



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE L'ENSEIGNEMENT  
SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

# **Concours externe BAC + 3 du CAPES**

Cafep-Capes

Section Lettres : Lettres Classiques, Lettres Modernes

- 1) Exemple de sujet pour la première épreuve d'admissibilité
- 2) Attendus de l'épreuve
- 3) Extrait de l'arrêté du 17 avril 2025

Les épreuves des concours externes du Capes et du Cafep-Capes BAC +3 sont déterminées dans l'[arrêté du 17 avril 2025 fixant les modalités d'organisation du concours externe du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré](#), publié au Journal Officiel du 19 avril 2025, qui fixe les modalités d'organisation du concours et décrit le schéma des épreuves.

**CAPES BAC + 3**  
**Sujet 0 / Première épreuve d'admissibilité**

Exemple de question littéraire : « S'engager en littérature »

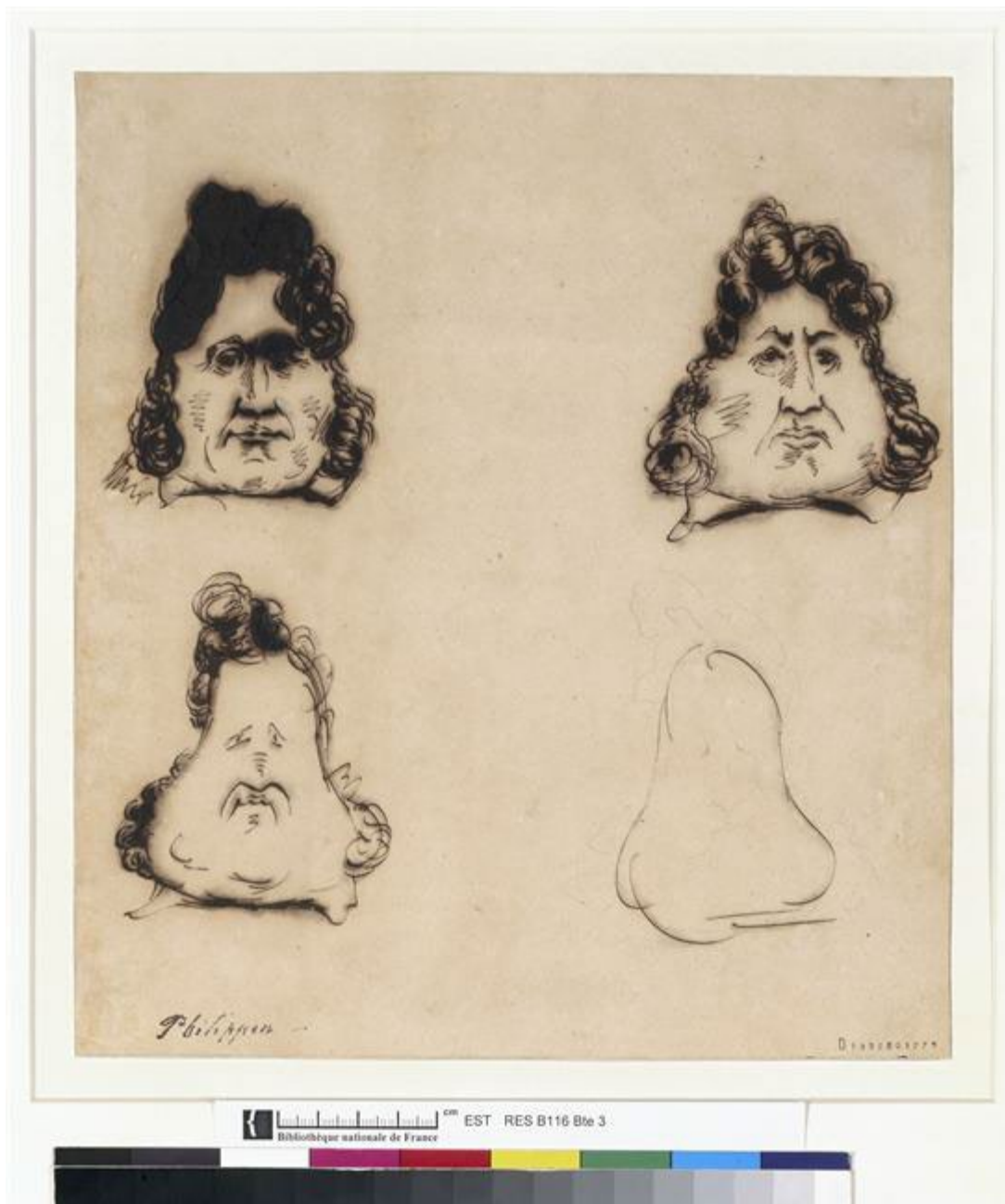
Exemple de programme indicatif :

- Œuvres littéraires :
  - Molière, *Le Tartuffe*, 1664-1669
  - Olympe de Gouges, *Écrits politiques*, dont *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791 (éd. indicative : « *Femme, réveille-toi* ». *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, éd. Martine Reid, Gallimard/Folio, 2014)
  - Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, 1829-1832 et « L'échafaud », *La Légende des Siècles II*, section XXX, 1877.

- Image :

Charles Philippon, *Métamorphose de Louis-Philippe en poire*, dessin à l'encre, 1831 (BnF/RMN)  
[reproduction page suivante]

<https://www.photo.rmn.fr/archive/12-564739-2C6NU027NPA7.html>



- Œuvre cinématographique :  
Charlie Chaplin, *Le Dictateur* (*The Great Dictator*), 1940

Exemple de sujet zéro :

Jean-Paul Sartre écrit dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

« L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine. »

(*Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations III, Littérature et engagement*, 1947-1949, Paris, Gallimard, 2013, p. 28)

Dans le cadre de la question littéraire au programme : « S'engager en littérature », vous commenterez et discuterez cette citation en vous appuyant sur des exemples précis tirés de vos lectures comme de votre culture artistique.

