibilité et au besoin que semblent avoir celles-ci de convoquer le souvenir – réel ou fantasmé – de ces archaïsmes ? Poursuivant ainsi la logique d'une réflexion centrée sur les rapports que la poétique noue avec l'anthropologie, on verra ainsi comment le recours aux vieilles histoires ne *se contente* pas de les soumettre à une réutilisation distanciée, humoristique ou décalée, comme on vient de le voir, mais à un phénomène de reprise d'un autre ordre, qui nous renverrait à un art de la retouche, du rapiéçage, du raccommodage bien connu des fileuses que les contes mettent en scène, notamment à travers la figure récurrente de la fée. Il s'agirait dès lors d'envisager le dispositif du conte moins comme un pur exercice de réflexion, au sens intellectuel du mot, que comme un instrument de réflexion optique, nous invitant à voir dans l'intérêt porté aux fictions archaïques le reflet d'une sensibilité caractéristique de l'époque à laquelle appartiennent Perrault et Madame d'Aulnoy. Jean-Paul Sermain tend ici à minorer, sinon à ignorer la spécificité de l'inscription historique de nos contes, et les étroites relations chronologiques et socioculturelles qui rapprochent les productions de Perrault (1697) de celles de Mme d'Aulnoy (1697-1698), la question du merveilleux et de la féerie entrant en résonance tant avec les perspectives historiques de la querelle des Anciens et des Modernes, qu'avec une actualité sociale et politique qui est celle d'une fin de règne marquée par le crépuscule de la galanterie.

II/ Des histoires du temps présent

On relira donc la coordination proposée par Perrault dans ses « Histoires ou contes du temps passé » comme l'indice, non d'une disjonction radicale, mais d'un rapprochement paradoxal : il s'agirait alors de saisir comment l'Histoire et le conte du temps passé ne font qu'un pour conférer au conte la mission de retisser les liens entre un passé merveilleux et un présent (celui des Histoires) qui semble en être particulièrement nostalgique. Se ferait jour une logique de récupération et de résurrection d'un patrimoine ancien, menacé de disparition, comme si justement le moteur des contes était de lutter contre l'archaïsme et de le prévenir : on songe ici à la découverte dans « Le Rameau d'or » d'un livre ancien

que le personnage ne peut pas lire, mais qui s'anime et lui offre un spectacle similaire à celui des vitraux auquel il n'entend rien non plus. Tout le récit de Mme d'Aulnoy va tenter, par les interventions des deux personnages principaux, de ranimer un passé endormi (la fée) et mutilé (son amant dont la main a été coupée) pour en restaurer le sens, c'est-à-dire tout à la fois l'intelligence et l'issue, puisqu'une fois que la vieille histoire aura été comprise, les deux personnages principaux seront en mesure de la conduire à son terme : rendre aux vieilles histoires leur intégrité, leur vitalité, c'est ainsi les mener à leur conclusion. Il ne s'agit pas seulement de les embrasser mais bien, comme dans « la Belle au bois dormant », de les apparier à un nouveau dispositif qui sera gage d'une fécondité nouvelle, dont Aurore et le petit jour sont, dans le conte de Perrault, la parfaite illustration. Il va donc y avoir un jeu d'apports réciproques entre l'ancien et le nouveau et on se souviendra, à cet égard, qu'après avoir permis au couple séparé de se retrouver, les deux personnages principaux du « Rameau d'or », Sans Pair et Brillante, seront eux-mêmes menacés de ne pas pouvoir trouver le bonheur avant d'être sauvés par l'intervention de Bénigne et de Trasimène. Symbole de cette symbiose entre le conte passé et le conte moderne comme de la fécondité qui en est attendue, le rameau d'or qu'on retrouve au sein d'un jardin merveilleux à la fin du récit « était devenu aussi haut que les plus grands arbres ». Cette ramification est celle des textes qui ont réussi leur greffe.

A/ « Il était une fois » : un pacte de lecture en trompe-l'œil

Véritable embrayage énonciatif, la formule liminaire récurrente « il était une fois » ou « il y avait une fois » porte le conte à distance du présent de la lecture. Pourtant, entre les orientations politiques de Perrault – la référence à la vénalité des charges que l'on découvre à la fin du « Chat botté » ; les implications sociopolitiques d'une barbe bleue dont la coloration inquiétante se dissipe sitôt sa richesse déployée aux yeux de sa future épouse, le personnage affichant ainsi par sa barbe ce qui, jusque là, relevait du privilège donné par la seule naissance (le sang bleu) pour devenir une représentation de l'ascension de la bourgeoisie sous Louis XIV – et les multiples anachronismes qui confèrent une intense coloration mondaine aux contes chez Mme d'Aulnoy, une même inscription contemporaine des contes dans le règne finissant de Louis XIV est repérable. La cour de France figure d'ailleurs dans « Le Nain jaune » comme faisant partie des « Cours les plus polies et les plus galantes » auprès desquelles le Roi des mines d'or va chercher des parures pour la princesse. Dans « La Biche au bois », ce sont les allusions à l'arrivée en France d'Adélaïde de Savoie à l'occasion de ses noces avec le duc de Bourgogne que l'on repère, tant à la p. 247 qu'à la p. 258. On se souviendra d'ailleurs de la moralité qui clôt « La Princesse Rosette », à la p. 175. Par deux fois, la leçon du conte paraît tirée vers son application à une réalité contemporaine, celle de « ce temps-ci », la temporalité du conte (le « en ce temps là » qui apparaît à l'ouverture de « La Belle au bois dormant ») s'offrant ainsi explicitement comme une façon d'interroger le présent. Un présent que le dernier vers identifie au règne de Louis XIV dans un éloge qui ne manque pas d'ambiguïté car si LOUIS (en lettres majuscules) est admirable « dans notre siècle », il semble bien qu'il ne puisse à lui seul satisfaire un goût pour le merveilleux qui paraît davantage rempli par le rôle notable du petit chien, Frétilon. Il convient de tirer les leçons d'une telle contestation burlesque.

Dans « La Biche au bois », l'éducation donnée à la princesse passe par l'éloge de la politique martiale de Louis XIV mais le déroulement du conte conduit l'héroïne, Désirée, et son amant, le Prince Guerrier, à s'abandonner aux plaisirs de la pastorale et d'une chasse très galante jusqu'à ce qu'ils soient interrompus par l'intervention d'une armée, celle du père du prince, partie faire la guerre au père de la princesse. Or leur rencontre va permettre de dissiper le malentendu qui avait déclenché la guerre et de conduire à des noces de « plusieurs mois », effaçant le bruit des armes par les délices de l'amour. Cette remise en question d'une monarchie guerrière fait retour dans « Belle-Belle ou le chevalier fortuné » : l'ordonnance royale par laquelle il est enjoint à tous les gentilshommes de servir l'armée du roi, soit en la rejoignant en personne, soit en envoyant leurs enfants, se heurte non seulement à la maigre fortune du gentilhomme, incapable de s'acquitter des taxes demandées s'il ne peut pas répondre favorablement à l'ordre qu'il a reçu, mais aussi à son grand âge (« vieux seigneur âgé de quatre-vingts-ans ») comme si la situation initiale du conte nous ramenait à l'exercice d'une féodalité dont le caractère archaïque était désormais incompatible avec les évolutions contemporaines du royaume. Qu'il revienne alors à une fille – déguisée en homme – de relever le défi et de réparer le désordre militaire du royaume, dévasté par les menées de l'Empereur voisin Matapa, tendrait à montrer à quel point la merveille et les puissances de féerie servent dans le conte de fées à célébrer les vertus d'un pouvoir pacificateur et paisible, plus que

celles d'un pouvoir martial. Dans « La Biche au bois », le détail de l'équipage « d'alliance et de paix » des fées décrit à la p.243 permet d'ailleurs à la narration de l'opposer immédiatement et significativement au spectacle affreux que constitue toute entreprise belliqueuse et agressive.

Or cette féerie plus pacifique trouve fréquemment son modèle dans les réalités de la cour de France dont elle revisite les décors fastueux – on songe ici à l'influence de la galerie des glaces de Versailles sur l'imaginaire féérique des châteaux merveilleux, comme le palais de féerie de Percinet, mais aussi au détail du Cabinet des échos qui apparaît à la p. 126 dans « l'Oiseau bleu » et qui pourrait bien s'inspirer de la voûte à échos du palais du Luxembourg. L'inscription des réalités mondaines de cette fin du XVII^e siècle marque par ailleurs tout particulièrement l'imaginaire de Mme d'Aulnoy : qu'il s'agisse des deux foires Saint Germain et Saint Laurent mentionnées p. 127, des bonnes adresses de son temps, comme celle de la pâtisserie Le Coq d'où proviennent les dragées de la princesse Printanière, ou encore de la présence d'un art de vivre très précisément daté, porté par le goût récent pour le chocolat, le champagne (« Gracieuse et Percinet », p. 50) ou le vin de muscat, l'utilisation des grands miroirs qui viennent d'être créés par Saint-Gobain (p. 81 et p. 230), l'imprégnation de l'actualité est chez elle très nette sans être totalement absente chez Perrault. Mais force est de remarquer que la célébration de ce présent prend chez nos deux conteurs, à la date où ils publient, une dimension discrètement, mais peut-être volontairement anachronique.

B/ Retrouver le sens de la merveille ? le conte de fées ou le miracle d'une galanterie ressuscitée

Réactiver par les contes le souvenir d'un merveilleux historiquement daté, celui des divertissements et des fêtes de cour associés au début du règne de Louis XIV et qui ont articulé étroitement politique et imaginaire mythologique et merveilleux définirait le programme possible d'une écriture cultivant la nostalgie d'un Roi plus Apollon que Mars, et d'une profonde intrication de la réalité politique et de la merveille. On sera ainsi sensible à ce qui, chez nos deux conteurs, fait signe vers un certain état des mœurs, une culture liée à l'art de la cour, qui fut à son apogée dans les années 1660 et dont le souvenir nostalgique hanterait les contes : chez Perrault domine ainsi la référence à l'honnêteté, tant des manières, des conduites que de l'éloquence. C'est particulièrement visible dans l'éviction, à la fin du conte, de « La Barbe bleue » qui se donne précisément comme un contre-exemple à oublier pour préserver les valeurs morales de l'honnêteté que ses violences domestiques menaçaient outrageusement. Dans « Les Fées » se lirait de même une référence à cet âge de l'éloquence qui célébrerait, contre le parler populaire et grossier, mais aussi contre la vénération des doctes pour les langues mortes et figées, un art de la parole qui associe fleurs et diamants et donne l'exemple des beautés d'une langue vivante et raffinée dont le personnage est doué parce qu'il a su justement demeurer honnête face à la fée.

L'ensemble fait signe vers une restauration de la belle galanterie, issue de l'univers des salons et qui a su articuler la culture de l'honnête homme à l'essor de la conversation mondaine, pour mettre au premier plan de ses préoccupations les relations entre les hommes et les femmes, et promouvoir la place faite aux femmes. Il n'est pas impossible alors de juger particulièrement provocantes et ironiques les traces manifestes d'une gauloiserie chez Perrault, qui tend à poursuivre l'esprit des fabliaux pour considérer les femmes comme des « femelles » (mot qui ponctue la première moralité de « La Belle au bois dormant »).

Chez nos deux conteurs et tout particulièrement chez Mme d'Aulnoy, en bonne continuatrice de l'art de Melle de Scudéry, c'est bien la question des rapports amoureux que la merveille permet de réévaluer puisque beaucoup de ses contes tendent à faire de la féerie l'expression même de l'*ethos* des personnages : les manières discrètes et respectueuses de Percinet trouvent ainsi, par la merveille, l'occasion privilégiée de se manifester et d'être mises à l'épreuve. C'est tout un langage, codifié depuis les années 1650, qui retrouve ainsi une forme d'éclat, à l'image de la déclaration inaugurale de Percinet (« je suis tout à vous ») à laquelle le conte va donner une illustration parfaitement littérale, transformant ainsi une formule convenue en une vraie profession de foi, gage d'un authentique art d'aimer qu'alimentent les dons de féerie du personnage. Alors qu'on assiste depuis la fin des années 1670 à une profonde rupture dans la manière dont la fiction narrative tend à représenter la passion, il y a là un sursaut significatif. La fin des longs romans, l'essor conjoint des nouvelles ou des petites histoires ont conduit à dénoncer comme autant de clichés éculés, sources de *topoi* romanesques désormais ridiculisés, les références à l'amour galant. Si *La Princesse de Clèves*, dès 1678, en instruit le procès sans appel, rappelons que Mme de Villedieu, dès 1675, mettait en garde contre *Les Désordres de l'amour*. Les contes

de fées tendent ainsi à réactiver un passé culturel et littéraire qui semblait éteint ou en voie d'extinction. Mme d'Aulnoy semble tout particulièrement nous convier à retrouver, par la féerie, le sens profond de la sincérité amoureuse et de l'engagement sentimental. On le voit, les réticences de Gracieuse à accepter les gages de Percinet témoignent d'une réserve envers des merveilles qui pourraient bien nous ramener aux hyperboles et aux vaines et fallacieuses promesses d'un langage galant instrumentalisé à des fins de séduction immédiate. La merveille de la métamorphose sert ici à produire une illustration littérale de cette codification linguistique dans le but de resserrer l'écart entre les mots et les choses. La merveille est donc une forme de discours allégorique qui vise en réalité et paradoxalement à dénoncer un mauvais usage des images et des allégories dans le champ des relations amoureuses.

Elle devient ainsi un moyen privilégié de discriminer les vrais et faux galants : d'un côté, elle redonne vie à la pratique des portraits comme dans « La Biche au bois » p. 250, où un portrait parlant et qui fait de petits compliments pleins d'esprit, mais sans pouvoir « répondre à tout ce qu'on lui disait », est envoyé par le Prince. L'ironie qui accompagne cette curieuse limite imposée à l'art merveilleux invite à ne pas se méprendre sur la valeur à accorder au portrait, à ne pas être dupe de la merveille, à la considérer comme un gage qui ne saurait remplacer l'être de son modèle. De l'autre, la merveille dénonce les contraintes exercées par d'infâmes séducteurs qui ne savent rien de l'amour galant et qui ne visent, comme le nain jaune, qu'un engagement gaillard fondé sur la seule satisfaction des sens. C'est d'ailleurs la leçon de Perrault dans « Le petit Chaperon rouge » lorsque la moralité invite à se pencher sur le sens allégorique à donner au personnage du Loup dans le conte pour savoir distinguer entre différentes sortes de loups et se méfier des « Loups doucereux », qui sont « d'une humeur accorte,/ Sans bruit, sans fiel et sans courroux » et se trouvent les plus dangereux. La cible est claire et vise, comme dans « La Barbe bleue » ces imposteurs qui, se faisant passer pour de véritables galants, ne sont que d'infâmes séducteurs. La merveille peut ainsi servir, dans quelques contes, à exercer une contrainte pour forcer l'amour, tant dans « L'Oiseau bleu » que dans « Le Nain jaune ». C'est alors le personnage le plus sincère qui paraît paradoxalement plus merveilleux, même lorsqu'il ne dispose d'aucun pouvoir surnaturel. Face au nain jaune, le Roi des Mines a tout de l'amant galant : « c'était un prince très puissant et très bien fait, qui l'aimait avec la dernière passion depuis quelques années et qui jusqu'alors n'avait pas eu lieu de se flatter d'aucun retour » (p. 221). Il s'agirait surtout, pour les contes, de réenchanter l'amour, tant pour Mme d'Aulnoy que pour Perrault. On se souvient que dans « Riquet à la houppe », la métamorphose féérique finale est remise en question pour suggérer que les pouvoirs de la galanterie ont suffi : si Riquet est devenu « le plus beau, le mieux fait et le plus aimable », c'est par la force de l'amour, la princesse, dit-on, « ayant fait réflexion sur la persévérance de son Amant, sur sa discrétion, et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit ». Et même si son physique traduit la présence chez lui de qualités martiales et héroïques, elles n'apparaissent comme des qualités que parce qu'elles se voient soutenues par les traits galants du personnage. La hiérarchie des valeurs que l'on repère, en matière de sentiments, va donc dans le même sens que le modèle politique pacifiste qui se dégage des contes.

Cette orientation, à la fois politique, sociale et morale des contes n'est pas sans implications esthétiques. La galanterie n'est pas qu'un art de vivre ou un art d'aimer qui s'est imposé à la cour. Elle définit au XVII^e siècle une esthétique, fondée sur une recherche de l'agrément, de l'enjouement, visant à prolonger l'esprit des salons et à promouvoir les vertus de la conversation mondaine en sollicitant l'arbitrage des femmes de goût. Or cette esthétique a très tôt manifesté son intérêt pour les vieilles histoires dans un souci permanent de les réactualiser pour les offrir, en les adaptant, à un public non seulement moderne, mais surtout essentiellement féminin et délicat en matière de mœurs. Le salon de Mme de Rambouillet avait manifesté un goût particulier pour les vieux romans que Chapelain n'hésita pas à remettre à l'honneur dans un texte resté célèbre, *De la lecture des vieux romans*. Certaines épopées modernes comme *La Jérusalem délivrée* du Tasse y avaient sans aucun doute largement contribué. Il est alors remarquable de voir comment Perrault, en reprenant le *Perceforest* et une des histoires de Basile, offre dans « La Belle au bois dormant » le modèle même de l'adaptation d'un très vieux récit qui était à l'origine un récit de viol, pour le transformer en une histoire d'amour(ette) qui, sans esquiver les sous-entendus sexuels, les abandonne à un art de la suggestion fine (« ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin » (p. 195)), aucun contact n'intervenant entre les deux protagonistes avant que leur mariage ne soit célébré. Cette adaptation très galante à un public moderne, féminin et mondain se mesure chez Mme d'Aulnoy à l'importance qu'elle donne à l'opéra. Genre lyrique de création encore récente en France puisque la première création de Lully, *Cadmus et Hermione*, date de 1673, il nous

renvoie encore, par sa scénographie spectaculaire, aux spectacles de Cour de la première partie du règne de Louis XIV même si, au moment où Perrault et Mme d'Aulnoy écrivent, il est devenu l'un des étendards de la cause des Modernes dans la Querelle avec les Anciens. Mentionné dans « Gracieuse et Percinet », l'opéra imprègne un récit comme « le Nain jaune » d'influences tout droit venues de *La Jérusalem délivrée* (1575) dans la version que Lully et Quinault avaient donnée pour la scène dans leur *Armide* en 1686 : l'épée en diamant, puis l'étrange sommeil du roi au moment de son enlèvement, l'appellation « fée du désert », les déplacements aériens, le combat avec les nymphes sont autant de rappels très explicites de cette source. On ne s'étonnera donc pas de voir le nom de Lully mentionné (p. 306) dans « Belle-Belle ». Un autre point de contact avec l'esthétique galante tient au mélange des vers et de la prose qui caractérise nombre de narrations de Mme d'Aulnoy, jusque dans la pratique du prosimètre (« Gracieuse et Percinet » p. 62, « Le Rameau d'or » p. 199), nous ramenant à une esthétique de la variation ou de la diversité que la Fontaine avait fait sienne et associée à un art d'écrire typiquement galant. De manière plus générale, ce qui caractérise les contes, c'est un plaisir du jeu qui leur confère une dimension ludique très frappante et qui les conduit assez souvent à prendre un tour burlesque appuyé. Avec ce tour, que les dissonances des récits mettent en lumière – dans leur prosaïsme inattendu, dans les nombreuses ruptures de ton et de caractères des personnages – se dégagent tout particulièrement des effets de voix qui ponctuent les récits, déchirant volontiers leur tissu lisse pour créer des effets d'incongruité notables : comment concilier en effet les justifications apportées à certains éléments fictionnels jugés douteux (le petit poucet a-t-il bien volé l'or de l'ogre ?) et la parfaite indifférence avec laquelle personnages et conteurs accueillent la rencontre d'animaux parlants ou le spectacle hyperbolique d'un faste outrancier qui revient souvent chez Mme d'Aulnoy comme un leitmotiv ? Cette dimension du jeu galant est peut-être d'autant plus présente que les contes paraissent la transposition d'un jeu de salon, le jeu des proverbes. On comprend en tout cas que le but affiché par Mme d'Aulnoy dans son épître dédicatoire soit bien d'« amuser agréablement » son altesse royale. La référence à la destinataire place ses contes, comme ceux de Perrault, adressés, on s'en souvient, à Mademoiselle, dans une claire orientation galante, visant à mettre à l'honneur le féminin.

C/ Le conte ou l'art des femmes savantes ? (Mme d'Aulnoy)

Tous les contes, contrairement à ce que laisse entendre la formule de Jean-Paul Sermain, ne sont pas des contes de fées, ce qui interroge évidemment la possibilité d'une unification du genre sous un modèle unique et définitif. Sans doute les fées ne sont-elles pas seules en charge du merveilleux dans les contes. On observe néanmoins, tout particulièrement chez Mme d'Aulnoy, une inflexion particulière donnée à la figure de la fée. Déjà sensible chez Perrault puisque, dès « La Belle au bois dormant », on voit comment les sorts des fées peuvent entrer en rivalité pour être, sinon annulés, modifiés l'un par l'autre, cette relative faiblesse de ces créatures merveilleuses, d'ailleurs confessée par la fée du Rameau d'or à la p. 212, pose clairement la question du pouvoir accordé à la féerie et du pouvoir donné à celles qui en sont les principales représentantes, comme s'il n'était plus régi par la seule logique de l'imaginaire, mais prenait désormais en compte des limites tout droit venues du réel. Ce faisant, la remise en cause de la féerie ne serait-elle pas liée à l'exercice d'une réflexivité qui viendrait justement interroger la manière dont la fiction questionne la place faite aux femmes dans la société de cette fin du XVII^e siècle ? En reconnaissant aux fées des faiblesses humaines, des comportements et des traits de caractère très humains, les textes n'invitent-ils pas à y voir une représentation purement métaphorique, permettant de livrer une certaine image de la femme de pouvoir et d'opposer à certains stéréotypes archaïques sur le féminin (que les mauvaises fées viendraient incarner pour mieux les dénoncer, comme la fée Soussio) une représentation moderne de la femme en fée « bénigne », dotée par la féerie de toutes les qualités de la femme honnête et savante ? Il est en tout cas notable que les contes de fées tendent à être des modèles éducatifs : Gracieuse reçoit une véritable « éducation de femme savante (p. 49) et annonce l'éducation dispensée par les fées dans « La Biche au bois » : « savantes dans l'Histoire », ce sont elles qui placent la princesse dans une atmosphère confinée et qui pourtant est celle de la lumière de la raison ; le jour continu dans lequel elle baigne la rend admirable et précoce d'autant qu'elle peut compter, en dehors des fées, sur l'appui de « tous les maîtres dont elle avait besoin pour se rendre parfaite. La conteuse ne manque pas alors d'ironiser : « aussi n'est-on pas douée par les fées pour demeurer ignorante et stupide. » (p. 246) Les fées ont ainsi fini par devenir une désignation du genre aussi hasardeuse que significative : genre qui a partie liée avec les femmes et la parole féminine, peut-être en partie grâce à Mme d'Aulnoy

qui a su contrebalancer la tendance notée par Louis Marin à replier le genre du conte de fées sur la seule dénomination de « contes de Perrault ».

Transition : Il y a donc moins réflexion sur *les* formes archaïques que sur *des* formes modernes de la sensibilité qui trouvent, dans les vieilles histoires, matière à se contempler. Mais à ne considérer les contes qu'à l'aune de cette réflexivité, ne risque-t-on pas de les désenchanter-? Ce qui retient l'attention du critique, n'est-ce pas ainsi ce qui, au sein de ces contes, témoigne de leur usure, révélant ainsi, sous la surface du texte les marques d'un tramage relâché, rendant désormais visible le tissage des fils et sans doute leur élasticité ou les accrocs que le temps leur a infligés ? Qu'advient-il dès lors de leur capacité à nous toucher, donc à s'adresser à notre sensibilité ? Cette dimension naïve du conte serait-elle neutralisée par une cérébralité toute puissante ?

III/ Les pouvoirs de la séduction : le conte de fées ou les limites de l'intelligence ?

On montrera ici que le conte ne se réduit pas à l'exercice d'une réflexivité que, par bien des aspects, il contribue aussi à mettre en défaut. Les conteurs tendent à réenchanter le conte par un art de la métamorphose qui, comme pour les « vilains » habits de Cendrillon, refait un équipement séduisant. Reprendre reviendrait ainsi à reprendre les vieilles histoires pour en relancer le cours, ce qui en expliquerait le charme intemporel.

A/ Une intelligence mise à mal

Au sein des contes, tout d'abord, relevons une thématique récurrente. Chez Mme d'Aulnoy, on trouve des personnages qui croient, par leur intelligence, contrevenir aux malédictions proférées par les fées : dans « La Biche au bois » par exemple on lit : « en prenant quelques mesures nous tromperons la méchante fée ; par exemple, ne pourrais-je pas aller dans un carrosse tout fermé où je ne verrai point le jour ? » (p. 257). Chez Perrault, on relèvera l'exemple du petit poucet dont l'intelligence (la finesse d'esprit) est précisément méconnue de ses parents en raison de sa petite taille et de dehors peu prometteurs. Notons par ailleurs comment Perrault tend à mettre en question l'intelligence de son personnage lorsqu'on le voit pratiquer le vol de l'or de l'ogre pour s'avancer socialement. De même, l'intelligence rusée du chat botté n'est-elle pas remise en cause par le déroulement du conte ? On pourrait ainsi lire, dans les contes, des dispositifs herméneutiques voués à être déçus, sollicitant et récusant simultanément le travail de la réflexion. Il n'est qu'à voir comment, sous l'apparence de représenter un univers très binaire et ordonné, le monde des contes s'organise à travers un univers de signes complexes à appréhender sur le plan moral. Notons ainsi que Carabosse ressemble étrangement, sur le plan physique, à Trognon dans « Le Rameau d'or » créant un curieux rapprochement entre deux figures moralement antithétiques. Serait-ce le signe de la porosité des catégories, de la difficulté à dégager des contes une logique claire ?

Le double discours des moralités est sans doute la marque la plus distinctive d'un déchiffrement impossible. L'herméneutique annoncée par Perrault dans son épître dédicatoire (« la morale qui se découvre plus ou moins ») ne se heurte-t-elle pas à des mises en perspective compliquées par le redoublement des moralités qui interrogent la leçon à retirer du conte plus qu'elles ne l'enseignent, d'autant que certains d'entre eux possèdent un double titre, à l'instar du « Chat botté ou le maître chat », ou de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » ? On pourra ainsi se demander si les deux moralités du chat botté ne se contredisent pas explicitement ou revenir sur l'analyse que Jean-Paul Sermain propose dans son livre de la double moralité de « la Barbe bleue » : à la fin de cette histoire du temps passé, non seulement le conte ne se contente pas d'incriminer l'épouse curieuse plus que le mari cruel, mais il se termine par un trait particulièrement misogyne et digne des fabliaux en suggérant que les réalités conjugales du temps de Perrault ont tellement changé, les épouses ayant désormais la main sur leurs maris, que le conte serait désormais sans application possible.

Chez Mme d'Aulnoy, ce qui frappe c'est le jeu très serré qu'elle entretient, dans ses moralités, avec le contenu parfois très précisément évoqué de ses récits puisqu'il tend à compliquer la visée généralisante que la moralité laisse attendre en principe pour se transformer en une sorte de résumé du conte. Toute morale dogmatique disparaît sous une casuistique parfois bancal. S'il y a là un nouveau trait typiquement galant, visant à neutraliser toute approche trop « savante » du texte, ce dispositif

introduit aussi une perplexité de nature à décourager la réflexion. Dans « l'Oiseau bleu », la moralité passe ainsi sous silence le seul personnage héroïque du conte, à savoir la princesse Florine, pour louer le prince d'une sagesse qu'il n'a précisément pas su incarner jusqu'au bout, préférant, en épousant Tritonne « éprouver la peine extrême d'avoir ce que l'on hait toujours devant les yeux plutôt que d'être oiseau bleu ». Les contes ouvrent ainsi sur un régime de fuite particulièrement sensible dans « Les Fées » et dans « Cendrillon », certains détails oubliés par le récit et pourtant mentionnés invitant à ce que Marc Escola nomme des lectures « affabulantes » : dans « Les Fées », c'est le double statut des dons qui sortent de la bouche de la cadette – des fleurs et des pierres précieuses – que le conte choisit d'oublier pour ne parler que des diamants. Dans « Cendrillon », le détail de la pantoufle gardée par l'héroïne dans sa poche invite à interroger son apparente innocence au cours du conte. La dualité qui conditionne leur réflexivité conduit donc souvent à un jeu de miroirs sans fin, le lecteur réfléchissant à son rapport à la fiction dans une fiction qui réfléchit cette réflexivité même.

B/ L'imprévisibilité de la fantaisie : y croire ou pas ?

