



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe spéciale

Section : Lettres modernes

Session 2020

Rapport de jury présenté par :

Jean-François LOUETTE, Professeur des Universités,

Président du jury

Sommaire

Observations générales, par le président du jury **page 3.**

Épreuves écrites **page 5.**

Première composition : littérature française page 5.

Deuxième composition : littérature comparée page 14.

Étude grammaticale page 26.

Épreuves orales **page 49.**

Leçon page 49.

Explication de texte sur programme page 51.

Exposé de grammaire associé à l'explication de texte page 53.

Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche page 56.

Éléments statistiques **page 62.**

Observations générales du président du jury

Institué par un arrêté du 28 juin 2016 publié au Journal officiel de la République française n° 0174 du 28 juillet 2016 (texte n° 12)¹, le concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes, réservé aux titulaires d'un doctorat, a connu sa quatrième session en 2020. Avec 12 postes mis au concours, comme en 2018 et en 2019.

Après deux années d'augmentation (132 en 2018, 155 en 2019), il faut constater et regretter une baisse du nombre d'inscrits : 126 candidats cette année. Sans doute le concours doit-il encore gagner en visibilité – ou le métier de professeur en attractivité.

Parmi ces inscrits, 49 ont passé toutes les épreuves écrites (en 2018 : 50 ; en 2019 : 54).

En 2018, la barre d'admissibilité avait été fixée à 7,63 / 20 ; en 2019, à 8 / 20 ; lors de la session 2020 elle a été établie à 7,41 / 20. Comme les deux années précédentes, 24 candidats ont été déclarés admissibles.

À l'issue des épreuves orales (auxquelles 23 candidats se sont effectivement présentés), 10 sur les 12 postes mis au concours ont été pourvus, avec une barre d'admission fixée à 9,79 (elle était de 9,02 en 2019). Le candidat classé premier a obtenu 15 / 20 de moyenne à l'écrit, et 12,35 à l'issue du concours, toutes épreuves prises en compte. La moyenne des candidats admis s'est élevée à 10,14. Le jury n'a pas déclaré reçus les candidats classés au-delà du dixième rang : leur moyenne totale (écrits + oraux) était inférieure à 9 / 20. Leur niveau se situait donc en deçà de ce que l'on peut et doit attendre d'un agrégé de Lettres modernes.

Résumons : 126 candidats inscrits – 49 candidats non éliminés à l'issue de l'écrit – 23 candidats présents à l'oral – 10 candidats reçus ; soit en gros 1 sur 5 des « non éliminés » : le succès au concours n'est pas inaccessible.

Nous invitons les candidats refusés à ne pas se décourager, mais à mesurer toute l'exigence, formatrice, de ce concours. Rappelons en effet que les épreuves de l'agrégation spéciale² sont moins nombreuses mais que leur nature (à l'exception de l'épreuve orale de mise en perspective didactique d'un dossier de recherche) et leur niveau d'exigence sont en principe semblables pour les deux concours. Elles demandent donc une préparation tout aussi approfondie et soutenue que pour l'agrégation « ordinaire », ce qui suppose de ne négliger aucune des œuvres au programme, d'acquérir les connaissances grammaticales attendues, et essentielles à transmettre, et de maîtriser la méthode des différents exercices, à l'écrit et à l'oral.

L'écrit

Pour la première composition française, la moyenne était remontée de 7,51 à la session 2018, à 7,84 pour la session 2019 ; en 2020 elle est hélas redescendue à 7,50.

¹ <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2016/6/28/MENH1614698A/jo/texte>

² Voir le détail des épreuves sur : <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid104838/les3epreuves-concours-externe-special-agregation-section-lettres-modernes.html>

Pour la deuxième composition française (littérature comparée), la moyenne, qui avait baissé de 7,55 (2018) à 7,06 (2019) est remontée à 7,78. Les conseils du rapport de l'an passé semblent donc avoir eu quelque effet.

Pour la grammaire, la moyenne de l'épreuve est passée de 6,13 / 20 (2019) à 7,13 – soit un point en plus, ce qui est appréciable. Signalons que pour la partie de cette épreuve portant sur l'ancien français, les candidats semblent cette année avoir eu à cœur de se préparer avec soin, car trois copies seulement ne l'ont pas traitée. Le jury a également constaté avec plaisir que les attendus des différentes questions étaient généralement mieux compris.

L'oral

1. Explication de texte suivie d'une interrogation de grammaire.

Les trois commissions ont entendu vingt-trois candidats, soit entre quatre et cinq explications par auteur mis au programme ; les notes s'échelonnent de 03 / 20 à 14 / 20, la moyenne est de 7,87 et la médiane se situe à 07.

Pour la grammaire, la moyenne des notes obtenues par les candidats s'élève cette année à 8,08, ce qui semble confirmer les progrès déjà observés lors de la session précédente.

2. La leçon sur programme.

Le rapport cette année attire l'attention sur la différence à respecter entre exercice de composition française, et exercice de leçon.

La note la plus élevée a été de 15 / 20 ; la plus basse, de 02 / 20 ; la moyenne, de 08,30.

3. La troisième épreuve orale de l'agrégation externe spéciale, spécifique à ce concours, est sans doute celle que les admissibles, faute de pratique et d'expérience, abordent avec le plus d'appréhension. Le jury de l'agrégation spéciale a donc cette année voulu formuler avec une netteté et une fermeté accrues, comme on le verra plus loin, grâce à la diligence d'Anne Vibert et de Marianne Bouchardon, les attendus de cette épreuve encore récente qui ne cessent de se préciser au fil des sessions.

Nous espérons que les différentes parties de ce rapport, complétées, pour les épreuves similaires, par le rapport de l'agrégation « ordinaire », apporteront aux candidats toutes les informations dont ils ont besoin pour se préparer efficacement et se donner toutes les chances de réussir un concours qui constitue désormais une voie d'excellence vers l'enseignement du second degré, pour des candidats ayant par ailleurs fait preuve de leur aptitude à la recherche de haut niveau.

Jean-François LOUETTE

Professeur des Universités

Épreuves écrites : première composition : littérature française

Rapport établi par Hélène Baty-Delalande, maître de conférences à l'Université de Paris.

Cendrars « ne peut que dire son absence de certitudes concernant le monde et le sujet, la fragmentation des hypothèses, la scission du moi à chaque instant, l'impossible fixation du " je " par l'écriture. Il ne peut que tenter de recueillir, de sauver, de recevoir les avatars multiples de lui-même, ces mystiques déchus tombant ou sautant du ciel, comme le ferait un filet tendu sous un chapiteau. On s'aperçoit que ce que l'on prenait pour des figures christiques ne sont en fait que des incarnations de Dionysos, que des artistes retombant dans le filet, fragments de vie revenant sur terre, prêts à se renouveler. »

(Laurence Guyon, *Cendrars en énigme*, Champion, 2007, p. 202).

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de *L'Homme foudroyé* ?

Remarques générales sur les copies :

Le jury a constaté avec satisfaction que la plupart des copies, cette année, témoignaient d'une maîtrise convenable des attendus de l'exercice de la composition française, qui ont été rappelés en détail dans le rapport de la session 2019. Certains défauts restent cependant récurrents. L'entrée en matière est un moment délicat : il est maladroit de choisir pour ce faire une formule excessivement générale ou hors de propos. Commencer, par exemple, par une réflexion très vague sur le récit de voyage chez Cendrars ou sur l'écriture de la guerre ne permettait pas d'éclairer les enjeux de la réflexion et imposait des contorsions pénibles pour amener la citation du sujet. Souligner le caractère « pas facile » de la lecture de l'œuvre au programme révélait une certaine naïveté (au-delà d'une familiarité à proscrire absolument), sans rien apporter au développement qui suivait. De même, le recours à des citations d'écrivains autres que Cendrars n'a que rarement convaincu le jury - citations presque toujours hors de propos, à l'image de celles que le jury a le plus fréquemment rencontrées, qu'il s'agisse de « Je est un autre » de Rimbaud ou de « Madame Bovary c'est moi » de Flaubert. Il était plus efficace de proposer d'emblée une contextualisation de la citation, en s'interrogeant par exemple sur le rejet paradoxal des « Mémoires » par Cendrars, ou sur le lien entre la mutilation physique et la fragmentation de l'œuvre, ce qu'ont d'ailleurs proposé de nombreux candidats. L'analyse du sujet doit être précise et ne pas délibérément esquiver une partie de la citation. Trop souvent, les candidats se sont contentés de souligner l'inquiétude de Cendrars touchant au monde et au sujet, et à « l'impossible fixation du "je" par l'écriture », passant sous silence les figures plus ou moins sacrées convoquées dans la suite, ces « avatars », ces « mystiques déchus », ces « figures christiques » ou « incarnations de Dionysos », qui apparaissaient pourtant comme autant de propositions fécondes pour penser la poétique et l'esthétique à l'œuvre dans *L'Homme foudroyé*. La citation de Laurence Guyon était à la fois dense et touffue, mais offrait de ce fait de nombreuses prises à la réflexion et à la problématisation. Le jury déplore donc que de nombreux candidats aient malheureusement choisi l'évitement du sujet :

- en se réfugiant dans une réflexion générale sur le rapport entre genre « autobiographique » et fragmentation pour aboutir à la conclusion rassurante que *L'Homme foudroyé* est bel et bien un texte composé.
- en esquivant totalement le sujet pour lui préférer des généralités sur la question de la vérité dans le rapport au monde et à soi.
- en plaquant des réflexions plus ou moins articulées sur les genres de l'écriture de soi, autobiographie, mémoires, autoportrait.
-

Il faut donc une nouvelle fois rappeler que l'exercice exige un dialogue constant avec le sujet, tout au long du développement, et que ce dialogue doit être à la fois dynamique et progressif.

Trop rares ont été les copies manifestant une connaissance fine et personnelle de l'œuvre, à travers le choix d'exemples précis et variés. Au-delà de renvois parfois trop implicites à la structure de l'œuvre, à ses personnages, ou à quelques citations attendues, le jury attendait des développements précis permettant à la fois de ponctuer la démonstration et de nuancer la réflexion. Le sujet n'appelait sans doute pas une réfutation massive, mais il devait néanmoins être soumis à une discussion serrée, ce qui n'est possible que dans le recours systématique au détail du texte. Trop souvent, les candidats se sont contentés de rendre compte des inquiétudes de Cendrars dans la première partie, en suivant d'assez près les propositions du sujet, avant d'exposer dans les parties suivantes une série de connaissances ou d'hypothèses connues (la dialectique du foudroiement et de la renaissance, la « prochronie »...). Le jury n'a évidemment aucune réticence à l'égard de telle ou telle lecture critique de l'œuvre faisant autorité, mais la simple restitution de fiches plus ou moins adroitement rattachées au sujet ne saurait suffire à le convaincre. Les copies s'attachant à discuter explicitement et précisément le propos de Laurence Guyon tout au long de leur analyse ont donc été valorisées.

Autre attente essentielle du jury, la correction élémentaire de l'expression française a parfois fait défaut, et ce dans des proportions qui ne laissent pas d'être inquiétantes dans certains cas. Une relecture attentive et rigoureuse s'impose, pour éviter barbarismes et impropriétés, et pour bannir les aberrations sémantico-logiques (du type : « Cendrars cherche à se comprendre par les éléments biographiques de son œuvre »), souvent plus fréquentes dans les derniers paragraphes, ce qui montre peut-être un certain relâchement de la concentration des candidats.

Le jury a constaté cette année une moindre hétérogénéité des copies, ce qui témoigne du sérieux de la préparation de l'ensemble des candidats. La maîtrise de l'œuvre au programme comme des attendus méthodologiques de l'exercice était satisfaisante pour la majorité des copies. Il se réjouit enfin d'avoir pu lire quelques bonnes copies, trop rares cependant, qui se distinguaient par la clarté de leur propos, la finesse de leurs analyses, et leur attention continue au détail du sujet et à la variation des images et des figures qu'il proposait. La moyenne de l'épreuve s'établit cette année à 7,53/20, avec des notes s'échelonnant de 01/20 à 15/20. Douze copies sur quarante-neuf ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20, mais seulement trois ont été notées 14 ou 15/20. Nous ne saurions trop encourager les candidats à analyser aussi finement que possible le sujet, pour ne pas diluer la réflexion ou tomber dans des considérations par trop générales, et à mobiliser des références à la fois précises, personnelles et pertinentes de l'œuvre au programme ; il s'agit de penser à partir du sujet, mais aussi avec et tout contre le sujet, et ce tout au long de la composition française. Cet exercice requiert une solide connaissance de l'œuvre au programme, mais surtout de la discipline, au-delà des structures rhétoriques et des ressorts dialectiques bien connus de la plupart des candidats : c'est à cette discipline, à ce fécond dialogue avec la singularité d'un sujet, qu'il s'agit de s'entraîner en vue de cette épreuve.

Brève contextualisation du sujet :

L'ouvrage de Laurence Guyon s'inscrit dans une tendance dominante de la critique cendrarsienne depuis maintenant une trentaine d'années, qui s'attache aux formes de la « cryptographie » dans l'œuvre, dans un contexte plus général où il s'agit de prendre au sérieux la « légende » de l'écrivain, selon les termes de Claude Leroy. Les critiques interrogent ainsi le personnage de l'aventurier mythomane un peu trop vite assimilé à un « bateleur de foire », en creusant les secrets, les tours et les détours d'un érudit féru de mysticisme et d'ésotérisme, pour restituer la puissance d'une œuvre caractérisée par la « parade » (Voir par exemple la préface de Claude Leroy à *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, Gallimard, « Quarto », 2011, p. 20-21).

On n'attendait pas des candidats qu'ils connaissent les propositions de *Cendrars en énigme* (dont la citation donne cependant une assez bonne idée). L'ouvrage est issu d'une thèse de doctorat au titre explicite : « Des miroirs équivoques : modèles religieux, mystiques, philosophiques et écriture de soi dans les textes autobiographiques de Blaise Cendrars (1943-1949) ». Laurence Guyon tente ainsi d'analyser avec précision l'ensemble des références mystiques (en particulier chrétiennes) et philosophiques (en particulier Nietzsche) dans la tétralogie, pour expliquer comment ces références ponctuent, structurent et animent son œuvre, et problématisent son ambition. Ce travail propose de remettre à la fois de l'ordre et du jeu dans l'enchevêtrement des références et des résonances d'un texte qui peut parfois sembler étrangement hermétique, sinon secret. L'appropriation de ce réseau de signes et de modèles prend sens, sur le fond disparate et faussement désinvolte des œuvres ; Laurence Guyon identifie en particulier l'importance de deux figures, celle du Christ et celle de

Dionysos, qui informeraient en profondeur la poétique et la posture d'écrivain de Cendrars, en évacuant délibérément la question de la référentialité et de la vérité³.

L'analyse de la citation supposait que les candidats soient capables d'identifier des problématiques et des lieux communs propres à toute une époque. Les années 1940-1950 sont caractérisées par une incertitude généralisée sur les puissances propres de la littérature et sur la définition du récit, dans son rapport au monde, à l'Histoire, et au sujet. Paraissent alors un certain nombre de textes au statut indéfinissable, marqués par une profonde hybridité, pour défaire les structures convenues du récit romanesque ou des écritures de soi — après *L'Âge d'homme* de Leiris, *L'Homme foudroyé* annonce ces tentatives de reconfigurer la narration et de déplacer le lieu propre de l'écriture de soi et du monde, qu'on trouve ensuite chez Céline, Giono ou Malraux, entre autres. Des formes d'une grande liberté de composition, inspirées de la chronique, de l'essai, du poème, déjouent ainsi les cadres narratifs traditionnels ; les jeux énonciatifs se raffinent, avec une grande attention portée au style et à la voix. Ces écrivains partagent le même constat d'une crise du sujet (héritée de la modernité poétique du XIXe siècle, depuis Baudelaire, Rimbaud et encore creusée par les surréalistes dans l'entre-deux-guerres), d'une crise du langage (pointée depuis Mallarmé et encore avivée encore à la suite de la Grande Guerre) et d'une crise du récit même, qui serait le propre de l'immédiat après-guerre.