## CAPES BAC + 3

### Les attendus du sujet de la première épreuve d'admissibilité

#### 1. Conseils généraux

| On attend                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | On n'attend pas                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- Une analyse attentive et éclairée du sujet.</li><li>- Une réflexion qui s'attache à suivre une progression claire et cohérente, étayée par des références et des exemples issus d'œuvres.</li><li>- Une lecture précise d'une sélection pertinente d'œuvres littéraires enrichie par des appuis théoriques et le recours à d'autres œuvres artistiques.</li><li>- Une capacité à situer exactement les œuvres citées dans leur contexte et l'histoire littéraire.</li><li>- La maîtrise de certaines notions fondamentales proposées dans le sujet.</li><li>- Une réflexion qui sache naviguer entre les analyses de détail des œuvres et leur nécessaire mise en perspective (théorique, générique, historique, anthropologique).</li><li>- Une parfaite maîtrise de la langue française écrite.</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>- Un survol du sujet qui ne le prendrait que comme prétexte.</li><li>- Une progression confuse ou arbitraire ; une série de remarques non liées entre elles.</li><li>- Des généralités sur des œuvres ou des éléments relevant de la paraphrase, sans recul ni prise en considération du sujet.</li><li>- Une lecture myope d'œuvres qui s'en tiendrait à des remarques de détail.</li><li>- Le déploiement de références foisonnantes et d'allusions à une multitude d'œuvres sans approfondissement ni ligne directrice.</li><li>- Une composition traitant chaque œuvre dans une partie séparée, sans réflexion croisant les œuvres convoquées.</li><li>- Un recours à des œuvres artistiques sans citation de textes littéraires.</li><li>- Une ignorance de l'arrière-plan théorique et conceptuel induit par le sujet.</li><li>- Une expression incorrecte, bâclée ou fautive.</li></ul> |

## 2. Pistes d'analyse du sujet et de réflexions problématiques appuyées sur le programme indicatif

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte occidental de « guerre froide » entre les alliés d'hier et de forte polarisation idéologique entre des projets de société antagonistes, l'implication croissante des écrivains français dans les débats contemporains contribue à brouiller les frontières entre le champ littéraire proprement dit et les écrits d'interventions ponctuelles (manifestes, pamphlets, essais, lettres ouvertes, satires, caricatures de presse, articles de journaux pour François Mauriac, carnets de voyage et *Journal* personnel pour André Gide etc.). Partageant une conception extensive de la littérature où la figure de l'intellectuel impliqué dans la cité se superpose à celle de l'écrivain, J.-P. Sartre donne une aura inédite à la notion d'« écrivain engagé », réactivant ainsi une articulation entre le littéraire et le politique apparue à la faveur de l'Affaire Dreyfus à la fin du siècle précédent.

Le propos fortement assertif de la citation à commenter, l'exclusion de toute exception dans la tournure « on ne peut dévoiler qu'en... », la disqualification de toute option alternative au moyen de l'épithète « impossible », de même que le martèlement des répétitions systématiques des mots-clés (« sait que, sait que », « changer, changer », « dévoiler, dévoiler »), donne la mesure de la dimension morale, voire dogmatique, du rôle assigné à « la parole », au-delà de tout partage entre le littéraire et l'extra-littéraire : participer à la construction d'une société nouvelle (« changer, projetant de changer »).

Le principal moyen identifié pour opérer le changement social au moyen de la diffusion d'écrits est le dévoilement de vérités laissées dans l'ombre (« dévoiler »). Retirer les masques, c'est libérer le public d'un aveuglement ; encore faut-il louvoyer avec la censure pour le créateur du *Tartuffe* (pièce plusieurs fois interdite sous la pression de la puissante Compagnie du Saint-Sacrement), artiste contrecarré, donc, dans son entreprise de réveiller les Orgon et les madame Pernelle trop accueillants envers de faux dévots experts en hypocrisie. De même, le délit d'offense à la personne royale menace les dessinateurs Charles Philipon et Honoré Daumier quand, sous la monarchie de Juillet, ils égratignent la majesté du roi dans leurs portraits-charges d'un Louis-Philippe piriforme.

Plus près de nous, faire voir une situation, la nommer, la placer en plein jour, mettre à nu un objet – selon des expressions utilisées un peu plus loin dans l'extrait – peut servir à dénoncer, plus ou moins directement, par des types d'écrits divers, des états de fait couramment acceptés par l'opinion publique (la peine de mort au temps de Victor Hugo, la minorité juridique des citoyennes au temps d'Olympe de Gouges) ; à avertir des responsables politiques et un large public de périls imminents (le scénario du *Dictateur*, premier film parlant de « Charlot », est ébauché au moment des accords de Munich en 1938) ; à exprimer une indignation face à des rapports de domination invisibles ou déniés par des groupes d'intérêt (dans l'après-guerre, alerter sur le sort des ouvriers, des femmes dans le couple ou au travail, des peuples colonisés...).

Cette position infléchit notablement la définition traditionnelle de l'écrivain depuis l'ère romantique : non pas un créateur, un démiurge, un être inspiré, mais « un investigateur, qui va débusquer ce qui est enfoui » (S. Servoise, 2023, p. 28). Par ailleurs, la figure repoussoir du moraliste classique mettant en scène des caractères sociaux sans défendre une cause en particulier (La Bruyère) est esquissée dans la dernière phrase ; il s'agirait donc de rompre avec un idéal de surplomb et d'« impartialité » parlant le langage de la vertu et de l'exemplarité, ici rejeté dans le domaine de l'utopie.