Ces lignes de fuite reposent souvent sur un dispositif narratif où s'entrecroisent une logique de reconnaissance et une logique de surprise. Sans doute l'écart entre nos deux auteurs est-il ici patent. Les contes de Perrault, beaucoup plus brefs, moins nombreux (si on se place, du moins, non à l'échelle du programme proposé cette année où les textes s'équilibrent – huit contes pour Perrault, neuf pour Mme d'Aulnoy – mais bien à celui de la production d'ensemble des deux auteurs, Mme d'Aulnoy ayant été beaucoup plus prolifique en la matière que son devancier) et plus variés dans les situations qu'ils mettent en scène, ne produisent pas le même effet de reconnaissance que les contes de Mme d'Aulnoy, qui instillent rapidement chez le lecteur un sentiment de familiarité assez net. Que ce soit par des traits stylistiques plus appuyés et plus répétés, comme on l'a vu précédemment, par le retour de procédés ou d'un imaginaire qui varie peu d'un conte à l'autre (on songe aux palais merveilleux, aux fastes hyperboliques ou au bestiaire maléfique), il y a chez Mme d'Aulnoy une approche plus systématique du conte qui tend, par contraste, à souligner très fortement ce qui, chez Perrault, demeure à l'état de caractéristiques ponctuelles, localisées et volontiers suggestives. Le montrerait très précisément la place plus réduite qu'occupent chez lui les métamorphoses accomplies par les fées sur le modèle de la marraine de Cendrillon, ou encore les créatures maléfiques (présentes dans le bouillon où va mourir la belle-mère de « La Belle au bois dormant »). Or si les contes de Mme d'Aulnoy recourent volontiers à des procédés ou des situations récurrents, ils tendent parfois à déjouer les attentes programmatiques qui en découlent chez le lecteur. L'art des situations symétriques et mises en séries (les trois animaux reconnaissants d'Avenant, les quatre œufs de la princesse dans « Le Rameau d'or ») qui annoncent normalement un nombre identique de situations à venir, produit parfois des effets très imprévisibles. Ainsi, dans « Belle-belle », les sept adjuvants ne conduisent pas à sept aventures distinctes, comme si le conte se plaisait à déjouer la programmation initiale de son récit. Il y a donc dans les contes une part d'inattendu toujours susceptible de surgir et qui, en les ouvrant à un reste non maîtrisable, pourrait bien être à la racine du plaisir qu'ils suscitent. On songe alors à la possibilité offerte à tout moment de voir le récit déraiper et prendre des directions inattendues : c'est particulièrement visible dans les fins des contes, les fins heureuses, majoritaires, laissant parfois place – dans « Le Petit Chaperon rouge » ou encore dans « Le Nain jaune » – à un dénouement cruel. Au cœur des contes se rencontre d'ailleurs parfois le surgissement inattendu d'une violence qui peut être sidérante tant elle rompt avec le cadre posé jusque là par le récit : les accents de l'histoire tragique contaminent ainsi un récit comme celui de « La Princesse Printanière » que le spectacle grotesque de Carabosse donnant à têter à un petit magot de singe et l'oralité familière du récit ne laissent pas attendre : on songe d'abord au massacre des nourrices où s'annonce, par un œil crevé, la sinistre fin de Fanfarinet, tué d'un furieux coup dans l'œil avec une curieuse morale assénée par la princesse : « *reçois cette dernière faveur comme celle que tu as le mieux méritée ; sers à l'avenir d'exemple aux perfides amants et que ton cœur déloyal ne jouisse d'aucun repos* » (p. 154). Étonnant accès de violence pour une princesse qui jusque-là n'avait pas été capable de se déprendre de sa générosité et de sa cécité. Des modulations similaires se font jour chez Perrault : on songe à la brutale fin que connaît la sœur des « Fées » (« et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois ») qui tranche avec les pardons plus conventionnels qu'on trouve chez Mme d'Aulnoy, la réconciliation généreuse avec les adversaires intervenant par exemple à la fin de « La Biche au Bois » ou de « La Princesse Rosette ». Dans « La Barbe bleue », la

violence atteint même un paroxysme lorsque l'héroïne se voit réduite à attendre désespérément l'arrivée de ses frères, suspendue à l'exécution cruelle dont la menace son époux. Les jeux de focalisation occupent ainsi puissamment le « demi-quart d'heure » qui lui est laissé pour créer un fort effet de tension, redoublé par la répétition des menaces verbales (« descends donc vite ») puis physiques (« levant le coutelas en l'air »). Le lecteur est ainsi captivé par des effets d'écriture qui jouent sur une sensibilité surprise, ce qui pourrait d'ailleurs expliquer l'intérêt que les contes ont pu susciter chez les illustrateurs, les images traduisant la puissance d'évocation graphique que charrient les textes.

L'allure des récits tend ainsi à osciller entre programme libre et figures imposées, à la faveur sans doute d'un trait d'oralité que l'on repère souvent dans la conduite des phrases : l'ajout d'incidentes sous formes de parenthèses explicatives ou le recours à des propositions coordonnées par « car » (par exemple chez Mme d'Aulnoy, p. 129 « car elle était de belle humeur par l'acquisition d'un tel pâté », et p. 50 « car c'était son château » ou encore p.63 « car le vert était sa couleur, parce que Gracieuse l'aimait ») qui permettent à n'importe quel moment d'introduire dans le récit des informations tardives qui n'avaient pas été précédemment données. Ce dispositif va de pair avec le caractère parfois épisodique de personnages dont le rôle narratif n'est pourtant pas négligeable et qui surgissent aussi vite dans le récit que le récit les congédie ensuite de la diégèse : on songe ainsi aux personnages de la nourrice et de la sœur de lait dans « La Princesse Rosette » qui apparaissent subitement à la p.165 pour aussitôt mettre à mort la princesse et prendre sa place.

C/ Les pouvoirs d'une écriture féérique ? Des contes écrits par des fées, au sein d'un livre transformé en « grimoire » ?

Le recours que le merveilleux des contes fait aux formules magiques, présentes dans « L'Oiseau bleu » à travers les quatre occurrences d'un refrain versifié (« Oiseau bleu couleur du temps/ Vole à moi promptement »), et dans la structure d'appel qui scande « Gracieuse et Percinet » (p. 67) jusqu'au travers de prétentions notables (ne pas vouloir l'appeler, c'est l'appeler comme si la seule mention de son nom le faisait apparaître) se trouverait remobilisé par la réitération, de conte en conte, de l'amorce : « Il était une fois » ou de sa variation en « Il y avait une fois ». Cet art de la relance qui nous introduit à un seuil familier et pourtant toujours susceptible d'accueillir du nouveau, conduit le conte à devenir, en lui-même, une forme de produit merveilleux du monde de la féerie. On pourrait prolonger l'hypothèse en évoquant ici spécifiquement l'art du recueil chez Perrault, l'effet étant néanmoins transposable aux contes de Mme d'Aulnoy dès lors qu'eux aussi se présentent sous forme de recueil (peu importe ici qu'ils proviennent de différents volumes de contes et qu'ils soient ici artificiellement rassemblés pour la commodité de leur lecture). Jean-Pierre Collinet fait remarquer justement que les bottes de sept lieues enjambent littéralement le recueil de Perrault pour passer d'un conte à l'autre de « La Belle au bois dormant » au « petit Poucet » en passant par « Le Chat botté ». Les enchantements sont donc littéralement transposables à l'univers de l'écriture et de la lecture comme un effet du livre, la succession des contes nous transportant ainsi d'un lieu à l'autre sur le modèle des transports rendus possible par les bottes de sept lieues et que l'on retrouve dans les enchantements qui conduisent certains personnages de Mme d'Aulnoy à être eux-mêmes subitement jetés en différents endroits : on songe ici aux effets redoublés des changements de décor opérés dans « Le Rameau d'or. » On pourrait ainsi tenter de voir ce qui, dans le jeu de la succession des textes et de leur ouverture caractéristique, participe d'une respiration pour la voix conteuse, mais aussi d'une suspension visant à stimuler le désir du lecteur pour mieux l'enchaîner au charme d'une lecture sans fin, nous conduisant à lire les contes toujours au pluriel, dans le cadre d'une mise en recueil où se rejouerait l'espoir indéfiniment recommencé qu'à la fin d'un conte on lui en raconte encore un autre.

Si l'oralité des contes participe ainsi d'un art incantatoire, c'est peut-être en raison même des rapports privilégiés que les fées, dans les contes, entretiennent avec l'univers des mots et de la parole, orale ou écrite. La princesse Printanière reçoit des fées le talent d'avoir infiniment de l'esprit, de chanter merveilleusement et de faire des ouvrages en prose et en vers : le don féérique rejoint ici l'art de la conteuse et de sa capacité à varier les écritures en prose et en vers. Tout se passe donc comme si les fées étaient des figures de conteuses, comme le précise Constance Cagnat-Deboeuf en préface à son édition des *Contes de fées* de Mme d'Aulnoy, auxquelles les contes rendraient hommage pour mieux célébrer leur propre puissance d'ensorcellement. On a ainsi pu remarquer que les instruments de la fée étaient souvent la baguette (présente dans « La Belle au bois dormant », remplacée par une houlette dans « Belle

Belle ») et le grimoire : dans « La Biche au bois », il n'est pas exactement désigné ainsi, mais la fée s'y réfère indirectement en consultant « le Livre qui dit tout » (p. 255). Au début de « La Princesse Rosette » c'est le grimoire des fées qui est mentionné comme support de leur art de divination, et c'est de nouveau un grimoire qui explique la puissance du Nain jaune : « avec deux mots de son grimoire, il fit paraître deux géants » (p. 237). Symboliquement se trouveraient ainsi associés la plume et le livre comme l'expression d'un art qui est justement celui des conteurs. Mais dans d'autres contes, il n'est même pas besoin de baguette ou de livre : il est loisible à certaines fées d'ensorceler par le seul pouvoir de la parole. Le sort jeté par Carabosse dans la scène des dons de « La Princesse Printanière » nous ramène aux scènes de dons que l'on trouve dans « La Belle au bois dormant » (la vieille fée oubliée « dit » que la Princesse se percera la main et la jeune fée atténue le sort en disant « haut ces paroles ») ou dans « La Biche au bois ». S'affirme en effet la parole performative des fées, semblable au pouvoir guérisseur du souffle de la fée à la fin de « La Biche au bois » ou aux pouvoirs immédiats de la parole féérique dans « Le Rameau d'or » : le prince Torticolis/ sans Pair est transformé en grillon sur la simple injonction de la fée (« tu seras un grillon »). Quant à Brillante, ce sont aussi les paroles de l'enchanteur qui accomplissent la métamorphose, même s'il la touche en même temps. L'oralité si apparente des contes deviendrait donc la marque de cette parole performative surnaturelle que l'écriture chercherait à s'approprier, la garantie d'un pouvoir d'enchantement qui vise, par delà toute réflexivité, à se saisir du lecteur. C'est d'autant plus notable que l'association des fées à l'univers du tissage, de la broderie et du filage, rappelons-le, vient de leur origine latine : expression des *fata*, des destinées, elles gardent le souvenir des Parques antiques, filant le destin des hommes. Chez Perrault, c'est donc du mauvais usage d'un fuseau que viendra la malédiction de la princesse de « La Belle au bois dormant » tandis que Mme d'Aulnoy soulignera à plusieurs reprises que les fées sont non seulement friandes de cadeaux ayant trait à l'art du tissage (ce sont les quenouilles et les rouets qui leur sont offerts dans « La Princesse Printanière »), mais d'excellentes brodeuses (« La Biche au bois ») et que leurs pouvoirs, au main d'un homme comme Percinet, font de lui un expert dans l'art de séparer les fils d'un écheveau. On voudra bien se souvenir alors de ce que, par étymologie, la notion de texte doit elle aussi à l'art du tissage et du tramage pour conclure à l'identification de nos conteurs à des fées modernes.

ÉPREUVES ECRITES

DEUXIEME COMPOSITION : LITTERATURE COMPAREE

Rapport présenté par Ève de Dampierre-Noiray, maitresse de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne et Cyril Vettorato, maitre de conférences à l'université de Paris

Sujet :

Dans une lettre à Armand Fraisse (18 février 1860), Charles Baudelaire écrit :

« Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? »

**Baudelaire, *Correspondance*, t. I,
Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676.**

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture des œuvres du programme « Formes de l'amour. Sonnets de la modernité » ?

1. Remarques sur les copies

Nous exposons ici quelques-unes des grandes tendances repérées dans les copies, malgré leur nombre relativement faible (une cinquantaine). Ce qui frappe est d'abord la disparité du niveau des copies, dont un petit nombre ne dépassait pas trois ou quatre pages : qu'il se soit agi d'une longue introduction (parfois de qualité), ou de remarques succinctes sur les œuvres du programme en tant que recueils de sonnets, ces copies témoignent d'un regrettable refus d'obstacle face à un exercice qu'il est pourtant possible de maîtriser correctement, ou du moins suffisamment pour rendre une copie complète. Il est arrivé aussi que certaines parties de la dissertation soient laissées sous forme de liste ou de plan : c'est l'occasion de rappeler ici que la dissertation doit être entièrement rédigée, et qu'elle ne saurait se confondre avec un brouillon, lequel laisse apparaître un état de développement de la pensée (parties numérotées, exemples non développés) destiné à rester en coulisses.

Au sein des copies complètes et rédigées (heureusement majoritaires), la maîtrise de l'exercice de la composition ou dissertation se révèle aussi très variable. Le propos abandonne parfois trop rapidement le cadre dialectique de la dissertation (cadre qui devrait le contenir et qui mêle lui aussi une forme de contrainte à une possible liberté) pour se transformer en autre chose et s'éloigner de l'exercice canonique. Ainsi, il arrive que le propos prenne une tournure narrative (en s'attardant sur des éléments biographiques ou sur l'évolution de la trajectoire poétique des auteurs du programme), qu'il prenne la forme d'un relevé ou d'un catalogue (des différents types de sonnets rencontrés dans les recueils du programme, par exemple, ou des thématiques qui s'y rencontrent), ou encore qu'il se transforme en un exposé d'histoire littéraire, depuis l'époque de la naissance des formes fixes et du sonnet en particulier, jusqu'à celle de sa raréfaction. Dans tous ces cas, si le corpus est abordé, il ne peut l'être que de façon descriptive et statique, là où la dissertation se caractérise par un certain dynamisme en même temps qu'une avancée.

On regrette enfin qu'un bon nombre de candidats, qui semblent maîtriser l'exercice de la dissertation et en comprendre les enjeux, ne remplissent cependant pas l'une des deux conditions indispensables à la réussite de l'épreuve de la *dissertation sur programme*, à savoir la connaissance des œuvres du corpus et l'examen du sujet. Trop de copies ont présenté, à partir de la citation de Baudelaire, une réflexion sur la pertinence du sonnet, son caractère daté ou intemporel, souple ou rigide, démodé ou éternellement renouvelable, singulier ou universel, et ce sans vraiment s'intéresser aux textes du programme, dont les auteurs n'étaient mentionnés en introduction que par convenance. Inversement, certaines copies témoignent d'une bonne, et parfois excellente, connaissance des recueils poétiques au programme, ainsi que des principaux travaux critiques sur leurs auteurs ou sur la question d'agrégation, mais laissent rapidement de côté le sujet, comme s'il s'agissait d'un propos annexe, évoqué rapidement au début et oublié comme une chose embarrassante ou inutile au développement de la dissertation. Si la dissertation ne peut se passer d'aucun de ces deux ingrédients, un sujet (un point de vue, une pensée, une thèse et les modalités de sa formulation) à analyser, d'une part, et d'autre part, un corpus de textes, c'est parce que, précisément, l'enjeu de la dissertation réside dans cette rencontre. Elle consiste à se demander comment le corpus est mis à l'épreuve du sujet, et comme le sujet, y compris dans le cas qui nous occupe avec sa charge affirmative ou polémique, peut être mis à l'épreuve d'un tel corpus, ou encore éclairé, redéfini, ou remis en cause par lui.

- **Remarques sur l'introduction :**

Le premier temps de l'introduction (tout ou partie du §1) est une étape essentielle, puisqu'il s'agit de proposer un horizon à partir duquel le sujet sera posé, en quelque sorte saisi, puis analysé. Si l'on peut regretter que cette étape soit souvent manquante, plusieurs copies ont su proposer des angles d'approche pertinents, amenant la phrase de Baudelaire à partir d'éléments aussi différents qu'une courte synthèse sur l'histoire du sonnet, un rappel de la fortune et du discrédit des formes fixes, une attention portée à la posture baudelairienne (à la fois critique, poète, théoricien de la poésie, penseur de la modernité) face au sonnet, un exposé des conceptions « imbéciles » du sonnet, un rappel des idées reçues sur le sonnet, un étonnement manifesté à l'égard du plaidoyer de Baudelaire dans sa lettre à Armand Fraisse, etc. Il existe de nombreux bons débuts : le premier temps de l'introduction n'applique donc pas une recette, pas plus qu'il ne répond à une méthodologie précise. En revanche, son enjeu est de créer les conditions d'une attention du lecteur. Si celle-ci est mobilisée, alerte, non seulement la citation qui constitue le sujet arrivera plus naturellement (appelée, en quelque sorte, par les considérations qui ont précédé), mais la saisie de ses points essentiels, de ses paradoxes, des questions qu'il soulève, en bref, de ses enjeux (saisie qui peut prendre la forme, à ce stade de l'introduction, d'une paraphrase intelligente et succincte) sera efficace. À l'inverse, si cette étape est absente ou négligée, le sujet semblera tomber du ciel, et son examen sera plus laborieux.

Le deuxième temps de l'introduction (qu'il prenne la forme d'un 2^e § ou non) a pour objet de présenter la citation, pour en faire une analyse à partir de laquelle se construira une problématique. La plupart des candidats et candidates donnent le sujet dans son intégralité, même s'il est long. Cela est recommandé, même s'il est possible, à grand renfort de guillemets, d'en intégrer les passages les plus significatifs au discours indirect. Dans le cas d'une citation longue comme celle de Baudelaire, dont presque chacun des termes a son importance, on peut être tenté de ne pas recopier, mais l'intégration de son propos dans un autre peut se révéler périlleux ou lourd.

Le stade de la reformulation est essentiel, l'idéal étant de condenser en un seul temps deux opérations, la première consistant à reformuler purement et objectivement le propos (Baudelaire s'en prend aux détracteurs du sonnet ; il prend la défense du sonnet comme « forme contraignante » : il expose la variété de styles et de registres auxquels le sonnet peut s'adapter ; il met en avant une conception du poète-ouvrier ; il oppose deux perspectives, l'une limitée, l'autre englobante, à travers des images antithétiques, etc.), la seconde à le mettre en perspective et en relever les points saillants et les aspérités : c'est déjà le début de l'analyse. Ainsi, chaque temps de l'introduction doit préparer directement le suivant, et ne jamais être gratuit. Une bonne reformulation esquisse déjà le questionnement que déploiera l'analyse du sujet, que tentera de synthétiser la problématique, que le plan projettera de suivre.

Il est nécessaire d'être attentifs à l'ensemble du sujet, surtout dans le cas d'une citation longue et fournie comme celle de Baudelaire. Si l'analyse est incomplète, le risque est que le sujet ne soit que

partiellement traité, comme l'ont fait de nombreuses copies proposant soit un questionnement de type *pour ou contre le sonnet*, soit un propos ponctué de longs exposés sur les évolutions formelles du sonnet et sa modernité dans les œuvres du programme. Il est regrettable qu'un nombre important de dissertations n'aient retenu de la citation qu'un seul de ses aspects, même lorsque l'introduction s'était employée à présenter les autres : ainsi certaines ont-elles été entièrement centrées sur l'analyse des contraintes formelles et de leur dépassement chez les trois poètes du programme, ou sur la grande variété des registres et des tons dans les recueils.

À défaut d'une analyse solide de la citation et de ses tensions, la dissertation risque de devenir une réflexion librement inspirée par le propos de Baudelaire (dans un rapport allusif et partiel au sens de son propos), ou bien de traiter l'intitulé du programme à la place du sujet. Cette confusion s'est rencontrée parfois, donnant lieu à des dissertations très générales sur les « formes de l'amour » dans les œuvres, ou encore sur les recueils du programme comme « sonnets de la modernité ».

L'étape d'analyse est donc incontournable, et doit excéder (au brouillon) ce qui en demeurera, explicitement formulé, dans l'introduction : elle prépare la problématique qui sans cela risque de tomber comme un cheveu sur la soupe. Au contraire, la problématique – qui peut tenter de synthétiser ou d'englober une série de questions plus singulières – doit naître des questionnements préalablement soulevés, ou du moins de la manière dont la reformulation a déjà commencé à travailler le sujet.

Le dernier temps de l'introduction énonce une problématique et un plan (qu'un nouveau paragraphe commence avec la problématique ou après elle). Il n'y a pas non plus de règle absolue concernant la problématique. Il convient d'éviter que celle-ci ne soit trop restrictive, se cantonnant à un seul aspect du sujet, ou le simplifiant à l'extrême (par exemple *en quoi les sonnets au programme sont des sonnets modernes ?*), et à l'inverse, qu'elle ne soit trop complexe au risque d'être indigeste – ce qui amène souvent à restituer le cours suivi sur le programme. Une problématique, qu'elle s'énonce au moyen d'une phrase interrogative ou affirmative, est un geste qui doit tenter de saisir plusieurs des enjeux du sujet, en donnant d'emblée une idée de la direction dans laquelle ils seront traités. Mais il ne faut pas chercher à faire entrer toutes les questions soulevées par le sujet dans une seule phrase : certaines se raccrocheront naturellement au cheminement du propos sans avoir été préalablement annoncées.

La citation de Baudelaire comporte des assertions trop paradoxales et trop ramifiées pour pouvoir être résumée en une question synthétique. La difficulté réside dans le fait de faire tenir ensemble ces assertions en analysant leur logique et non en décortiquant le propos en petits morceaux séparés les uns des autres, ce qui a pour effet de noyauter la conception défendue par l'auteur des *Fleurs du mal*. La technique consistant à découper la citation en fragments donne l'impression que le candidat ou la candidate esquivent la difficulté du sujet, qui provient souvent de ses contradictions ou de ses points obscurs. C'est en général de ces tensions – par exemple, dans notre sujet, entre la recherche de l'intensité et celle d'une « idée plus profonde de l'infini », ou entre la beauté pythagorique et une certaine malléabilité du sonnet – que pourra naître une problématique pertinente. Si l'on peut être amené à envisager successivement certains aspects du sujet, il faut parvenir à ne pas le faire de façon linéaire ni systématique, à rebondir de façon dynamique de l'un à l'autre, et à s'appuyer sur les paradoxes et tensions qui les relient, afin que la dissertation reste bien la construction d'une argumentation et d'une pensée et non l'examen successif de thèmes ou de motifs, comme des tiroirs qu'on ouvrirait l'un après l'autre.

Plusieurs erreurs de méthode apparaissent souvent à ce stade de l'introduction. Il arrive qu'après quelques observations sur la citation, qui semblent ouvrir la voie à une vraie analyse, le candidat ou la candidate propose, en guise de problématique, une question très vaste, appuyée sur certains des termes du sujet (mis entre guillemets), mais dont le plan révèle qu'ils ne seront pas pris en compte. Autre problème : lorsque le questionnement et la problématique (et parfois même l'annonce du plan) arrivent sans que la mention des œuvres ne les ait engendrés. De même qu'on ne peut esquiver le sujet en proposant une dissertation générale, de même on ne peut dissenter sur un sujet sans interroger, à travers lui, un corpus spécifique. Celui-ci ne saurait être évoqué en passant et de façon presque ornementale, à la fin de l'introduction. Enfin, on notera que l'introduction du corpus étudié et des questions spécifiques qu'il pose aux termes de la citation ne doit pas servir de prétexte à l'introduction subreptice d'un nouveau terme (on songe ici tout particulièrement à celui de « modernité ») qui vienne se substituer à ceux du sujet. L'éventuelle articulation entre les notions centrales du sujet et un nouveau terme qui peut sembler appelé par le corpus étudié – tel celui de modernité ici – ne peut être qu'explicitement et prudemment construite par l'argumentation, et ce sans éluder les problèmes qu'elle peut poser.

- **Remarques sur le développement :**

Sans chercher à énumérer tous les travers possibles d'un développement insatisfaisant, nous donnerons ici quelques exemples de maladroites ou d'erreurs particulièrement fréquentes dans les copies de cette année, et qui sont directement liées à l'orientation prise dans l'introduction. On rappellera que la dissertation littéraire, si elle porte sur des œuvres qui émanent évidemment d'être humains, ne saurait se réduire à une approche psychologique centrée sur les auteurs – particulièrement fréquente cette année dans l'évocation de Browning et de Pasolini. La transgression sociale et la transgression des formes poétiques ne peuvent être prises l'une pour l'autre comme si la chose allait de soi, même s'il peut arriver que des œuvres littéraires opèrent un rapprochement de ces deux dimensions ; encore faut-il montrer comment, en citant et en interprétant activement les textes. Même pour les copies n'ayant pas cédé à des lectures psychologiques, on regrette que trop de développements aient réduit la problématique suggérée par la citation de Baudelaire à la question du respect ou de la transgression de cette forme fixe qu'est le sonnet par les auteurs du programme. Cette approche par la dialectique du « respect » et de la « transgression », si elle avait sa place dans le développement, ne devait pas se substituer à la construction de l'argumentation en fournissant un mouvement tout fait au propos. La forme était effectivement centrale dans le propos de Baudelaire, mais réduire les approches formelles à une dialectique binaire d'adhésion et d'émancipation est parfois la meilleure manière... de ne jamais parler de la forme des poèmes.

De façon générale, les développements les moins convaincants sont ceux qui se sont contentés d'énumérer les types de sonnets rencontrés dans les textes du programme, voire de proposer des réflexions sur le sonnet envisagé comme un simple discours, ou comme une succession de scènes ou d'images, de façon trop descriptive. Il convient dans tous les cas de proscrire les analyses non suivies d'effet, parce que désolidarisées de l'argumentation. On songe entre autres à certains développements qui illustraient la plasticité du sonnet sans la problématiser. L'analyse, trop relâchée dans son rapport à la problématique, s'est parfois trop longuement aventurée dans des questions plutôt accessoires (l'inachèvement du recueil de Pasolini, par exemple) ou enfermée dans l'étude de motifs présents dans les sonnets (l'injure à Patrizia, les « sonnets de bois »...). Quelques copies se sont saisies d'un terme de la citation de Baudelaire, et même d'une interprétation personnelle de ce terme, pour conduire leur réflexion dans la direction souhaitée, non sans une certaine artificialité : on pense notamment au « métal » utilisé comme synonyme un peu trop commode de « la modernité » pour réduire la citation de Baudelaire – et tout le développement subséquent – à une défense de l'écriture moderne ; ou, dans le même ordre d'idée, le caractère concret de certains termes (minéral, rocher) saisi comme indice d'un propos baudelairien qui aurait porté tout entier sur la nécessité d'une poésie prosaïque et concrète, ce qui ouvrirait la voie à un rapprochement avec le texte liminal de la *Centaine d'amour*.

Enfin les discours généraux sur la valeur du sonnet et son évolution, parfois assortis de jugements de valeur sur les textes, sur la beauté ou l'utilité du sonnet voire de la poésie, ou d'une évaluation subjective du caractère supposément classique ou moderne de l'écriture poétique de tel auteur, ont desservi de nombreuses copies. Pour éviter des ornières de ce type, le mieux est toujours de bénéficier d'une bonne connaissance du corpus, y compris en mémorisant des citations – exercice certes ingrat, mais indispensable dont la pratique aurait certainement enrichi nombre de copies.

2. Remarques sur la citation

- **Contexte immédiat de la citation :**

On n'attendait pas des candidats qu'ils aient connaissance de l'ensemble de la lettre à Armand Fraisse et des sujets qui y sont abordés, mais nous rappellerons brièvement quelques éléments qui peuvent s'avérer utiles ici. Baudelaire mentionne dans cette missive célèbre la « bêtise inévitable dont nous sommes enveloppés », dit son admiration pour les sonnets du poète lyonnais Soulyard (les *Sonnets humoristiques*), et évoque aussi la réception des *Fleurs du Mal*. Il peut être important d'avoir bien à

l'esprit le contexte de l'échange épistolaire, propice au ton de provocation et de désinvolture dont fait usage Baudelaire ici (qui n'est pas sans rappeler l'audace qui caractérise l'usage de la forme sonnet dans les œuvres du corpus, liée à une forme de désinvolture). Le sujet présente la version développée d'un passage dont la formule centrale, énoncée comme un paradoxe, est demeurée célèbre. Il convient toutefois de ne pas réduire le propos de Baudelaire à cette seule maxime. On n'attendait pas non plus des candidats qu'ils émettent diverses hypothèses pour identifier « l'imbécile » dont il était question dans la lettre de Baudelaire. Toutefois, la connaissance de l'existence de divers débats sur les formes fixes, comme de fervents réfractaires au sonnet, dans lesquels peuvent s'inscrire ces propos était la bienvenue. On pouvait au moins rappeler le refus des formes codifiées et limitatives chez Victor Hugo, et même dans des débats antérieurs au XIX^{ème} siècle. On n'attendait pas non plus nécessairement une évocation de la conception romantique du fragment – mais certaines copies ont su tirer leur épingle du jeu en la mobilisant de manière pertinente pour construire leur réflexion.

Une connaissance de la pratique baudelairienne du sonnet comme du poème en prose (qui peut éclairer le paradoxe apparent de la citation), en revanche, était fort utile pour saisir la citation – comme celle des conceptions parnassiennes de la beauté des formes travaillées et ciselées, et une capacité à identifier, pour tenter de la comprendre, la référence à Pythagore (qui semble faire du nombre le principe du sonnet) et, sous-jacente, à Platon via le nom « idée », sans majuscule mais avec l'article défini. D'autres conceptions intéressantes du sonnet pouvaient permettre de donner du relief à celle de Baudelaire, sans toutefois que la copie ne vire au florilège. On pense, par exemple, à Boileau (*Art poétique*, chant II, 1674 : « Un sonnet sans défaut [...] »), à Mallarmé (*Lettre à Henry Cazalis*, 1862 : « Tu riras peut-être de ma manie des sonnets [...] »), ou à Nabokov (*Lectures on Don Quixote*, 1983, trad. H. Pasquier : « [...] emprisonner une émotion, une image ou une idée dans une cellule de quatorze lignes [...]).

Il était en outre tentant de mettre en rapport cette citation de Baudelaire avec le célèbre passage du *Peintre de la vie moderne* (1863) lu, a fortiori dans le cadre de ce programme sur les « Sonnets de la modernité », comme une des premières définitions esthétiques de la modernité. Ce rapprochement devait toutefois être fait avec subtilité, et dans un moment plus tardif de l'argumentation. Le risque consistait en effet à tenter de superposer les éléments antithétiques des deux citations pour les faire fonctionner ensemble, renvoyant « l'infini » dont parle ici Baudelaire à « l'éternel » et « l'immuable de l'art » – qui dans le second texte complète son caractère « transitoire », « fugitif » et « contingent ». Si plusieurs notions se répondent d'un texte à l'autre, l'analyse du sujet est suffisamment exigeante et touffue pour ne pas devoir être trop tôt parasitée par une autre citation célèbre de Baudelaire théoricien de l'art, citation qui tend à devenir définition, à la fois canonique et presque galvaudée. Certes, on peut reconnaître quelque chose de la conception baudelairienne de la modernité dans notre sujet, en particulier la fin de la citation (à la fois dans cette esthétique du soupirail et de la limite, mais aussi dans le refus plus philosophique d'une perspective totalisante), mais il semble plus intéressant de convoquer cette conception à partir des œuvres elles-mêmes – pourquoi pas dans un développement consacré à l'expressivité poétique de la séquence et du discontinu.

- **Analyse de la citation**

L'extrait de la lettre qui constitue la citation manifeste une vivacité de ton qui sied à l'écriture épistolaire, et n'est pas anodine eu égard à l'objet sonnet qu'il s'agit de défendre : c'est là d'emblée un aspect intéressant et presque provocateur du propos de Baudelaire dont le plaidoyer pour la forme fixe par excellence se fait dans un style qui va lui-même à rebours de cette codification stricte de la forme. Si cette phrase, éloge non conventionnel d'une forme de convention, énonce un art poétique, ce dernier est aux antipodes du manuel éternel délivré par les vers de Boileau, que les écoliers contemporains de Baudelaire savent par cœur. Par ailleurs, la syntaxe et la typographie (parenthèses, énumération, prise à partie et adresse directe) semblent ici mimétiques du caractère à la fois énergique et saillant du propos. Celui-ci prend la forme de trois assertions encadrées par deux questions rhétoriques, dans un enchaînement qui conduit d'une conception de la beauté du sonnet (beauté pythagorique, beauté de la matière travaillée) à une conception de la beauté, entendue comme « idée de l'infini », à laquelle le sonnet donne accès.