Analyse du sujet :

Laurence Guyon, comme la plupart des critiques cendrarsiens, pratique une critique en sympathie avec son auteur, convoquant ici un lexique et un imaginaire omniprésents dans *L'Homme foudroyé*, ce qui facilitait le travail d'explicitation et d'illustration des candidats.

- Le début de la citation soulevait un premier écueil, lié sans doute à la lecture trop rapide des candidats. Il fallait bien lire Cendrars « ne peut que dire son absence de certitudes » et non « ne peut dire que son absence de certitudes ». Il ne fallait donc pas s'exagérer la tonalité déceptive du propos ; la restriction n'a pas ici une valeur entièrement privative, elle suggère également la nécessité qui s'impose à Cendrars de « dire » cela même qui semble contrarier toute projet d'écriture de soi (ce qui ne signifie pas qu'il ne dit que cela, donc). Laurence Guyon énonce ensuite les obstacles à l'écriture, à travers des formules plutôt vagues. Les candidats devaient les éclaircir à travers des exemples empruntés au texte, qui radicalise localement des apories modernes (hantise de l'inconnaissable, scepticisme, constat de la résistance du réel à tout système d'explicitation ou toute grille herméneutique). La « scission du moi à chaque instant » et « l'impossible fixation du « je » par l'écriture » renvoient également à une topique moderne. Il fallait particulièrement prêter attention ici aux marques temporelles et à la polysémie de la « fixation » (dans l'espace et dans le temps : quête de l'inaltérable et de l'absolu). Le point de départ de la réflexion est donc le suivant : l'œuvre de Cendrars affronte nécessairement les défauts de son propre objet, son défaut de consistance, de permanence, de sens finalement, pour les exhiber et en faire l'enjeu même du « dire ».
- La suite de la citation va permettre de caractériser les formes prises par ce « dire » ou cette écriture du manque, de l'incertitude, de la fragilité et de l'instabilité, là encore, sous la forme d'une restriction. Cette fois-ci, la restriction est nettement déceptive, comme le confirme la périphrase verbale « tenter de », et suggère que l'écriture de soi est contrainte à une sorte de minoration - une tentative et non un accomplissement, une tension et non une œuvre, où l'autorité de l'écrivain semble problématique, comme le suggère l'accumulation de trois verbes déclinant la même idée : « recueillir, sauver, recevoir » - et non pas créer.
- Que reste-il alors à l'écrivain, dans ce contexte du défaut et de l'impuissance relative, qui sont le propre du compilateur ou de l'archiviste (opposé à la figure du démiurge) ? Des « avatars de lui-même », formule-clef du sujet. Le terme renvoie d'abord à l'hindouisme (il désigne les incarnations de Vishnu sur la Terre), avant de prendre le sens courant d'« incarnation », dépouillé de ses connotations mystiques, et par extension de métamorphose ou de transformation d'un être ou d'une chose. On ne pouvait retenir ici l'autre sens courant du terme (aventures, vicissitudes), même si ce type de connotations n'est pas indifférent quand il s'agit de *L'homme foudroyé*, vaste compilation d'aventures plus ou moins désastreuses. Autre nuance intéressante : l'association de

³ Pour une présentation synthétique de la thèse dont est tiré l'ouvrage, voir Laurence Guyon, « Des miroirs équivoques : modèles religieux, mystiques, philosophiques et écriture de soi dans les textes autobiographiques de Blaise Cendrars (1943-1949) », *L'information littéraire*, 2005/2 (Vol. 57), p. 40-44; en ligne: <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-2-page-40.htm> [consulté le 20 mars 2020].

« tomber » et de « sauter » — ils ne « descendent » pas du ciel, ces « mystiques déchus », la chute ou le saut sont trivialisés, mais leur chute fait événement ou relève d'un *kairos* (« tomber du ciel » renvoie familièrement au moment le plus opportun, ou le moins : ce qui est imprévisible). De fait, l'esthétique de la surprise est essentielle chez Cendrars : rencontres improbables, retrouvailles inattendues et coïncidences suturent tant bien que mal les bribes et les morceaux qui constituent son livre. De la chute (« tomber ») au saut : le glissement des images et des imaginaires a ici valeur de transition. Progressivement, Laurence Guyon va suggérer que Cendrars parvient à convertir la perte en élan.

- Avec l'image du filet sous le chapiteau se déploie la métaphore du cirque. Le « dire » de Cendrars ne peut donc être qu'un « filet », destiné à recueillir ce qui tombe (on reconnaît peut-être la figure moderne du chiffonnier baudelairien, recyclant les bribes du réel, telle que l'ont décrite Benjamin puis Antoine Compagnon), mais aussi le texte même (*textum*), tissé de signes. Le chapiteau, quant à lui, peut être une version précaire du *theatrum mundi*, où, selon la formule que Cendrars emprunte à Nerval et qu'il cite deux fois dans *L'Homme foudroyé* : « le monde est ma représentation ». C'est le lieu du spectacle, microcosme magnifique mais également précaire (là encore, on signalera l'importance de la figure du poète en saltimbanque pour la modernité poétique, depuis Baudelaire jusqu'à Apollinaire).
- La citation opère un nouveau renversement, conjurant *in extremis* la dégradation et la précarité et proposant une nouvelle grille d'analyse, ou une nouvelle interprétation. D'un imaginaire chrétien de la chute, on passe à un imaginaire nietzschéen de l'éternel retour et de la vitalité créatrice, qu'incarnent Dionysos et le geste de rétablissement de l'acrobate. Il faut cependant noter que ce dernier renversement se donne sous le même régime de la restriction. Il ne constitue qu'une promesse en mineur : il n'y a pas de salut, mais des fragments de vie, qui sont la condition même d'une continuation. Le sujet propose donc un parcours assez complexe : du constat de la défaillance comme principe même de l'écriture à la réception - au double sens du terme, celle de l'acrobate dans le filet, celle du lecteur qui reconnaît Dionysos dans les ruines de l'absolu.

Il y a des potentialités dialectiques dans le sujet même, qui multiplie les effets de renversements : l'œuvre y est caractérisée comme exhibition / exploration de ses propres apories, à travers la parade à la fois précaire et spectaculaire de figures ambivalentes, « mystiques déchus » ou acrobates dionysiaques, dans une transaction mystérieuse entre la convocation d'un absolu inévitablement dégradé et la promesse d'un élan vital toujours récupéré. On pouvait également discuter une série d'implicites :

- le constat d'une crise, consubstantielle à la modernité - depuis Baudelaire au moins — du sujet, de son rapport au monde, et de la difficulté à « fixer » le sujet s'imposent aux écrivains de l'immédiat après-guerre, et la figure de l'écrivain-saltimbanque est également un lieu commun, mais il restait souhaitable d'explorer la manière dont *L'homme foudroyé* représente ces enjeux
- la singularité de la proposition de Laurence Guyon tient à la caractérisation du geste : la « parade » est ici jonglerie, non pas tant de souvenirs, de choses vues, de réflexions diverses, que de figures assimilées à des « avatars ». Il faudra compter comme « avatars » non seulement les différents visages que prend la première personne dans *L'homme foudroyé*, en divers lieux et diverses époques, mais aussi les personnages puissants qu'il rencontre, dans chacune des parties qui constituent le récit, qui sont comme autant de doubles d'un créateur oscillant entre la hantise de l'idéal et l'ivresse de l'instant sans cesse recommencé (lieu commun de la critique cendrarsienne, que les candidats ont forcément rencontré — la métatextualité innerve toute le livre, et en particulier à travers les personnages que rencontre le conteur). C'est d'abord la précarité du geste du jongleur - qui « recueille » ses avatars dans son texte-filet — qu'il faut interroger, ainsi que la nécessité d'interpréter ce spectacle, où la chute n'est qu'une illusion temporaire, puisqu'elle est sans cesse recommencée.
- la question de l'autorité et de la puissance du conteur: le sujet semble minorer l'ambition de l'écriture, à travers ce « dire » aporétique, réduit à la collecte de figures ambivalentes qui permettraient des effets de délégation précaire. On peut cependant être sensible à la forte présence et à la toute-puissance du « je » du conteur, à la savante orchestration des éclats où se diffractent son être, les autres, le temps, l'espace. Loin d'être un livre du repli narcissique, que compenserait une jonglerie fragile, tournée vers l'interprétation du lecteur, *L'homme foudroyé* est le creuset d'une puissante extériorisation — « vaporisation » du sujet dans le monde. Il se caractérise par la réussite fulgurante de l'anecdote, au-delà de la figure, par le creusement d'espaces romanesques et par la singularité d'une voix.

- plus généralement, se donne à lire, en creux, une interrogation sur l'hétérogénéité du texte et l'effet de délégation des portraits de soi, qui écarte la question de l'affabulation ou du rapport à la vérité. Le sujet invite à mettre l'accent non pas sur la composition rhapsodique ou sur la dispersion spatiale du récit, mais sur les modalités de relance de la narration, à chaque rencontre, à chaque époque, en chaque lieu, grâce au surgissement de ces « avatars » (qu'il s'agisse des diverses figures du narrateur ou des personnages qui semblent en proposer des reflets ou des virtualités de manière plus ou moins explicite). En dernière analyse, c'est ainsi la question de la forme propre de l'autoportrait cendrarsien qui se pose ici, par la mise en évidence de l'importance de ces « avatars » qui restent à définir, arrachés *in extremis* au risque de la perte, incarnant chacun à leur manière l'impossibilité d'un idéal et la promesse d'un ressurgissement offert au lecteur.

Le sujet invite ainsi à lire *L'Homme foudroyé* comme une parade spectaculaire et précaire de figures ambiguës, dictée par la nécessité d'exhiber le défaut de consistance du moi et du monde.

Proposition de problématique et développement rédigé :

Peut-on soutenir que la singularité de l'œuvre de Cendrars réside dans cette déclinaison d'« avatars » successifs d'un sujet insaisissable, sur le mode mineur, pour répondre aux apories constitutives du récit de soi, trouvant ainsi dans la hantise de la perte les ressources pour réinventer un élan poétique?

- I. L'impérieuse nécessité de « dire » la dislocation se traduit par l'effervescence des figures de soi
- II. Le monde est sa représentation éclatante, en mode majeur : portrait de Cendrars en jongleur magnifique et souverain rhapsode
- III. Puissance continue de l'incarnation dans le « filet » du texte : le rythme et la voix au principe de l'élan poétique

I. L'impérieuse nécessité de « dire » la dislocation se traduit par l'effervescence des figures de soi

1. Dédain de la téléologie, formes de la fragmentation

La composition de *L'homme foudroyé* contrarie délibérément toute tentative de restaurer des « certitudes concernant le monde et le sujet », de proposer des « hypothèses » cohérentes sur la formation et l'identité du sujet, à l'instar des *Les Confessions*, par exemple. L'ouvrage ne cesse d'exhiber, de fait, « la scission du moi à chaque instant » et « l'impossible fixation du " je " par l'écriture », qui en sont des enjeux clairs. Ainsi, la dislocation temporelle et spatiale du récit déjoue toute lecture téléologique : nul récit de vocation, nul roman de formation à reconstituer à partir des pièces du puzzle constitué des trois parties de l'œuvre et de leurs sections, identiques comme autant d'images, de lieux, de figures ou de moments (« Dans le silence de la nuit », « Secrets de Marseille », « Le fouet », « La femme en noir », « La grand'route »...). Le sujet se donne à voir dans l'oscillation de ses ambitions (légionnaire ? cinéaste ? écrivain ? érudit ?), dans la souffrance d'un trauma ineffaçable (l'absence de la main, le spectre de la guerre et de la peur), dans l'innarrable tourbillon de ses rencontres, de ses voyages, et dans les creux et les pleins d'une mémoire vagabonde, qui ordonne, dans tous les sens du terme, le chaos du livre. Cendrars se défie de l'illusion biographique, fondée sur la restauration factice d'un sens à travers l'ordonnement d'un récit orienté vers sa fin. Ce sont des effets de résonance qui permettent d'articuler les divers éclats de vie qui constituent le cœur de chacun des chapitres, et non pas une structure chronologique, rapprochant ainsi l'ouvrage d'un autoportrait. Il pratique ainsi l'art de la reprise, tel un tapissier ou un couturier, associant ainsi des moments — grands moments fondateurs des « nuits », ou moments anecdotiques mais révélateurs, telle la plainte de Mick, mari malheureux, qui fait surgir « une scène semblable », entre « Modigliani, Noix de Coco, et moi » p. 162, ou scènes de reconnaissance inversée, comme l'identification surprise du « Chinois », qui n'est « personne d'autre que Gustave Lerouge » (p. 274), figure centrale du chapitre précédent. À l'image du tisserand ou du rhapsode s'ajoute le motif récurrent des braises ou des cendres, contenant « des cristallisations donnant l'image (réduite ou synthétique ?) des êtres vivants et impurs » (p. 277). Au récit continu de la formation d'un « moi », Cendrars préfère ainsi la forme d'un album ou d'un livre d'images que déploie un sujet impassible : « les personnages dont je parle sont si lointains et si morts dans le temps qu'aujourd'hui, selon la forte

parole de saint Paul : *Je vois ces choses comme dans un miroir. C'est-à-dire qu'elles sont dépouillées de tout sentiment d'amour ou de haine.* » (p. 277). Le surgissement ici du motif du « miroir », qui dit la neutralité affective du sujet à l'égard de ses « personnages », invite également à interroger le rapport d'identification qu'il peut entretenir avec eux.

2. Soi-même et les autres : vaporisation du moi dans le défilé des « avatars »

La poétique de la dispersion et de la fragmentation se traduit également au niveau des différents personnages qui animent les récits de Cendrars, qui doit, comme il l'écrit à son ami Lévesque, disperser « le conteur et ses personnages dans l'espace que crée cette fragmentation du temps » (lettre du 21 juillet 1944, *Correspondance 1922-1959. « Et maintenant veillez au grain ! »*, éd. Marie-Paule Berranger, Editions Zoé, 2017, p. 290). Cette dispersion semble compensée par un tissage serré des liens entre le conteur dans ses divers « avatars » (légionnaire, aventurier, cinéaste, poète, séducteur et goujat, proche des « Gitanes » et des femmes du monde...) et ses personnages. On peut ainsi considérer que le récit de la mort à la guerre de Faval fait de lui un avatar abandonné de Cendrars, qui doit « couper le pan de [s]a capote pour [s]e libérer de son poids mort et continuer d'avancer » (p. 43) - deuil de la Grande Guerre, variation sur la mutilation, inscription en creux de la poétique nécessaire de la coupure. Le récit du morphinomane maniaque révèle au conteur les enjeux troubles de sa présence « entre les lignes » (p. 47) - celles du front, comme celles du livre. La série des petites et des grandes rencontres qui ponctuent *L'homme foudroyé* se placent souvent sous le signe de la reconnaissance : face aux « mensonges » de Diane, il se demande s'il « déteignait sur elle » (p. 96) ; dans chaque ville, il est abordé par des « types » qui le « reconnaissent », comme un « pote, un frère » (106). Cendrars déploie autour de lui des figures de mutilés (Mick, amputé du bras droit), d'artistes (Mick encore, André Gaillard avec qui il noue « une idylle bien rare entre poètes », Le Rouge, surtout, caractérisé comme « polygraphe à l'érudition vivante et spontanée, jamais à court d'arguments » (p. 243)), qui apparaissent effectivement comme autant d'avatars dans l'espace du récit. Le réseau des correspondances se donne ainsi à lire comme une diffraction des motifs et des valeurs instables associées au sujet. En témoigne l'étrange scène d'ivresse, dans un « bar secret » de Marseille, où le conteur se retrouve dans un « fauteuil focal », comme « au centre d'un jeu de miroirs et de lentilles qui [l]e dépouillaient de [s]a personnalité », et entouré de personnages « irisés » (p. 108).