La position sartrienne est, on le voit, particulièrement *située*. Sous quelles conditions, dans quelle mesure peut-on élargir cette conception à d'autres écrivains ou à d'autres artistes d'époques différentes se reconnaissant dans la définition d'une parole performative (« la parole est action ») et dans le projet de changer la société par leur création ? Certaines formes, certains genres sont-ils davantage mobilisables que d'autres dans l'optique d'une littérature de combat – le théâtre plutôt que les autres genres ? la prose plutôt que la poésie, selon les propos de Sartre prolongeant la citation (« Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement ») ?

Le sujet invite à interroger la pertinence du découpage du réel et des clivages assumés par l'écrivain-philosophe – littérature autonome/hétéronome, auteur impartial/engagé, représenter/changer la société, passer sous silence/dévoiler. Cela conduit à poser la question des valeurs portées par des créations prenant acte, chacune à sa façon, des tensions entre les champs littéraires (ou artistiques) et politiques (défendre l'art pour l'art relève d'un engagement différent de la défense des parias par la plume ou la caméra). L'enquête pourra, ce faisant, appréhender la différenciation suggérée entre *écrire* ou *peindre* en emploi absolu et *écrire contre* (un état de fait) et discuter la position volontariste (optimiste ?) mettant la littérature au service d'une intention de changer le monde.

### 3. Pistes de développement du sujet

Avertissement : le présent développement s'appuie sur une vaste gamme de lectures critiques et d'exemples de manière à montrer qu'aucun siècle, qu'aucune œuvre n'est *a priori* à exclure. L'exercice est cependant différent d'une dissertation générale ; sera valorisée l'exploitation d'un corpus restreint que le candidat s'est approprié intimement plutôt qu'un balayage général ou un saupoudrage superficiel de références.

#### I. Certes, « la parole est action » : écrire, c'est s'engager en se confrontant au monde pour le « dévoiler », afin de le « changer ».

1. L'écrivain s'engage et prend parti, abandonnant le « rêve impossible de faire une peinture impartiale ».
- Les périodes troublées sont les plus aptes à faire prendre conscience que « la parole est action ». Ainsi de Ronsard : dans un premier temps, « conformément à sa conception de la poésie et de son rôle, le poète se tient à distance de l'Histoire » en composant *Odes*, *Amours* et pièces de circonstance dans les années 1550<sup>1</sup> : l'imaginaire grec développé par un poète sensible au thème de l'inspiration par les Muses explique cet éloignement du champ politique, jusqu'à ce que le cours de l'histoire s'impose à lui, quand le royaume bascule dans les guerres civiles sous la régence de Catherine de Médicis auquel est adressé le *Discours des misères de ce temps* (1562). Dans le camp adverse, sous la pression des événements, le protestant d'Aubigné thématise également dans son œuvre l'évolution d'une poétique renonçant à la lyrique amoureuse (les sonnets de *L'Hécatombe à Diane*), comme en témoigne le premier livre des *Tragiques* (« Misères »), composé en écho au fracas de batailles fratricides et placé sous l'invocation de Melpomène, muse de la poésie tragique : « Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu/ [...] car j'apprends à la plume/ Un autre feu auquel la France se consume ». La plume et l'épée se superposent.
- Dans la France révolutionnaire, Olympe de Gouges s'engage pour les droits des femmes, mais aussi pour ceux des Noirs, évoqués dans la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, et au cœur de sa pièce *Zamore et Mirza*. Pour ce faire, elle s'empare de la parole et de la plume : « La femme a le droit de monter à l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la tribune. »
- Dans *Le Dictateur*, élaboré au moment de la signature des accords de Munich en 1938, dans un contexte politique d'attentisme de la part de l'Europe et des Etats-Unis, Chaplin critique directement Hitler et le nazisme, dans une vision à la fois burlesque et terrifiante : il a « démythifié Hitler avant que celui-ci ne soit devenu officiellement le monstre à abattre. Il n'existe pas, dans

---

<sup>1</sup> E. Buron & J. Gœury, 2009, p. 33.

le cinéma, un autre exemple de contestation aussi radicale d'un chef d'État vivant<sup>2</sup> », selon le critique de cinéma Jacques Siclier.