L'énoncé apparaît d'emblée contradictoire dans sa forme même, dans la mesure où l'intensité et l'article défini singulier du substantif (« l'idée ») se heurtent à l'énumération ouverte, où la mention de « l'imbécile » côtoie Pythagore, et où l'imaginaire de la rêverie et de la méditation semblent trouver une antithèse dans l'image du travail du minéral et du métal. La maxime centrale quant à elle mime par sa syntaxe inversée le jaillissement de l'idée. À première vue, il s'agit pour Baudelaire de prôner, à travers la défense de la forme sonnet, l'idée d'une contrainte créative ou libératoire, de plaider en faveur d'une forme fixe que sa plasticité rend apte à accueillir le monde dans sa diversité et sa totalité, mais aussi en faveur de la limite et du cadre (ou du point de vue humain, terrestre) comme voie d'accès à l'infini. Une des difficultés du sujet tient ainsi à l'abondance de formulations qui, sans se superposer pleinement, entretiennent des rapports étroits (de similitude ou d'opposition) qu'il faut tenter d'éclairer. Ainsi, la « beauté pythagorique » du sonnet connote une idée de perfection numérale, mais aussi de système clos, autonome, alors même qu'elle est à rapprocher de « l'infini » auquel, comme un soupirail ou d'autres formes de cadres, elle donnerait accès, ou que du moins elle serait apte à suggérer. D'une autre manière, l'intensité de « l'idée », qui suggère ici l'essence-même de la parole poétique (et peut sembler, dans une perspective néoplatonicienne, s'opposer à la forme ou à l'apparence sensible), est à rapprocher d'un « morceau de ciel », dans la logique d'un éloge de la condensation ou de la concentration qui paraît aller à rebours de l'adaptabilité à une diversité de motifs et de registres que Baudelaire prête au sonnet.

Une autre difficulté du sujet réside dans la manière dont évolue la conception de la beauté à travers la citation. D'une part, parce qu'elle est associée à la fois à l'idée d'une arithmétique propre au sonnet, à la perspective limitante propre à l'objet et au travail humain, et à une forme d'intensité (qui renverrait à la vérité ou à l'intelligible), d'autre part parce que le cheminement du propos conduit de la perfection du nombre à la perspective limitée de l'œil ou de l'ouvrage humain. Le sujet met donc en tension plusieurs formules, de façon à faire apparaître un ensemble de paradoxes propres à la forme sonnet, marqué à la fois par la rigueur du nombre et la rigidité du cadre (le soupirail peut rappeler le sonnet-prison de Nabokov), et par une merveilleuse plasticité. Il s'agit donc de construire la problématique et le mouvement de la dissertation à partir de la façon dont Baudelaire définit les traits définitoires de la fécondité du sonnet, dont il livre ici l'éloge : le sonnet serait fort d'une vertu mathématique et géométrique, qui favoriserait l'éclosion de l'idée - sa régularité, sa « mécanique lyrique » pour parler comme Olivier Cadiot et Pierre Alféri, serait la garante d'une efficacité expressive ; sa vertu serait également heuristique, puisque la délimitation formelle (le soupirail, la circonscription du cadre) rendrait plus perceptif, lui donnerait le pouvoir de saisir par le fragment une totalité ainsi suggérée ; enfin, sa vertu serait esthétique, puisque le cadre contraint et ramassé de la forme l'autoriserait à prendre en charge toute la diversité des registres poétiques imaginables, dans une *varietas* paradoxale.

3. Proposition de corrigé

Pour le premier temps de l'introduction, dont nous avons rappelé qu'il constitue une étape essentielle destinée à proposer un horizon à partir duquel le sujet sera posé, on peut partir d'un constat : dénigrer le sonnet est un lieu commun des débats littéraires et de la littérature, de la moquerie de Molière dans *Le Misanthrope* où le sonnet d'Oronte incarne le ridicule et la fatuité de son auteur, à l'indignation que suscite trois siècles plus tard chez Nabokov le « besoin bizarre (...) d'emprisonner une émotion, une idée, une image dans une cellule de quatorze lignes ». Il serait aisé à partir de là d'amener la citation. Après son analyse et la reformulation de ses enjeux (voir ci-dessus, « Remarques sur l'introduction » et « Remarques sur la citation »), il pourrait être pertinent, afin d'introduire les œuvres du corpus de manière dynamique, de souligner la tension qui les caractérise, entre une revendication affichée de l'emploi du sonnet (explicitement désigné dans les titres dont il est l'élément commun et objet d'une insistance via le nombre ou l'article totalisant : *Sonnets from the Portuguese*, *Cien sonetos de amor*, *L'hobby del Sonetto*) et un usage en partie libéré de la contrainte dont parle Baudelaire, voire transgressif. Sur cette base, la problématique pouvait être formulée de diverses manières :

- Nous verrons en quoi les tensions dont est porteur cet éloge paradoxal du sonnet en forme à la fois contrainte et souple, limitante et ouverte vers l'infini, structurent la poétique à l'œuvre dans les recueils modernes de notre programme.

- Nous nous interrogerons sur la manière dont les poètes de la modernité que sont Barrett Browning, Neruda et Pasolini font de la brièveté et de la forme contrainte du sonnet une véritable formule alchimique – pour reprendre un autre thème cher à Baudelaire – qui permet de tendre vers une forme d’expressivité à la fois intense et totalisante.

L’annonce du plan qui intervient à ce stade doit découler directement des termes de la problématique, sans donner l’impression d’un saut logique ni déboussoler le lecteur par l’introduction de formules énigmatiques qui ne permettent pas de se faire au moins une idée du mouvement général qui sera celui du développement. Il va de soi – mais il est toujours bon de le rappeler – qu’aucun plan ne saurait constituer « le » plan attendu pour répondre à un sujet donné : celui que nous proposons ici n’est ainsi qu’une manière parmi d’autres d’étudier le corpus des « Formes de l’amour, sonnets de la modernité » à l’aune de la citation de Baudelaire, et il était tout à fait possible d’obtenir une note excellente en suivant un plan différent, comme l’ont fait certaines copies.

Nous montrerons dans premier temps que notre corpus reflète bien la productivité poétique d’une forme brève et réglée, tendue entre beauté arithmétique et plasticité accueillante. Nous analyserons ensuite les moyens par lesquels la parole poétique, loin de se confondre avec cette forme, interroge ses contraintes et ses potentialités pour s’élaborer à la fois avec elle, dans ses marges, et même contre elle. Ayant ainsi étendu le domaine d’action de l’écriture poétique au-delà des seules bornes offertes par la forme fixe, nous nous demanderons dans un dernier temps si le propos de Baudelaire ne pourrait pas être infléchi en pensant le sonnet dans ses liens avec ce qui lui est extérieur, non comme un objet poétique auto-contenu qui tirerait sa force expressive de ses proportions internes, mais comme l’un des composants de dispositifs poétiques plus vastes.

Nous verrons donc dans un premier temps que notre corpus reflète la productivité poétique d’une forme brève et réglée, tendue entre beauté arithmétique et plasticité accueillante. Dans cette première partie, il s’agira de démontrer combien les textes du programme peuvent illustrer la manière dont coexistent dans la conception défendue par Baudelaire certains traits majeurs du sonnet : son caractère réglé, arithmétique, autonome, mais aussi sa malléabilité qui semble directement liée, chez nos auteurs, à la puissance évocatrice suggérée par la métaphore du « morceau de ciel ».

Tout d’abord, il convient de montrer que le choix du sonnet par les poètes du programme, quels que soient les modèles dont ils s’inspirent, rend manifeste leur maîtrise d’une forme fixe et extrêmement codifiée. La variabilité des formes traditionnelles choisies pour modèles par ces sonnettistes modernes rend d’autant plus manifeste leur usage fréquent de la volta et de la pointe. On peut évoquer l’opposition entre huitain et sizain dans les sonnets de Barrett Browning, véritable principe numéral qui préside à l’écriture, et la dimension géométrique de ses *Sonnets portugais*, comme en attestent les jeux de symétrie et d’échos entre quatrains et tercets, au sonnet 26 notamment. Dans le sonnet 8, la délibération intérieure menée par le je lyrique, tiraillé entre ses doutes et la foi en la « vie nouvelle » promise par l’amour, connaît un tournant majeur au moment de la volta (« Not so ; not cold »), qui rend sensible le combat qui se joue au sein de sa conscience. La pointe quant à elle est fréquente chez Neruda, souvent mise en valeur par la ponctuation (s. 92) ou par une image presque autoréférentielle (pointe en forme d’épée au s. 19). Au sonnet 68, la pointe finale conclue sur le mot « madera », soulignée par la syntaxe, crée une symétrie entre les tercets et les quatrains, eux aussi conclus par ce même mot : la tension résulte alors de l’écart entre l’aspect énigmatique de ce personnage de la « fille de bois » et l’évidence de l’omniprésence du bois dans la poésie nerudienne. Notons également les effets de rupture chez Browning où la pointe présente une énigme caractéristique du *conchetto* dès le sonnet 1 (« The silver answer rang »), ou encore dans le sonnet 28. Toujours dans une logique de *conchetto*, le détachement du dernier vers est fréquent chez Pasolini (porteur d’une sagesse dans les s. 28 et 89, d’une révélation dans le s. 88) ; chez lui, comme du reste chez Browning, l’usage du tiret (s. 16 de Pasolini, s. 8, 9 et 26 de Browning) particulièrement courant dans le distique final rend manifeste ce travail de concentration du sens dans la pointe. Ces deux temps forts du sonnet que sont la volta et la pointe renforcent son fonctionnement quasi minuté et permettent de saisir sa double dimension arithmétique, à la fois opération mathématique dont le résultat, le total se loge dans la pointe, lieu d’une concentration extrême du sens, et opération dialectique, combat de propositions contraires que la volta permet d’articuler. Le sonnet 8 du recueil de Neruda offre un bon

exemple de la façon dont la construction à la fois mesurée et dialectique du sonnet en fait un monde clos sur lui-même et autarcique : la pointe, quasi tautologique, exprime à merveille cette capacité du sonnet à fournir la réponse à la question qu'il pose.

Néanmoins, comme l'affirme Baudelaire, la rigidité et la contrainte du sonnet s'allient à une étonnante malléabilité de cette forme fixe, capable d'accueillir une grande variété de tons et de genres, rendue cohérente par la forme. Les œuvres de notre corpus moderne semblent bien, dans une large mesure, confirmer *a posteriori* l'intuition baudelairienne sur ce point. Un bon exemple de cette *varietas* est le sonnet pasolinien, auquel on pourrait appliquer presque à la lettre l'énumération baudelairienne (« la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique »). La coexistence des registres y est, de fait, remarquable : la forme archaïque du « voi » adressé au « Seigneur » Ninetto côtoie la bouffonnerie (autodénigrement de l'instance lyrique, gaité de Ninetto dont les yeux « se marrent ») et une esthétique des bas-fonds digne du cinéma néo-réaliste – le sonnet 13 et son « terrain vague à putes », théâtre de *l'innamoramento* où le burlesque (image du vieux « râleur » geignard) rencontre le tragique. Le sonnet tient ensemble ces registres : la mécanique des quatrains et des tercets ainsi que le jeu des rimes sont intimement liés au mélange des tons et des genres. Ainsi le concetto-oxymore du sonnet 69, « grâce comique », synthétise cette existence des contraires dans le sonnet. Un autre type de mélange peut être observé chez Pasolini à travers la théâtralité du sonnet 104 où la focalisation visuelle des quatrains sur le « je » poétique fait place dans les tercets à un échange de répliques, à la manière de stichomythies. La mécanique du sonnet permet ainsi à des éléments a priori hétéroclites de fonctionner ensemble, de « faire poème » : une démonstration comparable peut être proposée en se focalisant davantage sur l'œuvre de Barrett Browning (galanterie dans l'évocation des étapes de la séduction, tragique du s. 5, passion et méditation philosophique, distanciation ludique) ou de Neruda (s. 22 où les italiques peuvent apparaître comme une trace typographique de cette rupture entre le jeu humoristique et la plénitude qui précédait et l'évocation d'une errance et d'une perte qui prend la forme d'un récit inquiétant). On pourrait difficilement se passer ici d'une allusion au sonnet 20 de Neruda, où Matilde – et à travers elle, l'art poétique proposé – se fait union des contraires (« ma laide », « ma belle ») et des registres (noblesse de la « ceinture d'or », trivialité des « petits seins » et des cheveux « hirsutes »), antinomie apparente que la forme sonnet, comme métaphoriquement l'amour « réel » prôné par le recueil, permet de résoudre par la force du nombre : c'est en effet le troisième vers du dernier tercet qui amène le dépassement de l'opposition binaire marquée entre les deux premiers. Les nombreux décalages de ton et de registre présents dans nos recueils sont bien souvent contrebalancés par la clôture de la forme sonnet, qui en amenant au retour ultime des rimes des tercets, procure ce sentiment de clôture propre à la forme.

Enfin, il faut bien voir que grâce à cette clôture qui permet d'embrasser les contraires, le sonnet se fait lieu d'union entre le détail et l'infini, conformément à la définition baudelairienne. Les exemples illustrant la célèbre formule sur l'« idée plus profonde de l'infini » ne manquent pas dans notre corpus. Chez Barrett Browning, en particulier, le je poétique épouse la forme sonnet dans le même mouvement où il accepte, dans la progression de la séquence, la possibilité d'un amour humain, dans la simplicité de l'ici-bas : ce sont des images synthétiques qui rendent sensible cette idée, telle au sonnet 30 celle des larmes « chaudes et réelles » qui encadrent le poème. En même temps qu'elle fait jouer la mécanique sonnettique, la poétesse rappelle la lyrique amoureuse associée au sonnet et résume ainsi tout le parcours amoureux et métaphysique propre à l'œuvre. Chez Neruda, l'alliance du détail et de l'infini s'effectue dans la désignation métonymique de Mathilde (le pain, le feu, la farine) qui fait également signe vers la poétique nerudienne de la *Centaine*, garante de cet accès à l'infini par le détail. Comme chez Neruda où le texte poétique dessine une grammaire concrète, parfois prosaïque de l'être aimé (le sexe de Matilde comme « petit infini », image qui porte en elle-même son propre dépassement puisque cet infini est aussi l'ample prairie de la dédicace et du s. 92, l'éternité même de Mathilde), les sonnets de Pasolini ébauchent la présence de Ninetto à travers quelques métonymes (boucles, bouche, rire, yeux) qui renvoient explicitement à une totalité. On peut comparer la manière dont, chez Pasolini, le rire est à la fois le fait de se « bidonner » (s. 15) et un vecteur de tragique (s. 42, s. 68, s. 110), la pointe du sonnet 25 exprimant bien cette fonction métonymique mais aussi ce caractère total du rire : non content de concentrer toutes les qualités de l'amant et tous les idéaux dont l'investit le regard du poète amoureux, ce rire incarne tout un monde, un univers anthropologique populaire sur la disparition duquel se lamente Pasolini. Les sonnets s'articulent ainsi souvent autour d'un détail qu'ils développent et dont ils exploitent le caractère

évoqueur, intensifié par la brièveté et par la clôture de la forme. Tout se passe en définitive comme si la rigidité structurelle du sonnet canalisait la matière poétique, dans un subtil mélange d'intensité, de puissance et de régulation mesurée : le « petit nom » du sonnet 33 de Browning, détail biographique a priori mineur, devient le signifiant de la dynamique d'une vie entière, réunissant passé, présent et futur, par la grâce d'une forme fixe ciselée qui l'intensifie (répétition du v. 1 au v. 13 qui lance la pointe finale et prépare la sensation de plénitude de la rime conclusive en « not wait »).

Toutefois ces exemples ne doivent pas nous laisser penser que l'écriture du sonnet se ferait toute entière dans l'adhésion à une sorte de formule poétique héritée de la tradition. Le propos de Baudelaire, s'il insiste sur la plasticité du sonnet, présente l'écriture poétique comme se déployant dans les bornes de cette forme aux vertus « pythagoriques » et aux potentialités expressives hors du commun, ce qui semble devoir être nuancé dans la mesure où nos poètes de la modernité entretiennent avec cette forme fixe des relations complexes et non dénuées d'ambivalence.

Nous montrerons dès lors, dans un second temps, que la parole poétique telle qu'elle apparaît dans notre corpus poétique moderne ne se confond pas avec la forme sonnet : elle se déploie à travers lui, à côté de lui, mais aussi parfois contre lui. Cette deuxième partie sera pour nous l'occasion de revenir sur les moyens par lesquels la parole poétique interroge les contraintes et les potentialités de la forme sonnet, qu'elle ne se contente pas d'épouser mais investit symboliquement de manière ambivalente, quitte à tendre vers une forme de beauté où la dissonance a toute sa place (rappelons que dans la pensée pythagoricienne, la musique est elle aussi une affaire d'arithmétique).

De fait, le je lyrique n'apparaît-il pas ici dans une certaine mesure comme enfermé dans la forme-sonnet ? L'image nabokovienne déjà citée du sonnet comme « cellule de quatorze barreaux » doit nous rendre attentifs à la façon dont, chez nos trois auteurs, la contrainte poétique semble liée à un enfermement souvent thématique. Ce lien est flagrant chez Barrett Browning, au sonnet 3 notamment, où la poétesse apparaît prisonnière, comme une femme recluse. Cet espace clos et cette privation de liberté sont opposés à la représentation de l'aimé en poète talentueux fréquentant les fêtes mondaines. Ce lien est également présent chez Pasolini, où l'usage de la rime dans la séquence d'ouverture (s. 1-4) fait du sonnet un espace clos en lien avec l'enfermement du sujet lyrique (tercets du s. 1, avec le passage de « giardino » à « cassetino », qui miment cette réduction de l'espace). Ce lien semble précisément indiqué dans la pointe du sonnet 50, où l'instance lyrique se figure en prisonnier, frappant « aux portes de lui-même » : c'est d'ailleurs bien le dernier tercet qui concentre une image d'impuissance et d'emprisonnement en même temps qu'il se désigne lui-même comme moment de la clôture de la forme sonnet. Un indice de ce rapport ambivalent à la forme sonnet est d'ailleurs le titre lui-même, qui souligne la dimension obsessionnelle et presque maniaque de la pratique du sonnet (« l'hobby »), non sans associer cette habitude d'écriture au « monde nouveau » honni du poète et où il se sent, précisément, prisonnier. Chez Neruda à l'inverse, les quatorze planches sont liées à la construction positive du sonnet comme maison, et non comme cellule. Mais s'ils ne sombrent jamais dans des images de l'enfermement, les sonnets néruudiens n'en comportent pas moins une conscience de l'aspect en partie restreignant de la tradition du sonnet, associée à des stéréotypes du genre (s. 3) – d'où sans doute le recours au geste parodique dans le sonnet 66, sorte d'exercice de style. Cet aspect d'exercice de style, qui effectue un pas de côté vis-à-vis de l'arithmétique sonnetique sans l'interrompre, est également décelable chez Pasolini dans le sonnet 50, liste de noms qui peut apparaître comme une parodie de sonnet, un exercice de style vidé de sens mais appliquant un schéma de rime unique (en « -ti » ou « -ni » dans les quatrains), et chez Browning au sonnet 4 – au moment où la posture topique d'autodénigrement de l'instance lyrique, d'autant plus nettement articulée à la crainte de ne pouvoir s'exprimer que la comparaison avec l'aimé se fait sur le terrain du talent poétique, se fait la plus outrée, la structure des quatrains et des tercets est parfaitement suivie, ce qui ne se produit à aucun autre moment du recueil. Le sonnet, non seulement comme forme fixe, mais comme porteur de topoï poétiques traditionnels, incarne tout autant le déploiement de la parole poétique que son enfermement.

De façon concomitante, le corpus peut être envisagé du point de vue des transgressions manifestes de la forme sonnet qui s'y jouent. Chez Browning, Neruda et Pasolini, la parole poétique ne fait pas qu'une avec la formule sonnet, loin de là : c'est même souvent en déjouant son arithmétique qu'elle s'invente. L'examen des manifestations de la réflexion de nos poètes sur les contraintes du sonnet, l'enfermement ou la souffrance qu'il procure, invite à s'intéresser aux transgressions de la forme opérées,

souvent en lien avec l'expression d'une impuissance poétique fort éloignée de l'idée baudelairienne du jaillissement intense de l'idée. Il faut insister quelque peu ici sur l'audace stylistique de Browning, qui se joue des strophes et des rimes : rimes « visuelles » ou « pour l'œil », enjambements et rejets qui rendent à la fois sensible la poussée de l'émotion hors du carcan de la strophe mais aussi, et surtout, le déploiement d'une pensée par délibération interne, riche en hésitations et en auto-corrrections, loin là aussi de tout « jaillissement » idéal. Ce type de procédés se retrouve chez Pasolini, où les détours et circonvolutions de la pensée (au s. 109 par exemple) mettent à mal le caractère « concentré » de la forme sonnet. Chez lui de manière générale la transgression de la forme peut être directement rattachée à la manifestation d'une impuissance poétique et amoureuse, si l'on pense aux nombreux sonnets incomplets, perforés. D'ailleurs l'image d'emprisonnement et d'impuissance du sonnet 50 est directement suivie par un sonnet largement mutilé, le seul de tout le recueil qui s'apparente à un refus assez radical du sonnet, puisque le vers 5 n'y est pas détaché. Les sonnets perforés de Pasolini rendent manifeste la permanence en négatif de la forme sonnet ; nous les lisons comme des sonnets incomplets, et non comme de simples strophes, soit parce qu'ils sont presque achevés (s. 65, s. 70), soit parce que le manque y est signalé (s. 40), soit encore parce que la parole devient, sous nos yeux, muette (s. 33, s. 60). Ainsi l'amputation poétique répond-elle à une amputation sentimentale : autant sans doute qu'ils expriment le paroxysme de la souffrance, les sonnets inachevés disent l'impuissance du sonnet à dire l'aimé (Ninetto comme presque « Inexprimable » au s. 12) et la souffrance elle-même. Chez Neruda enfin, la revendication d'une transgression de la tradition du sonnet est à la fois prise en charge par la dédicace et sensible dans le détail des poèmes, en particulier dans un jeu avec l'hétérométrie marqué par de grandes variations (vers de 10 syllabes au s. 25, vers de 17 syllabes dans le tercet final du s. 60). Ici le lien entre transgression et impuissance fonctionne à l'inverse de ce que nous avons constaté chez Pasolini : c'est davantage du côté de la dialectique propre au sonnet, et notamment à travers la fréquence des pointes à caractère tautologique, que le sonnet déjoue le retournement logique de la volte et met en scène une forme d'impuissance dans la réaffirmation de l'amour (s. 44).

Ces brouillages introduits dans l'équilibre « pythagorique » du sonnet nous invitent à poser à nouveaux frais la question de la beauté, liée dans la conception baudelairienne à cette harmonie formelle réglée. Il s'agit à la fois de prendre le contrepied de Baudelaire et de pointer du doigt le paradoxe même qui soutient les conceptions de la beauté présentes dans la citation. L'examen de notre corpus laisse entrevoir une certaine mise en question de la beauté comme harmonie et comme perfection : ce n'est plus, comme chez Baudelaire, la contrainte elle-même qui est la garante d'une perspective limitée et humaine, mais au contraire une certaine recherche de l'imparfait et du bancal qui introduit des dissonances dans les ratios mathématiques propres au sonnet. Du point de vue philosophique, cet art de l'écart trouve sa source, sinon dans un refus de l'idéalisme, tout au moins dans une mise en crise de certaines de ses formes. Ce sont, chez Browning, l'écriture du quotidien, l'espace restreint de la chambre, ou le corps périssable comme point d'ancrage de l'élan amoureux, de l'élévation spirituelle : « Let us stay Rather on earth ! » (s. 22). Cette idée rejoint le matérialisme amoureux défendu par Neruda dès la dédicace, avec la représentation du couple recueillant les « fragments de bois pur, madriers, sujets du va-et-vient de l'eau et de l'intempérie » comme art poétique inscrivant la lyrique amoureuse dans la matière périssable, comme ces images associées à Mathilde (pain, farine, origan, terre et glaise) qui rejoignent la mise en parallèle, dans la section « Midi », du travail domestique et du travail d'écriture. Au sein de l'œuvre pasolinienne, on relèvera aussi le choix de la « thétis » (s. 21) contre l'idéalisation abstraite de l'aimé et l'absence de transcendance dans l'évocation-célébration de la vie quotidienne (par exemple, dans la magnifique scène matinale du s. 66). Ces diverses manières de prendre de la distance avec une poésie de l'« idée » (terme présente par deux fois dans la citation de Baudelaire, et dont on sait qu'il l'écrit ailleurs avec une majuscule) se traduisent dans des choix formels qui nous invitent à relativiser la précision pythagoricienne qui constituait notre point de départ. N'oublions pas la belle formule de Robert Browning à propos de la « *fresh strange music* » des vers d'Elizabeth. La beauté des *Sonnets portugais* réside en grande partie dans l'esthétique du dissonant qui les caractérise, entre rimes approximatives et pentamètres iambiques imparfaits : que l'on songe au sonnet 32 où le portrait du je lyrique en « viole abîmée et désaccordée » s'accompagne d'un désaccordage du système rimique (« one » rimant avec « tune ») et d'une impression de décalage de la musicalité du pentamètre introduite par l'ajout d'une assonance inhabituelle en début des deux vers (« viol », « spoil »). Dans *L'hobby del sonetto*, cette musicalité dissonante est omniprésente, comme par exemple dans le sonnet 63 où l'anaphore d'une prise

de parole rejetée dans la virtualité (« Je voulais dire ») se double d'un décalage entre des vers courts et d'autres très longs et une sorte d'hésitation maintenue dans le système des rimes du tercet (« pure » et « obscure », « illusionne » et « benediziona », ainsi de façon imparfaite que « nome », laissant « nato » isolée), ce qui introduit des fausses notes empreintes d'une étrange beauté dans l'harmonie pythagoricienne du sonnet.

Ainsi, à travers l'inquiétude introduite par la double contrainte de la forme-sonnet et de l'objet, dire l'amour, nos œuvres semblent proposer une conception de la beauté éloignée de l'idée de perfection et d'harmonie suggérée par l'emploi de l'épithète « pythagorique » par Baudelaire – mais non dénuée de liens, peut-être, avec la perspective humaine et imparfaite que suggèrent certains termes de la suite de la citation (« bien travaillés », « soupirail »...). C'est que, sans doute, la forme poétique « bien travaillée » n'est pas seulement celle de l'objet sonnet envisagé dans sa cohésion interne.

Le troisième et dernier temps de notre démonstration envisagera ainsi le sonnet au-delà de lui-même, considérant qu'un changement d'échelle est possible voire nécessaire à partir de la citation de Baudelaire pour aller au bout des pistes de réflexion qu'elle suggère. En envisageant de cette manière le travail poétique à un autre niveau d'analyse, nous dépasserons l'imaginaire de la clôture du sonnet et du poème comme petit objet bien réglé pour montrer qu'il existe aussi dans nos recueils une arithmétique poétique très travaillée, quoique plus libre, qui se déploie à une échelle plus étendue, celle de la séquence, du recueil conçu comme une constellation de sonnets – et même au-delà, vers d'autres textes qui font exister l'extériorité du sonnet en son sein même.

Car si l'articulation baudelairienne entre la perspective-soupirail permise par la concision du sonnet et l'« infini » idéal auquel elle donne accès a fait florès, elle n'est peut-être pas la plus adaptée à notre corpus de recueils parus entre l'époque victorienne et la seconde moitié du vingtième siècle. Une lecture attentive des sonnets de Browning, Neruda et Pasolini nous invite à substituer à cet « infini » éthéré la profusion du monde social, de ses discours et intertextes, immensité tout aussi insondable certes mais moins insaisissable dans ses manifestations poétiques. Chaque sonnet de notre corpus existe ainsi non comme unité auto-suffisante, mais en lien avec ses rebords – les autres sonnets, bien sûr, mais aussi d'autres paroles et discours, lettres de correspondance, notes, intertextes variés... Ce qui apparaît à première vue comme une tentation de sortir du sonnet, comme on quitterait un carcan suffocant, se révèle être un travail d'intégration d'autres formes d'écriture (narration, journal intime, chronique, satire) à la lyrique amoureuse si étroitement associée au sonnet. Ces éléments rejoignent du reste le discours de Neruda pour qui le sonnet n'est pas fermé sur lui-même, mais lié au monde social : « la terre, le peuple, la poésie sont une seule entité, reliée par des souterrains mystérieux », écrit-il dans son « Voyage au cœur de Quevedo ». On se rappellera aussi que Pasolini s'est fait connaître pour sa poésie souvent jugée antipoétique et proche de l'écriture essayistique, avec de multiples échos aux événements de son époque (*Les cendres de Gramsci*), tendances qui ne manquent pas d'apparaître ici au détour d'un reproche fait à Ninetto d'avoir cédé au conformisme social : que l'on songe au sonnet 87, ou à cette image au sonnet 111 du domicile conjugal de Ninetto et Patrizia en « noire maison de style fasciste », qui fusionne l'ennemi des combats de jeunesse (le fascisme des années 1940) avec celui des combats de la maturité (l'Italie bourgeoise née du « Boom » de la fin des années 1950). Quant à Browning, initialement proche du romantisme, elle s'en détache dans les années qui entourent l'écriture des *Sonnets portugais* pour imaginer une posture poétique davantage tournée vers le monde, et que consacrera son *Aurora Leigh* : le cheminement vers l'acceptation de l'amour, le sonnet 41 nous le rappelle, est aussi un cheminement vers l'acceptation du monde social. Ancrés dans la modernité, nos sonnets ne se pensent pas comme monologiques et auto-contenus, ils sont riches de l'intertextualité et de la polyphonie qui les relie à une multitude d'autres textes et paroles. Chez Pasolini, c'est la citation de Shakespeare au sonnet 3 et de Térence au sonnet 81, les mots de Ninetto aux sonnets 25, 64, 66 et ceux des amis Elsa Morante (s. 82) et Sergio Citti (s. 86) ou encore de la cousine Graziella Chiarcossi au sonnet 100 ; chez Browning, outre l'intertextualité savante omniprésente (Théocrite, Sophocle, Ovide, Pétrarque...), c'est évidemment à la correspondance d'Elizabeth et Robert Browning, intertexte majeur dont des formules émaillent la séquence (s. 28, s. 42), tout comme la parole rapportée de l'aimé. Si le recueil de Neruda est moins dialogique, il n'en reste pas moins que certains sonnets (57, 58) inscrivent dans la forme poétique la parole des rivaux littéraires, et que l'évocation de la terre chilienne fait fatalement *Chant général* un

intratexte majeur du recueil amoureux, conférant à son versant social et politique une plus grande ampleur par écho.