3. Une écriture déceptive ? Perversion des modèles herméneutiques — ou de l'art de la pirouette

À l'impossible « cristallisation » du moi, répondrait ainsi sa « vaporisation », dirigée vers les personnages qui animent les petits et les grands drames de *L'homme foudroyé*. L'exhibition de ces doubles, cette déclinaison de versions outrées ou décalées de lui-même, semblent cependant fort ambivalentes. Si certaines de ces figures sont « à clef », elles ne s'y réduisent pas, telles les poupées de Paquita, à la fois reconstitutions appliquées du réel, et petites figures décoratrices à la présence vaguement inquiétante. D'autres sont le lieu où s'incarne ce que Claude Leroy appelle la « matière christique » de *L'homme foudroyé*, telles les « saintes Marie » déchues de la famille gitane. Mais plus le conteur semble expliquer l'intrication de la mystique et de l'anecdotique, plus elle échappe (voir les notes p. 320-321). De manière plus générale, les grands systèmes d'explication sont mis à distance, même si leurs motifs infusent tout le texte. Les valeurs chrétiennes de « l'esprit messianique » et de la « tenue jansénistes » (p. 185) ne sont qu'un hypocrite affichage de *La NRF*, copieusement éreintée, tandis que la psychanalyse est réduite à une « acrobatie symbolique qui ne séduit que les âmes malades » (au contraire, le Christ « défie toute la charlatanerie de la confusion et des refoulements » p. 190, ce qui, au demeurant, ne révèle rien). Pour citer encore Claude Leroy sur ce sujet, « [l]e livre est construit pour interdire une réponse *directe* » aux grandes questions existentielles suggérées par la circulation des motifs mystiques et par l'entrecroisement des figures de soi, déclinant la hantise de la mort, de la perte, du rapport au monde et à la création (« 43/17 », dans Claude Leroy (éd.), *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, Nanterre : Centre de sémiotique textuelle, Université Paris X, 1987, p. 58). Ces substituts de soi peuvent sans doute être interprétés comme autant de substitutions. Ils sont moins des déclinaisons plus intelligibles de soi, entre sanctification et déchéance, que des figures autonomes et mises en série. La série n'en devient pas pour autant principe d'explication. Elle permet de nouvelles dérobades, d'autres pirouettes, comme le suggère ce triple patronage du conteur, inscrivant dans le sillage du silence de Rimbaud, de l'absence d'écrits de Socrate, et enfin de « Jésus, le poète du surréel », son ambition de « rester l'Anonyme » (p. 371). Au lieu de voir dans cet « Anonyme » le creuset d'un incessant effacement du moi, diffracté dans les « avatars » à la fois

grandioses et triviaux du conteur, on peut y reconnaître la revendication paradoxale d'une présence instable, voire insituable, mais fortement marquée.

II. Le monde est sa représentation éclatante : portrait de Cendrars en jongleur magnifique

1. Du cirque comme *theatrum mundi* : jubilation du burlesque

La citation de Laurence Guyon semble faire de l'imaginaire du cirque une forme mineure de restauration de la figure impossible à « fixer » du moi créateur, installé sous un « chapiteau » pour « recueillir » dans son « filet » les acrobates ambivalents qui « tombent » ou « sautent ». On ne peut que constater la présence diffuse d'un imaginaire forain dans *L'Homme foudroyé*, effectivement: les toiles peintes de Mick évoquent « l'entrée de certaines boutiques foraines » (p. 146), Marthe est écuyère de cirque, le père François et Le Rouge font un numéro de fouet dans un spectacle de music-hall où le conteur lui-même « jonglai[t] des deux mains » (p.279), sans parler de l'extraordinaire pantomime de l'ours, le spectacle du Grêlé qui constitue l'essentiel de la deuxième rhapsodie. Le forain, figure moderne de l'artiste, est-elle la seule possible après la ruine de la mystique (mystique de l'art, mystique tout court) ? Après Baudelaire, Rimbaud ou Apollinaire, Cendrars investit cette figure du saltimbanque : l'errance, les sauts (et les rétablissements), la marginalité sont des motifs et des valeurs essentielles dans l'œuvre. L'imaginaire forain permet de déployer tout un univers burlesque, renversant l'ordre apparent du monde, à l'image de Lerouge, « jongleur » dont l'art tient « de l'équilibriste et de la prestidigitation », « très grand poète antipoétique » (p. 244). Même le soleil « chute dans l'espace » (p. 224) dans cet univers instable. Mais cet imaginaire du cirque et l'image de l'œuvre comme « chapiteau » ne disent pas le tout d'un récit encombré de trous, de cavernes, de roulottes et de troquets. C'est la puissance du burlesque, plus généralement, qui l'emporte, depuis la « grande orgie des légionnaires » à la puissance proprement « romanesque » (l'histoire de la bonne blessure reçue par Tarasa pour fuir le front, où résonne la grande peur de Blaise à la guerre) jusqu'à la dérision de « l'illumination » démiurgique (dans la note de la p. 470, à travers la curieuse figure d'un chef de maquis nommé « Lampion », souvenir d'un coup sur la tête, d'un coup de feu, ou d'une mémorable course à dos de mule). Les monstres peuvent y être fournis « sur commande », comme les enfants défigurés par les gitanes hongrois destinés aux cirques (p. 302), et les « avatars » innombrables du conteur peuvent être démembrés ou refondus *ad libitum*, comme les mannequins de cire de M. Jean.

2. La poétique du bond : une composition spectaculaire qui exhibe la souveraineté du « je »

De même, les images de la chute et du saut rythment le récit, mais le plus souvent sous un aspect grotesque et tragique, du pantalon vide de van Lees aux avanies infligées à l'ours Martin, images saisissantes qui « fixent » bel et bien des vertiges, irréductibles aux modèles mystiques ou artistiques. Le motif du « filet » est lui aussi présent, à deux reprises, dans *L'Homme foudroyé*, à deux moments-clefs. Le conteur voit sa route barrée par des filets de pêcheurs qui sèchent à « La Redonne » - il s'arrête, par respect du peuple, vient ensuite le moment de la rencontre et du partage. Surgit alors en creux l'image d'une pêche miraculeuse, du regain (de l'inspiration). Il revient surtout à la fin du livre, quand Sawo commente son propre récit, si riche en détails, et insiste sur la vitalité propre de l'oral : « La parole est beaucoup plus vivante que l'écrit. Et à son tour, quand on raconte, on brode sur du déjà brodé. Ainsi on enserme la vérité dans un filet dont elle ne s'échappera plus. » (p. 515). Le filet est ainsi l'image ambivalente de ce qui puise et de ce qui retient, dans le monde, à travers le tissage des récits et de leur reprise. Loin de seulement « tenter de recueillir, de sauver, de recevoir » ses avatars, le conteur croise les perspectives, entrelace les récits (y compris délégués à autrui, comme Sawo, mais aussi Paquita, Diane, le Grêlé...), en multipliant les figures. L'une d'elle est la figure de la « spirale », qui dit à la fois la chute et sa suspension (« je plane », p. 345), mais il y a aussi, dans l'économie des récits, celle du rebondissement romanesque (à travers les personnages de Sawo, de Le Rouge ou de Jicky), des redonnes et des effondrements provisoires (du « je » particulièrement), des complications de composition qui défient toute tentative de restaurer des arcs narratifs (la rhapsodie « Des ours »). De l'interruption à la relance, la poétique du saut ou du bond sous-tend une composition spectaculaire, au sens où le lecteur ne peut jamais oublier la souveraineté du « je » du conteur, distribuant ses récits comme il orchestrerait son spectacle ou distribuerait ses cartes.

3. Au-delà de la parade des personnages : l'ivresse (dionysiaque) des lieux, des moments, des anecdotes, où se dissolvent les singularités individuelles

Plutôt qu'une dispersion de soi-même à travers des avatars indécidables, la parade des figures constitue une apologie du conteur en créateur souverain, marionnettiste plutôt que simple témoin tendant le filet sous les acrobates. La jubilation des images et des figures est particulièrement éclatante dans le tourbillon des images, scandé par la série des « Je me souviens... », qui exhibe l'absence de toute nécessité extérieure à l'élan propre du récit : un canapé rouge, un piano à queue, l'air de *Carmen*, la machine à coudre de Caroline (p. 409-419)... Certes, l'ironie, voire la dérision, ponctuent discrètement le défilé (« ah, le métier décevant que celui de chasseur d'images ! » p. 414), mais l'ivresse des choses, des moments et des lieux, et le bonheur des anecdotes emportent tout ou presque sur leur passage. Contre la sclérose éventuelle d'un ordre apollinien affirmant la singularité de chaque être, Cendrars impose ainsi l'ivresse dionysiaque, selon l'opposition nietzschéenne : la confusion s'y convertit en passage, les retraites en lieux de rendez-vous ou de rencontres fameuses, on fait bombance, on fonce vers l'avenir comme vers le passé, dans un tourbillon rythmé et scandé par une voix immédiatement reconnaissable.

III. Puissances de l'incarnation dans le filet du texte : le rythme et la voix

1. « Dire », c'est incarner : puissance du surgissement et dérobage de la chute

« *Le monde est ma représentation*. L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui, je voile même les miroirs. » écrit Cendrars dans « Le Vieux Port » (p. 122). Près du terme de son livre, il reprend l'aphorisme de Schopenhauer, pour le commenter de manière toute différente ; il devient alors une « formule fulgurante qui claque entre deux guillemets », une « illumination qui redonne vie » (p. 446). La courbe étrange que dessine le livre peut ainsi se lire comme une accumulation (et non une succession) de conversions. D'un repli sur soi faussement « conquérant » qui « veut transformer le visage du monde à son image », gigantesque vaporisation du moi, ou de son contraire, deuil de toute prise sur le monde comme sur soi-même, on passe à « l'illumination » vitale et à la « fulgurance » de la formule comme défi et comme programme poétique. Non, Cendrars n'est pas réduit à recueillir des avatars mi-christiques, mi-artistes; il peuple le microcosme forain qu'est son livre de multiples figures, pour dire la surprise du hasard (par exemple : « Nous deux, nous nous étions rencontrés, mais trop tard/ Tout cela ne rimait à rien. / Un gag. », à propos de Diane, p. 92), et lance des « impromptus en fusée », comme le fait Lerouge (p. 252) au lieu de ressasser « l'éclipse de [s]a personnalité » évoquée au seuil du récit, la grande peur durant la guerre. *L'homme foudroyé* est une grande entreprise de restauration de soi et du monde, mais elle ne se fonde pas sur à la continuité d'un récit ou sur la constellation d'un système (mystique ou esthétique) imposé au lecteur invité à s'en « apercevoir ». Elle se fonde sur le recours aux images. Tout comme Paquita, le conteur joue « sérieusement » avec ses figures et ses motifs ; il crée des « ambiances » et des « intrigues » pour recomposer des paysages éphémères (p. 481), et nous dérobe, à chaque fin de chapitre, la fin de l'histoire. Toute rencontre peut y devenir le creuset d'une interrogation existentielle, toute anecdote susciter une interprétation, sans clôture. *L'homme foudroyé* célèbre ainsi la puissance du surgissement (qu'il relève indifféremment du saut glorieux ou de la chute piteuse) et suggère la chute, sans s'y arrêter.

2. « Dire », c'est rythmer

Sans se laisser dicter sa méthode (tendre ses filets pour recycler les restes de l'imagerie romantique) par la crise du rapport à soi (l'éclipse à soi-même) et du rapport au monde (la peur), Cendrars fait ainsi de la crise une méthode, pour inventer non seulement une forme, mais surtout un ton. De la parcellisation du réel et de la multiplication des figures et des énonciations au surgissement d'une voix : il procède comme Montaigne « à sauts et à gambades ». La verve du conteur se nourrit des ressources de l'oralité, pour se rendre présent - effets de style, interruptions, interpellations, contradictions, le discontinu finit ici par donner sa consistance authentique au « Verbe » cendrarsien, avec ses jeux d'échos, de reprises et de dissonance, qui transforme le disparate en coulée spectaculaire. On évoquera à cet égard la phrase serpentine qui épouse le trajet de la « maîtresse cinglade » (p. 272) que renvoie le « Chinois »-Le Rouge au père François, et qui, à travers le « crépitement de petits coups à répétition » parvient à « sidérer » celui qu'elle vise — à l'image, sans doute, du « Lecteur inconnu », qui perçoit alors la puissance du geste du bateleur.

3. L'élan lyrique, plus encore que le geste lyrique : un autoportrait poétique.

En définitive, s'interroger sur les « avatars » de Cendrars dans *L'homme foudroyé*, c'est pointer le caractère paradoxal d'un sujet lyrique instable et intenable. À peine est-il le « point de tangence⁴ » des courbes décrites par les figures prises dans son filet, dans ces récits multiples qu'il orchestre magistralement. Il y laisse entrer le souffle du monde, la foule des humbles, la puissance du romanesque. Ces récits disparates se détachent sur fond d'interrogations majeures, sur la guerre, l'Histoire, les rapports sociaux (et même la révolution !), la marginalité, les livres, les femmes, l'amour ou la violence des hommes. Ils ne sauraient donc être réduits à une succession de transpositions variées d'un moi mobile. Ce qui fait malgré tout « autoportrait », dans cette parade spectaculaire, reste cet élan commun à tous les personnages, du conteur à tous ses « avatars », fussent-ils les plus éloignés. Cet élan ne les conduit pas forcément de l'avant (qu'on songe à l'obstination de la pauvre couturière Caroline, ou à la déchéance finale de Lerouge), mais les fait bondir et ressurgir de loin en loin, comme creuset (poétique plus qu'alchimique) de la rêverie sur le monde et sur soi. Selon la formule de Jean-Michel Maulpoix, « la poésie n'est pas style, mais vision, onirisme, surgissement, coq à l'âne et surprise » (*La Poésie malgré tout*, Mercure de France, 1996). Avec la deuxième rhapsodie, c'est bien de cela qu'il s'agit, et Cendrars de conclure (pour ne pas conclure, comme d'habitude) : « C'est ainsi que se terminait cet extraordinaire tableau d'une tragédie que j'aurais baptisée, d'après Nietzsche, *La Tragédie de Dionysos*, si le Grêlé ne l'eût tout simplement appelée *La peau de l'ours* » (p. 358). Le conteur convertit la farce bariolée et grotesque d'un ours Martin en tragédie « dionysiaque », transposant l'éternel retour de la souffrance mais aussi de la vie. L'étrangeté du spectacle invite peut-être à ne garder de la figure de « Dionysos » ici explicitement invoquée qu'un imaginaire de la fusion, de l'ivresse et de l'abandon au monde, livré par l'image, sans trop tenter le déchiffrement d'un sujet lyrique qui toujours échappe (et se moque sans doute).

Conclusion

Échapper : c'est là sans doute l'un des points (de fuite ?) vifs de *L'Homme foudroyé* ; comment échapper aux apories qu'elle ne cesse de désigner, touchant à la saisie dans l'écriture de soi, du monde, du temps ? Comment échapper à la « fixation » du sens et des figures, tout comme à son impossibilité ? Certes, la diffraction des récits et des personnages permet le rayonnement du « moi » dans ses récits en une parade aussi disparate que spectaculaire. Mais, au-delà de la hantise de la perte (touchant au corps, à l'art, à autrui et au monde même), cette parade magistrale, bien loin d'une série de tentatives inaccomplies, fonde la possibilité d'un autoportrait poétique qui semble irréductible à toute interprétation systématique, et qui semble finalement se moquer de toute assignation générique, de toute réduction du « je » à un sujet suspect. S'écartant de l'effacement et de la négativité propres à tout un pan de la modernité, Cendrars fait miroiter les signes et en appelle sans cesse à la connivence du « Lecteur inconnu » : sa reconnaissance, plutôt que son regard critique. C'est le chant qui l'emporte, dans cet étrange corps-à-corps entre une voix et ce qui la brise. Dominique Rabaté définissait récemment le lyrisme moderne comme « un régime oscillatoire, nécessairement tensionnel, entre le chant et ce qui le défait » (*Gestes lyriques*, José Corti, 2013), formule qui semble bien s'appliquer à *L'Homme foudroyé*, où ce régime oscillatoire constitue le moteur poétique de l'écriture.