2. L'écrivain « dévoile » des vérités laissées dans l'ombre grâce des choix formels et génériques élaborés.
  - Molière utilise la forme privilégiée du théâtre pour faire tomber les masques ; dans *Tartuffe*, à travers l'aveuglement d'Orgon, on comprend que c'est toute la société qui doit ouvrir les yeux sur l'hypocrisie des faux dévots, véritables prédateurs faisant peser des menaces réelles au sein des familles en convoitant femmes (Mariane, Elmire) et biens (legs).  
Pour mieux s'adapter au dessein d'un dévoilement dans un contexte difficile, sa comédie a d'ailleurs été retravaillée à plusieurs reprises, les mécanismes de mise à nu variant à chaque étape avec des évolutions de la dramaturgie et des aménagements dans la présentation et l'habit du personnage principal, oscillant entre homme d'Église et homme du monde (*Tartuffe ou l'Hypocrite*, 1664 ; *Panulphe ou l'Imposteur*, 1667 ; *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie en vers autorisée, jouée et imprimée en 1669).
  - Tenant à distance le « rêve impossible de faire une peinture impartiale », Victor Hugo poète ne renonce ni à ses convictions ni au travail sur la forme. Il en donne l'exemple dans la deuxième partie du poème « L'Échafaud », avec un changement de focalisation coïncidant avec une progression temporelle : on passe du regard fasciné de la foule pour le couperet – « triangle mystique » vénéré, éblouissant au milieu d'une guillotine tenant lieu de « temple antique » – au regard du poète solitaire (« J'étais là. Je pensais ») sur le « large acier » fatal où persiste une petite tache rouge. À mesure qu'on progresse du midi au couchant, puis à la nuit, un autre rapport à la sacralité s'impose dans un ciel nocturne où s'allume un astre, modeste « larme de lumière » se réfléchissant sur « le glaive », mince source d'espoir capable de contrebalancer la funeste « goutte de sang ». À partir de l'esprit du poète, se déploie ainsi une vision fantastique de l'échafaud, devenu monstre effrayant et sanguinaire. C'est une métamorphose fantastique, mais révélatrice de l'horreur de l'exécution.
  - Des récits d'expérience extrême peuvent conduire à des réflexions sur la nature humaine non dénuées de portée philosophique et politique. Rescapés des camps nazis, Robert Antelme, dans *L'Espèce humaine* (1947), ou Primo Levi, dans *Si c'est un homme* (paru à la même date), se confrontent à la déshumanisation dont ils ont été victimes : « Je rapporte ce que j'ai vécu » écrit ainsi Antelme dans son « Avant-Propos ». Le récit de témoignage permet au lecteur d'affronter lui-même ce vécu insoutenable parce que « l'on se sentait alors contesté comme homme » (« Avant-Propos » de *L'Espèce humaine*). Le doute quant à la nature humaine du bourreau et, en un autre sens, sur celle de sa victime réduite à une ombre, est résumé dans le titre du récit de Primo Levi. Aux lendemains de la guerre, l'écriture est alors action par le dévoilement à l'œuvre. L'ancien déporté fait retour sur soi-même et sur l'incommunicable expérience subie. Il s'empare de l'outil littéraire et devient « philosophe par nécessité<sup>3</sup> ». Là encore, l'authenticité de la parole se conjugue avec un travail sur la construction et sur le style pour porter des révélations capitales sur la condition humaine ; le témoignage à dimension réflexive suppose un haut degré d'élaboration à la fois pour dire l'impossible, l'indicible, et pour conjurer la malédiction de ne pas être écouté.

---

<sup>2</sup> J-P. Esquenazi, 2020 (citation de Jacques Siclier, « Le Dictateur », *Le Monde*, 7 septembre 1972).

<sup>3</sup> L. Bertrand, 2008.

3. Par ce moyen, l'écrivain souhaite « changer » les hommes et la société : il peint et révèle pour agir.
- Dévoiler pour changer : l'axiome concerne en premier lieu des créations « humanistes », confiantes dans la perspective d'un éveil des consciences (Molière, Philippon, Chaplin) ou d'un progrès (Olympe de Gouges, Hugo).
- La *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* adopte la forme du texte de loi, dès la mention « *À décréter par l'Assemblée nationale dans ses dernières séances ou dans celle de la prochaine législature* », se voulant ainsi parole performative. L'écriture d'Olympe de Gouges revêt une visée pratique, concrète, comme en témoigne l'insertion d'une « Forme du contrat social de l'homme et de la femme » après le Postambule, proposant une autre forme d'union, plus équitable, entre les époux.
- Olympe de Gouges fait dire à l'un des personnages de sa pièce *Le couvent ou les vœux forcés* que « le premier de tous les devoirs est d'être utile ». Cette notion d'utilité est également évoquée par le narrateur du *Dernier jour d'un condamné* au début de son journal : « Et puis, ce que j'écrirai ainsi ne sera peut-être pas inutile. Ce journal de mes souffrances, [...] cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement ? N'y aura-t-il pas [...] plus d'une leçon pour ceux qui condamnent ? » Quelques lignes plus loin, il espère « contribu[er] » à ce que la peine de mort disparaisse un jour : ici, l'écriture veut agir et provoquer le changement.

**Transition :** Ainsi conçu, le rôle de l'écrivain est celui d'un guide pour les autres hommes. Il est celui qui « accuse » dans l'espoir de faire ouvrir les yeux et d'impulser des changements de mentalité et de société, voire de révéler toute l'ampleur de la barbarie dont l'homme est capable. Le texte semble dès lors subordonné à une mission, dans cette liaison particulière avec le réel.

**II. Le devoir d'engagement politique attribué à l'auteur (au créateur) ne repose-t-il pas sur le postulat « optimiste » de son utilité, surestimant son pouvoir et son efficacité ? dans cette optique, certains genres sont-ils davantage mis au défi que d'autres ? cette assignation, disqualifiant de larges pans de l'histoire littéraire, n'a-t-elle pas finalement une dimension réductrice ?**

1. Quels freins au dévoilement ?

- Il nous revient à notre tour de dévoiler les présupposés du sujet. Le plaidoyer en faveur d'une littérature utile, puissante, efficiente repose sur le présupposé que les censures et les obstacles de tous ordres – externes et internes – à la genèse, à la réalisation et à la diffusion d'une œuvre seraient des paramètres assez secondaires, destinés à s'évanouir. Or l'auteur peut avoir des doutes sur l'utilité de son entreprise, surtout s'il s'agit de la mettre en balance avec le prix à payer – non seulement les craintes pour sa propre sécurité dans un contexte oppressif, mais aussi, pour le survivant des camps prenant la plume, la réactivation du traumatisme par la remémoration de l'horreur, à quoi s'ajoutent la crainte de trahir les disparus par un témoignage inexact ou partiel, la violence des refus d'écoute ou de publication (Primo Levi, Imre Kertész...) et même la difficulté à pardonner aux vivants d'être vivants (selon le titre du recueil de poèmes de Charlotte Delbo).