Non seulement chaque sonnet, dans nos recueils, appelle toujours et fait résonner d'autres sonnets et d'autres textes en tous genres, mais au-delà de la subtile arithmétique de ses proportions internes, chacun participe d'une logique narrative qui se nourrit de la tension entre un effet de clôture formelle qui lui est propre et la linéarité suggérée par l'évocation d'un récit sous-jacent. Le fragment, l'unité sonnet, prend son sens dans l'architecture globale de l'œuvre, qui vient troubler sa logique pythagorique. Les sonnets ne sont plus à considérer de façon isolée, comme des entités closes, mais dans une continuité narrative qui fait signe, à des degrés divers selon les recueils, vers le temps biographique. Cette linéarité biographique, du reste, dit bien le glissement d'une ambition de dire « l'infini » à celle de dire un sujet, dans toutes ses douloureuses contradictions. Chez Pasolini et Browning, le récit s'attache respectivement à un moment opposé de la relation amoureuse, sa fin et son début. Chez eux, la séquence confine parfois au journal intime : date et lieux chez Pasolini, effacement des titres, lesquels donnaient un caractère à la fois plus universel et plus autonome aux sonnets, chez Browning qui replace les premiers poèmes dans la linéarité de la chronique, du journal de l'amour naissant – on songe par exemple au sonnet 20, bilan établi un an après la première rencontre. Chez Pasolini, les sonnets sont parfois datés et localisés (par ex. « Bath, 24 octobre 1971 » au s. 46) ; l'évocation d'un banc partagé avec Ninetto deux jours auparavant, ou de son retour « dans douze jours » (s. 45), réexamine et revit le temps de l'amour. Chez Browning, le souvenir convoque le temps de l'avant pour mieux évaluer et accepter l'arrivée de l'amour. Dans les deux cas, la perspective linéaire permet d'épaissir ou de dilater la perception de l'amour comme crise, qu'il s'agisse de son irruption ou de sa disparition. Chez Neruda, à l'inverse, la linéarité est symbolique : si la dédicace initiale indique bien un nom, Matilde Urrutia, et un mois (Octobre 1959) qui autorisent l'articulation des poèmes de la *Centaine* à la biographie de l'auteur et de sa muse, les traces de cette correspondance sont plus clairessemées que dans les deux autres recueils de notre corpus. Malgré l'ancrage personnel de l'œuvre, nous sommes bien davantage face à un phénomène de projection analogique dans un rythme circadien qui permet de convoquer par les saisons de l'amour à la fois l'existence du couple dans la nature, dans la durée de la journée et de la vie, mais aussi les étapes mêmes de l'amour. La structure en saisons fonctionne comme le récit des étapes successives d'une relation amoureuse – commencement (« Matin ») puis période de plénitude conjugale (« Midi »), progression euphorique interrompue dans la partie « Soir » par le retour de la solitude (s. 54) et par d'autres obstacles (maladie au s. 55, controverses et médisance à partir du s. 57) qui n'empêchent pas l'inscription de la relation dans le temps long (« Nuit »).

Ces réflexions nous amènent à voir, au-delà du « soupirail » baudelairien, dans la séquence le lieu de la rencontre du fini et de l'infini propre à la lyrique amoureuse moderne telle que l'incarne notre corpus. La beauté n'est pas enclose dans l'objet sonnet mais elle réside également dans les multiples résonances, harmoniques et dissonances qu'aménage le recueil, objet lui-même « bien travaillé » et contraint, mais qui contrairement au sonnet se dote lui-même des règles de son arithmétique. Tout se joue dans le rapport du sonnet à la séquence : les analogies, échos, rappels, jeux de codification et de déchiffrement qui se jouent à cette nouvelle échelle déploient à leur manière singulière l'idée d'une beauté pythagorique. Celle-ci, en effet, pourrait désigner, plutôt que la perfection harmonieuse d'une unité brève, les principes de correspondances internes qui guident la construction d'une plus large unité, la séquence, et en son sein, d'unités intermédiaires de l'ordre du mouvement (sonnets 18-19 de Browning, 82-84 de Pasolini, sections de la *Centaine*...). Certains traits de la numérogie antique de Pythagore, en particulier la réduction des nombres et les analogies entre différentes dimensions de l'espace, peuvent éclairer à la fois le fonctionnement du sonnet (avec ses reprises lexicales, sonores) comme l'entend Baudelaire, mais aussi son lien avec la séquence, comme si celle-ci jouait à plus large échelle les mouvements scénographiques du sonnet (et vice versa). Les éléments répétés, repris avec d'infimes nuances, décalés, laissent par exemple entrevoir à l'échelle de la séquence de Browning un art de la variation. L'absence de titres individuels, déjà soulignée, enlève aux sonnets quelque chose de leur autonomie, contrairement par exemple aux *Fleurs du mal* baudelairiennes, ce qui rend attentif à l'architecture d'ensemble des *Sonnets portugais*. L'usage de connecteurs logiques et de jeux de question-réponse relie les sonnets les uns aux autres, comme « therefore » au sonnet 11, « and yet » au sonnet 16, à moins que la reprise de termes et de thèmes ne s'en chargent, comme aux sonnets 5 et 6 (« go », « go from me ») ou, pour prendre cette fois-ci un exemple chez Neruda, entre le sonnet 16 (« J'aime le

morceau de terre que tu es ») et le sonnet 17 (« Je ne t'aime pas telle une rose de sel »). Les liens thématiques sont nombreux chez Pasolini comme chez Neruda – figure de l'Eve tentatrice, rire de Ninetto qui parcourt en filigrane le recueil, matières d'Araucanie, pain et terre... - démontrant à quel point le travail des poètes soucieux de la cohésion du recueil, même inachevé dans le cas de Pasolini, contribue à la profondeur et à l'intensité de la déclaration amoureuse. Même si nous n'avons aucune certitude sur la façon dont Pasolini aurait conçu l'objet-recueil *L'hobby del sonetto* s'il était paru de son vivant, la forme qui est la sienne est toute entière faite de ressassement et de contradictions qui sont en tant que tels des jeux de *dispositio* poétiques signifiants. Chez Browning la « réponse d'argent » (s. 1) appelle l'écho d'argent (s. 21), la demande faite à l'aimé d'utiliser le « petit nom » tire toute sa force de la récurrence du motif du nom dans les sonnets qui précèdent (6, 7) et qui suivent (34) le sonnet 33. La forme recueil, nouvelle échelle du travail poétique, tire sa beauté des échos permis par la concentration propre au sonnet. L'arithmétique caractéristique de la forme fixe s'y rejoue d'ailleurs, comme dans le recueil de Neruda avec ses 100 poèmes et ses 4 parties qui font écho numériquement aux 14 vers du sonnet, comme encore les 44 « fleurs » de ce « bouquet » poétique que sont les *Sonnets portugais* (s. 44). Le jeu poétique, qui se représente poétisant dans nos trois œuvres, invente sa propre parole dans ce jeu complexe de résonances entre une suite de petits poèmes où le régime sonnetique est épousé à des degrés divers, et une architecture plus personnelle qui organise leurs rencontres et leurs frictions pour dire l'amour de manière toujours unique.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la citation de Baudelaire nous a permis de mettre en lumière les modalités de cet investissement symbolique moderne de la forme fixe, même s'il nous a été nécessaire de déplacer certains de ses termes pour faire justice aux spécificités de notre corpus. À condition de saisir l'ambivalence du rapport établi par la voix poétique avec la forme sonnet et de situer la contrainte formelle à une échelle spatiale et temporelle qui dépasse le sonnet individuel, l'éloge baudelairien de la perspective limitée nous aide bien à comprendre l'une des caractéristiques de ces recueils de sonnets de la modernité : car il y a bien dans la manière dont Elizabeth Barrett Browning, Pablo Neruda et Pier Paolo Pasolini utilisent paradoxalement la forme contraignante du sonnet comme un cadre libérateur pour dire l'amour, y compris des amours hétérodoxes dans les sociétés qui étaient les leurs, une forme de conscience aiguë de la limite, celle du langage dont sont fait les poèmes comme les paroles du quotidien, et une acceptation de cette limite comme voix d'accès, sinon à l'infini, au moins à une forme de profondeur – pour reprendre le lexique baudelairien. Loin des rêveries arithmétiques et des « nombres d'or » fantasmés, les modernes savent que nul théorème ne donne accès en poésie à l'idée ni à la beauté, et que le « soupirail » du poème ne révèle pas le monde, mais qu'il le crée : « Je me rêve moi-même et me console ainsi » (Pasolini, sonnet 103).

ÉPREUVES ECRITES : GRAMMAIRE

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

Rapport présenté par :

Sylvie Bazin-Tachella, Professeure, Université de Lorraine et Muriel Ott, Professeure, Université de Strasbourg

Coordination : Muriel Ott

SUJET

- 1 Maintenant trenche Lanceloz .i. pan de sa chemise, si le met en sa plaie, qui trop durement seinoit, por estanchier, que trop rendoit de sanc a grant foison ; et quant il l'a bendee au meuz que il onques sot, si vint a son cheval et li met la sele et le frain, et monte sus a molt grant poine et a molt grant angoisse. Si s'en ala a quel
- 5 que poine jusq'a l'ermitaje ou il reperoit toz les jorz ; et quant li preudons le voit ainsi navré, si en fu toz esbahiz, si li demande tantost qui li a ce fet.

La Mort du roi Arthur, éd. David F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 386.

Questions

1. Traduction et lexique (6 points [4+2])

- a) Traduire l'extrait.
- b) Justifier la traduction d'*angoisse* (l. 4) et retracer l'histoire de ce mot du latin jusqu'au français moderne.

2. Phonétique et graphie (6 points)

Étudier des points de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne de *o* dans les mots français :

monte (l. 4) < *MONTAT

molt (l. 4) < MULTUM

jorz (l. 5) < DIURNOS

voit (l. 6) < VIDET

3. Morphologie et syntaxe (8 points [4+4])

- a) Identifier et conjuguer les formes *vint* (l. 3), *ala* (l. 5), *fu* (l. 6). Conduire l'analyse des paradigmes de l'ancien français jusqu'au français moderne.
- b) Étudier l'emploi et le non-emploi de l'article.

REMARQUES GÉNÉRALES

Le jury se réjouit comme l'an dernier de constater que les candidats n'ont pas négligé de préparer l'épreuve de langue française consacrée au texte médiéval, puisqu'une seule copie n'a répondu à aucune question. La moyenne de cette partie de l'épreuve de langue française, de 06/20, est cependant basse, et aucune copie n'a obtenu une note supérieure à 13,5/20. Les futurs candidats sont par conséquent invités à lire très précisément le présent rapport, rédigé à leur intention, ainsi que les rapports des années précédente, afin de tirer le meilleur parti des conseils méthodologiques qui leur sont adressés. Ils sont aussi invités à se préparer avec entrain, méthode et rigueur à des questions qui ne présentent aucune

difficulté particulière et qui leur permettront de mettre en valeur leur maîtrise de la langue française, actuelle comme ancienne.

TRADUCTION

Cet exercice permet de s'assurer que les candidats ont acquis une connaissance approfondie de l'œuvre au programme, seule à même de leur permettre de traduire convenablement un passage précis, et qu'ils sont capables de transposer ce texte en français moderne selon les exigences de la langue actuelle.

Sont pénalisés les contresens, les faux-sens, les omissions, les inexactitudes, les maladresses d'expression, les fautes d'orthographe, de conjugaison, de syntaxe, de ponctuation. À l'inverse, des bonifications sont très volontiers accordées à des traductions heureuses, particulièrement précises ou élégantes.

Cette année, le texte soumis à l'étude ne présentait aucune difficulté particulière. On y constate, comme c'est souvent le cas dans les textes médiévaux, une alternance dans le récit entre présent et passé, qui n'est plus acceptable en français moderne à l'intérieur d'une même phrase.

Proposition de traduction

Lancelot coupa aussitôt un pan de sa chemise et l'appliqua sur sa plaie, qui saignait très abondamment, afin d'arrêter l'écoulement du sang, car la plaie laissait s'écouler beaucoup de sang à grands flots. Une fois qu'il eut pansé la plaie du mieux qu'il en était capable, il s'approcha de son cheval, lui mit la selle et le mors, l'enfourcha avec d'immenses difficultés et une très grande souffrance, puis il s'en alla avec bien du mal jusqu'à l'ermitage où il revenait tous les jours. Lorsque le sage homme le vit blessé de la sorte, il en fut absolument stupéfait et lui demanda aussitôt qui lui avait fait cela.

Commentaires

l. 1

L'adverbe *maintenant* signifie usuellement « aussitôt ».

Le verbe *trenchier* peut signifier, comme en français moderne, « couper, trancher », ou bien « déchirer ».

.i. est un article indéfini.

en sa plaie : la préposition *en* signifie ici « sur ».

l. 2

L'adverbe *durement* signifie ici « beaucoup », et l'adverbe *trop* a le sens de « très ».

Le verbe *estanchier* a le même sens que son correspondant moderne *étancher*, « arrêter (un liquide) dans son écoulement ». Des traductions comme *épancher* ou *estomper* témoignent d'une maîtrise insuffisante du lexique français, à laquelle la lecture des œuvres accompagnée d'un dictionnaire peut aisément remédier.

l. 3

sot : passé simple p. 3 du verbe *savoir*.

si vint : l'adverbe de phrase *si* se rencontre ici entre une subordonnée temporelle et la proposition principale, il n'est pas à traduire.,

l. 4

sele : la graphie moderne *selle* est attendue (les confusions entre *sceller* et *seller* n'ont pas été rares).

frain : ont été acceptés *frein*, *mors*, *bride*. Il n'est pas nécessaire d'être un cavalier pour acquérir des connaissances minimales sur le harnachement des chevaux.

Si s'en ala : l'adverbe *si* est ici à traduire, par *et* ou plutôt par *ensuite* ou *puis*, afin d'éviter une répétition de *et*. On rappellera que la ponctuation du texte est celle de l'éditeur moderne ; il n'est pas toujours nécessaire de la conserver.

l. 5

reperoit : le verbe *reperier* a rarement été compris, alors qu'il est tout à fait usuel, au sens de « revenir ».

l. 6

preudons : « homme de bien », « sage homme », « homme sage », « saint homme ».

navré signifie très exactement « blessé ».

LEXIQUE

Le libellé de cette question est très clair : il s'agit de justifier la traduction d'un mot du texte que l'on vient de traduire, et de retracer l'histoire de ce mot depuis le latin jusqu'au français moderne. Il faut donc d'une part expliquer de façon développée pour quelles raisons précises on a traduit comme on l'a fait le mot soumis à l'examen, d'autre part mobiliser ses connaissances lexicographiques pour retracer l'histoire générale de ce mot selon un plan organisé. La proposition de corrigé ci-dessous intègre l'analyse du sens contextuel à l'histoire générale du mot *angoisse*.

Étymologie

Le substantif féminin français *angoisse*, apparu au XII^e s., est phonétiquement issu du substantif féminin latin *angustia*, dérivé de l'adjectif *angustus* « étroit », lui-même tiré du verbe *angere* « serrer, étrangler » et, au figuré, « serrer le cœur, faire souffrir, tourmenter, inquiéter ». Le substantif *angustia*, employé très généralement au pluriel, signifie « étroitesse » (à propos d'un lieu, d'un pont, d'un chemin, d'un espace de temps, ou bien, de façon figurée, à propos de l'esprit) ou « espace étroit », « passage étroit, défilé », mais aussi, au figuré, « état de gêne », et de là « difficultés, situation critique ». En latin chrétien, dans la Vulgate, souvent associé à *tribulatio(nes)*, il prend le sens de « angoisse, tourments, soucis ».

Sens en ancien français

1. Le nom *angoisse* peut s'utiliser (*Li quatre livre des reis*, ca 1170) comme en latin au sens propre et concret de « lieu resserré ».

2. Il est plus fréquent au sens de « sensation de resserrement, d'oppression », notamment dans *angoisse de mort* « étreinte de la mort ». On trouve deux occurrences de ce sens dans l'œuvre : *Et se vos demandez por qui amer ge ai soferte ceste angoisse de mort* » 408-26 (lettre de la demoiselle d'Escalot) ; *il est en pasmoisons come cil qui angoisse de mort destreint* 574-14 (le frère du roi Yon est blessé à mort par Bohort).

3. Il s'emploie couramment au sens de « douleur physique oppressante, violente » ; c'est le sens qui apparaît dans le passage (voir plus loin). Souvent, il est coordonné à un autre substantif, comme *dolor* ou *poine* (lui-même polysémique), qui permet éventuellement de sélectionner cette signification, comme dans les exemples suivants : *Certes, [...] il m'est orendroit molt bien, car ge sui del tot tornez a garison. Mes [...] j'ai puis esté molt dehetiez et molt ai soffert dolor et angoisse* 310-19 (Lancelot parle de ses souffrances physiques passées, considérées comme relevant de la maladie, comme le montrent les mots *garison* et *dehetiez*) ; *Lanceloz [...] tret la saiete fors de sa cuisse a grant poine et a grant angoisse* 386-7 (exemple proche de celui du sujet proposé aux candidats).

4. Il s'emploie tout aussi couramment au sens de « douleur psychologique oppressante, violente ». Dans ce cas, il est souvent coordonné à *duel* ou *poor*, comme dans les exemples suivants : *Onques por la plaie ne remest qu'il ne saillist sus, si remonte el cheval toz suanz d'angoisse et de duel por ce que .i. chevaliers l'a ainsi abatu* 218-27 (ici, c'est aussi la subordonnée causale introduite par *por ce que* qui permet de comprendre qu'il s'agit d'une souffrance psychologique) ; *tels i avoit qui estoient en grant poor et en grant angoisse por la roine Guinevre* 444-18.

En l'absence de substantif en coordination, ou bien lorsque le substantif coordonné est lui-même polysémique, il n'est pas toujours aisé de faire le départ entre le sens 3 et le sens 4.

5. On trouve encore le nom *angoisse* au sens de « violence avec laquelle on agit » (exemple tiré du roman *Cligès* de Chrétien de Troyes : *Et vet ferir de tel angoisse / Le conte que sa lance froisse*).

Sens en contexte

Le nom *angoisse* se trouve dans la locution *a molt grant poine et a molt grant angoisse*. Comme c'est souvent le cas dans les textes médiévaux, le substantif est coordonné à un autre substantif de sens voisin (phénomène de réduplication synonymique), ici *poine*, qui est lui-même polysémique puisqu'il peut désigner aussi bien la souffrance physique que la souffrance psychologique (il signifie en outre « difficulté » dans *a quel que poine* l. 5). C'est donc le contexte plus large qui permet de préciser le sens similaire de ces deux substantifs.

Lancelot vient d'être blessé à la cuisse par une flèche au fer large qui a provoqué une plaie de grande taille et profonde. Il ressent par conséquent une douleur physique intense. Il stoppe l'hémorragie et monte à cheval pour rejoindre l'ermitage où il loge. Le fait de monter sur le cheval est particulièrement douloureux physiquement, ce que signifie la locution adverbiale *a molt grant poine et a molt grant angoisse*, dans laquelle les marques de l'intensité sont nombreuses (réduplication synonymique de deux locutions, adjectif *grant*, adverbe *molt*).

Paradigme morphologique

Il est très riche, comme le montre la liste suivante, tirée du DEAF (*Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*) :

- adj. *angoissable* « qui est dans l'angoisse » ou « qui cause de l'angoisse »
- adj. *angoissal* « qui angoisse »
- n.f. *angoissance* « tourment, souffrance »
- adj. *angoissant* « dur, cruel (à propos de choses) », « fâcheux, dur (à propos de personnes) »
- n.m. *angoissement* « tourment », « action d'exaspérer quelqu'un »
- adv. *angoissement* « avec violence »
- n. *angoisseur* « tourmenteur », *angoisseuse* « tourmenteuse »
- n.f. *angoiserie* « tourment », « empressement »
- n.f. *angoisseüre* « tourment, angoisse »
- adj. *angoissif* « pressé d'angoisse »
- v. *angoissir* « mettre dans l'angoisse »
- v. *rangoissier* « faire souffrir à nouveau »

Dans l'œuvre au programme, on rencontre le verbe *angoissier*, l'adjectif *angoisseus*, et l'adverbe *angoisseusement*. Le verbe *angoissier* signifie « harceler, presser » dans *il l'aloit [...] angoissant de la guerre de jour en jour* 636-19 (Gauvain ne cesse de harceler Arthur à propos de la guerre), et dans *puis que vos m'angoissiez si durement que je face vos volentez* 668-2 (les hommes de Mordret pressent la reine de se marier) ; il signifie « presser, étreindre » dans *cil cui la mort angoisse chiet a terre et s'estant* 894-3 (Lancelot frappe le comte de Gorre, que la mort étreint). Ce verbe peut aussi signifier « faire souffrir », « exciter », « hâter (qqch.) » ; en construction pronominale et en construction intransitive, il signifie « se faire du souci », « souffrir », mais aussi « s'empresser » ;

L'adjectif *angoisseus* signifie « pressé de désir » dans *Et quant il rois entent ceste parole, si est assez plus angoisseus que devant de savoir que ce pooit estre* 264-16 (le roi brûle de désir de savoir quel délicieux lieu retient Lancelot), *ele seroit assez plus angoisseuse d'avoir vos en sa conpaignie que vos onques encore ne fustes de li a nul jor* 368-32, *qui molt par estoient angoisseus de savoir en la certineté* 412-18 ; il signifie « plein d'angoisse » dans *Boorz voit la roïne Guinievre si angoisseuse et si esmaiee* 442-25 ; il signifie « acharné, violent » dans *Et Agravains si en estoit assez plus engrés et plus angoisseus que li autre frere n'estoient* 456-8 ; il peut encore avoir par exemple le sens actif de « qui cause de l'angoisse, qui fait souffrir ».

L'adverbe *angoisseusement* ne se rencontre qu'une fois dans l'œuvre, à propos de Gauvain dans son duel contre Lancelot (*Et mes sires Gauvains [...] s'eforce por poor de mort et met ensemble tote sa proece, si se deffent si angoisseusement que de la grant destrece qu'il a li saut li sans parmi le nés et parmi la boche* 732-13), où il semble signifier « avec violence ».

Paradigme sémantique

Il est plus limité. Les substantifs *duel* et *corroz* désignent la souffrance psychologique, les substantifs *dolor*, *mal*, *peine*, désignent la souffrance physique tout comme la souffrance psychologique ; il ne semble pas exister de nom désignant spécifiquement la souffrance physique. À l'adjectif *angoisseux* peuvent s'associer selon le sens des adjectifs comme *esmaïé*, *engrés*, ou *destroit* (qui contient le même sème de resserrement).

Évolution jusqu'en français moderne

Le sens concret de « lieu resserré » disparaît au XVI^e s. (on lit encore *le plus estroict de toute l'angoisse du passage* dans la *Cosmographie* de Thevet).

Dans la langue courante actuelle, *angoisse* ne s'emploie plus guère que pour désigner une inquiétude intense, qui du reste peut s'accompagner d'une sensation physique de resserrement, d'oppression. On l'utilise par spécialisation en philosophie (existentialiste) pour désigner l'inquiétude métaphysique issue de la réflexion sur l'existence. L'expression familière (déjà datée ?) *C'est l'angoisse !* témoigne d'un affaiblissement de sens considérable.

Le sens de « douleur physique », considéré comme vieux par Furetière en 1690 (*Vieux mot qui signifie, Douleur violente. Il s'est pris les doigts dans les fentes de cette porte, il en a senti beaucoup d'angoisse. Il se dit plus communément des afflictions de l'esprit. Il a senti beaucoup d'angoisse en apprenant la mort de son fils.*), se rencontre encore au XIX^e siècle (par exemple dans la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin : *Celui qui a besoin de manger ne peut pas dormir ; les angoisses de son estomac le tiennent dans un réveil douloureux, et si la faiblesse et l'épuisement le forcent à s'assoupir, ce sommeil est léger, inquiet et interrompu*), il semble aujourd'hui désuet. Cependant, dans la langue médicale, le mot *angoisse* s'utilise à propos de manifestations physiologiques précises : « malaise caractérisé par une peur intense accompagnée de sensations de resserrement à la région épigastrique, d'oppression respiratoire et cardiaque, de sueurs, de frissons, ou au contraire d'une sensation de chaleur » (TLFi). En psychologie, on parlera aussi de *névrose d'angoisse*.

Le paradigme morphologique s'est considérablement réduit. Le verbe *angoisser* se rencontre toujours en construction transitive directe, au sens d'« inquiéter » ; en construction pronominale, dans le sens de « s'inquiéter » ; en construction intransitive, il est familier, au sens de « s'inquiéter ». L'adjectif *angoissant* signifie « très inquiétant », l'adjectif *angoissé* « très inquiet ». On notera aussi dans le vocabulaire courant les noms de la même famille *anxiété* (apparu au XII^e s. mais repris seulement au XVI^e s.) et *angine* (XVI^e s.), où le sème de resserrement reste très clair.

PHONÉTIQUE ET GRAPHIE

La question ne présentait pas de difficulté particulière pour des candidats maîtrisant les bases de phonétique historique : les règles d'accentuation, le bouleversement du système vocalique latin et l'évolution des voyelles atones et toniques. Les principaux phénomènes complexes à convoquer étaient l'évolution de la diphtongue issue de la segmentation du produit de /i/ et /ē/ latins, celle de la diphtongue de coalescence résultant de la vocalisation d'un /l/ antéconsonantique et celle d'une voyelle suivie d'une consonne nasale. Il fallait bien évidemment se concentrer sur la lettre *o* et prendre en compte son origine et son environnement dans les graphies du texte pour retracer les principales étapes de l'évolution graphique en lien avec la prononciation. Le plus souvent les candidats qui ont traité la question sont restés au stade d'une analyse mot par mot sans regrouper leurs remarques ou bien ont analysé les graphies sans s'appuyer sur l'évolution phonétique. Le traitement de la question implique nécessairement de mettre en lien graphie et prononciation aux différentes étapes de l'évolution.

En ancien français, *o* présente une certaine ambivalence qui s'explique du point de vue historique. En effet, il s'agit d'une lettre de l'alphabet latin qui peut rendre le son /o/ ouvert ou fermé, mais également d'autres sons liés à l'évolution phonétique, comme le /ō/ en association à une consonne nasale, *monte*, ou le son /u/ plus fermé, *jorz*. Les quatre mots donnés à étudier montrent la variété d'origine de la graphie

o, qui peut remonter à /ō/ ou /ō̄/ latin, comme à une autre voyelle /ū/ ou encore plus étonnamment à un /ī/.

Si ces différents mots présentent tous un *o* en AF, dès cette époque et au-delà, des différences apparaissent sur le plan graphique et/ou phonique avec la constitution de trois digrammes d'origine et de fonctionnement différents : *on*, *ou* et *oi*. Aucun des quatre mots considérés ne maintiendra du reste le graphème *o* isolé rendant le phonème /o/, mais ils ont conservé en français moderne des digrammes qui commencent par la lettre *o* et qui correspondent à des prononciations particulières : *on* /õ/, *ou* /u/ et *oi* /wa/.

I. Origine ou apparition de la voyelle /o/ notée dans la graphie médiévale

A. Le mot latin comportait déjà un /o/ entravé dont la quantité n'est pas connue : */móntat/.

B. /ō/ et /ū/ latins ont eu un même aboutissement en /o/ dans les premiers siècles avec le bouleversement du système vocalique. Deux mots comportaient un /ū/ en latin :

múltūm > móltū (2^e s.) > móltō (5^e s.) diúrnos > džórnts (7^e s.)

C. /oi/ dans *voit* < /wídet/ résulte de l'évolution de la diphtongue issue de la diphtongaison française d'un /e/ tonique libre, provenant du /ī/ latin : /e/ tonique libre se segmente en /éi/ au VI^e siècle, qui se différencie en /ói/ au XI^e siècle.

II. Évolution selon l'environnement à l'époque pré-littéraire et littéraire

A. Nasalisation de /o/ tonique entravé suivi de nasale (XII^e s.) : *monte* /mõntę/

Dans les manuscrits, la voyelle nasalisée était le plus souvent notée par un tilde au-dessus de la voyelle, abréviation que l'on retrouvera utilisée aux premiers temps de l'imprimerie. L'allègement de la nasalité ne s'est pas traduit par un changement graphique, mais par une utilisation ambivalente de la même lettre *n* ou *m* : soit la lettre conserve sa valeur de transcription du phonème consonantique nasal, souvent redoublé mais pas toujours : *couronne*, mais *lame*¹, soit il est associé à la lettre qui précède pour constituer un digramme renvoyant à une voyelle nasalisée, *an/am*, *en/em* /ã/, *on/om* /õ/, comme dans les mots *banc*, *mander*, *temps*, voire un trigramme *ein/ain* /ę/, comme dans *bain* ou *plein*.

B. Évolution de /o/ suivi de /l/ antéconsonantique

/l/ antéconsonantique se vocalise progressivement en /u/ qui constitue avec le /o/ précédent une diphtongue de coalescence (XI^e s.) : /mõlt/ > /mõut/. Puis cette diphtongue se monophtongue rapidement, dès le XII^e siècle, en /u/ : /mõut/ > /mut/.

La graphie du texte, *molt*, ne note pas la vocalisation, c'est une graphie conservatrice. En moyen français se développeront des graphies concurrentes *molt/mout*, voire *moult* où l'ancienne liquide est notée deux fois.

C. Fermeture de /o/ tonique entravé (XII^e s.)

jorz /džurts/, puis /žur(s)/ (XIII^e s.)

La graphie du texte est une graphie conservatrice. Elle est concurrencée en moyen français par la graphie *jours* qui l'emportera : après la monophtongaison de la diphtongue /ou/ en /u/ (voir II.B), le digramme *ou* est devenu disponible pour transcrire la voyelle /u/, ce que ne pouvait plus faire le graphème *u*, correspondant en français au phonème /ū/, après l'antériorisation de /u/ en /ü/ au VIII^e siècle.

¹ Alors que l'étymon présentait dans un cas une nasale simple, *corōna*, et dans l'autre, une double nasale, après disparition de la pénultième atone, *lāmīna* > **lāmna*, puis **lānma*, **lāmma* > *lame*, à l'instar de *fēmīna* > **fēmna* > **fēmna* > **fēmna* > *feme* (AF) mais *femme* (FM).

D. Évolution de la diphtongue /oi/ dans *voit*

La diphtongue /oi/ évolue vers /ue/ au XII^e siècle, ce qui est sans effet sur la graphie usuelle qui demeure *oi*, mais on voit tout de même apparaître en moyen français des graphies *oe*, *oue*, voire *oua*, qui tentent de transcrire l'évolution du produit de la diphtongue vers /we/ ou /wa/. Il y a eu aussi simplification en /e/ dans des mots isolés, *roide/raide*, ou plus généralement dans les terminaisons verbales d'imparfait et de conditionnel. Dans ce cas, le digramme *oi* est apparu moins approprié et il sera définitivement remplacé par *ai* au XIX^e siècle.

III. O demeure comme élément de digramme en français moderne

A. ON /õ/

Le mot *monte* se caractérise par une double articulation nasale jusqu'à la fin du XVI^e siècle, puisqu'on prononce la voyelle nasalisée et la consonne nasale : /mõntə/. Cette dernière, se trouvant en position implosive, finit par s'amuir. Ne subsiste alors que la voyelle nasalisée écrite *on* : /mõt/. Le digramme *on* sert à marquer le son nasal /õ/ en position finale ou devant une consonne : *long*, *bonté*.

B. OU /u/

Deux cas ici, celui de la graphie correspondant au phonème issu de la diphtongue de coalescence /ou/ qui se monophtongue en /u/, dans *moult*, qui a survécu comme archaïsme sous la forme du moyen français, et celui du digramme *ou*, adopté pour transcrire le même son /u/, résultant de la fermeture d'un /o/ dans le mot *jours*.