⁴ Cf. Dominique Rabaté : « Le "sujet lyrique" n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs on non qu'il s'attache à relier », « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 65-81, voir p. 67.

Épreuves écrites : seconde composition : littérature comparée

Rapport présenté par Christophe IMBERT, professeur de littérature comparée à l'Université de Toulouse 2.

I. Remarques préliminaires

a) Niveau de langue

Le décompte des incorrections en tout genre (fautes d'orthographe, fautes d'accord, problèmes de concordance des temps...) suscite l'étonnement des correcteurs, dans un nombre restreint mais significatif de copies ; de façon plus diffuse, la fréquence des impropriétés ou des constructions bancales qui dénotent une maîtrise imparfaite de la langue reste préoccupante quand on songe au niveau d'études atteint par les candidats et à la destination professionnelle qu'ils envisagent : un français incorrect ou même gauche et relâché est évidemment peu honorable pour des chercheurs et simplement inacceptable pour de futurs enseignants. Le moins que l'on puisse conseiller est de réserver du temps pour se relire avant de rendre sa copie. Mais ceux qui se savent sujets à des erreurs dans ce champ de compétence fondamental ne doivent pas hésiter à reprendre une grammaire élémentaire, ou à noter au fil de l'année leurs fautes d'orthographe pour les éradiquer. Tout se tient, du reste, et le manque de maîtrise de la langue peut aller jusqu'à induire en certains cas des problèmes de fond, soit que l'on ne dise pas ce que l'on veut dire avec la clarté suffisante, soit que l'on ne comprenne pas pleinement l'énoncé d'un sujet : ainsi les correcteurs ont pu s'étonner devant la difficulté rencontrée par plusieurs candidats avec le terme « empire », soit que les copies explicitent cette « métaphore » qui en est à peine une avec effort, soit, dans quelques cas, que « l'empire » soit traité tout seul (comme un renvoi à l'empire romain, l'empire politique), et non comme « l'empire du discours », soit *l'imperium*, la puissance, la force du discours.

b) Méthode de la dissertation

Comme chaque année, le rapport du concours doit aussi comporter, à l'usage d'un certain nombre de candidats, quelques rappels sur la méthode de la dissertation, inégalement maîtrisée elle aussi.

Il s'agit déjà de rédiger une bonne introduction : c'est elle qui montre que l'on a compris le sujet et c'est à travers elle que le correcteur se fait du reste une première idée des compétences du candidat. Sans revenir ici à des préceptes de manuel, soulignons qu'une introduction ne doit être ni trop longue (car elle n'est plus efficace) ni trop courte (car il faut se donner la place d'analyser correctement la citation avant d'annoncer le plan qui doit découler de cette analyse). Rappelons d'ailleurs que l'analyse de la citation ne consiste pas ou ne peut en tout cas se résumer à un démontage stylistique et grammatical des parties de discours qu'elle contient. Il s'agit surtout de montrer clairement comment cette citation peut être comprise en dégagant de grands axes de lecture et de mise en débat.

Certaines copies manifestent encore une absence de problématisation, un plan descriptif, panoramique et non dialectique.

D'une partie à l'autre et à l'intérieur même des parties, les correcteurs ont déploré la récurrence de typologies stagnantes et de catalogues de procédés. Pour traiter le sujet proposé, il fallait évidemment consacrer un moment important au repérage dans le corpus des manifestations du pouvoir du discours désignées si éloquemment par Naudé. Mais ce relevé devait être ordonné, nourri des distinguos nécessaires et ne pouvait constituer du reste que le départ solide d'une mise en débat (certains plans en effet ne font que distribuer en trois parties le relevé des effets du discours désignés par Naudé).

La présence des œuvres du programme sollicité doit être, on le rappelle, à peu près équilibrée dans les différentes parties. Mais convoquer les œuvres à part égale ne signifie pas un alignement de leurs singularités en fonction d'une direction générale. On pouvait ainsi constater ici l'adéquation plus forte du texte shakespearien au triomphe du discours dessiné par Naudé, et les situations différentes

par exemple de *Cinna* ou de la pièce de Bertolt Brecht (avec son maladroit apprenti en discours).

Notons enfin que convoquer des exemples ne veut pas dire que l'on va raconter les textes mais bien étayer une argumentation.

c) L'argumentaire

Le problème crucial des plans qui ne fonctionnent pas, menant à une troisième partie peu convaincante, vient cependant le plus souvent de lacunes qui se situent en amont de la composition proprement dite : pour construire un plan intelligent il faut des connaissances appropriées afin de déployer les enjeux potentiellement contenus dans le sujet.

La première exigence est sans doute une bonne connaissance du *corpus*. Des correcteurs déjà habitués de cette épreuve de l'agrégation spéciale signalent que les œuvres semblent bien mieux connues que l'année dernière. Est-ce une meilleure prise en compte des exigences par les candidats ou bien ce *corpus* théâtral plus canonique aura-t-il été plus facile à intégrer à une dissertation que celui de l'année dernière ? Nous encourageons en tout cas les candidats à l'agrégation spéciale à mettre vraiment leurs recherches de côté pendant un an pour entrer comme il faut dans les enjeux du *corpus* proposé au concours.

L'élaboration d'un bon plan, nourri d'un bon argumentaire, demande par ailleurs une connaissance sérieuse du contexte historique. La correction des copies révèle de nombreuses lacunes dans ce domaine. La maîtrise du contexte ici demandée doit s'entendre en plusieurs sens : c'est d'abord le contexte historique des œuvres elles-mêmes, mais ensuite (spécifiquement dans ce *corpus*) la situation claire de l'horizon historique convoqué dans les œuvres. La relation de la Guerre des deux Roses au moment de Shakespeare, du règne augustéen à celui de Louis XIV, du temps de Boris Godounov à celui de Pouchkine, de l'ascension hitlérienne à la guerre des gangs de Chicago, redouble ici l'enjeu de la contextualisation ; à un moment ou un autre de la réflexion, cet enjeu devait apparaître, et il fallait une bonne connaissance du problème pour ne pas tomber alors dans des réductions caricaturales.

Mais on pouvait aussi attendre une prise en compte du contexte historique de la citation : une citation à peu près contemporaine de deux des pièces du *corpus* ne devrait pas être traitée exactement comme le propos d'un critique du XX^e siècle. Sans connaître spécifiquement Naudé, il était aisé de le situer (plusieurs candidats l'ont évidemment fait) dans la lignée machiavélienne, voire dans un moment où la pensée politique et historique s'accordait naturellement à un paradigme théâtral.

Car le contexte historique à convoquer dans une réflexion littéraire est évidemment aussi le contexte d'une histoire de la littérature. Sans gloser inutilement ni perdre de vue le *corpus*, il est attendu du candidat qu'il sache correctement situer les auteurs dans l'histoire de leur littérature, et, quand il s'agit d'auteurs de l'envergure de Shakespeare, d'auteurs aussi canoniques que Corneille dans le cadre français, qu'une connaissance globale de leur œuvre permette une articulation souple des observations sur le texte à des idées ou catégories plus générales. Pour prendre un exemple simple, il était possible de renvoyer l'exaltation des puissances du discours par Gabriel Naudé à un enjeu récurrent du théâtre shakespearien : le pouvoir de métamorphose de la parole, le brio du jeu rhétorique de certains personnages et en retour, la mise en débat du sens profond du langage, que cette excellence sophistique mène justement à soupçonner de vide et de trahison. Comme dit Hamlet : « words, words, words »... Semblablement, le rôle central de la réflexion politique dans le théâtre cornélien est une évidence, comme le rôle du discours, de la harangue, souvent redéployé à partir de sources historiques précises (les historiens latins relayés par une abondante littérature contemporaine). Et il en irait de même, en réalité pour Pouchkine ou Bertolt Brecht. Connaître les auteurs du programme ce n'est certes pas avoir tout lu d'eux ou sur eux, mais pouvoir sans doute repérer, au-delà du texte au programme, les grandes orientations de leur pratique littéraire. Les situer dans un champ. Ainsi, situer Corneille dans un champ intellectuel où des analyses comme celle de Naudé ont un rôle. Voire, situer Shakespeare, Corneille et Naudé, dans un horizon de réception baroque de la pensée machiavélienne. Ou situer Pouchkine et Brecht dans une histoire de la réception de Shakespeare (Pouchkine étant un des nombreux exemples du développement des prémisses shakespeariennes dans l'invention du drame romantique).

C'est en effet l'ensemble de ces connaissances qui permet la construction d'une problématique pertinente, qui ne se résume pas à l'agencement plus ou moins arbitraire de citations

des trois textes dans une brève chorégraphie dialectique. Le débat que l'on propose d'engager au candidat a un sens au-delà de la perspective du concours et c'est en ordonnant sa réflexion, dans le cadre académique imparti, et sans en déborder, à ces enjeux objectifs du champ littéraire et intellectuel, que l'on peut précisément rédiger une bonne copie.

Une certaine culture politique, une certaine connaissance de la rhétorique, pouvaient ainsi encore stimuler le repérage de l'élément le plus aisément opposable à l'exaltation du pouvoir de la parole, celui des actes. Certaines copies ont cru pouvoir opposer longuement le discours verbal et la gestuelle qui l'accompagne sur scène. Cet élément peut faire l'objet d'un commentaire ponctuel, et dans tel ou tel cas précis, constituer un enjeu de mise en scène, mais ce n'est pas une opposition fondamentale ; le geste est constitutif de la parole théâtrale comme, du reste, de la parole du rhéteur. En revanche, l'action s'oppose plus profondément à la parole : une longue tradition rhétorique et politique l'a souligné et les œuvres du *corpus* avouent sans ambages cette césure centrale (du *res, non verba* de Cicéron au browning complétant « heureusement » les failles du discours d'Arturo Ui).

Enfin (mais c'est peut-être le problème le plus important de l'argumentaire déployé dans les copies), beaucoup de candidats ne mobilisent que très insuffisamment l'importance du paradigme théâtral, et la portée toute nouvelle qu'il donne au discours des personnages : après toute une année sur ce sujet, certaines copies, et pas des copies rares ou isolées, ont tendance à oublier qu'il s'agit de théâtre, de mise en scène, donc de dialogisme. Le discours triomphant du personnage dans la pièce n'est pas le discours porté par la pièce au public. Certaines copies ont d'ailleurs heureusement convoqué des exemples de mises en scène des pièces au programme pour étayer leur argumentation. Nous ne l'avons pas fait dans la proposition de corrigé qui suit, et qui n'offre bien sûr qu'une trame, mais la mise en scène des pièces fait évidemment partie des questions à envisager quand on étudie un *corpus* théâtral.

L'ensemble de ces réflexions critiques prend en compte les défauts des copies pour expliquer à leurs auteurs les limites éventuelles des travaux réalisés et pour aider les futurs candidats à mieux se préparer aux épreuves. Il est clair que nous avons ici concentré notre attention sur les problèmes, sans vouloir oblitérer les qualités nombreuses rencontrées dans les travaux soumis à notre attention.

II. Proposition de corrigé

Corrigé de la dissertation pour l'Agrégation spéciale, session 2020

Sujet :

Dans ses *Considérations politiques sur les coups d'État* (1639) Gabriel Naudé s'exclame :

« Pour moi je tiens le discours si puissant, que je n'ai rien trouvé jusques à cette heure qui soit exempt de son empire ; c'est lui qui persuade, et qui fait croire les plus fabuleuses religions, qui suscite les guerres les plus iniques, qui donne voile et couleur aux actions les plus noires, qui calme et apaise les séditions les plus violentes, qui excite la rage et la fureur aux âmes les plus paisibles ».

Dans quelle mesure cette affirmation éclaire-t-elle votre lecture des pièces inscrites au programme intitulé « Le pouvoir en scène » ?

INTRODUCTION :

La puissance du discours est, depuis les sophistes si mal vus de Platon, le point d'une rencontre toujours répétée entre la maîtrise artistique du langage et la pratique ambitieuse du politicien. Dans ses *Considérations politiques sur les coups d'État*, en 1639, Gabriel Naudé trouve « le discours si puissant » que rien n'échappe à « son empire », car « c'est lui qui persuade et qui fait croire (...) qui suscite les guerres les plus iniques, qui donne voile et couleur aux actions les plus noires, qui calme et apaise les séditions » comme il « excite la rage et la fureur ». Dans ce texte qui s'adresse au public même de Corneille (qui présentera *Cinna* en 1640), ou au public de *Richard III*, encore (puisque la pièce écrite sans doute en 1592 n'a été représentée qu'en 1633), Naudé suggère

bien que l'empire du discours est l'agent de l'empire politique lui-même ; et c'est en politique, en théoricien du coup d'état qu'il déploie de manière dramatique le pouvoir ravageur de la parole.

Le libertin érudit manifeste clairement ce cynisme du discours qui peut susciter à volonté un effet et son contraire, comme indépendamment d'une vérité. Il apparaît en disciple de Machiavel, tel que Juste Lipse, Montaigne, l'avaient relu ; c'est aux *Essais* de Montaigne, le livre de chevet de Shakespeare, dans ce chapitre XXIII si riche en réflexions sur les accidents extraordinaires de la vie des états, bouleversant ou relativisant les règles du gouvernement, que Corneille doit sans doute le sujet de *Cinna*.

Bref, Naudé nous parle depuis l'âge où Richelieu a forgé les termes de la « raison d'état », et nous recevons sa parole à travers une idée de la *Realpolitik* certes développée par Bismarck mais sans cesse invoquée dans la *praxis* des conquérants du pouvoir totalitaire du XX^e siècle, comme nous le rappelle Arturo Ui (« Je suis un homme de la *Realpolitik* »). C'est dans cette lignée issue de l'âge d'or du théâtre de l'histoire et des trattatistes libertins que se situerait encore ce Malaparte signant en 1931 une *Technique du coup d'État*, où l'auteur croit nécessaire de se défendre d'être une « espèce de Machiavel affublé en Cardinal de Retz », tandis que le silence anxieux de Pétrograd en 1917 est comparé à l'insomnie coupable de Lady Macbeth (la médiation de Shakespeare ne fait que manifester ici sa solidarité avec cet héritage de pensée sur la politique et sur le discours). Pouchkine qui trouvait qu'il y avait « beaucoup d'Henri IV dans Dmitri » prouverait encore la prégnance des heures de trouble de l'automne de la Renaissance, et du seuil de l'âge baroque chez celui qui voulait, comme le disent ses notes, que l'auteur dramatique ait aussi « les pensées politiques d'un Historien ».

Mais il ne s'agit pas seulement pour nous du théâtre de l'Histoire, sinon d'une réalité théâtrale qui fait aussi de cette puissance du discours un élément crucial du « pouvoir en scène ».

Nous entendons donc prendre d'abord la mesure de cet empire du discours dans quatre pièces où cet empire semble la clé directe du pouvoir politique. Puis nous interrogerons les limites de ce pouvoir verbal, qu'à tout prendre tout un pan de la *Realpolitik* tendrait à mépriser au profit des actes mêmes, et qui n'est peut-être qu'une vaine démonstration de puissance aux yeux de la Fortune, ou du Destin, qui orchestre l'ensemble tragique de ce théâtre. La puissance du discours des champions du coup d'État, leur célébration même du discours puissant, s'affronte en effet à d'autres discours et c'est d'une polyphonie complexe qu'il nous faut juger. Enfin, surtout, nous reviendrons sur les enjeux d'un empire ici négligé, et qui est celui du théâtre même : le discours fallacieux des champions du coup d'État peut aussi bien triompher sur scène tandis que l'ensemble de la pièce de théâtre dévoile au spectateur une autre vérité. Car l'empire du discours n'est qu'une partie orchestrée de l'empire du théâtre lui-même.

I - L'EMPIRE DU DISCOURS DANS QUATRE PIÈCES POLITIQUES

Le pouvoir du discours est exalté par le trattatiste libertin ; le candidat au coup d'État est toujours éloquent : le langage est surtout le moyen d'ajuster les principes partagés à la situation du moment, en façonnant une nouvelle image du pouvoir. « Image du pouvoir, pouvoir de l'image », dit Louis Marin, mais l'image est d'abord peut-être produite par le discours.