D'une manière plus générale, l'écriture n'est pas toute-puissante et l'écrivain se heurte à d'autres pouvoirs : il n'est pas si simple de s'engager et de parler librement.

- La pièce *Tartuffe*, plusieurs fois attaquée, censurée et remaniée, en est un bon exemple. Il en résulte un dénouement inattendu (le metteur en scène Luc Bondy parle de « happy end obligé » lorsqu'il monte la pièce à l'Odéon en 2014) : au lieu que Tartuffe l'emporte, Molière fait rétablir l'ordre par le roi en personne, sorte de *deus ex machina* – ce qui nous rappelle que c'est bien ce dernier qui décide du sort de la pièce...
- Sous la monarchie de Juillet, quand l'espoir d'une libération de la presse est déçu, pour ses caricatures de Louis-Philippe représenté sous la forme d'une poire, Charles Philipon connaît sept procès, dont quatre condamnations de 1832 à 1834.
- La position volontariste encouragée par Sartre ne fait-elle pas fi de difficultés réelles, voire de résistances intérieures ressenties comme insurmontables (le manque de confiance en l'homme après la Seconde Guerre mondiale) ? Sous cet aspect, on pourrait opposer le développement du théâtre engagé d'inspiration brechtienne et la veine du « théâtre de l'absurde » (Ionesco, Beckett).

## 2. De quelle utilité parle-t-on ?

Quand elle parvient à s'exercer librement, la parole, même si c'est son intention, ne parvient pas toujours à se transformer en action : « dévoiler » n'est pas « changer » (ne serait-ce pas cela, le « rêve impossible » ?).

- Force est de constater qu'une œuvre engagée ne produit pas nécessairement l'effet escompté, ou alors seulement sur le très long terme : il se passe plus d'un siècle entre la parution du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829) et l'abolition de la peine de mort en France (1981) ; l'Assemblée constituante n'accorde que quelques droits aux femmes, en décalage avec les revendications ambitieuses portées par Olympe de Gouges.
- Sartre lui-même, une quinzaine d'années plus tard dans *Les Mots* (1963), revient sur sa position et exprime un certain désenchantement : « Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance », avant d'ajouter l'année suivante : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids<sup>4</sup>. » Le réel est scandaleux et ne peut susciter que révolte, indignation, dénonciation. *Quid* de l'action véritable ?
- L'écrivain peut aussi vouloir rendre hommage, saluer la dignité des hommes que la nécessité accable, voire condamne à la souffrance et au malheur, comme les ouvriers et les ouvrières de *Germinal*, publié par Émile Zola en 1885. Si le roman s'ouvre sur l'espoir d'une plus grande justice sociale, il est davantage soutenu par un travail de documentation de l'écrivain que de revendication.

## 3. Finalement, le propos de Sartre semble limiter la littérature à l'engagement et à la volonté de changer le monde : or, l'œuvre littéraire peut-elle s'y réduire ? ne tend-elle pas davantage vers une « finalité sans fin » (Kant) ?

- Proust : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix ». C'est ce qui a parfois été reproché par la critique au discours final du barbier dans *Le*

---

<sup>4</sup> Interview par Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 18 avril 1964.

*Dictateur* de Chaplin : « Le film se donne comme une comédie suivie d'un éditorial<sup>5</sup> ». Ce brusque passage du comique au sérieux, dans lequel on entend Chaplin derrière le barbier, peut décontenancer, voire briser « le contrat fictionnel » (Esquenazi). De fait, la double incarnation ambiguë, par l'acteur « Charlot », de Hynkel le dictateur et du barbier juif correspondait à un choix esthétique et éthique complexe contrastant avec la déclamation finale directe.

- Limite du roman à thèse, de l'art moralisateur, démonstratif, opposant de manière manichéenne deux systèmes de valeurs incarnés par deux groupes de personnages : ces textes – de tous bords politiques – ne survivent guère à leur contexte d'écriture, à moins d'explorer des failles et d'engager activement le lecteur, comme dans *L'Espoir* de Malraux (1937)<sup>6</sup>.
- L'écrivain et les risques d'embrigadement dogmatique. Ne doit-il pas se méfier de l'adhésion à une certaine perception, orientée, du monde ? En aucun cas on ne confondra pas le statut de pensionnés dont bénéficient nombre de poètes sous l'Ancien Régime qui dépendent de subsides de puissants protecteurs sans engagement idéologique imposé en retour – des grands rhétoriciens du XV<sup>e</sup> siècle aux historiographes du roi (Jean Racine sous Louis XIV) – avec l'implication personnelle d'écrivains se revendiquant « fascistes » dans les années 1930-1940. Les écrivains compromis (Céline, Drieu la Rochelle, Maurras...) ont mis leur talent polémique au service d'une presse collaborationniste virulente embrassant l'engagement anti-démocratique et antisémite de l'occupant allemand. Dans ses *Mémoires*, le général de Gaulle écrit que « le talent est un titre de responsabilité » – raison pour laquelle il a refusé d'accorder sa grâce à Robert Brasillach, exécuté au moment de l'épuration. Au-delà du cas particulier de la prose pamphlétaire, la conception hétéronome de la littérature, subordonnant l'écriture à des logiques extérieures – défendue ici par Sartre – nous interroge. On en trouverait l'équivalent, dans l'entre-deux-guerres, chez des auteurs se mobilisant pour des causes « réactionnaires » (maurassiens, monarchistes...), dont le travail sur le style et sur la trame romanesque correspond à une « parole de combat » (Bernanos)<sup>7</sup>. Il est manifeste que les périodes de crise profonde remettent en question l'autonomie du champ littéraire.
- Qu'en est-il de la parole poétique, dans ces conditions ? Le mot « résistance », terme inaugural dans l'œuvre de Char dès 1927, n'est pas synonyme d'« engagement », car le poète ne pose pas le même regard sur le monde que l'intellectuel qui s'exprime sur la scène publique. La poésie est au contraire « dégagement », indépendance et vision d'avenir. Résister, c'est se tenir « à l'écart ». C'est combattre dans les maquis, mais c'est aussi produire une écriture « résistante », difficile d'accès, exempte de lyrisme national héroïque, différente de celle d'Aragon ou d'Éluard. « Projeter de changer » n'est-il donc pas le rôle du poète ? La conception de la poésie comme langage non-utilitaire, à maintenir hors de l'espace de l'engagement, est précisément celle que porte Sartre lorsqu'il sépare nettement, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, poésie « pure » et prose de combat.