C. OI /we/ puis /wa/

C'est le digramme qui est resté stable depuis l'AF, mais dont la prononciation a le plus évolué avec l'assimilation dans la diphtongue en /ue/, puis après 1200, bascule de l'accent et affaiblissement du premier élément en semi-consonne /w/, qui ouvre progressivement le second segment devenu tonique : /we/ (MF), puis /wa/ (FM) toujours écrit *oi*.

Les quatre mots proposés à l'étude illustrent bien la distance qui existe désormais entre l'oral et l'écrit et l'importance des digrammes. Une même lettre, *o*, peut correspondre à un son, /o/ ou /õ/, selon le voisinage, ou entrer dans la formation de digrammes aussi éloignés dans leur prononciation que *on* /õ/, *ou* /u/ et *oi* /wa/.

MORPHOLOGIE

Rappelons qu'une question de morphologie sur le passé simple n'invite pas du tout les candidats à étudier dans le texte les temps du récit. Le libellé de la question est toujours précis ; il est destiné à indiquer aux candidats ce qui est attendu d'eux, une réponse en plusieurs temps, détaillée et organisée.

I. Identification des formes

Les trois formes verbales *vint* (l. 3), *ala* (l. 5), *fu* (l. 6) sont des formes de passé simple des verbes *venir*, *aler*, *estre* ; elles sont toutes les trois conjuguées à la p. 3.

II. Paradigmes en ancien français

verbe <i>venir</i>	verbe <i>aler</i>	verbe <i>estre</i>
vin	alai	fui
venis	alas	fus
vint	ala	fu
venimes	alames	fumes

venistes
vindrent

alastes
alèrent

fustes
furent

III. Analyse des paradigmes en ancien français

Au passé simple, les verbes se répartissent en deux grandes catégories :

- les passés faibles, caractérisés par la fixité de l'accent sur la désinence, se conjuguent sur une seule base ;
- les passés forts, caractérisés par une mobilité de l'accent qui oppose les p. 1, 3, 6 aux p. 2, 4, 5, se conjuguent sur deux bases.

Le verbe *estre* fait exception : la fixité de l'accent rapproche son paradigme de celui des passés simples faibles, mais, si l'on considère que la base est *fu-*, la place de l'accent sur la base le rapproche des passés forts.

A. Analyse du paradigme de *aler*

Schéma :

Base unique + désinence (morphème de passé accentué + morphème de personne)

al	+ ai	+ ø	(analyse 2: al + a + i)
	+ a	+ s	
	+ a	+ ø	
	+ a	+ mes	
	+ a	+ stes	
	+ e	+ rent	

Remarques :

Le morphème de passé est, pour ce verbe dont l'infinitif est en *-er*, partout *-a-*, sauf en p. 1 (si analyse 1) et en p. 6.

Le morphème de personne est \emptyset en p. 1 (sauf si analyse 2) et en p. 3.

B. Analyses du paradigme de *venir*

1. On considère qu'il y a une opposition entre des formes fortes, *i.e.* accentuées sur la base (p. 1, 3, 6), et des formes faibles, accentuées sur le morphème de passé *-i-* de la désinence (p. 2, 4, 5). D'où, en schéma :

vin	+ ø
	ven + i + s
vin	+ t
	ven + i + mes
	ven + i + stes
vind	+ rent

2. On considère que toutes les personnes sont fortes, avec une base courte aux p. 1, 3, 6, et une base longue aux p. 2, 4, 5. D'où, en schéma :

vin	+ ø
veni	+ s
vin	+ t
veni	+ mes
veni	+ stes
vind	+ rent

Remarques :

Le morphème de personne est \emptyset en p. 1 (comme dans les p. 1 *alai* et *fui* si analyse 1), *-t* en p. 3 (par opposition aux p. 3 *ala* et *fu*).

On note une consonne d'épenthèse en p. 6.

C. Analyses du paradigme de *estre*

1. On considère que la base est *fu-* :

fui + \emptyset (analyse 2 : fu + i)
fu + s
fu + \emptyset
fu + mes
fu + stes
fu + rent

2. On considère que la base est *f-* ; dans ce cas, la désinence comprend un morphème de passé et un morphème de personne :

f + ui + \emptyset (analyse 2 : f + u + i)
f + u + s
f + u + \emptyset
f + u + mes
f + u + stes
f + u + rent

Remarques :

Le morphème de personne est \emptyset en p. 1 (sauf si analyse 2) et en p. 3.

À la p. 1, si l'on considère que la base est *fu-*, *fui-* est à analyser comme un allomorphe de la base ; si l'on considère que la base est *f-*, on dira que le morphème de passé est *-u-* à toutes les personnes, exceptée la p. 1 (sauf si analyse 2).

IV. Évolution des paradigmes jusqu'en français moderne

A. Bases

- Aucune modification de la base pour *aler*, si ce n'est graphique (doublement du *l*).
- Pour *estre*, en p. 1, par analogie, réfection de *fui* en *fu* à partir de la fin du XIII^e s.
- Pour *venir*, en moyen français, réfection analogique de la base longue (ou base + morphème de passé) sur le modèle de la base courte. Les formes nouvelles se généralisent au XVI^e s., on les trouve encore sporadiquement au début du XVII^e s.
- Pour *venir* encore, en p. 6, réfection non phonétique de *vindrent* en *vinrent* dans la seconde moitié du XVI^e s. L'édition de 1704 du dictionnaire de l'Académie juge *vindrent* « tout à fait hors d'usage ».
- Pour *venir* enfin, modifications dans la prononciation (nasalisation de la voyelle tonique, amuïssement de la consonne nasale) mais pas dans la graphie.

B. Désinences

- p. 1 : pour *venir* et *estre*, adjonction d'un morphème *-s* graphique à partir du moyen français (sur le modèles des sigmatiques ?). Rien en revanche pour *aler* et tous les verbes du 1^{er} groupe.
- p. 2 : amuïssement de la consonne finale pour tous les verbes mais maintien graphique jusqu'en FM.
- p. 3 : dans *venir*, amuïssement de *-t* à la pause mais maintien graphique jusqu'en français moderne ; pour *estre*, adjonction de *-t* en moyen français. Rien en revanche pour *aler* et tous les verbes du 1^{er} groupe.
- p. 4 et p. 5 :

pour tous les verbes, amuïssement de la consonne finale puis de la voyelle finale mais maintien graphique

pour tous les verbes en p. 4, adjonction d'un *s* graphique devant *-mes* sur le modèle de la p. 5

pour tous les verbes en p. 4 et 5, remplacement de ce *s* graphique par un accent circonflexe (changement officialisé dans l'édition de 1740 du dictionnaire de l'Académie).

- p. 6 : amuïssement des consonnes finales puis de la voyelle finale, mais la graphie reste intacte.

SYNTAXE

Le jury attend des candidats un exposé structuré avec introduction, développement et conclusion. L'introduction doit présenter les notions utilisées et les critères justifiant le classement. Le relevé des occurrences doit être exhaustif, ce qui ne signifie pas qu'il faille commenter chacune des occurrences. Les erreurs ou lacunes sont sanctionnées, ainsi que l'absence d'analyse. Le passage ne présentait pas de difficulté, à l'exception peut-être du *de* dans *trop rendoit de sang* (ligne 2). Certaines catégories ou notions font défaut dans les analyses, qu'il s'agisse de l'absence d'article ou des emplois notamment de l'article défini.

L'époque romane a vu le développement d'outils spécifiques de détermination qui n'existaient pas en latin, les articles. Les articles font partie des déterminants du nom. Ils servent d'une part à actualiser le nom en le faisant passer de la langue au discours, d'autre part à le quantifier, c'est-à-dire à définir son degré de particularisation ou de généralisation, du singulier numérique à la totalité. Les articles sont des déterminants spécifiques qui ne peuvent se combiner entre eux (**un le/le son*), mais peuvent être associés à d'autres déterminants : *toz les jorz*. Traditionnellement on étudie sous cette étiquette : le défini (*li/le/la/les*), l'indéfini (*uns/une*), le partitif (*de/del/de la*) et l'absence d'article. On pourrait également leur associer les déterminants possessifs et démonstratifs qui jouent le même rôle que l'article défini, en ajoutant une valeur supplémentaire, par exemple *son cheval = le cheval [+ qui est le sien]* ou *ce cheval = le cheval [+ qui est montré dans le cotexte ou le contexte]*.

En ancien français, on met en regard les emplois de l'article indéfini et de l'article défini en les opposant à l'absence d'article. L'article indéfini engage la notion dans la voie de la particularisation, la référant à un objet jusqu'alors non évoqué, tandis que l'article défini l'engage après particularisation dans la voie de la généralisation. L'absence d'article montre le nom dans sa valeur de langue en dehors de toute particularisation ; cependant, on peut trouver en discours le nom seul, sans l'article, soit pour des raisons de résistance aux différentes formes de l'article (notamment partitif et indéfini pluriel), soit pour des raisons positives, lorsque le nom est utilisé non pas dans son extension, mais dans sa compréhension ou intension² : *la table de la cuisine = une table particulière vs mettre cartes sur table = notion de table en dehors de toute référence spécifique*.

I. L'absence d'article

Nous ne tenons pas compte des cas où l'actualisation du nom est assurée par d'autres moyens, comme le quantifiant possessif *sa plaie, sa chemise, son cheval*.

1. Nom propre

Lanceloz (l. 1) : le nom propre de personne évoque un être unique, spécifique, et de ce fait, n'a pas besoin d'être davantage déterminé. L'usage est resté le même en français moderne, à l'exception d'un usage jugé régional ou familier : la Jeanne, le Pierre.

2. Nom commun

² « En sémantique lexicale, le terme de *compréhension* (ou *intension*), d'origine logique, désigne, par distinction avec le terme d'*extension*, l'ensemble des sèmes qui constituent le signifié d'un lexème. La compréhension de *table* est ainsi définie par l'ensemble de propriétés qui font que l'on peut dire d'un objet qu'il est ou qu'il n'est pas une 'table'. » (F. Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, A. Colin, 2004, p. 75).

a grant foison (l. 2), *a molt grant poine* (l. 3), *a molt grant angoisse* (l. 4-5)

Dans les trois exemples, il s'agit de tours prépositionnels introduits par *a*, avec absence d'article devant le groupe nominal. Ce dernier est composé soit du nom précédé d'un adjectif qualificatif, soit d'un adjectif qualificatif modifié par *molt*. Mais si le groupe nominal était réduit au nom, on aurait également absence d'article : *a foison*, *a poine*. L'ensemble constitue une locution adverbiale correspondant à un adverbe de manière et l'absence d'article maintient la notion apportée par *foison*, *poine* ou *angoisse* à son maximum de généralité. Certaines de ces locutions ont été conservées en français moderne : *à (grand) peine*, *à merveille*. On peut noter également que la séquence [adjectif + nom] seule suffisait à assumer la particularisation, encore au XVI^e siècle, indépendamment d'un emploi prépositionnel : par exemple, dans le texte au programme, *vos avez mis en moi si grant poine et si grant travail...* (p. 286).

II. L'article indéfini

Un seul exemple, *.i. pan de sa chemise* (l. 1), montre l'utilisation de l'indéfini pour quantifier une partie d'un ensemble défini. Le groupe nominal dans son ensemble constitue un quantifieur de mesure comme *un peu de*, *un bout/morceau de*, *un verre de*, *une tranche de...* en français moderne. Le passage à étudier n'offre pas d'exemple d'emploi de l'article indéfini pour introduire un élément nouveau dans le discours : *.i. grans cers* (p. 382), ensuite repris par le défini dans un emploi ultérieur, *einsi que il failli del tot por le cerf* (p. 384).

III. L'article partitif sous la forme du *de* inverseur

L'article partitif est encore rare en AF devant des noms de substances denses ou massives. Mais dans le tour *rendoit de sanc* (l. 2), la particule *de* apparaît devant le nom massif au singulier, *sanc*, et concurrence l'emploi du nom seul : *rendre sanc / de sanc* = '*perdre du sang*'. L'emploi du partitif *del*, *de la*, *des* ne s'imposera qu'aux XV^e et XVI^e siècles. Dans certains contextes cependant, *de* seul peut être requis à la place du partitif en français moderne : *boire de l'eau*, mais *ne pas boire d'eau à table*. L'article dit inverseur suffit à indiquer une portion d'un tout déterminé (le sang du personnage).

On peut aussi proposer une autre analyse, en considérant *trop... de* comme un déterminant indéfini complexe (complexe car formé de plusieurs éléments) qui s'utilise pour quantifier de façon imprécise aussi bien des objets comptables que des objets massifs.

IV. L'article défini

1. L'article mémoriel ou de notoriété

a) L'article défini s'applique à un **élément déjà mentionné** dans le cotexte de gauche, de façon plus ou moins immédiate :

li preudons (l. 5) renvoie au personnage mentionné au début du chapitre VII § 1 : *et si jesoit chascune nuit chiés .i. hermite a cui il s'estoit fet confés aucune foiz ; et li preudons si li fesoit tote l'enor que il pooit* (p. 380-382), mention réactualisée dans le cotexte immédiat par *l'ermitaje* ou *il reperoit toz les jorz* (l. 5).

b) Dans le complément de temps construit directement *toz les jors* (l. 5), on peut justifier la présence de l'article défini par l'orientation vers une quantification maximale dans le cadre cotextuel : *tous les jours [de cette période, de ce séjour du personnage]* par opposition à *tous jours/toujours* qui n'inscrit pas l'action dans un moment défini. Le groupe déterminant défini *tous les* possède la même valeur référentielle que le déterminant défini seul, il ajoute à la saisie d'ensemble opérée par le défini l'indication quantitative de la totalité. Le groupe dans son ensemble est en voie de figement comme adverbe de temps.

c) L'article défini s'applique à un **élément non mentionné**, mais indissociable de la représentation d'un élément déjà mentionné : *la sele et le frain* (l. 4) renvoie à *son cheval* (l. 3) précédemment mentionné. Il s'agit ici de l'équipement attendu d'un cheval.

2. La présence de l'article sert à **annoncer la restriction de l'extension sémantique** apportée par un élément du cotexte de droite (cataphore), comme dans les deux exemples suivants :

- *au meuz que il onques sot* (l. 3) : *au* est la forme contractée de la préposition *a* et de l'article défini CRS masculin *le* qui substantive l'adverbe *meuz* 'mieux', antécédent de la relative déterminative *que il onques sot*.

- *l'ermitaje ou il reperoit toz les jorz* (l. 5) : *ou* introduit une relative déterminative dépendant de l'antécédent *ermitaje*.

Conclusion : hormis le cas de la particule *de*, le court extrait ne présentait pas de particularité notable en ce qui concerne les différents types d'emploi.

ÉPREUVES ECRITES : GRAMMAIRE

PARTIE ETUDE GRAMMATICALE D'UN TEXTE POSTERIEUR A 1500

Rapport présenté par :

Romain Benini, Sorbonne Université

Mathieu Bermann, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Laëtitia Gonon, Université de Rouen Normandie

Aude Laferrière, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Nicolas Laurent, École Normale Supérieure de Lyon

Véronique Montagne, Université Côte d'Azur

Florence Pellegrini, Université Bordeaux Montaigne

Françoise Poulet, Université Bordeaux Montaigne

Agnès Rees, Université Toulouse Jean Jaurès

Judith Wulf, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Coordination : Nicolas Laurent

1. Lexicologie (4 points)

Étudier la préfixation dans : « rappeler » (l. 9), « aggraver » (l. 10), « mépriser » (l. 11), « appris » (l. 16).

La question proposée cette année était une question de synthèse sur un corpus de 4 occurrences ; à ce titre les correcteurs attendaient – ainsi que le précisent les rapports de jury antérieurs et comme le veut la méthodologie de l'exercice – un classement, justifié et pertinent, des formes à étudier, et non pas une analyse linéaire.

La notion à étudier doit être définie et idéalement problématisée dans une brève introduction qui justifie également le plan adopté. Si la préfixation est une notion de morphologie lexicale, il fallait également commenter le sens des préfixes et l'éventuelle compositionnalité du sens des mots ainsi dérivés.

Le jury a valorisé les remarques portant sur la modification orthographique (redoublement de la consonne initiale de la base dans *aggraver* et *appris*), sur la nature verbale des 4 dérivés et l'identification précise de leur forme verbale, et les discussions sur la dérivation, endo- ou exocentrique, selon la base et son autonomie.

Éléments d'introduction

La préfixation est la création d'une unité lexicale par adjonction d'un préfixe à une base lexicale. Le préfixe est un affixe dérivationnel, un morphème lié, antéposé à la base. La préfixation est tendanciellement endocentrique, c'est-à-dire qu'elle n'entraîne pas, le plus souvent, de modification de la classe grammaticale de la base. De fait, trois des mots préfixés du corpus – *rappeler*, *appris*, *mépriser* – sont des verbes dérivés de verbes (deux infinitifs et un participe passé). Seul *aggraver*, verbe dérivé d'une base adjectivale, est le produit d'une dérivation exocentrique. Si, dans ces quatre formes verbales, la base semble pouvoir être distinguée en synchronie (*appeler*, *prendre*, *priser*, *grave*), il conviendra néanmoins d'analyser la préfixation sous l'angle des altérations possiblement entraînées par l'adjonction du préfixe à la base, altérations pouvant être aussi bien morphologiques (allomorphes) que sémantiques (lorsque le sens du dérivé préfixal n'est pas strictement compositionnel dans une optique synchronique, c'est-à-dire déductible de l'addition du sens du préfixe et du sens de la base).

Plusieurs plans sont possibles, et le jury a par exemple accepté des classements qui distinguaient les préfixes (1. *a-*, 2. *mé-* et 3. *re-*). Pour cette question cependant, deux plans étaient particulièrement pertinents :

- selon la nature grammaticale de la base : préfixation sur base verbale vs préfixation sur base adjectivale, ce qui revient à distinguer le type de préfixation (les quatre dérivés étant verbaux) : préfixation endocentrique vs préfixation exocentrique. On opposerait alors *rappeler*, *appris*, *mépriser* à *aggraver* ;

- selon la décompositionnalité sémantique : le sens du verbe préfixé est nettement compositionnel vs le sens du verbe préfixé n'est pas (ou pas tout à fait) déductible du sens des morphèmes le constituant. On opposerait alors *aggraver* et *mépriser* à *rappeler* et *appris*.

C'est pour ce dernier plan que nous optons ici.

1. La préfixation crée un dérivé dont le sens est nettement compositionnel

Le sens du dérivé est prédictible après décomposition.

1. 1. *Aggraver*

On distingue le préfixe *a-* adjoind à la base adjectivale *grave*. Du point de vue morphologique, la préfixation entraîne une modification orthographique de la base : la consonne initiale de la base est doublée dans le mot dérivé. Du point de vue sémantique, le préfixe *a-* est homonymique. Il convient en effet de distinguer le préfixe privatif (*asocial*, *atone*...), du préfixe polysémique que nous avons ici. Il peut indiquer le passage d'un état à l'autre (*alourdir*), la mise dans un état ou l'attribution (ex : *affamer* : « donner faim »), la direction vers un lieu (ex : *accoster*), la manière (ex : *aligner* : « mettre en ligne »). Le sème commun à ces valeurs sémantiques est l'inchoativité (ex : *apparaître*). Ici, c'est le sens aspectuel inchoatif du préfixe *a-* qui prévaut et se double d'un sens intensif dans la mesure où *aggraver* signifie « rendre plus grave ». Au plan morphologique (base adjectivale) comme au plan sémantique, *aggraver* se rapproche d'un verbe comme *alourdir*.

Aggraver entretient dans le texte une relation d'antithèse avec *consoler* (« rendre moins triste », « soulager »). Régissant le complément essentiel direct « la punition », le terme entre dans l'isotopie du châtement qui jalonne le texte : « faute », « punition », « tourment », « affliger ».

Attention, il ne saurait s'agir d'un vrai dérivé parasynthétique : certes la base est adjectivale (*grave*), et **aggrave* [adj.] et **graver* [v.] n'existent pas en rapport sémantique avec cet adjectif, mais *-er* est une désinence de la conjugaison (morphème flexionnel) et non un suffixe (morphème dérivationnel) qui seul permettrait de parler, en combinaison simultanée avec un préfixe, de dérivé parasynthétique. Ainsi, il fallait identifier une dérivation préfixale exocentrique, sur la base adjectivale *grave* à laquelle on ajoute le préfixe *a-*, qui provoque un changement de catégorie grammaticale, signifié par le morphème grammatical (adjectif > verbe). Les copies évoquant une dérivation parasynthétique mais parvenant à distinguer affixe flexionnel et affixe dérivationnel n'ont cependant pas été pénalisées.

1. 2. *Mépriser*

La préfixation – endocentrique – consiste ici à l'adjonction du préfixe *mé-* (allomorphe *més-* : *mésestimer*) à la base verbale *priser*. Ce préfixe n'est plus très productif aujourd'hui, concurrencé par *mal-*.

Un doute est possible sur le sens du préfixe dans ce dérivé : a-t-il son sens négatif, comme dans *mécontent*, *méconnaître*, niant le sens de la base, ou bien a-t-il un sens péjoratif, plus plein (« mal », « mauvais »), tel que dans *méfait*, *médire*, *mésalliance* ? Autrement dit, le sens de *mépriser* est-il simplement « ne pas priser » (*priser* au sens de « estimer en bonne part ») ou bien « évaluer en mal » (*priser* au sens d'« évaluer ») ? En synchronie, *priser* ne se rencontre plus guère que dans la locution nominale *commissaire-priseur* ou en collocation (*un lieu prisé*) dans ces deux acceptions – neutre d'« évaluer » et laudative d'« apprécier » (i.e. « bien aimer »).

L'insertion de *mépriser* dans une isotopie de la dégradation morale (« humiliation », « perdu le droit d'être respectée ») plaide plutôt pour le sens fort d'« évaluer en mauvaise part sur le plan moral », « considérer comme indigne ». De fait, *mépriser* s'est spécialisé dans le domaine humain ou inanimé abstrait : *mépriser quelqu'un / mépriser les honneurs*. Avec ce deuxième type de complémentation, son sens est affaibli : il ne signifie plus « juger indigne » mais « faire fi de », témoignant d'un passage de l'indignation à l'indifférence.

2. La préfixation endocentrique crée un dérivé dont le sens n'est pas (ou pas tout à fait) compositionnel

2. 1. *Rappeler*

On pouvait souligner la grande productivité du préfixe *r-*, allomorphe de *re-* (autres variantes : *ré-*, *ra-*), élidé ici devant *a* à l'initiale de la base (remarquons que *ré-* est aussi possible devant certaines bases commençant par *a*, telles *réapprovisionnement*, *réanimation*...). Il possède diverses valeurs sémantiques qui soulèvent la question de savoir s'il s'agit de *re-* homonymiques ou polysémiques. Préfixé à une base verbale comme ici, il peut notamment signifier l'itération du procès exprimé par la base (ex : *retenter*), l'achèvement (ex : *repâître*, *rassasier*), l'éloignement ou le rapprochement par rapport à un point de repère (ex : *raccompagner*), le retour à une position ou à un état initial (ex : *raccrocher*) ; l'action en retour (ex : *réagir*), le fait de garder par devers soi (ex : *ramasser*, *recueillir*). Hors contexte, on pourrait songer, dans *rappeler*, à la valeur itérative du préfixe. Le premier sens de *rappeler* (avec un complément essentiel direct /humain/ : *rappeler quelqu'un*) est « appeler de nouveau ». Or ici, le sens du dérivé n'est pas celui-ci. Il se construit d'ailleurs avec un objet inanimé et abstrait (« me le rappeler » : le pronom personnel « le » anaphorise (de manière résomptive) le contenu de la proposition précédente (« j'ai perdu le droit d'être respectée »)). Il s'agit d'évoquer un élément passé, de le faire revenir à la conscience de quelqu'un. L'itération ne porte pas sur le procès dénoté par la base *appeler* lui-même, mais sur la présence de l'objet mentionné (à nouveau présent à la conscience, présupposant donc une disparition de celui-ci.). En témoigne son opposition, dans le texte, à « oublier ». Il s'agirait donc plus du sens *re-* de « faire revenir à une situation antérieure » (impliquant quelque chose de régressif) : quelque chose était présent à la conscience, puis ne l'était plus, et enfin a été reconvoqué. Ainsi le sens du dérivé n'est-il pas tout à fait déductible dans cette acception car il n'est pas directement lié au sens premier de la base *appeler*.

2. 2. *Appris*

Il s'agit du participe passé de *apprendre*. Du point de vue morphologique, la préfixation entraîne une modification orthographique de la base : la consonne initiale (*p*) de la base est doublée dans le mot dérivé.

Le lien avec la base *prendre* n'est pas évident et pourtant la substitution préfixale possible avec *comprendre* ou *reprendre* plaide bien pour la présence d'un préfixe. Mais quel lien sémantique en synchronie avec *prendre* ? *Apprendre* = « saisir par l'esprit » : mais ce n'est pas un sens de *a-*. On peut aussi être tenté d'y voir le sens aspectuel inchoatif que peut avoir *a-* : « acquérir un savoir ». En synchronie, le sens compositionnel est néanmoins peu perceptible (de fait, il s'agit en diachronie d'un emprunt au latin *apprehendere*). Remarquons que c'est un verbe sémantiquement réversible (*donner / recevoir un enseignement*) dont le sujet syntaxique peut être aussi bien le bénéficiaire que la source du savoir. Ici, dans la construction « vous m'avez bien trop appris son langage », la présence du COI « m' » indique que le sujet « vous » a dispensé un savoir. C'est le sens actif qui est actualisé ici.

2. Grammaire (8 points)

Étudier la syntaxe de la négation dans l'ensemble du texte.

Dans le cadre de l'étude des langues naturelles, le phénomène de la négation recouvre deux acceptions liées l'une à l'autre mais qu'il est important de distinguer :

- le terme de « négation » est d'abord utilisé pour décrire un phénomène sémantico-logique : la négation se définit alors comme l'inversion de la valeur de vérité d'un énoncé et comme le passage, dans cette inversion, du vrai au faux. Cela signifie qu'entre un énoncé positif et un énoncé négatif, le rapport d'adéquation avec la réalité a été inversé : dans un monde où le premier est vrai, le second est faux et inversement ;
- le même terme désigne, de façon métonymique, les morphèmes grammaticaux qui sont utilisés pour obtenir cette inversion sémantico-logique. L'étude *morphosyntaxique* de la négation concerne évidemment la seconde acception.

On peut alors observer que la langue offre deux ressources principales pour opérer une négation. La première ressource est lexicale : la négation repose alors sur le phénomène d'antonymie, que celle-ci soit due à une affixation (négation qui peut être dite *morpho-lexicale*) ou non (négation qui peut être considérée comme purement *lexicale*). La seconde ressource est morphosyntaxique : la négation consiste, dans ce cas, dans l'emploi de morphèmes libres négatifs, en une forme de phrase spécifique et applicable à tout type de phrase (ou à toute modalité d'énonciation). Cette forme de phrase négative peut être vue comme la réorganisation d'une phrase positive sous-jacente.

Le sujet proposé à l'étude, portant sur « la syntaxe de la négation », supposait que la dimension lexicale soit laissée de côté.

Le mécanisme de la négation syntaxique en français a pu être décrit comme un système « à double détente » (Tesnière), qui met en corrélation l'adverbe clitique *ne*, « discordantiel » antéposé au verbe, et un terme « forclusif³ » pouvant appartenir à diverses classes grammaticales et prenant place à droite du verbe conjugué (l'auxiliaire dans le cas des formes verbales composées).

Par ailleurs, l'analyse de la négation gagne à distinguer les cas où la négation est totale – elle porte en ce cas sur l'ensemble de la proposition – de la négation partielle, dont la portée est réduite à un constituant de la phrase.

Cette dernière distinction informera les deux premières parties de l'analyse. On étudiera ensuite le cas de la négation restrictive et celui de la négation prépositionnelle.

1. La négation totale

La négation totale porte sur l'ensemble de la proposition. Elle peut être exprimée au moyen d'une corrélation (*ne... pas*, *ne... point*) ou au moyen de *ne* seul.

1. 1. La négation totale exprimée par une corrélation

1. 1. 1. *ne... pas*

Dans le texte, l'adverbe *pas* sert de forclusif de la négation totale. Le cas de *point* (*je ne connais point d'amour sans pudeur*, l. 19, est examiné ci-dessous, en 2. 2.).

n'ai pas oublié (l. 8)

ne peuvent pas même se compenser (l. 1-2)

n'ai pas su même être sage (l. 14)

Dans ces trois occurrences, la négation porte sur la relation sujet / prédicat et la valeur de vérité de la proposition est inversée.

Dans les deux derniers cas, le forclusif *pas* est accompagné d'un autre adverbe qui lui est incident, *même*. Cet adverbe entraîne une présupposition selon laquelle la proposition positive niée comprenait le fait minimal attendu étant donné la situation : [*ils*] *ne peuvent même pas se compenser* signifie qu'on aurait pu attendre qu'ils puissent au moins se compenser. Cette négation renforcée par *même* exclut la totalité des éléments d'un paradigme, y compris le plus dérisoire.

À la différence de l'usage contemporain, *même* est postposé en français classique (c'est le cas dans les deux occurrences), mais sa mobilité est plus grande : on le voit dans la dernière occurrence, où il est séparé du forclusif et déplacé après le participe passé de la forme composée du verbe *savoir*.

1. 1. 2. *ne... ni... ni...*

La conjonction de coordination *ni*, en corrélation avec le discordantiel (*ni* se substitue alors à *et*), permet de faire porter la négation sur plusieurs constituants de même niveau syntaxique.

Je ne suis ni prude ni précieuse. (l. 13)

³ *Discordantiel* et *forclusif* sont des termes repris par Tesnière à Damourette et Pichon.

L'attribut du sujet est un syntagme adjectival contenant deux adjectifs coordonnés par le morphème coordonnant *ni* employé en corrélation (le premier *ni* fait attendre le second).

Cette coordination négative a un fonctionnement spécifique : la négation ne porte pas sur deux attributs coordonnés, mais sur deux prédicats envisagés distinctement, comme dans deux phrases distinctes (*je ne suis ni prude ni précieuse* n'est pas équivalent à *je ne suis pas [prude et précieuse]* : la phrase s'interprète plutôt comme *je ne suis pas prude et je ne suis pas précieuse*). *Ne... ni ... ni*, qui fait donc apparaître trois mots négatifs, s'interprète comme la réduction de deux phrases coordonnées en *ne ... pas*.

Pour cette raison, contrairement à la négation « à double détente » normale, *ne... ni... ni...* empêche la symétrie évoquée ci-dessus entre phrase positive et phrase négative, puisqu'il n'existe pas de phrase positive unique qui puisse être considérée comme sous-jacente à la phrase négative.

1. 2. La négation totale à morphème unique

La négation peut, dans certains cas, être exprimée par le seul discordantiel, surtout à proximité d'une série limitée de verbes parmi lesquels figure « savoir » (utilisé ici au sens modal de « pouvoir ») :

la débauche et l'amour ne sauraient loger ensemble (l. 1).

Dans cet emploi modal, *savoir* n'apparaît qu'en contexte négatif. On notera que cette construction, sans forclusif, perdure en français moderne et contemporain, même si son emploi relève d'une langue littéraire ou soutenue.