1) « C'est lui qui persuade... qui suscite les guerres... » : le triomphe de la parole séditeuse

De nombreuses scènes des œuvres au programme montrent le candidat au pouvoir exaltant l'effet puissant de ses propres discours dans une sorte de célébration.

a) L'*Exultet* du discoureur victorieux

- Richard III, I, 1 : « J'ai tramé des intrigues, de perfides prologues / Grâce à des prophéties d'ivrogne, de libelles et des rêves »

- Richard III, I, 2 : « Femme fut-elle jamais courtisée de cette façon ?... Et pourtant la gagner. Tout un monde contre rien ! »

- *Cinna*, I, 3 : « Là par un long récit... j'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable... Un crayon imparfait de leur sanglante paix... J'ajoute en peu de mots... Mais nous pouvons changer un destin si funeste... A peine ai-je achevé que chacun renouvelle par un noble serment »

- Dans une certaine mesure, le discours de Ui à ses hommes (en 10) offre une même exaltation des succès de l'homme entreprenant. Cependant, ce n'est pas la seule force du discours mais celle plus vague d'une « foi » qu'exalte le gangster : « Pourquoi ai-je pu réaliser tout ça/ A votre avis ? Parce que j'avais la foi »

b) Exemples de retournements spectaculaires

Anne au pied du cercueil d'Henry VI, Elisabeth plus tard, comme Mme Bowl chez Brecht, sont retournées par le pouvoir de la parole (mais pas lui seulement sans doute). Corneille crée dans *Cinna* de tels renversements, quoique souvent d'une couleur assez différente. La parole d'Euphorbe (III, 1) renverse les réticences de Maxime.

2) « il donne voile et couleur » : mensonge, sophisme, rumeur dans le théâtre politique

Le discours puissant qui « donne voile et couleur aux actions les plus noires » passe dans le discours théâtral de nos quatre pièces par le mensonge, le sophisme et la rumeur.

a) Le mensonge

Le futur Richard III ment effrontément et avance « par des mensonges cuirassés d'arguments de poids » (I, 1) ; le faux Dmitri ment à tous sauf à Marina (qui lui reproche d'avoir ainsi mis en risque sa fiction fondatrice), et sans doute le pouvoir de Godounov – tel que le montre Pouchkine – repose aussi sur le mensonge. Arturo Ui avec toute sa bande met en scène le mensonge collectif selon les modalités propres à la communication des états totalitaires du XX^e siècle : Givola (7) fait monter en scène la veuve Bowl pour introniser le mensonge ; et Charles Fish est accusé mensongèrement dans un procès truqué.

Même le noble Cinna ment d'abord à Auguste alors qu'il est découvert. Car le mensonge n'est pas lié seulement au caractère indiscutablement mauvais d'un Richard ou d'un Ui, mais à la nécessité justifiée par la raison d'état.

b) Le sophisme et l'équivoque

Richard III offre un panorama complet de ce registre :

- L'équivoque, le jeu sur les mots : Shakespeare, I, 4, p. 72 : les meurtriers expliquent à Clarence le double sens des mots et comme Richard entend sa « délivrance » ; *idem* III, 1, p. 112 ; « j'interprète en deux sens ce mot ».

- La pratique de l'aparté comme indice de duplicité Shakespeare III, 2, p. 124 : « Ces princes vous placent très haut dans leur estime [A part] Si haut qu'ils voient déjà sa tête fichée sur le Pont ».

- Ce double sens est dans le contraste entre l'apparence du visage et la réalité des pensées (Shakespeare III, 4 : « Car d'après son visage on connaît tout de suite son cœur » p.135). *Dramatic irony*.

- Le sophisme : III, 1, Buckingham au cardinal : « Vous ne violez pas le sanctuaire en vous emparant de lui, etc. »

- Le syllogisme cynique de Richard I, 2 : Anne : « Il n'est de bête si féroce qu'elle ne connaisse quelque pitié ». Richard : « Mais je n'en connais aucune, et donc ne suis pas une bête »

Mais ces éléments sont bien présents dans les autres pièces du programme. Ainsi le sophisme lorsque Euphorbe explique à Maxime « L'amour rend tout permis... Contre un si noir forfait tout devient légitime » ; ainsi l'équivoque et la tromperie sur les mots quand le Grigori de Pouchkine lit aux gendarmes la lettre qui le livre à leur poursuite en changeant les mots qui le décrivent pour faire accuser le vieux Varlaam.

Comme un cas bien particulier, au-delà du sophisme, mais pourtant bien comme une parole « qui donne voile et couleur » au pouvoir, il y a la poésie, la célébration par le discours. Laissons les maigres artifices du baryton James Greenwood dont les mièvres chansons répétant le mot de « foyer » ne peuvent toucher que les gangsters eux-mêmes (Brecht, 7) ; l'usurpateur pouchkinien rencontre, lui, en Pologne, un poète le célébrant en vers latin, et n'hésite pas à énoncer sentencieusement « Musa gloriam coronat, gloriaque musam », rappelant le schéma construit par la tradition humaniste autour de la relation de Virgile à Auguste...

c) La rumeur

Dans *Richard III*, dès l'acte I, scène 1, Richard décide d'utiliser « la prophétie qui dit que " G " des héritiers d'Edouard sera le meurtrier » ; dans l'Acte III, scène 5, Richard demande à Buckingham de

suivre le Lord Maire à Guildhall et là « d'insinuer » la « bâtardise des enfants d'Edouard » et bien d'autres rumeurs propices.

Dans *Boris Godounov*, la rumeur joue un rôle décisif. C'est elle qui attribue le meurtre du prince Dimitri à Godounov ; c'est elle qui reconnaît surtout dans le faux Dimitri l'enfant que l'on croyait mort. Pouchkine met en scène son pouvoir : cette parole passe des boyards au chroniqueur, au jeune Grigori, au peuple. Elle fonde le pouvoir de l'usurpateur. Chouïski en avertit Godounov (« la canaille insensée / est rebelle, crédule, elle est changeante / La vérité la laisse indifférente / Elle ne croit que des billevesées ») ; le peuple devant la cathédrale y adhère, contre la parole officielle. Les boyards ne sont pas dupes (« Arrête, je sais bien qui il est » dit Basmanov), ni sans doute les Polonais, mais comme le faux Dimitri l'explique lui-même à Marina, l'intérêt de cette rumeur est politiquement trop grand pour que quiconque souhaite démasquer l'aventurier. Car la rumeur fait l'opinion, et l'opinion du peuple fait gagner les insurgés (comme l'explique Pouchkine à Basmanov).

3) « il apaise les séditions » : la parole de l'ordre, envers de la parole du désordre.

a) L'expérience de la clémence ou le choc de la parole pacifique de Cinna

L'apaisement de la sédition est la grande affaire de Corneille dans *Cinna*. Auguste renverse toutes les perspectives du jeu politique en ne châtiant pas les conjurés comme ils s'y attendent. Ce coup de théâtre est un formidable coup politique.

b) Une lecture machiavélique : comment Napoléon comprend Corneille

Observons les mots de Livie (IV, 3) suggérant à son époux « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence ». « Commence à expérimenter comment te succéderont la douceur et la clémence », disait la Livia de Montaigne (*Essais*, XXIII) en comparant cette démarche à celle des médecins tentant après l'échec d'un traitement, un remède contraire. Cet empirisme est celui des politiques, selon Machiavel et Naudé. Auguste est un habile ici. Napoléon devant cette pièce de la clémence voulait absolument que l'on comprenne qu'il s'agissait bien d'un calcul et non d'un sentiment puéril. Il l'avait compris en écoutant l'acteur Monvel dire d'un ton habile et rusé les mots : « Soyons amis, Cinna ».

Cette lecture exagère sans doute l'intention de Corneille qui en bon élève des Jésuites voudrait sans doute que l'habileté rationnelle du monarque concorde avec la véritable grandeur de son cœur, mais elle n'en rappelle pas moins que le discours qui « apaise les séditions » est bien aussi celui de l'homme d'État selon les traités libertins.

Conclusion partielle

Il ne fait ainsi pas de doute que les pièces du programme, et surtout *Richard III*, exaltent le pouvoir du discours – avec toutes ses pompes – dans la mise en scène du coup d'État.

II - LES LIMITES D'UNE PUISSANCE : DES ECHECS AU DEPASSEMENT

Et cependant les mêmes pièces nous montrent souvent le langage comme une maison divisée contre elle-même : soit que le discours des personnages avoue (ou stipule même) le primat de l'action, soit que tout nous donne à comprendre que l'efficacité du discours d'un personnage n'est que l'instrument d'une volonté de puissance qui s'investit secondairement dans les mots, soit enfin que le discours de l'homme – même le plus habile – révèle ultimement sa petitesse face à un autre discours supérieur, le *fatum*, la parole du destin propre à l'ordre tragique. Les dramaturges nous font ainsi assister aux échecs du discours, à la relativisation de son pouvoir, avant de suggérer son dépassement.

1) Res non verba, la parole et le browning

Si le discours semble l'instrument majeur de la conquête du pouvoir, dans la pragmatique même de l'aventurier dépourvu des scrupules de la parole droite, en même temps, la *Realpolitik* semble privilégier l'action par rapport à la parole.

Quand Richard II demande aux meurtriers de Clarence de ne pas « l'écouter plaider » car « Clarence est beau parleur », les meurtriers répondent : « Les parleurs ne sont pas des hommes d'action. Soyez assurés / que nous allons employer nos mains, pas nos langues » (I, 3). C'est retrouver la vieille opposition cicéronienne : « Res non verba ». Son succès à la fin du XVI^e siècle est en réalité l'indice d'un soupçon envers le langage et son pouvoir duquel aura abusé un nouvel âge d'or de l'éloquence. Une de ses autres expressions célèbres est précisément le « Words, words, words » de Hamlet.

- Plus tard d'ailleurs (acte IV scène 3) Richard lui-même face au soulèvement de ses adversaires rappelle que « les commentaires peureux sont les alliés de plomb de l'inerte délai », et que son « bouclier sera [son] conseiller ».

Ce jugement peut condamner une dramaturgie entière, comme lorsque Victor de Laprade faisait, au XIX^e siècle, ce reproche à Corneille : « Tout dans *Cinna* se passe en dissertation, en déclamation, en discours ». On entend « words, words, words », encore. Et il est vrai que cette mise en scène d'un coup d'État n'en montre que l'avortement, dépourvue de l'action qui par exemple occupait *Le Cid*. Corneille se félicitait justement dans son examen que sa nouvelle pièce ne fût point « trop chargée d'incidents ».

Brecht dans son épilogue montre en tout cas clairement que tous les discours qui marquent la réticence des personnages face à Arturo Ui signifient dans sa pièce une incapacité à l'action, qui produit des fruits négatifs dont il faut alerter le spectateur : « Apprenez donc à voir au lieu de rester béats / Et agissez au lieu de parler encore et encore ».

À tous ces personnages qui soulèvent d'insuffisantes objections morales sinon esthétiques, Ui rappelle devant le micro (15) : « Et pas un " beurk " / Pas un " ce n'est pas bien " n'arrête Ui ». Ce sont là les limites, et Brecht dirait très vite, les compromissions de « la morale bourgeoise » ; celle aussi bien pétrie de kantisme, de ces penseurs et dirigeants « bourgeois » dont Péguy pouvait écrire : « ils ont les mains propres parce qu'ils n'ont pas de mains ». Ils n'ont qu'une langue et leur opposition se réduit à un fait de langage.

Notons cependant que l'opposition de la parole et du browning se résout de manière contradictoire selon les passages de la pièce de Brecht. Lorsque Arturo Ui exalte la foi qui l'a mené au pouvoir (10), Roma rappelle : « Et / le Browning ! ». Mais Ui répond : « Non, Lui d'autres l'ont aussi / Mais ce qu'ils n'ont pas c'est ma foi profonde... » Cependant, face à Betty Dulfeet (12) qui énonce cette sentence digne de l'Auguste cornélien : « L'homme fort est plus fort sans aucune violence », il répond « ce n'est que par la poudre que les êtres humains pensent ». Et lorsqu'elle revient à la charge, notant qu'« Un bon argument crée des effets merveilleux », il précise « Mais pas sur ceux qui doivent donner ce qui est à eux ». D'où surgit la conclusion : « Par le Browning, la force, l'astuce et la tactique », que valide Ui en énonçant « je suis un homme de la Realpolitik ».

L'exaltation de l'empire du discours a donc ses limites : cet instrument puissant ne joue à plein que lorsqu'il est aidé par d'autres contraintes, la vision ou la hantise de la puissance matérielle. Ainsi dans *Godounov*, Pouchkine convainc la foule sur la place, aussi en exagérant la puissance de l'armée de Dmitri.

2) Les échecs du discours vertueux et les forces qui s'engagent en amont du langage

Le discours vertueux peut succomber à la violence du tyran, à des ruses matérielles, comme lorsque l'avocat, dans la pièce de Brecht, exaltant (en 8F) « la bouche de la vérité » ne peut finalement faire parler son témoin drogué. Mais l'échec de la parole vertueuse est souvent lié à d'autres obstacles.

a) Le pouvoir de la volonté

Si Naudé exalte dans le passage donné ici la seule, dévastatrice, puissance du discours, il n'en reste pas moins comme tous les machiavéliens et libertins, un thuriféraire de la volonté elle-même (avec un temps d'avance sur la « volonté de puissance » nietzschéenne) : « Deux pâtres, Romulus et Tamerlan ont-ils la volonté de fonder deux puissants empires, ils l'exécutent » (écrit-il dans un autre chapitre de ses *Considérations*).

Observons les vaincus du dialogue avec le tyran : ce n'est pas l'habileté rhétorique qui leur manque, ni la *vis rhetorica*, la force du discours, mais la volonté morale et politique des personnages qui est inférieure à celle du conquérant

Dans Richard II, I, 2, Anne ne peut redire à Richard de mourir : « Dis-le moi encore et je le ferai / Je te l'ai déjà dit / Redis-le moi ». Elle ne souhaite pas assez écarter son adversaire. De même plus loin Elisabeth, achetée par des perspectives de mariage pour sa fille. Et encore Betty Dulfeet chez Brecht.

Dans une atmosphère plus vertueuse, les affrontements de Cinna et Émilie, de Maxime et Cinna, sont les confrontations de deux volontés sous le voile d'une *disputatio* quasi académique, où chacun puise dans le magasin rhétorique d'arguments programmés. Plus tard, Cinna seul peut tenir le discours opposé à celui qu'il a tenu face à Maxime. De même, face à Cinna, l'exigence d'Émilie est plus forte, non son argumentaire. Cinna lui cède : « Eh ben, vous le voulez... » (III, 5)

b) La délibération inutile

La mise en scène de la délibération solitaire (le théâtre d'une conscience opposant plusieurs voix) ou collective (la théâtralisation d'un débat moral philosophique, fondamental) aboutit souvent à un non résultat, à la mise en scène du dépassement de ses conclusions par un acte de volonté pure. Qu'il s'agisse (la plupart du temps) de l'audacieux malfaiteur (le débat des assassins de Clarence) ou (chez Corneille) de l'honneur exalté maîtrisant les sentiments (Émilie I, 2). L'exercice scolastique de la *disputatio* de Maxime et Cinna (II, 1) aboutit à un résultat qui va paralyser les acteurs. Le monologue d'Auguste ayant appris la conjuration n'apporte pas de solution mais une alternative indécidable et la tentation du suicide.

c) Les voix de la conscience

La conscience, au théâtre est construite dans le discours ; dans la fiction machiavélienne, et selon Richard II, elle est nuisible à l'action. De fait elle semble un appendice autonome, et au mieux un législatif dépourvu d'exécutif. Les dramaturges aiment à nous faire comprendre que les criminels ont une conscience

Cependant, à l'acmé de la violence, cette conscience échappe à la maîtrise du tyran lui-même : songeons aux spectres vus par Richard et Ui : « O lâche conscience comme tu me tortures » (V, 3) ; « Ma conscience a mille langues différentes / Et chaque langue raconte une histoire différente / Et chaque histoire me condamne comme scélérat... »

La conscience de l'intellectuel solitaire s'incline chez le greffier de Shakespeare (III, 6) qui voit tout mais ne dit rien (« Le monde est corrompu et tout va pour le pire / Quand pareilles fraudes ne peuvent être vues qu'en pensée ») mais triomphe à travers le temps dans la chronique de Pimène.