**Transition :** Accorder une capacité performative à la parole littéraire semble un trop grand pouvoir, une illusion. Une peinture trop partielle de la société et de la condition humaine peut aussi mener à des dérives, ou simplement appauvrir la puissance du texte. On peut ainsi préférer, avec Gisèle Sapiro, évoquer la « responsabilité » de l'écrivain : « L'écrivain doit garder une autonomie par rapport à la morale ou à

<sup>5</sup> J.-P. Esquenazi, 2020 (Roger Ebert, « The Great Dictator », *Chicago Sun Times*, 31 décembre 2010).

<sup>6</sup> S. Servoise, 2023, p. 99-100 ; S. Suleiman, 1983 ; C. Auroy, 2009.

<sup>7</sup> V. Berthelier, 2021, p. 206.

l'idéologie dominante, pour questionner nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde, qui, sans lui, continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain<sup>8</sup>. »

**III. Dès lors, l'action que l'écrivain cherche à provoquer est peut-être avant tout celle d'engager la réflexion de l'homme, en le laissant exercer son propre jugement, sans imposer ni prescrire.**

4. Il s'agirait ainsi moins pour l'auteur de « dévoiler » que de laisser le lecteur imaginer des situations qui ne sont pas entièrement explicitées, afin de le faire réfléchir.

- Dans *Le Dernier jour d'un condamné*, Victor Hugo ne précise jamais pour quelle raison le protagoniste est condamné à mort : il jette un voile sur cet élément. Le choix de la forme du journal et de la narration à la première personne contribue également à construire une vision partielle (on accède à la seule perception du condamné, à l'exclusion des points de vue de ceux qui le condamnent ou de ses éventuelles victimes). Le procédé reflète le choix d'un écrivain condamnant la peine de mort dans l'absolu, quelles que soient les circonstances. L'absence de développement argumentatif au sein du roman traduit pour sa part une volonté de montrer plutôt que de démontrer, respectant ainsi la liberté du lecteur : Hugo prend le parti de restituer un drame intérieur « en dehors de toute argumentation raisonnée et de toute mise en perspective historique<sup>9</sup> ».

Le caractère ouvert de ce dispositif original – une « espèce d'autopsie » d'un condamné à la guillotine n'acceptant pas son sort (VI) – n'est pas annulé par la présence d'une préface dominée par la voix auctoriale. De fait, le paratexte comprend trois préfaces distinctes, écrites à des époques différentes, correspondant à des orientations plurielles, ce qui ne peut que stimuler la réflexion critique.

- Faut-il voir dans *Les Liaisons dangereuses* un roman à visée morale, un engagement contre les libertins, qui mettrait en garde contre le danger des liaisons, comme le prétend la « Préface de l'éditeur » ? Mais alors, comment comprendre que « le vice n'y [soit] ni antipathique, ni inefficace, ni puni<sup>10</sup> » ? Laclos joue sans cesse à brouiller le sens et laisse au lecteur le soin de se faire son idée de la véritable nature des différents personnages.

2. Ainsi, bien loin d'être rigide et dogmatique, l'œuvre littéraire est ambiguë et soumise à interprétation : l'œuvre suscite une pluralité de résonances, la lecture est le véritable acte.

- C'est tout particulièrement flagrant au théâtre : chaque metteur en scène peut donner sa lecture, sa vision du texte. C'est ce que rappelle Roger Planchon au sujet de *Tartuffe* : « en parcourant l'histoire de la mise en scène, je me suis aperçu qu'à la Comédie Française cette pièce changeait de sens tous les vingt ans. Il y a une époque où Tartuffe était considéré comme un vilain athée... vingt ans après, il est devenu un bon catholique... Puis chrétien déchiré. »
- *La Peste*, roman publié par Albert Camus en 1947, présente trois niveaux de lecture : la description réaliste d'une épidémie de peste, la « lutte de la résistance européenne contre le nazisme », la peste brune (d'après Albert Camus dans une lettre adressée à Roland Barthes en 1955), mais aussi la confrontation au Mal de manière plus large. Ce dernier niveau de lecture lui donne une portée universelle, qui transcende le seul cadre de ces « curieux événements qui [...] se sont produits en 194., à Oran » (*incipit* de *La Peste*). Lors du confinement lié à l'épidémie de

---

<sup>8</sup> G. Sapiro, 2011.

<sup>9</sup> M. Roman, 2000, p. 62.