2. La négation partielle

2. 1. La négation partielle exprimée par un forclusif spécifique de la négation partielle

La négation marque formellement la réduction de sa portée à un constituant de la phrase, ce constituant pouvant être de diverses natures (pronom, adverbe, déterminant) et occuper diverses fonctions. On en trouve deux occurrences dans le texte.

rien n'y peut suppléer [...] (l. 2-3)

La négation est exprimée par deux morphèmes : l'adverbe clitique *ne* (forme élidée *n'* devant voyelle à l'initiale du mot suivant) et le pronom indéfini *rien*. Le pronom marque formellement la réduction de la négation au constituant qui occupe la fonction sujet. De ce fait, le « forclusif » apparaît avant le « discordantiel » dans la phrase, la forme négative ne modifiant pas l'ordre des constituants et le sujet restant en position initiale. Les éléments *rien*, *personne*, *jamais*, *aucun* sont d'origine positive et deviennent positifs ou négatifs selon le contexte. En lien peut-être avec leur origine positive, ils conservent une capacité à être disjoints du verbe et peuvent apparaître avant le discordantiel.

quand on ne s'aime plus (l. 3)

La négation est exprimée par deux morphèmes : l'adverbe clitique *ne* et l'adverbe *plus*. Ce dernier morphème signifie que la négation porte sur le complément circonstanciel de temps du verbe *aimer* à l'intérieur de la subordonnée circonstancielle *quand on ne s'aime plus*. Sémantiquement, la négation inverse l'idée d'une continuation du procès verbal dans le temps, et *plus* s'oppose à *encore*.

2. 2. L'interprétation partielle de la négation totale

je ne connais point d'amour sans pudeur (l. 18-19)

Le forclusif *point*, plus fréquent en français classique qu'en français contemporain où il a quasiment disparu, peut exprimer une négation plus forte que *pas*. Dans le texte, la phrase en question étant une reformulation de la dénégation, *point* peut sans doute être interprété comme ayant cette nuance de fermeté conclusive. La négation est formellement totale (analyse acceptée par le jury), mais on peut considérer qu'elle porte en fait plus spécifiquement (négation partielle) sur le complément du nom (à valeur qualifiante) *sans pudeur*. C'est donc *in fine*, compte tenu du sens négatif de *sans* (voir ci-dessous, 4.), une double négation, grammaticale et sémantique, qui est mise en place.

2. 3. Deux cas particuliers : *rien* et *jamais* en emploi positif

On note dans le texte la présence de deux mots qui peuvent admettre des emplois positifs et négatifs : l'adverbe *jamais* et le pronom indéfini *rien*.

si je l'oubliais jamais (l. 9)

si ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour (l. 15).

On considère parfois que ces éléments (parmi d'autres) avaient à l'origine une valeur positive, valeur qu'ils auraient perdue, ou qui se serait grandement marginalisée, au cours du XVII^e siècle. Il vaut sans doute mieux supposer que la valeur positive peut être actualisée ou non, en fonction des contextes. Dans le texte, *jamais* et *rien* reçoivent bien une interprétation positive, qui renvoie à de l'indéfini (temporel pour *jamais*, complément circonstanciel de temps = « un jour », objectal pour *rien*, COD de *sait [...] refuser* = « quelque chose », « quoi que ce soit »). Ils sont employés sans l'adverbe *ne*, ne se situent pas dans le système à double détente et ne relèvent pas à proprement parler de la négation. Cependant, ces deux mots n'apparaissent qu'en contexte négatif ou virtualisant : une subordonnée hypothétique l. 9, une complétive interrogative indirecte totale en *si* l. 15 (qui prend part à une dislocation, le pronom *le* étant cataphorique de la subordonnée : *vous le savez trop, ingrat, si...*). Leur valeur négative sous-jacente justifie donc leur prise en compte dans une étude des marques de la négation.

3. La négation restrictive

La négation restrictive ou exceptive, exprimée par la corrélation *ne...que*, mérite d'être traitée à part : le *que* inverse le mouvement de négativité générale amorcé par *ne*. Le *que* n'est donc pas, au sens strict, un forclusif, puisqu'il excepte un élément du champ de la négation (tous les éléments sont niés sauf celui sur lequel porte la négation exceptive).

il ne veut le céder qu'à lui (l. 15)

L'élément soustrait au mouvement de la négation est le COS à *lui*.

Note : il ne fallait pas confondre le *que* de la négation restrictive avec celui de la subordination conjonctive. Dans *Je n'ai pas oublié que j'ai perdu le droit d'être respectée* (l. 8-9), le *que* introduit une subordonnée conjonctive et celle-ci est comprise dans la portée de la négation totale.

4. La négation prépositionnelle

Il convenait de distinguer deux occurrences du texte, qui ne relevaient pas au même titre de la syntaxe de la négation.

sans pudeur (l. 19)

et

hors vous (l. 11)

Dans les deux cas, le syntagme est introduit par une préposition de sens négatif qui ne modifie pas la forme de la phrase. *Sans* est cependant proprement négatif d'un point de vue sémantico-logique, ce qui explique qu'il puisse être, d'un point de vue syntaxique, relayé par *ni* en situation de coordination. *Hors* en revanche n'est pas proprement négatif et a un sémantisme locatif tout à fait vivant dans de nombreux emplois en langue classique comme en langue contemporaine.

Dans le texte, *sans* introduit un syntagme prépositionnel négatif complément du nom *amour* et se trouve dans une relation sémantico-logique de double négation avec *ne... point* (*je ne connais point d'amour sans = je ne connais d'amour qu'avec*).

3. Stylistique (8 points)

Étudier le genre judiciaire.

Comme les années précédentes, le jury a valorisé les copies qui proposaient une interprétation appuyée à la fois sur un relevé et sur une analyse de faits linguistiques précis – conformément à la méthode du commentaire stylistique, qui n'est pas toujours maîtrisée par les candidats. En effet, certaines copies ont parfois tendance à s'abriter derrière une explication purement littéraire, si l'on peut dire, qui ne présente pas de problématique directement en lien avec l'écriture.

Le sujet invitait ici à questionner la dimension rhétorique de la lettre et plus précisément le genre judiciaire, qu'il convenait de définir et éventuellement de mettre en relation avec le délibératif et l'épidictique. Ainsi ont été valorisées les copies qui ont pris en compte la dynamique argumentative de la lettre, mais aussi celles qui ont considéré le genre épistolaire, le dispositif énonciatif, les modalités d'énonciation, le registre pathétique...

À l'échelle de l'épreuve, le temps réservé à la stylistique est réduit. Le jury en a bien conscience, de même qu'il a conscience que la proposition de corrigé qui suit excède ce qu'il est envisageable de faire en temps limité dans les conditions du concours. Néanmoins nous essayons ici d'illustrer ce qui constitue un horizon d'attente méthodologique : un commentaire qui se présente sous la forme d'un plan apparent, avec titres et sous-titres synthétisant les diverses interprétations qu'on peut formuler à partir d'occurrences prélevées dans le texte et examinées avec soin.

Le contexte, tel qu'il est rapporté dans la table des matières de l'édition Duchêne de 1764, est le suivant : « *Lettre L, de Julie* : Reproche qu'elle fait à son amant de ce qu'échauffé de vin au sortir d'un long repas, il lui a tenu des propos grossiers, accompagnés de manières indécentes. »

L'inscription dans le genre judiciaire, qui consiste à accuser ou défendre, est ici évidente grâce à l'isotopie du juste et de l'injuste, du bien et du mal : « déshonnête » (l. 4), « mal à propos » (l. 5), « faute » (l. 10), « punition » (l. 10). L'enjeu du débat est d'ordre sentimental, comme en témoignent les nombreuses occurrences du nom *amour* et du verbe *aimer*. Or l'originalité du procès qu'intente l'épistolière réside justement dans l'ambiguïté de la relation amoureuse : Julie se fait ici l'accusatrice de Saint-Preux mais, pour autant, elle n'est pas pleinement innocente, dans la mesure où elle est aussi partie prenante de la faute originelle qui lie les amants.

Néanmoins Julie ne fait pas vraiment de narration des faits reprochés, par pudeur, mais aussi parce qu'elle va dépasser le procès en invitant Saint-Preux à se corriger et en tenant un discours sur l'amour vrai. Ainsi le judiciaire dévie-t-il vers le délibératif, dans la mesure où l'épistolière tente d'infléchir l'attitude de son amant, et vers l'épidictique, compris comme la célébration de l'amour véritable et le blâme de la débauche.

1. Scénographie de l'accusation

Dès la première ligne, qui débute par « croyez-moi, mon ami », les deux pôles de l'énonciation épistolaire apparaissent clairement :

- la locutrice (par le biais du pronom personnel complément) ;
- et l'allocutaire (à travers la deuxième personne du pluriel et l'apostrophe).

Mais l'accent est ensuite placé différemment sur ces deux instances.

1. 1. La locutrice : coupable mais pas responsable

Apparue au début de l'extrait, la première personne pronominale disparaît ensuite pour ne réapparaître qu'à la ligne 8 : « je n'ai pas oublié⁴ ». La fonction qu'elle occupe alors dans la phrase renseigne sur l'orientation de l'accusation qui est portée.

a) Le *je* sujet, le *je* coupable

Lorsqu'elle est le **sujet des verbes**, Julie rappelle sa propre culpabilité : « *Je* n'ai pas oublié que *j'*ai perdu le droit d'être respectée » (l. 8-9), « *Je* ne suis ni prude ni précieuse. Hélas, que *j'*en suis loin, *moi* qui n'ai pas su même être sage ! » (l. 13-14). Dans cette dernière phrase, la segmentation permet d'insister sur le sujet et la faute commise – à moins qu'il ne s'agisse d'une apposition pronominale, mais on peut analyser l'effet produit de la même manière.

Julie va même jusqu'à s'imputer une autre faute, qui serait l'oubli de sa faute originelle, dans le cadre d'une subordonnée hypothétique où la première personne est sujet d'un verbe à l'imparfait qui exprime le potentiel : « mais si je l'oubliais jamais (...) » (l. 9).

Une autre apparition du *je* sujet intervient dans un **discours direct auto-rapporté** qui assure la mise en scène, et ainsi la mise en relief, de sa propre pensée : « *je* vous l'ai déjà dit, *je* ne connais point d'amour sans pudeur » (l. 18-19).

b) Le *je* objet : la déresponsabilisation

Le plus souvent, Julie se place en position de **complément d'objet** du verbe : « est-ce à vous de *me* le rappeler » (l. 9), « vous *me* devez le prix de l'humiliation où vous *m'*avez réduite » (l. 11-12), « vous *m'*avez trop bien appris son langage » (l. 16). Cette organisation syntaxique rappelle que Julie, en tant que **patient ou destinataire**, subit l'action dénotée par le verbe – et, en l'occurrence, la faute et l'opprobre. C'est du moins ainsi qu'elle présente les choses. Dans les exemples précédents, c'est l'allocutaire qui est sujet ; toutefois ce n'est pas le cas dans « Tout le monde a le droit de *me* mépriser hors vous » (l. 11) : la préposition exceptive dénie à Saint-Preux seul le droit de déprécier Julie dans la mesure il est à l'origine de son écart de conduite.

Une construction causative est symbolique de la passivité ou de la soumission de Julie qui, selon elle, n'agit pas d'elle-même : « tant de pleurs versés sur ma faiblesse méritaient que *vous me la fissiez moins cruellement sentir* » (l. 12-13). La **périphrase actancielle** permet en effet de dissocier celui qui est la véritable cause de l'action (Saint-Preux) de celle qui en est l'agent effectif (Julie) : sans en être l'instigatrice, Julie n'est qu'une simple exécutante de l'action. On retrouve cette même distinction dans le groupe nominal « l'auteur de ma faute » (l. 10), qui permet à Julie de reconnaître la faute sans en reconnaître la responsabilité.

Enfin, la dernière phrase montre Julie en position de complément d'objet de **constructions impersonnelles** : « s'il *m'*en coûtait de perdre le vôtre, il *m'*en coûterait encore plus de le conserver à ce prix » (l. 19-20). Or « cette forme impersonnelle permet de représenter un procès psychologique comme autogénéré à la manière d'un événement météorologique, indépendamment de tout support agentique⁵ », et donc indépendamment de Julie qui, là encore, rejette toute responsabilité. L'issue de la relation, envisagée grâce aux infinitifs « perdre » et « conserver », ne présente que l'idée du procès détachée de sa propre personne.

1. 2. L'allocutaire : « l'auteur de ma faute »

a) L'imputation

⁴ Si le *je* est absent de ces lignes, Julie est néanmoins présente référentiellement dans d'autres expressions (voir *infra*).

⁵ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, « Quadrige Manuels », Paris, 2014, p. 754.

Plus souvent que le *je*, c'est le *vous* qui est **sujet** des phrases, de sorte qu'il est présenté comme coupable : « quand *vous* seriez assez malheureux » (l. 4), « comment avez-*vous* pu » (l. 5), « *vous* me devez le prix de l'humiliation où *vous* m'avez réduite » (l. 11-12), « *vous* le savez trop » (l. 14), « *vous* m'avez trop bien appris son langage » (l. 16)... Il est également sujet implicite des **verbes à l'impératif**, qui débutent et achèvent l'extrait : « Croyez-moi » (l. 1), « Ou renoncez à Julie, ou sachez être estimé d'elle » (l. 17-18).

Quantitativement d'abord, il y a une forme de déséquilibre dans la mise en scène des deux pôles de l'énonciation qui vise à imposer, avec une certaine mauvaise foi, une forme de déresponsabilisation de l'énonciatrice – implication du *je* minorée – et, à l'inverse, la culpabilité de Saint-Preux.

Par ailleurs, les **verbes à la forme pronominale** soulignent la responsabilité et l'égoïsme de Saint-Preux : « *vous plaire* à ce déshonnête langage » (l. 4), « *vous résoudre* à l'employer » (l. 5). En effet, ces constructions unissent l'allocutaire à lui-même et excluent Julie du plaisir éprouvé et des décisions prises en conséquence.

b) Les apostrophes contrastées : séduire et accuser⁶

Les deux apostrophes « mon ami » (l. 1) et « ingrat » (l. 14) participent toutes deux d'une rhétorique amoureuse assez convenue et s'inscrivent pleinement dans la thématique amoureuse du passage. À l'appellatif affectif d'ouverture « mon ami » succède ainsi le « ingrat » ordinaire de l'amoureuse déçue et/ou dépitée. Pour autant, le glissement de l'un à l'autre manifeste la tension argumentative de la lettre et l'ambivalence de la relation qui unit Julie à Saint-Preux : l'appellatif tendre « mon ami » (l. 1) laisse place à l'attaque *ad hominem* « ingrat » (l. 14), dans une forme de glissement argumentatif où la bienveillance de convention cède le pas à l'accusation – tout aussi codée – de l'être aimé. Après la *captatio benevolentiae* de l'adresse initiale vient la mise en cause de « l'ingrat » dont on attend une réaction – et une réforme.

1. 3. Elle et lui : la délocutivisation

La lettre tend parfois à faire sortir du cadre énonciatif l'un des interlocuteurs, qui devient ainsi momentanément le délocuté (celui dont on parle).

• Cette objectivation touche essentiellement Julie par le biais de relatives périphrastiques : « celle qui vous est chère » (l. 6), « ce qu'on aime » (l. 7). Si la première occurrence renvoie spécifiquement à Julie, la seconde l'inclut dans un ensemble générique, comme en témoignent le présent de vérité générale et les pronoms *ce que* et *on*. D'une relative à l'autre, ce passage de l'individuel au général marque la volonté d'inscrire l'histoire singulière dans une expérience universelle de l'amour (voir *infra*).

On reconnaît ici les « effets de sourdine » que Léo Spitzer repère chez Racine, tel ce démonstratif de distance associé à une partie du corps qui renvoie par synecdoque à l'individu tout entier : « ce tendre cœur » (l. 14). « Lorsque quelqu'un parle de lui-même (de son corps etc.) par démonstratifs, c'est qu'il se devient lui-même étranger, ce qui peut produire deux effets : sincérité et modestie, ou froide objectivité⁷. » On peut considérer ici que les deux impressions se cumulent : à la distance froide du démonstratif s'associe l'adjectif affectif antéposé qui révèle la véritable nature de Julie.

Enfin la distanciation de soi culmine avec la phrase alternative où l'énonciatrice se désigne elle-même par son propre prénom, qui est repris ensuite par un pronom personnel de rang 3 : « Ou renoncez à *Julie*, ou sachez être estimée d'*elle* » (l. 17-18). Par l'énallage personnelle, la jeune fille s'élève ainsi à la dignité des héroïnes tragiques, pour qui « le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique⁸ » : un nom qui constitue à lui seul une obligation morale, à la fois pour celle qui le porte et ceux avec qui elle se lie.

⁶ Jean Starobinski, *Accuser et séduire, Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2012.

⁷ Léo Spitzer, *Études de style* [1970], Paris, Gallimard, « Tel », 2011, p. 216.

⁸ *Ibid.*, p. 222.

Pour Julie, cet éloignement de soi, qui passe par la périphrase, la généralisation, le démonstratif, le nom propre, vise là encore à se déresponsabiliser : ces procédés d'atténuation tuent le lyrisme, en effaçant le *je*, et rejettent la faute sur l'interlocuteur.

- La seule fois où celui-ci est objectivé, c'est par une périphrase qui révèle explicitement sa culpabilité : « l'auteur de ma faute » (l. 10). Ce groupe nominal est ensuite repris par le pronom personnel de rang 3 qui parfait la délocutivisation : « ce serait à *lui* plutôt de m'en consoler » (l. 10).

2. La rhétorique judiciaire

2. 1. Les modalités d'énonciation : des paroles et des actes

Les modalités d'énonciation témoignent de l'attitude de la locutrice à l'égard de son allocutaire. Elles correspondent aux actes de langage fondamentaux : asserter, ordonner, interroger.

a) La modalité assertive

Julie pose et impose sa vision de l'amour dans des phrases assertives, telles que « Le cœur fait le vrai bonheur quand on s'aime, et rien n'y peut suppléer sitôt qu'on ne s'aime plus. » (l. 2-3).

La force assertive est encore plus grande lorsque Julie recourt à la modalité déontique – modalité d'énoncé, et non pas d'énonciation, qui caractérise l'attitude de la locutrice à l'égard de son énoncé. Le constat est ainsi présenté en termes de devoir et d'obligation morale : « ce serait plutôt à lui de m'en consoler » (l. 10), « tant de pleurs versés sur ma faiblesse méritaient que vous me la fissiez moins cruellement sentir » (l. 12-13). Dans ces deux occurrences, le conditionnel présent et le subjonctif imparfait expriment un état du monde possible : l'énonciatrice situe les faits qu'elle évoque dans un univers qui n'est pas le sien au moment de l'énonciation, mais elle invite implicitement son co-énonciateur à modifier son comportement en conséquence. On peut ainsi y voir un acte de langage indirect qui confine à l'injonction.

b) La modalité injonctive

Elle figure en bonne part dans l'extrait qui s'ouvre et se termine par des **impératifs présents** : « croyez-moi » (l. 1) et « Ou renoncez à Julie, ou sachez être estimé d'elle » (l. 17-18). La locutrice veut agir sur l'allocutaire pour orienter son action – elle inscrit ainsi son discours dans le genre délibératif, tourné vers l'avenir (voir *infra*). D'une phrase injonctive à l'autre, le parcours est évident : de la théorie aux faits. Il s'agit tout d'abord de reconnaître pour vraies les paroles de Julie (« croyez-moi ») et de s'y conformer en actes (« Ou renoncez... ou sachez »).

c) La modalité interrogative

Par l'interrogation, Julie instaure le même rapport de forces que dans la modalité injonctive : dans les deux cas il s'agit de contraindre l'autre. Dans la situation de communication présente, en effet, les interrogations de Julie ne sont pas vraiment associées au questionnement mais elles acquièrent indirectement la valeur d'un autre acte de langage :

- une **valeur déclarative teintée d'indignation** : « comment avez-vous pu vous résoudre à l'employer si mal à propos, et à prendre avec celle qui vous est chère un ton et des manières qu'un homme d'honneur doit même ignorer ? » (l. 5-7) ; « Depuis quand est-il si doux d'affliger ce qu'on aime, et quelle est cette volupté barbare qui se plaît à jouir du tourment ? » (l. 7-8) ;

- une valeur déclarative qui se double d'une **valeur d'ordre ou de défense** : « est-ce à vous de me le rappeler ? Est-ce à l'auteur de ma faute d'en aggraver la punition ? » (l. 9-10) ;

- une **valeur exclamative** : « Vous le savez trop, ingrat, si ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour ? » (l. 14-15) – on peut d'ailleurs ici se demander si le point d'interrogation n'est pas lié à la subordonnée interrogative.

Il s'agit d'interrogations rhétoriques dans la mesure où la réponse est programmée par la question.

2. 2. Les marqueurs de dialogisme : s'opposer à l'autre

• La **négation polémique** permet à Julie de présenter dans son discours la voix de Saint-Preux en lui attribuant un énoncé positif (que celui-ci l'ait formulé ou non) afin de le réfuter :

- « la débauche et l'amour *ne* sauraient loger ensemble, et *ne* peuvent *pas* même se compenser » (l. 1-2) ;
- « *rien* n'y peut suppléer sitôt qu'on ne s'aime plus » (l. 2-3) ;
- « Je *n'*ai *pas* oublié que j'ai perdu le droit d'être respectée » (l. 8-9) ;
- « Je *ne* suis *ni* prude *ni* précieuse » (l. 13).

Ces négations polyphoniques donnent à entendre la dispute des amants.

• Julie emploie également le mécanisme de la **concession** dans « Mais quand vous seriez assez malheureux pour vous plaire à ce déshonnête langage, comment avez-vous pu vous résoudre à l'employer si mal à propos (...) ? » (l. 4-5). En effet, la proposition introduite par la conjonction *quand* (qu'on peut gloser par *quand bien même*) concède à Saint-Preux une éventuelle circonstance atténuante : **Julie adopte ainsi le point de vue de son allocutaire mais, en réalité, c'est pour mieux appuyer le sien propre et renforcer l'accusation** contenue dans la seconde partie de la phrase.

2. 3. La preuve pathétique : accusation et persuasion

a) L'expression de la subjectivité

La mise en accusation passe par un **lexique fortement connoté axiologiquement** : « débauche » (l. 1), « déshonnête » (l. 4), « mal à propos » (l. 5), « volupté barbare » (l. 7-8), « vous le savez *trop* » (l. 14). À cela s'ajoute un **vocabulaire affectif**, notamment à travers l'isotopie de l'amour qui parcourt le texte, mais aussi les adjectifs « doux » (l. 7) et « tendre » (l. 14), ou encore l'adverbe « cruellement » (l. 13). L'interjection « Hélas » (l. 13), associée à la modalité exclamative, ainsi que l'apostrophe « ingrat » (l. 14) sont des **échos raciniens qui accroissent la charge pathétique** – au même titre que la nomination de soi à la troisième personne (voir *supra*).

b) Le marquage du haut degré

Il passe par l'utilisation :

- des pronoms indéfinis : « *rien* n'y peut suppléer » (l. 2-3), « *Tout le monde* a droit de me mépriser » (l. 11) ; « ce tendre cœur sait *rien* refuser à l'amour » (l. 14-15) ;
- de l'adverbe d'intensité *si* : « l'employer *si* mal à propos » (l. 5), « lui en pouvoir substituer un *si* différent » (l. 16-17) ;
- de l'adverbe d'intensité *trop* marquant un degré excessif : « Vous le savez *trop* » (l. 14), « vous m'avez *trop* bien appris son langage » (l. 16) ;
- de l'adverbe *même* qui a une valeur renchérisante : « ne peuvent pas *même* se compenser » (l. 2), « un ton et des manières qu'un homme d'honneur doit *même* ignorer » (l. 6-7) ; « moi qui n'ai pas su *même* être sage » (l. 14) ;
- du déterminant complexe : « *tant de* pleurs versés sur ma faiblesse » (l. 12).

c) Le jeu des figures

• De nombreuses **répétitions** rendent compte de l'émotion de Julie. Il est ainsi possible de repérer :

- des reprises à l'identique : « langage » (l. 5, 16), « prix » (l. 11, 20) ;
- des figures dérivatives : « amour » (l. 1, 15, 19) / « aime » (l. 2, 3, 7) ;
- des polyptotes : « plaire » (l. 4) / « plaît » (l. 8) ; « je n'ai pas oublié » (l. 8) / « je l'oubliais » (l. 9) ; « est-ce » (l. 9-10) / « ce serait » (l. 10) ; « cède » (l. 15) / « céder » (l. 15) ; « coûtait » (l. 19) / « coûterait » (l. 19) ;

- des anaphores : « *est-ce à vous de me le rappeler ? Est-ce à l'auteur de ma faute d'en aggraver la punition ?* » (l. 9-10).

• Pour rendre son discours plus expressif, Julie emploie également

- des **tropes** :

- allégorie : « la débauche et l'amour ne sauraient loger ensemble » (l. 1) ;
- synecdoque : « ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour » (l. 14-15) ;

- des **parallélismes** : « Ou renoncez à Julie, ou sachez être estimé d'elle » (l. 17-18) – la polysyndète est ici un renfort d'expressivité ; « et s'il m'en coûtait de perdre le vôtre, il m'en coûterait encore plus de le conserver à ce prix » (l. 19-20) ;

- des **antithèses** (voir *infra*) ;

- un **paradoxe** qui signe la singularité morale de Julie : « Des injures, des coups m'outrageraient moins que de semblables caresses » (l. 17).

3. Le dépassement de la scène judiciaire

Ouvrément inscrite dans le genre judiciaire, la lettre répond aussi à d'autres objectifs. Julie entend notamment infléchir le comportement de son amant. Une partie de sa missive est ainsi orientée vers l'avenir, placée sous le signe d'une alternative : « Ou renoncez à Julie, ou sachez être estimé d'elle » (l. 17-18). En ce sens, le judiciaire est mêlé au **délibératif**, et plus généralement encore à l'**épidictique** : Julie tient un discours universel, sous-tendu par le blâme de la débauche et l'éloge de l'amour vrai – modèle théorique auquel Saint-Preux est invité à correspondre dans les faits. On notera enfin que ce discours intellectuel et général est aussi une manière pour Julie d'estomper sa faute.

3. 1. Un discours gnomique : la figure idéale de l'amour et de l'amant

• Le discours de Julie se dote fréquemment d'une **valeur omnitemporelle**, qui dépasse la situation singulière des amants pour embrasser une perspective plus générale. À ce titre, elle emploie

- le **présent de vérité générale** : « peuvent » (l. 2), « fait » (l. 2), « aime » (l. 2, 3), « peut » (l. 3), « doit » (l. 6) ;

- les **pronoms indéfinis** « on » (l. 2, 3, 7) et « autrui » (l. 8) – dans la phrase « Depuis quand est-il doux d'affliger ce qu'on aime, et quelle est cette volupté barbare qui se plaît à jouir du tourment d'autrui ? », *on* et *autrui* qui en théorie ne discriminent pas le masculin et le féminin, renvoient ici en contexte respectivement à Saint-Preux et Julie ;

- des **groupes nominaux à valeur générique** : « la débauche et l'amour » (l. 1), « le cœur » (l. 2), « un homme d'honneur » (l. 6), « je ne connais point d'amour sans pudeur » (l. 18-19).

• Dans sa lettre, le passage de l'universel au spécifique est assuré par des conjonctions de coordination :

- d'une phrase à l'autre : « Le cœur fait le vrai bonheur quand on s'aime, et rien n'y peut suppléer sitôt qu'on ne s'aime plus. / *Mais* quand vous seriez assez malheureux pour vous plaire à ce deshonnête langage (...) » (l. 2-4) – la conjonction marque ici le **passage d'un plan énonciatif à l'autre** : le premier énoncé est non-embrayé sur la situation d'énonciation et recourt à la non-personne, alors que le second est embrayé avec le pronom personnel de rang 5 ; il s'agit ici de ce que Ducrot⁹ désigne sous le terme de connecteur argumentatif, qui inverse l'orientation argumentative du propos : du préambule sur « l'amour », « le cœur » et le « vrai bonheur » qui s'opposent à la « débauche », on pourrait conclure que Saint-Preux a adopté un comportement qui s'accorde à son amour pour Julie. Le « mais » vient inverser l'orientation argumentative du propos et la phrase qui suit le connecteur confirme que le « ton » comme les « manières » de Saint-Preux ne sont en rien appropriés ;

- à l'intérieur d'une même phrase : « je ne connais point d'amour sans pudeur, *et* s'il m'en coûtait de perdre le vôtre (...) » (l. 18-19) – la conjonction fait ici le lien entre une définition universelle de l'amour

⁹ Oswald Ducrot, « Analyses Pragmatiques », *Communications*, n°32, Seuil, Paris, 1980 et Oswald Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, « Le Sens commun », Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

et la forme particulière qu'il prend dans le cas de Saint-Preux, ce qu'exprime aussi l'anaphore pronominale partielle *le vôtre* (voir *infra*).

- Ce passage de l'universel au spécifique vise à **confronter la théorie et les faits**. En effet, la lettre dépeint l'amant tel qu'il devrait être mais aussi l'amant tel qu'il est.

L'**article indéfini** qui introduit le groupe nominal « un homme d'honneur » (l. 6) possède une valeur générique : d'un point de vue syntaxique, il ne renvoie pas directement à Saint-Preux, mais d'un point de vue argumentatif, Julie invite implicitement son interlocuteur à devenir (ou demeurer) un exemplaire particulier de cette classe d'homme. Dans un double mouvement, la phrase associe l'histoire individuelle (« celle qui vous est chère ») à la réflexion générale (« un homme d'honneur »).

Cette figure idéale de l'amant est certes associée au présent de vérité générale, dans la mesure où il ne s'incarne pas dans la situation d'énonciation ; mais cette idéalisation passe aussi par **des temps et des modes verbaux qui inscrivent l'amant parfait dans le monde des possibles et non pas dans le monde de ce qui est** :

- le subjonctif imparfait : « tant de pleurs versés sur ma faiblesse méritaient que vous me la *fissiez* moins cruellement sentir » (l. 12-13) ;

- le conditionnel présent : « ce *serait* à lui plutôt à m'en consoler » (l. 10) ; « Des injures, des coups m'*outrageraient* moins que de semblables caresses » (l. 17).

Dans ces trois occurrences, l'adverbe *plutôt*, qui marque la préférence, et le comparatif d'infériorité *moins* soulignent le **décalage entre l'idéal et la réalité** – dans le but que l'un se conforme à l'autre.

3. 2. L'expression intellectuelle de la vie intérieure

Julie rend compte de l'expérience sentimentale de manière assez intellectuelle, ce dont témoignent l'agencement des phrases et un certain goût pour l'abstraction et les antithèses.

a) L'organisation phrastique

- La pensée de Julie s'exprime dans des phrases qui recourent souvent à la **subordination** – complexité phrastique qui vise à traduire la complexité du réel, celle de la situation des amants, et plus encore celle de Julie, coupable et victime.