Richard et Buckingham forcent la conscience collective à acclamer l'usurpateur ; mais Pouchkine choisit de montrer par le silence la résistance de cette conscience du peuple, illustrant la fameuse sentence de l'évêque Jean de Beauvais aux funérailles de Louis XV (réinvestie par Mirabeau, que reprend Thiers, jusqu'à atteindre Pouchkine) : « le silence [du peuple] est la leçon des rois ».

Ce sont ainsi d'autres discours, plus souterrains – le silence de la foule, la parole écrite de l'historien, le langage du fantasme, qui répondent au discours qui occupe le devant de la scène.

3) Vers une transcendance du langage : le *Fatum* ou la vérité tragique des songes et des malédictions

a) L'ouvert vertigineux du possible est lié à l'immanence du langage

Euphorbe dit à Maxime : « L'amour rend tout permis... contre un si noir forfait tout devient légitime ». Ce « tout » sans bornes offre le spectacle d'une liberté effrayante. Il relativise l'ensemble des lois divines et humaines, morales et sociales. Richard dit à propos d'Anne qu'elle peut nier un des faits dont il l'accuse comme elle peut nier d'avoir favorisé lord Rivers, car : « que ne peut-elle pas ? ». Le pouvoir de la langue est aussi de cet ordre. Des personnages comme Richard, Ui, dans une moindre mesure Euphorbe, ou encore les Boyards passés au service du faux Dimitri peuvent dire effrontément le contraire de la vérité, car la parole est libérée de toute correspondance avec un ordre de grandeur qui lui serait extérieur.

C'est le propre du monde des sophistes, celui du Protagoras de Platon, dans lequel l'homme – et donc, son discours – est « la mesure de toute chose »

b) Mais il y a une parole supérieure

Cependant le songe et la malédiction vérifiés à la fin de nos pièces montrent qu'il y a une instance supérieure à l'homme qui fonde une transcendance du langage. Le discours peut être vrai ou faux.

La malédiction d'Anne (I, 2) commence une série qui, à la fois, dans la trame de la pièce, semble manifester une impuissance de la parole à dominer le cours des choses (puisque les personnages

cèdent ou meurent devant Richard) mais à la fois préfigure la défaite finale de Richard et trouve à ce moment là toute la force de la vérité.

Ainsi, Hastings, dans *Richard III*, Acte III, scène 4, vérifie (trop tard) la véracité du songe de Stanley.

Margaret « experte en malédiction » (III, 4) orchestre la parole vengeresse des malédictions de la duchesse et d'Elisabeth (IV, 4).

Buckingham (V, 1) constate quant à lui la vérification exacte de son serment parjure au roi Édouard.

Il y a donc un *fatum* : quelque chose a été dit, qui a rencontré l'assentiment du destin. Pour parler comme Platon dans *Le Sophiste*, le discours du serment, de la malédiction, du songe, ne relève plus des simulacres du Logos où se satisfait le sophiste, mais du Logos supérieur de Dieu qui fonde le langage en vérité.

c) La prière et la terreur

Tandis que Richmond montre l'exemple de la parole droite de la prière, parole de vérité, Richard ne connaît de cette vérité que l'ombre terrifiante : la parole des spectres, revanche de la vérité dans la conscience. Ce passage est bizarrement imité par Brecht pour son *Arturo Ui* : certes, l'hommage à Shakespeare indique de manière évidente une perspective de lecture efficace pour tout le reste de la pièce, mais justement la différence de Brecht à Shakespeare est que le théâtre marxiste ne connaît pas de transcendance ; Ui n'est pas définitivement châtié par ses visions. Il triomphe et c'est à l'action du public rendu conscient du danger que se lie une perspective de châtement. Encore ne peut-elle prétendre à refonder le verbe dans une vérité ontologique qui le dépasse radicalement.

Dans *Boris Godounov*, l'image des tsars n'est pas dépourvue de grandeur, ni pour Godounov ni, bien diversement, pour le faux Dimitri, mais leur parole est tachée de mensonge. Une seule parole porte la grandeur de l'image royale dans la pièce, celle de la prière récitée par l'enfant dans la scène chez Chouiski : « Au roi des cieux qui est et qui sera.. ». On dirait que Pouchkine, faisant basculer la chronique de Pimène dans la modernité romantique et post-shakespearienne à l'occidentale, a voulu préserver ici une voix de la sainte Russie indifférente au trouble, une parole de la vérité du Tsar indépendante de la fausseté historique des tsars.

Le lourodivi, Nikolka, l'innocent qui dit la vérité à Boris lorsqu'il sort de la cathédrale, offre peut-être une autre entrée dans cet ordre supérieur : le fol-en-Christ semble être le porte-voix d'un discours qui échappe (jusque à un certain point) à l'orchestration des meneurs de jeu.

Conclusion partielle

Le texte des pièces de Shakespeare, Corneille, Pouchkine ou Brecht, s'il manifeste nettement cette puissance du discours dont parle Gabriel Naudé, laisse aussi affleurer diverses mises en causes de cette griserie, de cette illusion du discours. Le plus habile sophiste sait qu'il lui faut une volonté d'acier, une puissance matérielle encore, pour que son discours triomphe efficacement. La forêt des discours que fait surgir une pièce politique peut même mener à relativiser nettement le pouvoir des mots et des débats qui y sont menés. Le tragique, en tout cas, suggère un pouvoir supérieur au langage immanent du sophiste... Le discours puissant, le discours de puissance, suscite donc au-delà de ses apparents succès, une confrontation avec d'autres discours et une interrogation perpétuelle de ses limites.

III - L'EMPIRE DU DISCOURS THEATRAL : LA VERITE, MÊME VAINCUE DANS LA PIECE, TRIOMPHE PAR LUI

Mais à tout prendre, les discours qui sont tenus à l'intérieur de la pièce font partie d'une illusion scénique dûment orchestrée par le dramaturge et le metteur en scène, intégrée à des dispositifs bien plus larges, et dont l'effet global détermine une vérité du spectateur, qui n'est pas celle que portent les personnages, dût-elle triompher dans son ordre propre. Vaincue dans la pièce, la vérité triomphe par cette pièce même. C'est donc au-delà du simple empire du discours des personnages, en direction de l'empire du discours théâtral lui-même, qu'il nous faut désormais porter nos regards.

Dans son ouvrage *Théâtre et Politique* (2014), Muriel Plana propose un distinguo qui pourrait ici guider notre démarche : « L'art dramatique, dit-elle, ne tient donc pas un discours politique. Il est plutôt, en tant que discours artistique, le théâtre privilégié d'une enquête politique ». C'est à travers le paradigme théâtral lui-même, son « discours artistique », que se construit l'espace d'une distanciation

et d'une réflexion politique du spectateur, aussi bien contre les discours qui résonnent le plus haut sur scène.

1) L'empire du discours et le paradigme théâtral

a) le héros comme acteur

Le fait même que l'acteur politique, à l'intérieur de la pièce, se reconnaisse comme acteur dramatique, révèle la puissance du paradigme théâtral et invite à un nouveau regard sur son discours.

Richard III vante souvent sa capacité à tout feindre, et la façon dont il « habille sa scélératesse nue » de façon à avoir « l'air d'un saint au moment même où [il] joue le plus le diable ». A l'Acte III, scène 5, Richard demande à Buckingham, à son tour, toutes les attitudes qu'il sait feindre, et Buckingham confirme : « Bah, je sais contrefaire le grave tragédien / Déclamer, etc. ».

Le courtisan est par excellence de ceux qui « s'enfarinent jusque dans leur garde-robe » comme dit Montaigne, qui offre à Shakespeare la devise de son théâtre : *Mundus universus agit histrionem*. On n'est pas loin non plus de ce pouvoir de Protée que les Élisabéthains trouvent célébré par Ovide : celui qui sait être, ou paraître, toutes les formes. Il s'agit surtout là d'un art supérieur de l'intrigant et de l'artisan de coup d'État.

Le débat de Maxime et Cinna devant Auguste est un théâtre où les acteurs portent le masque. Les conjurés jouent le rôle de conseillers courtisans : « Un chef de conjurés flatte la tyrannie » (II, 1)

Arturo Ui reçoit des leçons d'art dramatique, (6) comme Hitler de l'acteur Basil – un Hitler convaincu du reste du rôle de l'éloquence politique par la performance dramatique du *Rienzi* de Wagner qui l'avait tant impressionné. Mais c'est aussi la posture du jeune Hippocrate rêvant de recevoir les leçons du sophiste Protagoras dans le dialogue de Platon (car le sophiste, dit-il « rend les hommes habiles à parler »). Tout le dispositif de la scène montre à outrance la tentative d'instrumentalisation du discours littéraire et dramatique par le démagogue : l'entrée du comédien dépenaillé encadré par deux gardes dit visuellement l'utilisation de l'art à des fins de pratique du pouvoir. Mais Arturo Ui devenant acteur annonce péniblement le texte shakespearien.

b) Théâtre et dialogisme

De fait, la structure dialogique du théâtre déborde du discours prononcé dans le texte des pièces.

Ce dialogisme opère implicitement avec un extérieur du théâtre plus ou moins évident : la France de Richelieu, la Russie d'après l'illusion décembriste, l'Allemagne de Hitler - à travers l'Amérique des *thirties* et l'esthétique des films de gangsters comme *Scarface* (1932), inspiré de la vie d'Al Capone. Mais il opère aussi à l'intérieur de la tradition dramatique. On entend Shakespeare dans Pouchkine : les différentes versions de la fin de *Boris Godounov* avec le silence ou non de la foule prennent sens encore dans l'écho qu'elles font ou qu'elles refusent à l'acclamation de Richard III.

Brecht rejoue *Richard III* et *Jules César* dans *Arturo Ui* : le décalage inscrit dans sa version du discours shakespearien (joué maladroitement, faussement « pour le petit peuple » et non « le professeur un tel », par Arturo Ui) ouvre une place supplémentaire à la distanciation du spectateur.

Le paradigme théâtral redouble donc le discours des personnages en orchestrant sa signification en des directions diverses.

2) Scène du monde et lieu scénique : the world as a stage

Le paradigme théâtral c'est aussi la structuration de lieux qui conditionnent la portée des discours : la salle du palais de Richard, sa galerie, ses deux portes (où affleure la physionomie de la scène du théâtre élisabéthain) ; le huis clos de la Tour ; la place de l'échafaud à Moscou, où Pouchkine tient son discours ; le tribunal, le meeting, les funérailles chez Brecht.

Si Corneille restreint au mieux (encore qu'il se justifie toujours de déborder de l'impossible unité de lieu) les lieux de sa tragédie, Shakespeare ouvre à la pratique du drame romantique, dont Pouchkine, si heureux d'en tenter l'expérience en Russie, ouvre tous les possibles, avec une multiplication de lieux qui révèlent chacun une théâtralité spécifique, de sorte que tous les espaces de la Russie ancienne deviennent des scènes de l'imagination. Brecht renouvelle encore ces possibles en investissant les lieux de la communication moderne (meeting avec micro, emblème de la propagande

et de la communication de masse, tribunal, conseil d'administration, conseil municipal, etc.). Ce sont tous espaces de discours, pour le théâtre du monde moderne.

Une des scènes de *Richard III* mérite sans doute à cet égard un commentaire particulier pour la façon dont elle manifeste la relation entre discours et lieux. Acte III, scène 7, c'est Buckingham qui construit dans son discours l'image de la vertu de Richard retiré en prière. Mais cette image pieuse du pouvoir, construite aussi dans le discours – naïf ? – du Lord Maire s'appuie sur une scénographie compatible avec l'espace scénique élisabéthain : « Voyez sa grâce là-haut, entre deux clerks ! / Deux piliers de vertu pour un prince chrétien / afin de le préserver des chutes de la vanité ». À cette même galerie est d'abord apparu Catesby, appelé d'en bas par Buckingham. C'est Buckingham metteur en scène qui a envoyé Richard en haut de la galerie avant de faire entrer le Lord Maire. Théâtre de la sainteté de Richard, dans sa galerie haute, comme en quelque Mystère où le Ciel est dans la mansion supérieure.

3) Le miroir sentencieux

Le drame, et la tragédie historiques, se construisent au fil des siècles comme un miroir du passé tendu au regard du présent afin d'exprimer une leçon morale et un avertissement politique.

a) Norton, Grafton et Shakespeare : la chronique, le théâtre comme miroir des princes

Dans sa préface aux *Chroniques* de l'historien Richard Grafton, en 1569, Thomas Norton, homme de théâtre et homme politique, écrivait : « tout homme devrait avoir un miroir dans lequel regarder les événements passés, de sorte à juger justement ceux du présent, et sagement ceux de l'avenir ». Ce passage est souvent cité pour éclairer le projet de Shakespeare dans ses deux « tétralogies » politiques.

b) La chronique de Pimène et la pièce de Pouchkine

La chronique de Pimène constitue chez Pouchkine une source fictive, qui condense en réalité sa lecture de l'Histoire de l'Etat russe de Karamzine et celle – mal documentée – de diverses chroniques dont il dit vouloir conserver la couleur. Certes, la plupart des historiens d'aujourd'hui considèrent la version donnée par ces textes comme l'expression officielle du début de l'ère des Romanov, chargeant sans preuve Godounov, ainsi disqualifié. Mais dans l'esprit de Pouchkine – et surtout dans la scénographie de son drame – la chronique de Pimène, est une parole de contre-pouvoir, parole silencieuse, on l'a dit, mais appelée à convoquer un tribunal :

« Boris, Boris, tout tremble devant toi / Personne en ta présence n'ose même / Te rappeler ce malheureux enfant – Et cet ermite au fond de sa cellule / écrit ton effrayant réquisitoire : / Tu subiras le jugement des hommes / Comme tu subiras celui de Dieu ».

Pouchkine convoque donc ce tribunal appelé par Pimène sous la forme d'une pièce de théâtre en réalisant son idéal du « poète dramatique, impartial comme le destin », à travers la conscience d'un peuple portée par la chronique.

c) La logique de l'avertissement

De l'intérieur de la pièce politique, les personnages appellent souvent un extérieur ; leurs mots qui n'ébranlent pas la marche du mal dans la fable alertent le spectateur à l'extérieur.

Cela est vrai dans Shakespeare : les apartés de Margaret dans *Richard III*, I, 3, p. 45 démasquent la parole trompeuse de Richard : certes, à l'intérieur de la pièce, elles ne changent rien à la progression inexorable du menteur, car elles ne sont entendues d'aucun autre personnage ; mais tournées vers le public, elles lui enseignent à décrypter le faux langage et à détruire en eux son empire. « Le théâtre est un jeu d'ombres qui construit un monde fictif, mais il est aussi une école du voir qui apprend au spectateur à se défier des illusions », écrit Jean-Jacques Chardin dans *Richard III, dramaturgie des ambiguïtés* (1999).

Mais plus nettement encore, et de manière systématique, chez Brecht. L'épilogue marque clairement la finalité didactique du théâtre marxiste de Brecht : « Apprenez donc à voir au lieu de rester béats... ». Mais tout le dispositif brechtien fonctionne de manière à doubler le discours, le plus souvent mensonger ou insuffisant des personnages dans la pièce, par les pancartes qui mettent en relation la fable américaine avec la réalité historique allemande des années 30. La logique même du théâtre brechtien implique ce dépassement constant de l'illusion théâtrale dans la réalité politique,

mais seule la mise en scène autorise le surgissement de cette réalité que le spectateur ne connaît que de façon trouble.