<sup>10</sup> P. Bayard, 1993, p. 21.

Covid-19, en 2020, le roman a été l'un des plus lus, et pas seulement en France. La question du combat y est centrale au niveau thématique, sans être résolue de l'extérieur. Le lecteur est confronté à des « possibles narratifs » représentés par différents personnages (Rieux, Tarrou, Paneloux) sans que l'écrivain ne tranche de manière univoque<sup>11</sup>.

- De grandes fictions engagées peuvent traverser les siècles, trouver des résonances et une actualité dans d'autres époques. Ainsi le roman de George Orwell, *1984*, a-t-il été tout particulièrement convoqué et mis en parallèle avec la présidence de Trump : l'interdiction d'une liste de mots et expressions (*fœtus*, *transgenre*, *fondé sur la science*) dans certains documents officiels par le président américain a réactivé les souvenirs de la novlangue (*newspeak*) de l'univers dystopique d'Orwell.

3. Au fond, il ne faut pas se résigner à dissocier le fait d'écrire et sa puissance potentielle sur les consciences : les œuvres sont des ferments pour l'action.

- Réfléchir aux formes qui rendent la littérature « déconcertante » (Dominique Viart), et à la place de l'écrivain dans la cité. L'écrivain doit continuer à produire des œuvres qui interpellent, qui déstabilisent les repères, qui ne sont pas « concertantes ». Le travail sur la forme, sur le langage, se traduit aujourd'hui davantage par la conception de l'écrivain « impliqué » que l'écrivain engagé : « s'impliquer littérairement, c'est restituer l'événement à son opacité, à sa lisibilité problématique, affronter ce qui en lui nous échappe, nous met en défaut, nous dessaisit de l'illusion de maîtrise, donc nous incite aussi à en chercher une signification, en envisager le sens comme un processus de reformulation permanent<sup>12</sup> ».

Ces efforts de « reformulation » peuvent d'ailleurs être source de polémique. Le roman de Yannick Haenel intitulé *Jan Karski*, publié en 2009, pose ainsi la question de l'écriture fictionnelle en regard de l'écriture documentaire. Jan Karski est un officier du gouvernement polonais en exil qui s'est introduit en 1942 dans le ghetto de Varsovie, puis dans un camp d'extermination, afin de transmettre l'information aux Alliés. Il a lui-même écrit son autobiographie et témoigné dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann. Or, dans la troisième partie du récit d'Haenel, centrée sur la rencontre imaginaire du protagoniste avec le président Roosevelt, l'écrivain s'empare de la possibilité du monologue intérieur pour parler à la place de Jan Karski. Ce geste de greffe entre des sources hétérogènes (interviews, témoignages, cartes...) et entre des langues plurielles transposées en français a vocation à produire un effet de réel. D'un point de vue d'historien, les procédés relevant de l'illusion romanesque n'ont guère d'intérêt – les sources directes étant accessibles – et opèrent un brouillage mal venu, voire irrespectueux. Mais l'auteur s'implique au sens où il « veut témoigner pour le témoin », comme le suggère la traduction (approximative) de l'expression empruntée à Paul Celan figurant en exergue (« personne ne témoigne pour le témoin » / « qui témoigne pour le témoin ? »). Il s'autorise à s'approprier le discours du personnage historique, du témoin direct pour en faire un personnage, en l'occurrence un héros amer. La justification du romancier se fonde sur la nécessité de toucher les jeunes générations, de solliciter les émotions et les perceptions des lecteurs en leur permettant de rencontrer indirectement, par le biais d'une création esthétique, la parole d'un témoin<sup>13</sup>.

- Pour le romancier, pour le dramaturge refusant de voir la question du fascisme confinée aux livres d'histoire, il s'agit avant tout d'engager la réflexion. Dans le théâtre de Thomas Bernhard, le cynisme et la monstruosité des anciens bourreaux se donnent à voir sans détour (*Avant la retraite*,

---

<sup>11</sup> S. Servoise, 2023, p. 100-101.

<sup>12</sup> B. Blanckeman, 2012, p. 80.

<sup>13</sup> M. Sanconie, 2014.

1982). De manière plus ambiguë, lors des représentations de la pièce de Tiago Rodrigues intitulée *Catarina et la beauté de tuer les fascistes* (2020), de nombreux spectateurs protestent et quittent la salle lorsque Romeu, le fasciste, se livre à un long discours. Le texte contient des didascalies qui indiquent les différentes manifestations de **désapprobation** du public. Sont-elles impulsées dans la salle ? Quel est alors le véritable libre-arbitre du spectateur ? Mais l'essentiel n'est-il pas de faire réfléchir aux situations réelles de discours politiques insoutenables et des réactions à adopter ?

- Dans la lignée de lectures derridiennes prenant en considération l'existence d'« un dehors du langage<sup>14</sup> » dans les textes et, plus récemment, dans la mouvance des théories du *care*, on peut être attentif à la manière dont la littérature favorise la propension à l'empathie en faisant entendre la voix de la vulnérabilité. Dans un essai intitulé *Réparer le monde*, publié en 2017, Alexandre Gefen a ainsi défendu l'idée d'une conception « thérapeutique » de l'écriture et de la lecture, « tournant le dos à la tradition formaliste autant qu'aux pratiques propres à une littérature engagée sur un modèle sartrien<sup>15</sup> ». Des signaux semblent indiquer « la fin de l'intransitivité littéraire<sup>16</sup> » dans la littérature récente. Le roman à succès de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, publié en 2014, en retraçant le parcours d'un cœur destiné à une greffe, en est sans doute emblématique. Les thématiques du deuil et du don d'organes recèlent une dimension métaphorique liée au sens du collectif et à la perpétuation de la vie. Émotion, questionnements philosophiques et enjeux éthiques se rejoignent.