- Les **anaphores pronominales** évitent les répétitions et donnent une certaine densité à la phrase et au mouvement intellectuel que celle-ci dessine :

- anaphore totale d'un GN : « Est-ce à l'auteur de ma faute d'*en* aggraver la punition ? Ce serait à *lui* plutôt de m'*en* consoler. » (l. 9-10) ; « tant de pleurs versés sur ma faiblesse méritaient que vous me *la* fissiez moins cruellement sentir » (l. 12-13) ; « vous le savez trop, ingrat, si ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour ? Mais au moins ce qu'*il lui* cède, *il* ne veut *le* céder qu'à *lui*, et vous m'avez trop bien appris son langage, pour *lui en* pouvoir substituer *un si différent* » (l. 14-17) ; « et s'il m'en coûtait de perdre le vôtre, il m'en coûterait encore plus de *le* conserver à ce prix » (l. 19-20) ;

- anaphore partielle qui reprend le contenu notionnel d'un GN : « je ne connais point d'amour sans pudeur, et s'il m'en coûtait de perdre *le vôtre* » (l. 19) ;

- anaphore résomptive : « Je n'ai pas oublié que j'ai perdu le droit d'être respectée ; mais si je *l'oubliais* jamais, est-ce à vous de me *le* rappeler ? » (l. 8-9) ; « vous *le* savez trop, ingrat, si ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour ? » – il s'agit ici plus particulièrement d'une annonce cataphorique, qui suppose d'anticiper le contenu de la phrase.

b) Une vision conceptuelle

- Julie privilégie les **noms abstraits** : « la débauche » (l. 1), « l'amour » (l. 1, 15), « le vrai bonheur » (l. 2), « l'humiliation » (l. 11), « pudeur » (l. 19). Ils renvoient à des concepts qui inscrivent la lettre dans un champ philosophique qui déborde la situation de procès.

• En outre, les nombreuses **antithèses** participent à une vision binaire, et somme toute schématique, de l'existence et de l'amour :

- « la débauche et l'amour » (l. 1) ;
- « quand on s'aime » (l. 2) / « sitôt qu'on ne s'aime plus » (l. 3) – la locution conjonctive *sitôt que* insiste d'ailleurs sur la rapidité d'un sentiment à l'autre ;
- « bonheur » (l. 2) / « malheureux » (l. 4) ;
- « oubliais » / « rappeler » (l. 9) ;
- « faute » / « punition » (l. 10) ;
- « aggraver » / « consoler » (l. 10) ;
- « refuser » / « cède », « céder » (l. 15) ;
- « injures », « coups » / « caresses » (l. 17) ;
- « perdre » (l. 19) / « conserver » (l. 20).

Une phrase, fondée tout entière sur les oppositions, symbolise l'incompréhension de Julie à l'égard du comportement de Saint-Preux, qu'elle juge contradictoire et intolérable : « Depuis quand est-il *doux* d'affliger ce qu'on aime, et quelle est cette *volupté barbare* qui se plaît à *jouir* du *tourment* d'autrui ? » (l. 7-8) Les **antithèses** (« doux/affliger », « affliger/aime », « jouir/tourment ») et l'**oxymore** (« volupté barbare ») expriment en effet une vision plus trouble des émotions et des plaisirs, telle que Julie n'arrive pas à l'appréhender. De fait, la phrase interrogative suspend la valeur de vérité d'une telle représentation de l'amour, où affleure un certain sadisme.

3. 2. Du passé à l'avenir : une invitation à l'amour vrai

• La **temporalité dominante** de la lettre, et du genre judiciaire auquel elle appartient, est le **passé**. Aussi les passés composés, à valeur d'accompli, sont-ils nombreux : « comment avez-vous pu vous résoudre » (l. 5), « je n'ai pas oublié que j'ai perdu le droit d'être respectée » (l. 8-9), « l'humiliation où vous m'avez réduite » (l. 12), « moi qui n'ai pas su même être sage » (l. 14), « vous m'avez trop bien appris son langage » (l. 16), « je vous l'ai déjà dit » (l. 18).

• Mais le discours de Julie est également tourné vers l'**avenir** grâce :

- aux impératifs présents : « Ou *renoncez* à Julie, ou *sachez* être estimée d'elle » (l. 17-18) ;
- à l'imparfait et au conditionnel présent du système hypothétique : « et s'il m'en *coûtait* de perdre le vôtre, il m'en *coûterait* encore plus de le conserver à ce prix » (l. 19-20).

Il ne s'agit pas uniquement d'incriminer Saint-Preux pour des faits rétrospectifs, mais d'obtenir une modification de son comportement dans le futur. **La lettre d'accusation est aussi une invitation à l'amour** sous certaines conditions. En effet, Julie ne reproche pas à Saint-Preux de l'aimer mais de l'aimer mal, d'où les distinctions qu'elle opère grâce à :

- la détermination adjectivale qui distingue ainsi « le *vrai* bonheur » du faux (l. 2) ;
- la négation restrictive : « ce qu'il cède, il *ne* veut le céder *qu'* à lui » (l. 15).

Le **présent** employé dans cette dernière occurrence est à la fois tourné vers le passé et l'avenir : Julie a cédé et veut céder encore, sous réserve que Saint-Preux s'amende. En ce sens, l'éloge de l'amour vrai permet de lier les genres judiciaire et délibératif puisque Julie invite son amant à suivre ce modèle.

• Le maillage étroit entre les marques qui renvoient à la locutrice et à l'allocutaire atteste que le lien entre les amants n'est pas rompu : « Ou *renoncez* à Julie, ou *sachez* être estimé d'elle. Je *vous* l'ai déjà dit » (l. 17-18) – le parallélisme de la première phrase s'inverse dans la suivante pour former un chiasme.

Malgré l'accusation qu'elle porte contre Saint-Preux et ses exactions passées, Julie n'en écrit pas moins une lettre sentimentale, où elle affirme avec force et subjectivité ce qu'aimer veut dire.

RAPPORTS DES EPREUVES ORALES

ÉPREUVES ORALES

LEÇON

Rapport présenté par Yohann Deguin, maître de conférences en littérature française à l'université de Rouen Normandie

Que soient remerciés Romain Benini, Hélène Biu, François Chatelain, Olivier Combault, Damien Crelier, Paul-Victor Desarbres, Audrey Faulot et Agathe Salha pour leurs précieuses contributions à ce rapport.

Cette année, le jury a entendu 22 leçons, dont les notes s'échelonnent entre 3/20 et 19/20. La moyenne de l'épreuve est de 9,02 pour une moyenne des admis se situant à 12,20. L'exercice de la leçon ne devrait pas surprendre les candidates et les candidats : il s'agit d'une épreuve présente au sein de toutes les agrégations de Lettres, et l'on ne saurait trop rappeler l'importance de consulter les rapports de jury, aussi bien de l'agrégation spéciale que des agrégations externe et interne.

Après une préparation de six heures sur un sujet relatif à l'une des œuvres au programme (ou groupement d'œuvres, ainsi de Du Bellay ou de Perrault et d'Aulnoy), une présentation de quarante minutes devant le jury est suivie d'un échange d'une durée maximale de vingt minutes. La leçon n'est ni un catalogue d'exemples ou de relevés lexicaux, ni un cours complet, ni un résumé de l'œuvre. Il s'agit d'une démonstration logique, dont la construction repose sur une problématisation fine du sujet proposé. Le sujet est central et ne doit jamais être perdu de vue. Il constitue un fil rouge à la démonstration. Souvent bien préparés en amont du concours, les candidats et les candidates croient devoir faire état de l'ensemble des savoirs acquis sur une œuvre au cours de l'année, pendant les quarante minutes de leur oral de leçon. Rien n'est plus dangereux. En effet, la leçon évalue la capacité à sélectionner les informations, à les hiérarchiser et à les restituer au gré d'une dynamique démonstrative. On se gardera donc de transformer la leçon en fourre-tout, de se lancer dans des discours pléthoriques, certes riches en informations, mais qui très vite perdent de vue le sujet. En salle de préparation, il convient donc de bien circonscrire les enjeux du sujet (qui peut prendre diverses formes – citation, notion, catégorie littéraire, étude littéraire) d'abord en définissant ses termes, puis en constatant sa pertinence au sein de l'œuvre au programme : pourquoi le jury estime-t-il que cette question est importante pour l'œuvre ? Tous les sujets sont traitables : ils ne doivent pas déstabiliser les candidates et les candidats et ils invitent à porter un regard original sur l'œuvre. C'est pourquoi il convient de mettre en avant une lecture personnelle du programme, qui rende crédit au sujet posé.

Le sujet de la leçon, défini et problématisé, peut ensuite être déployé au gré d'une logique argumentative qui repose sur des exemples précis. Certaines leçons, au demeurant bien problématisées et au plan solide ont sérieusement souffert du regard trop lointain porté par le candidat ou la candidate sur le texte : procéder par allusion aux épisodes divers d'une œuvre est loin de suffire. Citer le texte et en proposer des micro-explications, ponctuelles, en lien avec le sujet, est nécessaire. C'est d'ailleurs l'un des enjeux de l'enseignement des lettres, que d'articuler des discours généraux sur les œuvres et l'histoire littéraire avec des lectures précises, fines, qui font entrer dans les textes, les font entendre et dévoilent leurs constructions, leurs implicites.

La leçon peut prendre la forme d'une étude littéraire. Les candidates et les candidats doivent absolument se préparer à présenter cet exercice. En effet, sur les 22 leçons entendues, 5 ont consisté en des études littéraires. L'étude littéraire invite à commenter un texte d'une

certaine longueur, en fonction de la nature des œuvres : on se reportera à la liste des sujets pour l'évaluer. Il convient de mettre en évidence la particularité du texte proposé au sein de l'œuvre, et non pas d'en faire le prétexte à une leçon redevenue thématique ou à une appréciation de l'œuvre dans son ensemble. Tout texte n'est en effet pas représentatif absolument de l'œuvre dans laquelle elle s'insère, ni de son genre littéraire. S'il peut être bienvenu de résumer à grands traits, pour en dévoiler la structure, l'extrait, il est en revanche malvenu de transformer l'étude littéraire en longue paraphrase. Une bonne étude littéraire des sonnets 107 à 112 de Du Bellay a été l'occasion d'exposer clairement le statut de ces poèmes marqués d'un astérisque, présents dans un seul exemplaire, donc probablement diffusés de manière restreinte. Le candidat a cherché à comprendre s'il y avait une logique dans cet ensemble sans négliger la part de contingence liée au format de la page, pour en venir à caractériser le dénominateur commun : le postulat initial d'une quintessence de la satire, plus acerbe dans ces sonnets, gênante du point de vue politique, s'en trouvait finalement dépassé par plusieurs perspectives rendant problématique l'insertion de ces sonnets dans le recueil, telles que l'émergence d'un *ethos* héroï-comique du poète, l'aspiration à une réforme (certes gallicane), une satire dirigée également contre la cour de France. Il est certes exigeant de traiter un long passage, comme par exemple la onzième lettre de la quatrième partie de *La Nouvelle Héloïse*, mais les candidats et candidates ne découvrent pas le texte au moment de l'épreuve. Il faut donc s'efforcer de fonder l'interprétation sur la totalité du passage, et pas seulement sur les premières pages, afin de favoriser un commentaire homogène de l'extrait et d'en prendre en compte la richesse interprétative.

Plusieurs leçons ont cruellement souffert d'une mauvaise gestion du temps. L'épreuve n'est pas trop courte : le temps alloué doit inviter à hiérarchiser les informations, à opérer des choix. S'il était possible de relever les sept occurrences du mot *pechié* pour une leçon sur *Pechié et mescheance* dans *La Mort du Roi Arthur* afin de les commenter, il était en revanche nécessaire de sacrifier les nombreuses allusions à l'action de « manger » dans les contes de Perrault et d'Aulnoy, au profit de lectures plus précises de moments phares. Il est impératif que dans les six heures de préparation, les candidates et les candidats distinguent sur leurs notes des éléments à supprimer en cas de besoin, à condenser s'ils devaient manquer de temps. Il importe de ne pas être trop captif de notes souvent riches et d'être capable, l'œil sur la montre, d'adapter son discours au temps de l'épreuve : trop nombreux sont celles et ceux qui, constatant au cours de l'épreuve qu'ils en ont trop à dire, qu'ils devraient déjà être passés à la partie suivante depuis cinq minutes, préfèrent tout dire coûte que coûte, plutôt que de retrancher le moindre détail à un propos pourtant trop long. Une mauvaise gestion du temps a donc trop souvent pour conséquence une accélération du débit de parole durant les dix dernières minutes de l'épreuve, le propos devenant dès lors proche de l'inintelligibilité.

L'entretien, d'une durée maximale de vingt minutes, est l'occasion pour le jury d'offrir aux candidates et aux candidats une opportunité pour approfondir leur propos – c'est parfois une manière de revenir sur ce qui a pu être sacrifié – ou pour l'amender, si nécessaire. Le jury ne cherche en aucun cas à piéger le candidat ou la candidate, mais au contraire à lui permettre de préciser, d'enrichir, de revenir sur ses affirmations, parfois de l'ouvrir à des considérations plus larges. Il est important que le dialogue puisse se nouer de manière fluide, aussi évitera-t-on de profiter d'une question pour se lancer à nouveau dans un exposé trop long. Des réponses mesurées, claires, ni trop concises ni trop longues, favorisent l'échange et permettent au jury de poser davantage de questions qui sont autant d'occasions pour le candidat ou la candidate de faire preuve de sa capacité à réagir, à réinvestir son propos.

Enfin, le jury tient à rappeler ce qui pourrait sembler une évidence : l'épreuve de leçon de l'agrégation de Lettres modernes est une épreuve de littérature. S'il est important d'appuyer toute lecture par de fines connaissances, selon les œuvres, du contexte historique, social,

politique ou encore philosophique, il est fondamental de ne pas perdre de vue l'écriture. Trop de leçons sacrifient entièrement la littérarité des textes, leur portée stylistique, rhétorique ou grammaticale. On ne saurait évoquer *Cyrano de Bergerac* sans faire un sort à la versification et à la dramaturgie. Connaître la pensée sartrienne n'était pas sans importance ; considérer sa manière d'écrire était fondamental. Les candidates et les candidats ne doivent donc pas oublier de faire ce qu'ils sont supposés faire le mieux, c'est-à-dire commenter les textes en littéraires, faire la preuve de la finesse de leur lecture et de leur connaissance de l'histoire littéraire. Le jury est sensible à la clarté du propos, à la fluidité du débit de parole, au plaisir authentique de la lecture que transmettent candidats et candidates, à la fois distanciés et au plus près du texte. La leçon qui a obtenu la note de 19/20, intitulée « le vrai et le faux dans *Le Mur* de Sartre », a enthousiasmé le jury parce que le candidat n'oubliait jamais le texte, son écriture, ni l'aspect idéologique de la question, de sa problématique à sa conclusion. Tout était lecture et on entrait dans la chair du texte.

Moyen Âge : *La Mort du Roi Arthur*

Moyenne des leçons : 7,3/20

Sujets : *La fole amour* ; *Pechié et mescheance* ; Étude littéraire des chapitres IV et V, § 1 à 6 (la chambre aux images).

Le jury tient à rappeler que l'œuvre au programme est le texte médiéval lui-même, non la traduction qui figure dans l'édition officielle. Il s'ensuit que le texte en ancien français doit être abordé comme une œuvre littéraire à part entière ; que c'est lui, et non sa traduction, qui doit venir au soutien de l'argumentation développée dans la leçon ou l'étude littéraire, ce qui suppose de le lire et de le commenter en mobilisant les outils d'analyse (stylistiques, narratologiques, etc.) qu'appelle tout texte littéraire.

XVI^e siècle : Du Bellay, *Les Regrets*, *Le Songe*, *Les Antiquités de Rome*,

Moyenne des leçons : 11,8/20

Sujets : « Rome » dans *Les Regrets* et dans *Les Antiquités de Rome* ; La fureur dans les trois recueils ; L'éloge de Marguerite dans *Les Regrets* ; Étude littéraire des sonnets 174 à 190 ; Étude littéraire des sonnets 105 à 112.

Sur Du Bellay, le travers a été, comme souvent, de plaquer sur le sujet une idée préconçue du recueil. En outre, la leçon ou l'étude littéraire ne doivent pas être l'occasion d'escamoter le sens littéral et, par extension, la perception littéraire des poèmes évoqués : ainsi, il était périlleux de voir dans la « vierge » du sonnet 180 des *Regrets* la Vierge Marie ou de ne pas saisir l'humour dont fait preuve Du Bellay en envisageant cette transformation subite et radicale. Peut-être faut-il rappeler que la leçon suppose une maîtrise de l'œuvre, c'est-à-dire une lecture répétée, un cours ou à tout le moins des lectures critiques suffisamment variées et complètes, mais surtout une analyse systématique et personnelle des sonnets, un par un, pour en saisir le sens littéral et, même approximativement, les effets.

XVII^e siècle : Sélection de contes en prose de Perrault et d'Aulnoy

Moyenne des leçons : 8,9/20

Sujets : « Il était une fois » : le pacte de lecture ; Manger ; Beauté et laideur ; Étude littéraire : « La Princesse Rosette » ; Étude littéraire : « La Belle au bois dormant ».

L'artefact que composait l'association de Perrault et d'Aulnoy invitait ponctuellement à des analyses comparées. Or, les leçons ont trop souvent cherché l'unité derrière l'étiquette générique du conte, plutôt que d'accepter de considérer les écritures d'Aulnoy et de Perrault comme radicalement différentes. Une attention plus nette à la construction littéraire des textes était attendue : une leçon honorable sur « Beauté et laideur », qui envisageait bien les enjeux

moraux du *kalos kagathos* tel que les contes le réinvestissent ou non, aurait largement gagné à envisager ces termes au prisme de la forme littéraire du portrait, par exemple, de même que le terme *manger* pris avec justesse sous l'angle de la dévoration aurait pu être porté à un niveau métalittéraire.

XVIII^e siècle : Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*

Moyenne des leçons : 7,6

Sujets : « Malheur à qui n'a plus rien à désirer » ; Éduquer ; Le temps ; Étude littéraire : IV, 11
Le défaut principal des leçons était le manque de connaissances sur le contexte historique et culturel. On ne demande pas au candidat ni à la candidate d'aborder l'histoire des idées en spécialiste. Mais il est difficile d'étudier sans contexte une œuvre littéraire, *a fortiori* un roman des Lumières qui, comme *La Nouvelle Héloïse* participe aux débats d'idées de son temps. On attend du candidat qui traiterait le sujet « Malheur à qui n'a rien plus rien à désirer ! » (VI-8) qu'il souligne brièvement l'importance de la notion de bonheur au XVIII^e siècle. De même, pour aborder le sujet « Éduquer dans *La Nouvelle Héloïse* », on doit rappeler l'importance des enjeux éducatifs au XVIII^e siècle et s'intéresser ponctuellement à l'*Émile*.

XIX^e siècle : Rostand, *Cyrano de Bergerac*

Moyenne : 7,7/20

Sujets : L'épistolaire ; L'héroïsme.

Pour situer son intrigue au XVII^e siècle, Rostand n'en est pas moins un dramaturge du XIX^e siècle. Considérer ainsi la pièce dans son rapport à la production théâtrale de son temps, et dans un second temps dans son rapport au théâtre dit classique était donc nécessaire. Le jury a regretté une faiblesse des connaissances en histoire du théâtre – ainsi des diverses manifestations et métamorphoses de l'héroïsme, de Corneille à Hugo – ainsi qu'en dramaturgie. Le traitement de l'intrigue de la pièce comme une intrigue romanesque a desservi les candidats et les candidates, qui n'ont pas suffisamment su mobiliser les intertextes théâtraux et dévoiler la construction dramatique de la pièce.

XX^e siècle : Sartre, *Le Mur*

Moyenne : 10,8/20

Sujets : Le corps ; Le vrai et le faux ; La bourgeoisie

Les nouvelles du *Mur* de Sartre devaient être saisies dans leur ensemble et dans leur originalité. Trop rarement les leçons ont-elles fait une place à la construction du recueil comme tel. La structure du recueil de nouvelles, la caractérisation de l'écriture de Sartre, ont trop souvent été éludées au profit de considérations qui ne quittaient pas le rapport des faits narrés et évalués par les candidats et les candidates. Le jeu que l'auteur construit avec la littérature, avec les mots, de même que l'inscription du texte dans une longue tradition générique ont été souvent sous-estimés. On saluera toutefois à nouveau la qualité d'une leçon qui explorait d'abord les vertus structurantes et dialogiques de la tension entre les deux termes du sujet (le vrai et le faux), puis les troubles de la désignation au sein du langage, et la distance tragi-comique entre la conscience et le réel.

ÉPREUVES ORALES

EXPLICATION DE TEXTE SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Paul-Victor Desarbres, maître de conférences à la faculté des lettres de Sorbonne Université

L'épreuve d'explication d'un texte du programme antérieur à 1500 a donné lieu à 22 exposés : 7 exposés sur un sonnet de Du Bellay, 5 exposés sur un extrait des *Contes* de Perrault ou de Madame d'Aulnoy, 3 explications de *La Nouvelle Héloïse*, 3 de Cyrano de Bergerac et 4 de Sartre. La moyenne de l'épreuve, compte non tenu de la note de grammaire, s'élève à 7,72. La médiane est de 7,5. La meilleure explication a reçu la note de 12.

Ce rapport, comme les précédents, s'efforcera de délivrer des conseils aux candidats et aux candidates qu'on sent parfois un peu désemparés. Pour se préparer à cette épreuve, il est utile de lire les rapports des années précédentes : ceux de l'agrégation externe spéciale (depuis 2017), ainsi que ceux de l'agrégation externe de lettres modernes. Il est important de multiplier les points de vue pour mieux cerner l'exercice. Le présent rapport n'est certainement pas une prescription absolue et il convient de le lire dans la continuité de ceux qui précèdent : nul n'est parfait et, surtout, chacun peut être amené à insister sur certains aspects au risque d'en minorer d'autres.

Rappelons que l'épreuve dure 40 minutes au maximum, dont 30 d'explication et 10 de réponse à la question de grammaire. L'entretien qui suit (20 minutes au maximum) a pour but de faire développer, préciser ou rectifier certains points. Il est donc crucial de l'aborder avec une attitude active, attentive aux questions du jury qui ne cherche qu'à tirer le meilleur de chacun.

Avant de rappeler certains aspects de méthode, on voudrait souligner que l'explication d'un texte au programme se prépare également par un travail attentif sur les œuvres qu'il ne suffit certainement pas d'avoir lu une fois. Pendant l'année, il est impératif d'avoir procédé, extrait par extrait, à une lecture attentive, curieuse, en relevant le vocabulaire, en éclaircissant au maximum les références culturelles (historiques, philosophiques, religieuses, etc.), en expliquant donc le sens, mais aussi en repérant les principaux aspects formels du texte et en percevant ses effets. On doit avoir à l'esprit que seul un tel travail personnel, qui n'exclut nullement une préparation collective et un cours, permet ensuite de développer un réflexe d'analyse utile au commentaire (comme à la leçon d'ailleurs). Il en va ainsi par exemple pour les sonnets des *Regrets*, des *Antiquités* et du *Songe* : il faut s'efforcer, pendant l'année de préparation, d'analyser les sonnets un par un, sans fuir ceux qui paraissent difficiles à commenter – mais plutôt en s'y attardant d'autant plus que le sens n'en est pas évident. Cette remarque vaut bien sûr pour chaque œuvre au programme. L'enjeu n'est pas de retenir toutes les significations, les références ou même les analyses possibles en vue de l'oral, mais bien d'avoir travaillé par soi-même le texte, dans sa variété, d'acquérir un *habitus* de commentaire.

En effet, ce travail est un préalable à l'épreuve elle-même où il faut s'efforcer d'adopter un regard neuf sur le texte, même lorsqu'il est (trop) connu. Ici, quelques conseils sur la préparation seront peut-être utiles. Rappelons qu'il est nécessaire, durant le temps imparti de préparation, de relire à de multiples reprises le texte pour lui-même, en vérifiant le sens littéral et les références à l'aide de l'apparat critique de l'exemplaire (qui est celui de l'édition au programme) et d'un dictionnaire (il y en a à disposition dans la salle de préparation : il n'est pas raisonnable de croire préparer l'épreuve sans y avoir eu recours). Il faut sans doute se garder d'associer trop hâtivement un souvenir de cours, une généralité sur l'auteur étudié à l'extrait proposé au début de la préparation : les rapprochements viendront, peut-être, dans un second

temps. Le sens littéral du texte, sur lequel il faut d'abord travailler, n'est d'ailleurs pas toujours facile ; il ne faut pas pour autant renoncer : tout doit être expliqué. Cette année, dans un passage de la *Nouvelle Héloïse*, l'expression « mesurer ses maximes à la toise » aurait pu être comprise comme une métaphore si l'on faisait l'effort initial de se rappeler le sens de « toise » à l'aide d'un dictionnaire pour ensuite tâcher de comprendre l'image au vu du contexte. Dans certains cas, au-delà de la compréhension du lexique et des références, il faut parvenir à se représenter ce à quoi renvoie concrètement le propos : il est utile de comprendre que le sonnet 34 des *Regrets* n'évoque véritablement un naufrage désespéré qu'au tout dernier vers, lorsque Du Bellay mentionne que sa nef est « percée » : au-delà du sens littéral, cela engage l'interprétation d'un sonnet qui joue sur l'effet de surprise dramatique, renversant totalement le célèbre passage de Lucrèce (signalé dans les notes de l'édition) que le poème paraissait reprendre et d'après lequel il est bon d'observer la tempête à l'abri.

Venons-en aux enjeux de l'explication et à l'introduction. Celle-ci doit comprendre cinq étapes. Une bonne explication ne doit pas commencer par une présentation générale sans lien avec l'extrait : l'existentialisme de Sartre, les trois parties des *Regrets*, la modernité de Perrault sont autant d'idée qu'il est parfois fastidieux d'entendre évoquées, tant elles n'ont rien à voir avec l'extrait proposé. Mieux vaut parfois commencer par présenter le contexte correspondant à l'extrait d'une manière précise, informée, comme on peut l'attendre de la part d'un candidat qui connaît le texte au programme. Si l'on souhaite évoquer une généralité, qu'elle corresponde au moins à l'un des thèmes précisément évoqués dans le texte ; mais il ne faut à aucun prix, même dans un recueil de lettres ou de sonnets, oublier de situer très précisément le passage à expliquer. Situer précisément une lettre dans *La Nouvelle Héloïse* ne s'improvise pas. Il ne suffit pas, pour les recueils romains de Du Bellay, de rattacher vaguement un sonnet à un ensemble encomiastique ou à un grand trait esthétique ; encore faut-il comprendre précisément les poèmes qui précèdent et qui suivent.

La deuxième étape est la lecture de l'extrait qui doit en toute rigueur précéder la caractérisation du texte, l'énoncé d'une hypothèse de lecture ou problématique et la description de ses parties ou mouvements. Cette lecture à voix haute est trop souvent le parent pauvre : négligée, elle donne parfois lieu à des balbutiements révélant une impréparation, des hésitations qui marquent une incompréhension du sens littéral, des vers qui sonnent faux. Le décompte des syllabes n'est pas à la charge du jury ; un vers doit s'entendre à la lecture. Rappelons en passant que la césure d'un alexandrin n'est pas « mobile », ne varie pas et doit s'entendre. Par ailleurs, il serait sage de n'oublier aucune liaison à la lecture. On l'aura compris : la lecture doit être sans faute. Or il n'est pas difficile de s'exercer durant l'année précédant le concours.

Une troisième étape de l'introduction est la caractérisation du texte qui ne doit pas être expédiée : il s'agit de paraphraser ou résumer précisément son sens (dans le cas d'un sonnet, cela revient à résumer très précisément le discours tenu par le poète sans chercher immédiatement à proposer une interprétation et sans se laisser duper par l'effet de série qui conduit à négliger le sens particulier du poème ; de même dans une lettre de *La Nouvelle Héloïse* où les épanchements et le discours des émotions ont aussi leur rhétorique). Puis, on s'efforce de présenter les principales caractéristiques formelles et tonales du texte. Il est évidemment vital de s'interroger alors sur le genre, la situation de communication à l'œuvre. Trop souvent, pour expliquer *La Nouvelle Héloïse*, on a négligé de prendre en compte la dimension épistolaire du texte : qui est le rédacteur de la lettre ? le destinataire ? en quoi cela a-t-il une importance au regard du contenu ? Y a-t-il un diptyque avec une autre lettre ? Ces enjeux pragmatiques devaient aussi entrer en ligne de compte pour la poésie, pour la nouvelle, pour le théâtre enfin. Comment expliquer une scène de *Cyrano de Bergerac* sans tenir compte du décor, des personnages présents, de ce qu'ils voient chacun, de ce qu'ils savent ou non l'un de l'autre ? Il ne faut certainement pas attendre le cœur de l'exposé avant de décrire la situation d'énonciation théâtrale, même complexe. L'introduction est un jeu où le candidat dépose toutes ses cartes.

Une fois ces enjeux posés, on propose une hypothèse de lecture (projet de lecture, axe ou problématique). Il est crucial à ce sujet de comprendre qu'une bonne hypothèse de lecture concerne autant le sens de l'extrait que sa forme (ni paraphrase, ni description exclusivement formelle, donc). Une conséquence de cette idée est qu'une bonne hypothèse de lecture est singulière et ne convient qu'à l'extrait traité. Elle n'est pas valable pas si elle paraît pouvoir s'appliquer à n'importe quel extrait de l'œuvre au programme. Enfin, une bonne hypothèse de lecture découle souvent de la caractérisation du texte qui précède. En effet, si une notion s'avère centrale dans cette hypothèse de lecture, il est important d'avoir explicité son application à l'extrait dans le propos qui précède.

Enfin, il importe de distinguer les différentes parties ou mouvements du texte proposé (on peut imaginer bien sûr de traiter ce point avant de proposer une hypothèse de lecture). Il faut que ces parties soient faciles à repérer et clairement exposées (il y a à ce sujet un enjeu pédagogique). Chaque partie devrait idéalement être caractérisée de manière thématique et formelle. Parfois, il suffit de remarquer la dimension d'opposition (dans le sonnet, il peut s'agir d'une simple conjonction à valeur d'opposition à la volte, au début du premier tercet) : mais ce critère de forme ne doit pas faire oublier de préciser le contenu de l'opposition : pas de remarque de forme sans fond, et vice-versa.

On sera ici plus synthétique sur le contenu de l'explication elle-même (on pourra se reporter aux autres rapports à ce sujet) : les remarques doivent être regroupées à l'intérieur de chaque partie de manière à étayer le propos et, si possible, à éviter l'effet de catalogue.