CONCLUSION

Naudé avait toute raison de glorifier ainsi la puissance du discours. Il était partie prenante, aussi bien, comme tous les instituteurs du coup d'État. Certains des personnages majeurs de nos pièces semblent à première vue tout faits pour défendre et illustrer une telle capacité offensive et manipulatrice de la parole. Pourtant, la lecture attentive de ces mêmes pièces révèle que la puissance du discours ne peut y apparaître exactement comme elle serait dans le traité d'un penseur politique, ménageant le choc de quelques maximes et de citations choisies au milieu du silence de son cabinet : cette puissance est mise en défaut autant que mise en valeur dans le bruyant théâtre d'une polyphonie, comme dans le processus expérimental que représentent les scènes successives du drame. Si la parole de l'aventurier sophiste croit tout manipuler, une autre parole, celle du destin, vient souvent donner à ses plans une tout autre issue. Enfin, c'est le théâtre tout entier qui constitue un paradigme herméneutique spécifique ; le discours entre en jeu dans une scénographie, des décors, un jeu dialogique avec l'extérieur de la scène, qui modifient le sens ultime de ce qui est dit et font échapper l'empire du discours du pouvoir de l'acteur le mieux habile. Le spectacle du chaos continue certes d'accuser l'effet de certains discours assassins, comme l'effet désastreux du silence des autres, les complices, les victimes consentantes, et fautives du crime. Mais cet empire du discours nous apparaît dès lors comme une prétention démasquée.

Épreuves écrites : grammaire

Partie étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Rapport présenté par :

Amandine Mussou, Maîtresse de conférences, Université de Paris (phonétique et graphie)

Muriel Ott, Professeur, Université de Strasbourg (morphologie et syntaxe)

Géraldine Veysseyre, Maîtresse de conférences HDR, Sorbonne-Université (traduction et lexique)

Coordination : Muriel Ott

SUJET

81

[...]

- 1261 Ses .ii. nevez am prist a apeler,
Clarez et Bueves que il pot tant amer,
Et ses .ii. filz qui sont forz bacheler :
« Anfanz, fait il, je vos voil adouber,
1265 Si vos voudrai de mes honors donner. »
Ses plus hauz homes a fait Girarz mander,
Ses .xii. contes qu'il a a gouverner.
Les anfanz fait et baignier et laver,
Puis les adoube et fet armes doner,
1270 Done lor terres por aus an eriter.
Puis fet Girarz toz ses homes mander,
De par son regne venir et asenbler,
.lx.m. an a fait aüner.
Li Bergoignon furent gentis et ber,
1275 Bien sont armé por bataille andurer.
Ses .ii. nevez a fait Girarz mander,
Claron et Bueves, issi les oi nomer :
« Vallez, dist il, alez vos atoner ! »

Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle, éd. François Suard, Paris, Champion, 2008, p. 140-142.

Questions

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

a) Traduire les vers 1264-1278.

b) Justifier la traduction du mot *honors* (v. 1265) et retracer l'histoire de ce mot depuis le 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 *a* dans :

- *anfanz* (v. 1264) < INFANTES,

- *fait* (v. 1264) < FACIT,

- *hauz* (v. 1266) < ALTOS.

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

a) Relever et classer les formes d'indicatif présent du texte selon le système de l'ancien français en justifiant votre classement par l'analyse des paradigmes.

b) Étudier l'expression et la non-expression du sujet dans le passage.

REMARQUES GÉNÉRALES

Cette année, les candidats semblent avoir eu à cœur de se préparer à cette partie de l'épreuve de langue française, car trois copies seulement ne l'ont pas traitée. Le jury a également constaté avec plaisir que les attendus des différentes questions sont généralement mieux compris, et invite les futurs candidats à prendre

connaissance des rapports des années antérieures ainsi que des rapports du concours « non spécial », qui leur donneront de précieux conseils méthodologiques.

Rappelons que l'épreuve sur le texte médiéval consiste en trois grandes questions :

- la traduction du texte, ou d'une partie du texte (il ne faut surtout pas négliger, le jour du concours, de lire très attentivement le libellé des questions), dans une langue moderne correcte et précise ; l'étude sémantique d'un mot de ce texte, avec la justification du sens de ce mot dans le texte et son histoire depuis son étymon latin jusqu'au français moderne ;
- l'étude d'un phonème ou d'un graphème à partir de quelques mots du texte, en diachronie, du double point de vue phonétique et graphique ;
- l'étude morphologique d'un tiroir verbal, de substantifs, d'adjectifs, etc., soit en synchronie (selon le système de l'ancien français), soit en synchronie et en diachronie, comme c'était le cas l'an dernier (là encore, le libellé de la question est précis et ne doit pas être négligé) ; l'étude syntaxique d'un extrait du texte ou, plus souvent, d'un phénomène particulier (emploi et non-emploi de l'article, démonstratifs, négation, pronoms personnels, infinitif, etc.).

Les réponses aux questions posées ne s'improvisent pas le jour du concours et supposent une préparation sérieuse et régulière, promesse d'un résultat satisfaisant et de la joie d'acquérir une meilleure maîtrise de la langue française afin de la transmettre au mieux.

TRADUCTION (4 points)

Dans l'épreuve de grammaire médiévale, la question de traduction vise à mesurer deux qualités attendues des candidats : d'une part leur connaissance approfondie de l'œuvre au programme, qui fonde une interprétation sûre, documentée et personnelle du texte proposé (notamment par l'identification de son contexte), d'autre part leur capacité à transposer en français moderne de manière idiomatique et intelligible une œuvre littéraire composée dans un état de langue antérieur. La traduction figurant dans l'édition au programme a pu servir d'appui aux candidats au fil de leur préparation, mais il ne s'agit nullement de la resservir dans sa copie, l'exercice proposé requérant plutôt de s'approprier le texte en formulant sa propre interprétation, fondée sur des connaissances grammaticales et linguistiques fines. Dans le cas de la chanson de geste du Moyen Âge central, l'emploi du vers et les formules typiques de l'épopée médiévale donnent du piquant à l'exercice, quel que soit l'extrait retenu.

Dans le sujet soumis cette année, les trois premiers vers du segment proposé servaient à préciser le contexte, la traduction à rédiger commençant au vers 1264. Les étourdis qui ne se sont pas avisés de la question formulée et ont traduit l'ensemble du texte n'ont pas été sanctionnés par un retrait de points, mais le temps qu'ils ont perdu à traduire ces trois vers était en soi un handicap dans une épreuve qui récompense l'efficacité, voire la vélocité. Les sanctions ont été réservées aux fautes suivantes : contre-sens (pénalisés de 0,5 point, de même que les omissions correspondantes), faux sens (pénalisés de 0,25 point, de même là aussi que les omissions correspondantes), inexactitudes, maladresse d'expression, fautes d'orthographe (pénalisées par 0,125 point). La notation n'est pas seulement faite de soustractions, et des bonus ont été octroyés : d'une part des bonifications ponctuelles (de 0,125 à 0,25 point) sont venues récompenser des trouvailles heureuses en matière d'expression, un souci ponctuel d'exactitude, l'attention prêtée à tel ou tel détail, d'autre part des bonifications plus généreuses ont été décernées lorsque des copies se distinguaient par leur attention fine au détail du texte ou par leur élégance en matière d'expression (jusqu'à 0,75 point).

L'extrait retenu évoque les préparatifs de Girart qui, une fois convaincu par sa femme de rejoindre les troupes de Charlemagne, rassemble autour de lui ses principaux vassaux et ses proches parents. Le passage mêle phrases narratives et discours directs. Voici la traduction que l'on peut proposer et les analyses que l'on peut joindre à l'appui de cette proposition. Rappelons qu'il s'agit seulement de l'une des solutions que l'on pouvait adopter, plusieurs traductions étant bien souvent possibles.

v. 1264-1265 : « Mes jeunes parents, dit-il, j'ai décidé de vous adouber ; et j'ai l'intention ensuite de vous donner une part de mes possessions ».

Le verbe *voloir*, employé au futur et suivi de l'infinitif, est ici le support de ce que Gérard Moignet nomme une sémantèse perspective, c'est-à-dire qu'il exprime « la prévision d'une satisfaction probable » (*Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 215). Quant au substantif *honor*, il désigne des terres ou des possessions, mais pas un fief puisque Girard ne se considère pas comme le vassal de Charlemagne (voir *infra* la question de vocabulaire). Reste que cette dernière interprétation n'a pas été pénalisée.

v. 1265-1266 : Girard fait mander ses plus importants vassaux, les douze comtes qu'il a sous sa coupe.

Le verbe *gouverner* pouvait être traduit de manière minimale (« diriger, commander »), mais les propositions qui donnent à entendre que le lien féodo-vassalique implique aussi des devoirs de la part du

seigneur, notamment la protection, ont été valorisées. Par ailleurs, la traduction du verbe *faire* dans la tournure *a fait mander* était facultative : on pouvait l'interpréter comme un semi-auxiliaire à valeur factitive, ou bien y voir un verbe encore plus subduit et ne méritant pas d'être traduit. Voir le regroupement et l'analyse d'exemples analogues, pour la plupart issus de chansons de geste, que propose Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1980, § 144.

v. 1267-1270 : Il fait baigner longuement les jeunes gens, puis il les adoube, leur donne des armes, et il leur donne des terres pour les mettre en possession de leur héritage.

Ont été bonifiées les copies exprimant une sensibilité aux répétitions présentes dans le passage (emploi récurrent du verbe *donner*). Par ailleurs, deux hypothèses d'interprétation s'offraient pour les verbes coordonnés *baignier et laver* : ou bien on les lisait comme un couple de synonymes, auquel cas on devait s'efforcer de rendre l'expressivité de la structure autrement que par un binôme, ou bien les deux opérations sont complémentaires, auquel cas on pouvait rester plus proche du texte.

v. 1271-1273 : Ensuite Girard fait convoquer tous ses vassaux, il les fait venir de l'ensemble de ses terres et les rassemble, il en réunit soixante mille.

On peut faire la même remarque que *supra* concernant l'emploi du verbe *faire* devant *mander* : soit il s'agit d'un semi-auxiliaire à valeur factitive, soit son contenu sémantique est encore plus ténu que cela.

Les traductions dans lesquelles *regne* a été rendu par *royaume* n'ont pas été considérées comme erronées. De fait, si Girard n'est pas roi, son importance en tant que seigneur pourrait s'exprimer par l'emploi d'un terme désignant des possessions royales : Girard se perçoit lui-même comme étant à la tête d'un royaume.

v. 1274-1275 : Les Bourguignons étaient nobles et preux, ils étaient bien armés pour endurer une bataille.

L'adjectif *gentis* a ici une connotation laudative, de même que *ber*. Le premier renvoie aux qualités attendues d'un homme de haute naissance, le second aux qualités requises d'un haut vassal, ici des qualités militaires.

v. 1276-1277 : Girard fait convoquer ses deux neveux, Claron et Beuve (c'est ainsi que je les entends nommer) :

Les copies dans lesquelles la répétition du verbe *mander* a été perçue ont été bonifiées. Des fautes assez nombreuses ont été commises à la fin de cette phrase, soit que le verbe *oi* (*oïr*, présent de l'indicatif, P1) n'ait pas été identifié, soit que l'adverbe *issi*, composé de *si* marquant la similitude, ait été mal interprété.

v. 1278 : « Jeunes gens, dit-il, allez vous préparer ! »

Une erreur témoignant d'une connaissance trop indigente du français médiéval a été rencontrée dans un assez grand nombre de copies : la traduction déficiente de l'apostrophe *Vallez* (v. 1278), pourtant fort commune, en particulier dans les textes épiques. Le terme renvoie ici au sème de la jeunesse.

Les traductions que l'on a pu lire dans les copies étaient contrastées ; mais leur niveau moyen était supérieur à celui des années précédentes, témoignant par là d'une meilleure préparation globale de l'épreuve de grammaire médiévale. Parmi les défauts qui ont été observés compte l'incapacité à décrypter les chiffres romains des vers 1267 (XII), 1273 (LX.M), parfois même « II » au vers 1276 – incompétence surprenante, particulièrement chez des docteurs. Une autre négligence courante a consisté à employer, pour les transposer, des chiffres arabes au lieu de les transcrire en toutes lettres. Une autre erreur récurrente a entaché la traduction des temps du passé. Le texte offrait plusieurs occurrences de passé composé qui, ayant valeur d'expressivité dans le contexte, ne pouvaient être calquées qu'au prix d'une maladresse d'expression (aux vers 1266, 1273 et 1276). Cette maladresse a été rencontrée assez fréquemment.

VOCABULAIRE (2 points)

Il est utile de rappeler d'entrée de jeu que la question de lexicologie évalue trois types de compétences chez les docteurs agrégatifs : leur culture en matière de lexicographie, leur capacité à la mettre au service de la compréhension fine d'un texte littéraire dont une maîtrise approfondie est attendue, enfin des qualités de rédaction permettant au lecteur de suivre un raisonnement organisé. Deux défauts sont donc à éviter à toute force, écueils que toutes les copies n'ont pu esquiver : d'une part le décalage de connaissances insuffisantes, notamment au plan chronologique, de l'autre le style télégraphique ou l'exposé agrammatical sous forme de liste sèche.

L'énoncé guidait explicitement les candidats en les invitant à développer leurs réflexions sur le sens contextuel, qui méritait un éclairage approfondi, non sans adjoindre à cette étude de cas des considérations relevant de l'histoire de la langue. Ces deux éléments pouvaient s'enchaîner ou s'imbriquer, en commençant par l'un ou par l'autre. Nous commencerons ici par la partie la plus générale d'un exposé qui, de nouveau, n'est qu'une proposition.

Étymologie

Le nom *honneur*, apparu dans la deuxième moitié du X^e siècle, est un emprunt au latin impérial *honor*, d'après le latin classique *honor*, qui désignait au singulier l'honneur décerné à quelqu'un, et au pluriel des fonctions publiques.

Français médiéval

Ce nom est du genre féminin dans l'ancienne langue. Il possède, en français médiéval, trois acceptions reliées entre elles.

1) En latin tardif (au VI^e siècle), le substantif *honor* désigne les charges octroyées à un comte, à un duc ou aux officiers royaux. Ce sont alors des responsabilités qui s'accompagnent de revenus fonciers. Les deux dimensions de cet emploi sont à l'origine des deux acceptions les plus anciennes du mot français *onor* (X^e siècle). En effet, l'*onor* peut désigner

– soit un office, une charge,

– soit une possession, ou encore un fief.

À partir de là, par spécialisation, le mot a pu aussi se référer à l'ensemble des terres relevant d'un souverain, puis, par métonymie, à l'exercice du pouvoir royal.

2) Par un autre déplacement métonymique, *onor* a pu prendre le sens de « marque de vénération, de considération ». Par déplacement de la conséquence à la cause, il prend aussi le sens d'« action honorable » au XI^e siècle. Employé au pluriel (*les honors*), le terme alors désigne des « éloges ».

3) Passant de l'idée d'une reconnaissance extérieure à celle d'une reconnaissance intime, *onor* s'est trouvé employé, à la même époque, au sens de « considération, estime dont on jouit » puis de « sentiment qu'on a de sa dignité », attesté depuis le XI^e siècle. Ainsi l'*honneur d'une femme* est-il alors la « réputation attachée au caractère irréprochable de ses mœurs », mais aussi le « sentiment personnel qu'elle a de cette qualité ».

Emploi contextuel

Dans l'extrait, *honor* s'inscrit dans deux champs sémantiques très bien représentés dans le passage, à l'intersection desquels se trouvent certains des mots suivants :

a) celui qui désigne les territoires, aussi représenté dans l'extrait par *terres* (1270), *eriter* (1270), *regne* (1272),

b) celui des relations féodo-vassaliques, et plus largement du pouvoir auquel se rattachent *homes* (1266), *gouverner* (1277), *regne* (1272), *mander* (*passim*).