## Éléments de synthèse

*In fine*, plus d'un demi-siècle après l'âge d'or de la littérature « engagée », le propos de Sartre questionne la possibilité, pour une œuvre littéraire nécessairement ambiguë, polysémique et sujette à interprétation, de se maintenir sur une ligne de crête : du point de vue de sa genèse, comment forger un style, innover formellement, inventer des dispositifs énonciatifs ou scéniques souples, particulièrement subtils lorsque le contexte historique impose une certaine dissimulation, de manière à porter un discours valide sur le monde sans renier pour autant une littérarité inscrivant pleinement l'œuvre dans un champ littéraire autonome ? Du point de vue de la réception, comment engager le lecteur ou le spectateur dans une réflexion sur le monde sans verser dans un type de discours risquant d'être contre-productif (le roman à thèse, le film démonstratif), sans se positionner en maître à penser, sans orienter le jugement au point de restreindre la liberté d'appréciation ?

On attend :

- Une démarche de discussion du sujet, s'appuyant sur son analyse rigoureuse
- Une réflexion organisée, logique et progressive
- Une réflexion nuancée, qui évite les stéréotypes
- Des exemples témoignant de lectures variées (différents genres littéraires et artistiques, différentes époques), pouvant provenir des œuvres du programme indicatif et de la culture littéraire et artistique personnelle
- Des exemples précis et pertinents, mettant l'analyse au service de la réflexion

---

<sup>14</sup> Fr. Nault, 2005, p. 19-20.

<sup>15</sup> A. Gefen, 2017, Introduction.

<sup>16</sup> A. Gefen, 2017 (titre de partie).

- Une expression claire et correcte

On valorise :

- La construction d'un véritable dépassement des tensions du sujet en fin de dissertation
- Une lecture personnelle et précise des références mobilisées
- La culture littéraire et artistique, l'originalité des références
- Une culture critique mobilisée avec pertinence
- L'élégance de l'expression

Suggestions bibliographiques :

- Auroy, Carole, *L'Espoir d'André Malraux* (essai et dossier), Paris, Gallimard/Foliothèque, 2009.
- Bayard, Pierre, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993.
- Berthelier, Vincent, *Le Style réactionnaire. Positions de la droite littéraire française sur la langue et le style au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat (Université de la Sorbonne et Université de Lausanne), 2021.
- Bertrand, Lucie, « 'Récit concentrationnaire' et 'prose d'idées' », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008.
- Blanc, Olivier, *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cahors, éd. René Viénet, 2003.
- Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle, Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Buron, Emmanuel et Gœury, Julien, *Lectures de Ronsard. Discours des misères de ce temps*, Rennes, PUR, 2009.
- De Gouges, Olympe, *Écrits politiques (1788-1791)*, Paris, Côté-femmes éd., 1993.
- De Guardia, Jean, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.
- Denis, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Points Seuil, 2000.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Le Dictateur de Charlie Chaplin*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Le vif du sujet, 2020.
- Ferreyrolles, Gérard, *Molière. Tartuffe*, Paris, PUF/Études littéraires, 1987.
- Fohr, Robert, « Louis-Philippe vu par Daumier », Histoire par l'image [en ligne], URL : [histoire-image.org/etudes/louis-philippe-daumier](http://histoire-image.org/etudes/louis-philippe-daumier)
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Guellouz, Suzanne, *Le Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bréal, 2002.
- Nault, François, « L'éthique de la déconstruction, 'comme si c'était possible...' », *Revue d'éthique et de théologie morale*, éd. du Cerf, 2005/2, n° 234.
- Roman, Myriam, *Le Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard/Folio, 2000.
- Sanconie, Maïca, « La traduction et l'illusion romanesque, dans *Jan Karski*, un roman de Yannick Haenel », *La main de Thôt* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 28 janvier 2024, URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/432>
- Sapiro, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain, Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations III, Littérature et engagement, 1947-1949*, Paris, Gallimard, 2013.
- Servoise, Sylvie, *La littérature engagée*, Paris, PUF/Que sais-je ?, 2023.
- Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), rééd. Paris, Classiques Garnier, 2018.

Sitographie :

<https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>  
<https://histoire-image.org/etudes/louis-philippe-daumier>

<http://expositions.bnf.fr/hugo/arret/peine.htm>  
<https://www.charliechaplin.com/>

## **CAPES BAC + 3**

### **Réglementation de la première épreuve d'admissibilité**

Extrait de l'annexe de l'arrêté du 17 avril 2025 fixant les modalités d'organisation du concours externe du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré, publié au Journal Officiel du 19 avril 2025

#### **A. - Epreuves d'admissibilité**

1° Première épreuve d'admissibilité.

L'épreuve consiste en une dissertation en réponse au sujet posé.

Le candidat traite le sujet portant sur la question littéraire inscrite au programme : il peut prendre appui sur les œuvres littéraires et artistiques indiquées dans le programme, complétées de sa culture personnelle.

L'épreuve évalue la capacité du candidat à problématiser et développer une réflexion personnelle dans le cadre d'un sujet de dissertation littéraire portant sur un programme. Elle permet d'évaluer également la qualité de l'expression écrite.

Au titre de la même session, le sujet est commun avec la première épreuve d'admissibilité prévue au 1° du A de lettres modernes.

Durée : cinq heures.

Coefficient 2,5.

L'épreuve est notée sur 20. Une note globale égale ou inférieure à 5 est éliminatoire.