Une explication s'adosse sur un repérage aussi exhaustif que possible des aspects formels significatifs du texte. La précision de l'analyse stylistique fait souvent défaut, soit par manque d'une définition claire, soit par défaut d'entraînement à les appliquer aux textes. On peut s'en étonner : le repérage des procédés rhétoriques les plus évidents (anaphore, chiasme, rectification, métaphore, comparaison, oxymore, hypallage, etc.) était parfois peu complet. Les catégories linguistiques comme le déictique, l'ironie (qui n'est pas l'antiphrase), l'opposition entre récit et discours s'avéraient utiles ; elles n'étaient pas toujours maîtrisées. Par ailleurs, une maîtrise sans faille des catégories narratologiques les plus sommaires (focalisation) était nécessaire pour commenter Sartre. Pour expliquer Du Bellay et Rostand, on ne pouvait pas prétendre faire l'économie d'une analyse correcte de la métrique : mais au-delà des rimes et de l'identification du vers, comment ne pas relever rejets, contre-rejets et enjambements quand il y en a ? Sans doute l'effet de mise en valeur de la partie de vers rejetée a-t-il échappé à certains candidats. Les répétitions sonores (de la paronomase à l'allitération en passant par l'assonance) ont été parfois négligées, parfois maltraitées : il n'est pas nécessaire, par exemple, de conférer une quelconque valeur imitative aux consonnes. Il suffirait de noter qu'une allitération permet de souligner un terme, de le relier à un autre par un effet de chaîne sonore. Les consonnes liquides du début du sonnet X du *Songe* n'évoquent aucune fluidité par elles-mêmes ; elles servent en revanche à souligner les termes rattachés aux deux isotopies (du fleuve et des pleurs) qui se rejoignent.

Ces considérations nous conduisent à un constat d'ensemble : au-delà de la maîtrise des catégories d'analyse formelle, il faut à chaque fois rapporter une analyse de forme au sens du passage dont on peut alors mieux percevoir le sens et la tonalité. C'est ce retour incessant au sens et à l'effet produit qui doit constituer l'effort constant de l'exposé. Il est essentiel, dans la mesure où l'effet, le ton ou l'émotion – non pas subjective et discutable, mais celle qui est inscrite dans le texte – changent entièrement le sens du discours. Lorsque, dans « L'Enfance d'un chef », le narrateur dit de Lucien qu'il « n'avait pas l'habitude de se battre en pleine rue avec des voyous », on doit tenir compte de l'effet de cet énoncé mensonger au discours rapporté, quelques lignes après la description d'un tabassage en règle : comment conclure l'analyse de cette ligne sans dire que Sartre cherche à susciter une forme de contraste, à créer l'insoutenable ? Il s'agit aussi de ne pas se tromper d'effet. Une explication de « Le Petit

Poucet » – passage où l'ogre tue ses propres filles, conséquemment à la ruse de Poucet – était assez symptomatique d'une lecture frustrante par son trop de sérieux. En effet, alors que le texte jouait finement sur l'horreur et la légèreté, l'une damant le pion à l'autre, un candidat s'est enfermé dans une lecture qui ne voyait dans ce passage que l'angoisse, la terreur et la pitié. L'explication, qui au demeurant montrait bien la construction haletante du texte, est ainsi passée à côté de nombreux procédés ironiques. Prenons la phrase suivante : « Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang. » Dans ce cas précis, la saveur comique du propos doit être relevée et orienter la part formelle de l'analyse.

La conclusion d'une explication doit reprendre l'hypothèse interprétative avancée en conclusion et la confirmer. On peut d'ailleurs avantageusement répondre à la question « comment » si souvent utilisée en introduction en pointant un aspect formel central du texte qui semble contribuer à la l'articulation entre forme et sens telle que décrite dans l'hypothèse.

Relevons quelques écueils à éviter : l'explication consistant en une paraphrase infidèle qui ne propose pas une analyse complète de la forme ; l'exposé qui propose une description grammaticale sans tenir compte du sens et des effets produits ; l'exposé relevant des caractéristiques formelles parfois justes sans les rapporter à chaque fois au sens et donc à l'effet produit.

Durant l'explication, on se doit d'être attentif à son niveau de langue, d'éviter les tics familiers (« on est sur », « on est dans »), les fautes (« éloge » est masculin, répétons-le), ou encore le jargon : « faire signe vers » ou « référer à », très en vogue, semble-t-il, ne sont pas des termes qui s'imposent dans un contexte littéraire généraliste, d'autant que « évoquer » ou « renvoyer à » suffisent dans bien des cas. Peut-être vaut-il mieux, lorsqu'on résume un passage du texte, se garder d'utiliser les temps du passé et de paraître rivaliser avec tel ou tel narrateur ou conteur (« le Petit poucet se rendit compte... ») : le présent de narration est préférable pour l'analyse littéraire.

Pour finir, précisons que le jury a été heureux, cette année encore, d'entendre des prestations pleines de pertinence et de modestie, cherchant à comprendre le texte en tirant profit de la connaissance de l'ensemble sans plaquer des interprétations générales sur le passage concerné. Qu'il s'agisse du *Songe* ou de *Cyrano*, il convenait à chaque fois d'expliquer le sens littéral, de décrire la forme pour mieux caractériser l'effet de sens. Qu'on se le dise : la maîtrise de la technique de l'analyse et la connaissance des œuvres au programme peuvent conduire à un travail qui, loin d'enfouir les textes sous des considérations ayant un air de déjà-vu, rend justice aux textes et à leur beauté.

ÉPREUVES ORALES

EXPOSE DE GRAMMAIRE ASSOCIE A L'EXPLICATION SUR PROGRAMME

Rapport présenté par Laëtitia Gonon, maitresse de conférences à l'université de Rouen-Normandie

1. Remarques générales

Les exposés de grammaire cette année ont souvent peiné à convaincre le jury : le niveau d'ensemble reste au mieux moyen et on ne saurait trop rappeler la nécessité de travailler cette discipline que les agrégés sont amenés à enseigner aussi bien au collège qu'au lycée¹⁰.

Certaines confusions restent extrêmement dommageables : les pronoms et les déterminants sont deux parties du discours bien distinctes, qui n'ont pas du tout le même rôle et n'occupent pas les mêmes fonctions. Par ailleurs, on ne parle plus depuis longtemps d'« adjectifs » pour désigner des déterminants (pour *mon âme*, on dira que *mon* est un déterminant possessif, et pas un adjectif) : l'opposition longtemps faite entre adjectifs déterminatifs et adjectifs qualificatifs a officiellement disparu de l'enseignement secondaire depuis la terminologie de 1997.

Le présent rapport rappellera quelques points de méthode, que l'on pourra compléter avec les rapports antérieurs, en particulier celui de 2021 qui développe autant les attendus que le déroulement de l'épreuve, les manières de s'y préparer et les nombreux ouvrages que l'on peut consulter¹¹.

- L'exposé de grammaire dure habituellement entre 7 et 10 minutes ; il prend place avant ou après l'explication de texte. Si l'on choisit de commencer son épreuve par la grammaire, il faut faire précéder l'exercice d'une partie de l'introduction littéraire : présentation de l'œuvre, situation de l'extrait, lecture du texte. En effet, l'exposé grammatical ne peut se faire sur un passage qui n'a été ni lu ni présenté ; après la grammaire, la candidate ou le candidat reviendra à l'explication, en présentant la construction du passage et la problématique de son explication. La plupart des candidats choisissent cependant de présenter la grammaire après l'explication.

- La majorité des sujets demande d'étudier une notion grammaticale de façon synthétique et organisée, dans tout ou partie du texte proposé : par exemple l'adjectif, les types de phrase, les compléments d'objet, les pronoms, etc. (on trouvera plus bas la liste des sujets proposés cette année). Une fois sur dix environ, le sujet est libellé de la sorte : « Faites toutes les remarques nécessaires sur... » et l'on doit alors étudier précisément quelques lignes ou quelques vers.

¹⁰ À ce titre on ne saurait que trop conseiller de se présenter le jour de l'épreuve en ayant parfaitement assimilé la grammaire éditée par le ministère de l'Éducation nationale, et destinée aux professeurs de français : <https://eduscol.education.fr/document/1872/download>

¹¹ En priorité Cécile Narjoux, *Le Grevisse de l'étudiant : grammaire graduelle du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2021, et Nicolas Laurent, Bénédicte Delaunay, *La Grammaire pour tous*, Paris, Hatier, « Bescherelle », 2019.

2. *Méthode pour un sujet de synthèse*

Le jury a noté deux défauts principaux : i) des introductions trop longues, trop générales, envisageant tous les cas de figure sans aucun appui sur le texte (parfois plus de la moitié du temps de parole), et ii) une étude beaucoup trop rapide des occurrences du texte, réduite à un simple relevé : ainsi, interrogée sur les adjectifs, une candidate a classé trois occurrences dans sa partie sur les attributs, sans préciser la nature des adjectifs (qualificatifs ? relationnels ? verbaux ?) ni quel syntagme ils caractérisaient (attribut du sujet ? de l'objet ? quel sujet ou quel objet ?).

L'introduction ne doit guère dépasser 2 minutes : elle définit de façon synthétique la notion à étudier, sans envisager la ramification de tous les possibles. Si cette notion est une catégorie grammaticale (nature), la définition peut s'appuyer sur une définition triple : sémantique (par exemple un adjectif caractérise le nom ou le pronom dont il dépend), morphologique (l'adjectif est variable en genre et en nombre et s'accorde avec son support), et syntaxique (l'adjectif peut être épithète, apposé, ou attribut du sujet ou de l'objet).

Le développement doit être précis et organisé : une occurrence n'est pas seulement à ranger dans une sous-partie, il faut aussi la commenter. Par exemple, un participe en emploi adjectival peut conserver un fonctionnement verbal en régissant des compléments. Dans tel extrait de *La Barbe Bleue* de Perrault, c'est bien tout le groupe participial « considérant qu'il pourrait lui arriver malheur d'avoir été désobéissante » qui est apposé (ou épithète détachée) au pronom « elle ». Il faut donc commencer par borner correctement le syntagme, puis faire remarquer qu'à l'intérieur de ce groupe occupant une fonction adjectivale, le participe « considérant » régit un COD, la proposition complétive qui suit.

3. *Méthode pour les « remarques nécessaires »*

L'introduction décrit le segment dans son ensemble : s'agit-il d'une phrase, de deux, d'une partie de phrase ? s'agit-il de vers et de quel type de vers ? De quel type de phrase s'agit-il, se trouve-t-on dans du discours ou du récit (on s'appuiera sur les personnes et les temps, les déictiques, etc.) ? Y a-t-il une forme de phrase particulière (emphatique, passive, impersonnelle) ? Et enfin, s'agit-il d'une phrase simple ou complexe, combien y a-t-il de propositions, quelles sont-elles ? Il faut alors les borner précisément.

Ensuite le plan s'appuie sur quelques phénomènes grammaticaux intéressants, qu'il faut classer plutôt qu'énumérer linéairement, en mettant en avant les difficultés ou les ambiguïtés (par exemple modes impersonnels du verbe, compléments d'objet et constructions verbales, groupes prépositionnels, référence, mots subordonnants, diversité des pronoms et des déterminants, etc.).

4. *L'entretien*

L'entretien permet de revenir sur la question de grammaire, durant 5 minutes au plus. Les questions posées par le jury portent autant sur des points de l'exposé que le candidat est amené à corriger ou éclaircir, que sur des occurrences qui n'auraient pas été vues et qu'on invite à analyser ; elles peuvent également porter sur des notions grammaticales connexes.

Quel que soit le sujet, il comportera des occurrences plus difficiles que d'autres à expliquer, et le jury n'attend pas sur ces dernières une analyse unique et immédiatement juste : il est possible d'exprimer plusieurs hypothèses, en s'appuyant sur des tests (suppression, insertion, déplacement, substitution...), pour justifier l'une d'entre elles. Durant l'entretien, le

jury proposera aussi de recourir à ces tests pour mener les candidats à des analyses d'occurrences oubliées ou mal identifiées.

5. Sujets proposés pour l'oral 2022

Faites toutes les remarques nécessaires sur...

Natures et fonctions

Les pronoms

Les adjectifs

Les adverbes

Les déterminants / Les déterminants du nom

Les conjonctions de coordination et les adverbes, à l'exception des adverbes de négation

L'attribut

Groupes de mots

Les groupes prépositionnels / Le syntagme prépositionnel

Le syntagme nominal

Autour du verbe

Les constructions de *avoir* et *être*

Les modes impersonnels du verbe

L'infinitif

Les participes

La phrase et les types de phrases

Les propositions subordonnées

L'interrogation et l'exclamation

Les constructions de la phrase complexe

ÉPREUVES ORALES

MISE EN PERSPECTIVE DIDACTIQUE D'UN DOSSIER DE RECHERCHE

*Rapport présenté par Damien Crelier, professeur en classes préparatoires au lycée
Faidherbe de Lille*

« *Nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.* »
TERENCE, *Eunuque*, v. 41.

« [...] *les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.* »
PROUST, *Albertine disparue*, IV.

S'il est une épreuve que les candidates et candidats du concours spécial de l'agrégation externe de Lettres modernes doivent aborder avec confiance, conviction et même enthousiasme, c'est bien celle de la « Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche ». Des différentes épreuves écrites et orales constitutives de ce concours, c'est en effet celle qui offre la possibilité la plus naturelle de prendre appui sur les fécondes et formatrices années du travail de longue haleine mené à l'occasion de la préparation d'une thèse. C'est ainsi à travers cet oral que le concours spécial de l'agrégation, réservé aux titulaires d'un doctorat, se distingue tout particulièrement du concours ordinaire de l'agrégation. Plus encore que les autres épreuves, cet oral permet donc aux candidats de valoriser leurs points forts en matière de connaissances et de méthodes ; il leur permet aussi d'engager avec le jury des échanges — parfois passionnants — sur des terrains intellectuels qui leur tiennent à cœur et à propos desquels ils ont beaucoup à partager. Cette année, le jury a entendu 22 candidates et candidats. Les notes s'échelonnent de 02 à 18 et la moyenne de l'épreuve s'établit à 09,05.

En quoi l'épreuve consiste-t-elle précisément ? En amont des épreuves d'admission, au moins dix jours avant le début des oraux, les candidates et candidats déclarés admissibles doivent fournir au directoire du concours un document qui servira de socle à cette épreuve, laquelle est en partie individualisée. Ce document, dont l'existence est uniquement numérique, prend la forme d'un fichier Pdf de 12 pages au maximum. Y figurent de façon impérative les éléments suivants : le titre de la thèse, ainsi que l'université où elle a été inscrite, la date de soutenance, le nom du directeur et des membres du jury ; le corpus primaire de la recherche ; une présentation rédigée de la démarche et des principaux acquis de la thèse. Le document peut également inclure, de façon facultative, une liste des publications scientifiques, ainsi qu'une mention des différentes expériences d'enseignement. Précisons que ce document n'est pas en soi objet de l'évaluation : sa vocation est de permettre au jury de prendre connaissance du domaine sur lequel portent les recherches du candidat et de lui proposer, pour cette épreuve, un intitulé de sujet qui entretienne un lien avec son travail doctoral. Pour une présentation extrêmement précise de la manière dont il convient d'élaborer ce document, nous nous permettons de recommander la lecture du rapport de 2020 relatif à la même épreuve (pages 56 à 61), rédigé par Anne Vibert et Marianne Bouchardon, qui siégeaient alors toutes deux au directoire du concours. De façon plus générale, il nous semble que la lecture des six pages du rapport de 2020 serait précieuse pour tous les docteurs désireux de présenter le concours dans les années à venir : ce rapport fut rédigé au terme d'une session où des flottements avaient été perçus chez les candidats relativement à l'esprit et aux attendus de l'épreuve, si bien que les rédactrices du rapport de cette même session avaient eu le souci d'entrer dans un grand degré

de détail et d'explicitation. Or la nature de l'épreuve n'a pas changé et n'est pas appelée à connaître de modifications, si bien que les conseils prodigués en 2020 demeurent absolument d'actualité et constituent une formulation très claire du cadrage général de l'épreuve.

L'oral à proprement parler se déroule de la manière suivante. Le candidat se voit proposer un sujet ainsi libellé : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'objet d'étude X pour une classe Y ? ». Une fois que le candidat a pris connaissance du sujet, il dispose d'une heure de préparation. La prestation orale, quant à elle, commence par une prise de parole de 30 minutes au maximum de la part du candidat ; s'ensuit le temps de l'entretien avec le jury, entretien qui dure également 30 minutes au maximum. L'épreuve est dotée d'un coefficient 4, ce qui représente un tiers du poids de l'oral et un sixième à l'échelle de l'ensemble du concours (le total des coefficients des épreuves écrites est de 12 et celui des coefficients des épreuves orales est également de 12). Voici, à titre d'exemples, quelques libellés de sujet. Une candidate ayant rédigé une thèse consacrée au Théâtre du Palais-Royal entre 1660 et 1674 s'est vue proposer le sujet suivant : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'objet d'étude "Le théâtre du XVII^e au XXI^e siècle" pour une classe de Seconde ? ». Une autre candidate, dont la thèse portait sur *The Years* de Virginia Woolf et *Les Années* d'Annie Ernaux, a travaillé pour cette épreuve sur le sujet suivant : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'objet d'étude "Se raconter, se représenter" pour une classe de Troisième ? ». Tel candidat, auteur d'une thèse d'inspiration psychanalytique sur Émile Zola, a quant à lui été invité à se pencher sur l'objet d'étude « Le roman du XVIII^e au XXI^e siècle », pour une classe de Seconde. Une candidate ayant rédigé une thèse portant sur les notions de perversion et de subversion appliquées à un corpus de romans décadents de la fin du XIX^e siècle a, pour sa part, travaillé sur une transposition de ses travaux dans la perspective de l'objet d'étude « Individu et société : confrontation de valeurs », pour une classe de Quatrième. Les sujets proposés, on le voit, n'ont pas vocation à déstabiliser les candidats ni à les surprendre outre mesure.

Les candidats sont invités à tenir un propos divisé en deux moments distincts, quoique fortement solidaires sur le plan intellectuel. Le premier, dont la durée idéale est de 10 minutes, consiste en un exposé de la façon dont le travail de thèse est susceptible de servir d'assise, de terreau ou encore de soubassement intellectuel pour construire une séquence correspondant à la classe et à l'objet d'étude indiqués dans le libellé du sujet. L'objectif de ce premier temps de la prestation est pour le candidat d'offrir la démonstration de son aisance à faire coexister en lui la figure du chercheur et celle de l'enseignant. Il s'agit, plus précisément, de montrer en quoi l'enseignant qu'il s'apprête à devenir (et qu'il est parfois déjà) pourra faire fond sur son expérience de chercheur, s'appuyer sur elle et être enrichi par elle. L'enjeu, dans ce premier temps de l'oral, est donc de construire un propos exposant la façon dont les méthodes et le corpus qui furent au centre de la démarche doctorale sont en partie, mais en partie seulement, *transposables* dans la perspective de la conception d'une séquence destinée à une classe de collège ou de lycée. Signalons à ce sujet que deux écueils doivent être évités. Bien évidemment, les savoirs acquis au cours des années de thèse ne sauraient être transposés tels quels ni en totalité en vue de la construction de la séquence : il conviendra pour le candidat d'*opérer des choix*, aussi bien parmi les œuvres et les auteurs mobilisés dans le cadre du travail de thèse que parmi les outils théoriques et conceptuels dont il est, grâce au doctorat, devenu un expert. Le jury attend de la part des candidats des choix pertinents et justifiés au regard tout à la fois de l'objet d'étude retenu pour l'épreuve et de la classe à laquelle la séquence est destinée. Il est donc judicieux d'opérer parmi les connaissances un tri, voire des déplacements. Une candidate, spécialisée dans la critique génétique, a ainsi éprouvé des difficultés à se mettre à distance de son objet et n'a pas véritablement su adopter une démarche d'*extraction* ou d'*extrapolation* :

son propos est en quelque sorte resté captif des manuscrits de Stendhal sur lesquels portait sa thèse, si bien qu'elle a peiné à infléchir le discours de la chercheuse et à déplacer son approche pour l'ajuster aux enjeux propres à l'enseignement devant une classe de Troisième. Mais, inversement, il n'est ni nécessaire ni opportun de considérer d'emblée que le travail mené à l'occasion de la thèse n'a aucunement à voir avec l'enseignant secondaire et qu'il doit pour ainsi dire être occulté. Plusieurs candidats, cette année, et nous le déplorons, se sont censurés et n'ont pas osé nourrir suffisamment leur réflexion à partir de leur démarche de chercheur, sans doute parce qu'ils ont dès l'abord présupposé une radicale solution de continuité entre leur entreprise doctorale et les préoccupations du collège ou du lycée. Le jury a systématiquement valorisé toutes les prestations qui manifestaient un effort pour établir avec pertinence, agilité et sincérité des ponts entre le travail de thèse et l'enseignement secondaire, quitte à ce que la dimension délicate de certains choix à opérer soit explicitée et posée comme objet du discours dans ce premier temps de l'oral. Tel candidat spécialiste des récits de prisonniers de la Seconde Guerre mondiale a ainsi spontanément soulevé la difficulté inhérente au caractère discutable de la littérarité de son corpus, manifestant de la sorte son aptitude à prendre du recul et à adopter une lucide position de surplomb. Précisons du reste ici un point important : le premier versant de l'exposé n'a pas vocation à reprendre tels quels les éléments qui figurent dans le dossier, lequel est lu en amont de la prestation orale par l'ensemble des membres de la commission. Il s'agit plutôt, au sein de ce premier temps de l'exposé, de *sélectionner*, parmi l'ample matière brassée dans la thèse, les fils les plus pertinents eu égard au public visé et à l'objet d'étude proposé. Les candidats sont ainsi invités à expliciter la façon dont ils peuvent *accommoder* des méthodes et des connaissances parfois très pointues en direction d'un public autre que celui auquel ces dites méthodes et connaissances étaient initialement destinées. L'exercice est délicat, mais passionnant ; il a du reste intimement partie liée avec la raison d'être de ce concours, à savoir le postulat que les élèves des collèges et des lycées ont beaucoup à gagner à avoir devant eux des enseignantes et des enseignants qui ont été formés à la recherche et par la recherche.

Abordons à présent le second volet de l'exposé, qui dure idéalement 20 minutes, et qui consiste à se projeter plus explicitement dans une situation d'enseignement. Il s'agit ici pour les candidates et candidats de montrer qu'ils sont capables de réfléchir à l'élaboration d'une séquence, même si, précisons-le d'emblée et de façon nette, ce n'est pas un déroulé détaillé, séance par séance, qui leur est demandé. L'enjeu est bien plutôt pour eux de démontrer leur triple capacité à exposer une problématique d'ensemble claire, à formuler des objectifs pédagogiques explicites et surtout à définir un corpus de textes en lien direct avec l'objet d'étude sur lequel porte leur épreuve. L'esprit de ce second volet de l'exposé est donc sensiblement différent du premier. Là où il convenait, dans le premier panneau du diptyque, de démontrer une aptitude à faire de la thèse un point d'appui fécond, il s'agit surtout, dans le second panneau, d'apporter la preuve du fait que l'on demeure un esprit ouvert, dont la culture littéraire et artistique ne se réduit pas à celle du corpus de la thèse. De ce point de vue, le jury a apprécié les candidats qui, à travers les œuvres par eux sélectionnées, ont prouvé qu'ils avaient une ample culture, compatible avec des choix auxquels présidait la prise en compte de l'objet d'étude et du public ciblé. Disons-le franchement : le jury n'a pas de doctrine particulière s'agissant du choix des auteurs ni des œuvres. L'essentiel est que le parcours proposé par le candidat soit cohérent et justifié, et articulé aux programmes de l'enseignement secondaire dont il est absolument nécessaire de prendre connaissance. Un conseil que l'on peut donner aux futurs candidats est de retenir pour cette partie de l'exposé des œuvres qui sont à l'intersection d'une part de ce qu'il est pertinent de proposer aux élèves et d'autre part de ce qu'eux-mêmes maîtrisent de façon personnelle et approfondie en matière de textes littéraires. L'entretien, en effet, donne systématiquement l'occasion d'un échange entre le candidat et le jury à propos des

œuvres que le candidat a lui-même choisi de convoquer et dont on peut donc légitimement s'attendre à ce qu'il les connaisse d'une façon qui ne demeure pas superficielle. Les œuvres retenues par le candidat peuvent tout à fait être pour partie issues du corpus de thèse, mais à la condition expresse qu'elles soient adaptées au public auquel est destinée la séquence. Il n'est en revanche pas opportun de construire l'intégralité de la séquence à partir des seules œuvres étudiées dans la thèse : les candidats doivent garder à l'esprit que l'un des enjeux de cette épreuve est pour le jury de s'assurer que leur culture personnelle n'est pas strictement coextensive à leur corpus de thèse. Telle candidate ayant consacré sa thèse à Alfred Jarry, invitée à réfléchir sur la manière dont elle traiterait devant une classe de Seconde de l'objet d'étude « Le théâtre du XVII^e au XXI^e siècle », a ainsi, de façon préjudiciable, déroulé un propos exclusivement consacré à *Ubu enchaîné*. Souples, ouverts, curieux et honnêtes intellectuellement : tels doivent idéalement se présenter les candidats au moment d'aborder cette épreuve et de définir le corpus des textes qu'ils auront à cœur d'étudier avec leurs élèves. Il convient également de préciser que le jury n'attend pas une interminable litanie de titres. Un candidat, invité à se pencher sur l'objet d'étude « Le roman du XVIII^e au XXI^e siècle », a par exemple mentionné, pêle-mêle, pas moins de dix œuvres, dont certaines n'étaient pas des romans, sans proposer un parcours un tant soit peu organisé ni architecturé. Parmi les œuvres convoquées figuraient *Madame Bovary* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, romans à propos desquels ce candidat s'est ensuite montré peu à l'aise, dans l'entretien, quand il a été invité à préciser quels passages ou quels aspects de ces œuvres il envisageait de mobiliser dans son cheminement. Insistons-y : il est bien sûr légitime et opportun de proposer de travailler sur des textes canoniques, mais cela n'a de sens que s'il s'agit d'œuvres que l'on connaît de façon personnelle et sûre. C'est ainsi qu'un candidat, auteur d'une thèse sur le XVII^e siècle, a fait une remarquable proposition d'exploitation de *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec. Son développement eut le double mérite de démontrer d'une part son aptitude à parler avec conviction et autorité d'une période autre que celle dont il est spécialiste et d'autre part sa capacité à tenir un discours précis et étayé sur une œuvre qu'il se proposait d'étudier avec les élèves. Ajoutons, à propos de ce même candidat, que les liens entre son exposé devant le jury et son travail de thèse étaient loin d'être inexistant ; cependant, ces articulations n'étaient pas prioritairement pensées du point de vue du corpus proposé, mais des outils théoriques mobilisés — et habilement transposés pour être mis au service d'une réflexion destinée à des élèves de Troisième, dans le cadre d'une séquence en l'occurrence consacrée à l'objet d'étude « Se raconter, se représenter ».

Au terme de l'exposé vient le temps de l'entretien avec le jury. Une particularité de cette épreuve est que l'entretien qu'elle inclut est significativement plus long que ce à quoi les candidats sont entraînés pour les autres épreuves. La durée de cet entretien, on l'a dit, est en effet de 30 minutes (au maximum). Il faut y voir une caractéristique qui dit quelque chose d'essentiel s'agissant de l'esprit de cette épreuve, conçue comme un authentique moment d'échange entre le jury et la candidate ou le candidat. Ce temps permet notamment aux membres du jury, qui sont tous les quatre susceptibles de prendre successivement la parole pour dialoguer avec le candidat, de revenir sur nombre de points soulevés au cours de l'exposé. Bien sûr, cette configuration doit inviter les candidats à la plus grande probité dans leur manière de convoquer les œuvres qu'ils souhaitent intégrer à leur séquence, le jury ayant par la suite tout le loisir, au cours de l'entretien, de les inviter à développer leur propos et à expliciter certaines considérations sur lesquelles ils seraient, faute de temps, passés un peu vite. Mais la vérification de la maîtrise des références convoquées n'est pas la seule ni même la principale raison d'être de l'entretien, tant s'en faut. Un autre enjeu essentiel est de donner une chance d'enrichir et d'étoffer leur propos aux candidats qui auraient eu tendance, en première instance, à ne pas faire montre de façon suffisamment nette de leur aptitude à se décentrer ou à s'engager avec

aisance sur des terrains autres que celui qu'ils ont cadastré au cours de leurs années de thèse. Dans cette perspective, le conseil que l'on peut donner est de tenter de saisir autant que possible les incitations à mobiliser d'autres textes que ceux qui ont été proposés dans l'exposé, en particulier quand les œuvres initialement convoquées gravitaient très près du noyau du travail doctoral. L'entretien est aussi et surtout un moment d'authentique échange, que nous exhortons les candidats à aborder avec confiance et sans crispation. Il peut ainsi être l'occasion pour les candidats de revenir sur certains aspects de leur travail de thèse qu'ils n'avaient pas forcément osé articuler avec une démarche d'enseignement destinée à des collégiens ou des lycéens. Ils peuvent aussi, à l'invitation du jury, approfondir leur propos sur certains textes qu'ils ont étudiés au cours de leur thèse, qu'ils connaissent mieux que quiconque et dont ils parlent souvent avec bonheur — ce pour quoi nous les remercions. Nous avons en effet observé que certains candidats sont hésitants, dans leur exposé initial, à mobiliser des œuvres qu'ils jugent trop peu canoniques. On peut comprendre leur prudence, mais l'entretien, dans une forme d'échange souple et authentique, peut justement permettre d'envisager certains choix qui, pour être plus audacieux, n'en sont pas moins dénués de pertinence.

Nous souhaitons en définitive souligner que les candidates et candidats du concours spécial, loin d'être intimidés ou mal à l'aise au moment d'aborder cette épreuve, doivent l'envisager comme une occasion heureuse de montrer combien leur qualité de docteur est une précieuse valeur ajoutée à leur future posture d'enseignant. Il s'agit en somme et avant tout pour eux de donner un aperçu des connaissances et des méthodes dont ils sont riches précisément grâce au cheminement intellectuel, universitaire et humain qui fut le leur à l'occasion de l'aventure au long cours qu'est la préparation d'une thèse — dans le Temps.

Bilan de l'admissibilité

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 131
Nombre de candidats non éliminés : 53 Soit : 40.46 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 22 Soit : 41.51 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0089.30 (soit une moyenne de : 07.44 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0122.78 (soit une moyenne de : 10.23 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 10

Barre d'admissibilité : 0091.50 (soit un total de : 07.63 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 12)

Bilan de l'admission

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	22		
Nombre de candidats non éliminés :	22	Soit : 100.0	% des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, AN, RD, DA*

Nombre de candidats admis sur liste principale :	10	Soit : 45.45	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	2	Soit : 09.09	% des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	0227.57	(soit une moyenne de : 09.48 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0272.30	(soit une moyenne de : 11.35 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :	0225.49	(soit une moyenne de : 09.40 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	104.79	(soit une moyenne de : 08.73 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0131.20	(soit une moyenne de : 10.93 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :	0118.49	(soit une moyenne de : 09.87 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	10	
Barre de la liste principale :	0244.88	(soit un total de : 10.20 / 20)
Barre de la liste complémentaire :	0221.74	(soit un total de : 09.24 / 20)

(Total des coefficients : 24 dont admissibilité : 12 admission : 12)