Plus précisément, au vers 1265, le mot désigne les possessions, les terres de Girart. Il s'agit pour lui de doter ses fils et ses neveux de biens, c'est-à-dire d'en faire des hommes puissants, économiquement et politiquement. Il s'agit aussi d'anticiper leur héritage à venir, en manière de précaution. En adoubant ses fils et ses neveux, Girart en fait des hommes. En les mettant à la tête de biens importants (évoqués dans les laisses 82 et 83), il les rend puissants. En anticipant l'héritage, il s'assure que même s'il meurt à la guerre, personne ne pourra nuire pour autant à son lignage.

Le sens de « fief » ne saurait être valide ici puisque Girard n'est pas un vassal de Charlemagne, qu'il refuse de l'être. Ce fait est clairement exprimé dans la laisse 52, notamment v. 940 – « Ja ne tenra ne de moi ne de vos » –, et surtout dans la laisse 66 : lorsque Turpin lui demande de qui il tient son *chacement* (v. 1054), Girard répond qu'il le tient de Dieu, et de personne d'autre (v. 1055-1056). Girard vit bien dans le système féodo-vassalique, mais indépendamment de la structure à la tête de laquelle se trouve Charlemagne. En adoubant ses fils et ses neveux, il fait d'ailleurs ce que l'empereur a interdit à tous ceux qui dépendent de lui (laisse 9).

Évolution jusqu'au français moderne

1) Du sens ancien « office, charge » provient le sens moderne d'*honneurs* (qui ne s'emploie plus guère qu'au pluriel) : « titres, charges, décorations qui sont appréciés dans la société » (par exemple dans l'expression *être comblé d'honneurs*). Par métonymie et glissement de l'abstrait au concret, le mot *honneur* a pu désigner au XVIII^e siècle des « insignes honorifiques » (que l'on portait au cours des cérémonies importantes).

2) Le sens de « marque de vénération attachée au mérite » reste vivant, en particulier dans des expressions telles qu'*en honneur* (« apprécié, estimé »), *champ d'honneur* (« champ de bataille », c'est-à-dire lieu où l'on peut acquérir de l'honneur ; l'expression remonte au XVIII^e siècle), *faire un tour d'honneur*. Quant au pluriel, il se retrouve dans le syntagme d'emploi littéraire *les honneurs suprêmes* (XVI^e siècle) ou dans l'expression plus courante *les derniers honneurs* (fin du XVII^e siècle), « marques d'estime dont on gratifie quelqu'un au moment de ses funérailles ».

3) Le sens de « sentiment que l'on a de sa dignité » a donné naissance à de nombreuses locutions : *se faire un point d'honneur de* (« attacher une importance capitale à »), *parole d'honneur* (expression qui date de l'époque classique), *sauver l'honneur* (qui s'emploie notamment dans le domaine du sport pour parler d'une compétition qui a tourné au désavantage d'une équipe).

Paradigme morphologique

Il convient de rappeler d'emblée que l'on attend des développements orientés en priorité vers la langue médiévale, et non vers le français moderne. Ainsi les paradigmes, morphologique comme sémantique, doivent-ils être étudiés en synchronie (à la date du texte proposé) plutôt qu'en diachronie.

La liste des mots fournis ici, de même que dans la rubrique suivante, est indicative : elle ne vise pas à l'exhaustivité, et elle ne correspond pas non plus aux attentes du jury, les copies pouvant être rémunérées de la totalité des points en fournissant une liste plus réduite, pourvu qu'elle soit argumentée et accompagnée d'éléments de datation.

Le substantif *honor* appartient à un paradigme riche qui, moyennant l'emploi de préfixes et surtout de suffixes, lui permet de servir de noyau à diverses catégories grammaticales :

– des verbes. Ainsi du verbe *honorer*, attesté dès le X^e siècle au sens de « gratifier », « témoigner un respect particulier à » ; et de son antonyme plus tardif (il est attesté à partir du XII^e s.), construit sur un préfixe privatif, *deshonorer*.

– des substantifs : *honorance*, nom féminin employé en ancien et moyen français (du XII^e au XV^e s.) au sens d'« action d'honorer, vénération », et qui exprime donc l'action de conférer un *honor* ; ou encore *desonor* (attesté à partir de 1080), devenu *deshonneur*, antonyme, construit lui aussi sur un préfixe privatif.

– l'adjectif *honorable* (attesté à partir du XI^e s. et conservé en français moderne), dont le suffixe permet de deviner le sens, à savoir « qui mérite d'être honoré » ou « respectueux » (selon que le procès consistant à conférer l'*honor* est perçu comme actif ou passif), « qui fait honneur » ; plus tardivement l'adjectif *honoraire* (à partir du XV^e s.) : « donné à titre d'honneur ».

– l'adverbe médiéval *honoreement*, attesté du XII^e au XV^e s. au sens suivant : « de manière honorable ».

Paradigme sémantique

Les deux antonymes les plus répandus du nom *honor*, notamment dans son sens abstrait, sont *desonor* (déjà vu *supra*) et *honte* (attesté à partir du XI^e s.). Les deux partagent la même connotation péjorative et l'idée d'une absence de considération à la fois extérieure et intérieure.

Les synonymes du nom *honor* sont plus nombreux. Ils se rencontrent en relation avec ses trois acceptions principales :

1) En relation avec celle de « bien, possession sous forme non mobilière », on rencontre les parasyonymes *terre* (dont la première attestation au sens de « bien matériel sous forme de terrain » remonte au XII^e s.), *païs* (attesté à partir du XI^e s.) ou encore *fief* (attesté depuis la *Chanson de Roland* [1080] sous la forme *fieu*).

2) En relation avec celle de « royaume », *honor* entre en concurrence avec *regne* (depuis les origines de notre langue jusqu'au XVI^e s.), avec *regné*, plus rare et exclusivement employé du XI^e au XIII^e s., enfin avec *realme* devenu *royaume* (nom attesté à partir de la fin du XII^e s.)

3) En relation avec celle de « pouvoir, fait de régner », il a de larges intersections avec *regne* (attesté depuis les origines sous la forme *ren*) et avec son dérivé suffixé plus rare *regnacion* (XIII^e-milieu du XIV^e s.).

On note que, comme *honneur*, plusieurs de ses synonymes sont polysémiques et peuvent désigner un référent concret ou abstrait. Tel est le cas de *regne*, par exemple.

PHONÉTIQUE ET GRAPHIE (6 points)

Étudier des points de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution jusqu'au français moderne de *a* dans *anfanz* (v. 1264) < INFANTES, *fait* (v. 1264) < FACIT, *hauz* (v. 1266) < ALTOS.

On ne peut qu'encourager les candidats à travailler la question de phonétique et graphie tout au long de la préparation au concours. Les copies répondant sérieusement à cette question et manifestant des connaissances précises relatives à l'évolution phonétique et graphique de la langue sont valorisées. La compréhension du système phonétique et graphique en diachronie est par ailleurs d'une grande aide pour comprendre, notamment, l'évolution du système morphologique et fournit donc aux candidats de précieux outils pour répondre à la question de morphologie. Enfin, et surtout, ces connaissances sont indispensables aux futurs enseignants.

Rappelons que la question posée est une question de synthèse. Il ne s'agit donc en aucune façon de retracer successivement l'évolution phonétique de chacun des mots proposés, réponse inadéquate que l'on trouve encore dans certaines copies. Le jury attend en revanche des candidats qu'ils mobilisent leurs connaissances pour proposer une réflexion problématisée et un classement raisonné des occurrences. Cette réflexion doit être menée en diachronie (du latin au français moderne) et du double point de vue phonétique et graphique : pour chacune des grandes étapes de l'évolution, les liens entre phonie et graphie doivent donc être analysés et élucidés..

Il faut ici également rappeler les conventions de notations usuellement employées pour distinguer les phonèmes, transcrits entre crochets droits, des graphèmes (soulignés par les candidats, ici notés en italiques).

Proposition de corrigé

Introduction

En latin, le graphème *a* sert à noter le phonème vocalique le plus ouvert, qu'il soit bref ([ã]) ou long ([ā]). Avec le changement du système vocalique latin (I-III^e siècle ap. J. C.), [a] ne modifie pas son timbre et ne connaît pas de distinction d'aperture ; en latin impérial, le graphème simple *a* note ainsi la voyelle orale [a], comme c'est encore souvent le cas en français moderne.

En latin classique, le graphème *a* est également employé en association avec *u* ou *e* pour noter des diphtongues, appelées à se réduire au plus tard au V^e siècle : il s'agit de *au* ([aʊ]) et *ae* ([aɛ]).

Le corpus proposé ne comporte aucune occurrence d'emploi autonome du graphème *a* pour noter le phonème [a], alors que, dans les étymons latins, les trois *a* dans *INFANTES*, *FACIT* et *ALTOS* notaient [a].

Dans les quatre occurrences à analyser, la lettre *a* est utilisée en association avec une autre lettre (*an*, *ai* et *au*). Il faudra donc s'interroger sur les phénomènes phonétiques qui ont affecté les phonèmes latins et sur les codes graphiques retenus pour les enregistrer en ancien français et en français moderne.

Ce corpus invite par ailleurs à réfléchir à la présence ou à l'absence de la lettre *a* en latin, en ancien français et en français moderne. En effet, on remarque que, pour trois occurrences sur quatre (*anfanz*, *fait*, *hautz*), le français moderne conserve la lettre *a*, qui était déjà employée en latin ; le *a* initial de *anfanz* en revanche ne s'est pas maintenu en français moderne (et n'était pas non plus présent en latin). Cette distinction fournit notre plan d'étude.

NB. : Le jury est ouvert à tout plan pertinent. Ainsi, un autre classement au moins était possible, en fonction de l'état de langue de l'ancien français (en distinguant les digrammes et séquences graphiques *an*, *ai* et *au*).

I. Maintien en français moderne de la lettre *a* employée à l'époque du texte

1. En français moderne, la lettre *a* est employée dans un digramme notant une voyelle nasale

Le [a] tonique entravé par la nasale [n] de [ɪnfãntes] a subi une nasalisation au début du XI^e siècle. L'abaissement anticipé du voile du palais confère à cette voyelle un timbre particulier, dit « nasalisé » ([ã]).

À partir de là, et jusqu'à la dénasalisation partielle, la séquence graphique *an* note la double articulation nasale [ãn]. À l'époque de la composition de *La Chanson d'Aspremont* (fin du XII^e siècle) ainsi qu'à l'époque de copie du manuscrit de base de l'édition (XIII^e siècle), la séquence *an* note donc cette double articulation nasale.

Vers la fin du XVI^e siècle, la langue s'accommode mal des deux articulations nasales subséquentes et a tendance à les dissimiler au détriment du phonème le plus faible. En syllabe fermée, comme c'est le cas ici, c'est la consonne nasale implosive qui s'amuit tandis que la voyelle reste nasalisée. Ainsi, en français moderne, dans *enfants*, le digramme *an* note la voyelle nasale [ã].

2. En français moderne, la lettre *a* est employée dans un digramme d'origine diphtongale

a. Le digramme *au*

En français moderne, dans *hauts*, le digramme *au* note le phonème [o].

Ce phonème est issu de la réduction de la diphtongue par coalescence [aʊ]. En effet, le [ɪ] antéconsonantique primaire de l'étymon [áltos] s'est vélarisé en [ɪ] au III^e siècle puis s'est vocalisé entre le IX^e et le XI^e siècle en [u], créant avec le [a] antécédent une diphtongue par coalescence [aʊ].

C'est en moyen français que se produit la réduction de cette diphtongue par ouverture de [u] en [o], vélarisation de [a] en [ã] ([aʊ] > [aʊ̯] > [ãʊ̯]), puis simplification de la diphtongue [ãʊ̯] en [o].

Ainsi, à l'époque du texte et à celle de sa copie, *au* note ainsi encore une diphtongue, ce qui n'est plus le cas en français moderne.

b. Le digramme *ai*

Le [a] tonique et libre de [fákit] ne subit pas de diphtongaison spontanée. En effet, en position intervocalique devant [i], [k] subit une vraie palatalisation au III^e siècle, qui entraîne l'apparition d'un [y] de transition à l'avant. Ce [y] de transition se vocalise en [i] diphtongal au VII^e siècle et forme avec la voyelle précédente la diphtongue par coalescence [ai]⁵.

⁵ Pierre Fouché note que *facit* ne peut rendre compte de *fait* : on attendrait en effet **faist*, comme *placist* < *placet*, *taist* < *tacet* (Pierre Fouché, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris, Klincksieck, 1967 (nouvelle édition entièrement refondue et augmentée), p. 166.

Dès la fin du XI^e siècle, sous l'influence de [i], [a] se ferme d'un degré en [ɛ]. En syllabe tonique, le maintien de l'accent sur [ɛ] entraîne une monophthongaison de la diphtongue [ɛi] en [ɛ] au début du XII^e siècle.

À l'époque du texte, le digramme *ai* note ainsi le phonème vocalique [ɛ], puisque la diphtongue s'est réduite peu de temps avant la composition de *La Chanson d'Aspremont*.

Ce digramme *ai* est concurrencé, dans le texte, par le graphème simple *e*, qui enregistre la monophthongaison (on trouve d'ailleurs une occurrence de la graphie *fet* dans l'extrait proposé, v. 1271).

En français moderne, le digramme *ai* note toujours [ɛ] dans *fait*.

II. Modification graphique : la lettre *a* employée à l'époque du texte n'est plus employée en français moderne

Le *a* initial d'*anfan* est utilisé dans la séquence graphique *an* servant à noter, à l'époque du texte et de sa copie, une double articulation nasale [ã] (cf. explications en I.1).

En latin cependant, la voyelle initiale était [i] ([i]nfantes) ; lors du changement du système vocalique latin, [i] s'est ouvert en [ɛ], qui s'est nasalisé au XI^e siècle en [ɛ̃] puis ouvert dans la deuxième moitié du XI^e siècle en [ã]. La graphie du texte, *anfan*, enregistre cette ouverture.

La dénasalisation partielle aboutit au même résultat que pour le [a] tonique (cf. explications en I.1). Toutefois, la graphie du français moderne, sans être fidèle à la graphie étymologique, prend en compte l'origine du phonème [ã]. À l'initiale, c'est le digramme *en*, et non *an*, qui note la voyelle nasale [ã] : la graphie garde la trace de la première étape du processus de nasalisation. Les deux digrammes *en* et *an* cohabitent ainsi en français moderne pour noter le même phonème.

Conclusion

Le corpus de mots proposés à l'étude révèle combien l'évolution phonétique de la langue et la nécessité de noter des phonèmes qui n'existaient pas en latin affectent la graphie. En français moderne, si l'emploi de la lettre *a* pour noter la même voyelle orale qu'en latin est encore fréquent, les mots du corpus ne témoignent d'aucun emploi autonome de la lettre *a*, qui se trouve uniquement en association avec d'autres lettres. D'autres graphèmes complexes font intervenir la lettre *a*, comme les trigrammes *ain* ([ɛ̃]) ou *eau* ([o]).

MORPHOLOGIE (4 points) ET SYNTAXE (4 points)

a) Relever et classer les formes d'indicatif présent du texte selon le système de l'ancien français en justifiant votre classement par l'analyse des paradigmes.

Rappelons qu'une question de morphologie sur les formes d'indicatif présent dans un extrait n'est pas une question sur l'art du récit dans le passage ou dans l'œuvre, ni une question sur les valeurs temporelles du présent. Si le jury est bienveillant, en aucun cas il n'accordera le moindre point à des développements sans rapport avec la question posée. Les candidats sont ainsi invités à se renseigner précisément sur ce qui est attendu d'eux.

Quelle que soit la question de morphologie soumise à la sagacité des candidats, le jury attend un relevé complet et précis des occurrences (à fournir d'emblée ou, de préférence, au fur et à mesure de l'exposé), un classement raisonné de ces dernières, précédé d'une introduction qui justifie le plan choisi, et suivi d'une rapide conclusion dont le contenu peut varier selon le corpus ou la question posée (représentativité du corpus proposé, élargissement diachronique, présence de cas particuliers remarquables, etc.).

Proposition de corrigé

Corpus

Voici le relevé des formes d'indicatif présent du passage (au fil du texte) : *sont* 1263, *fait* 1264, *voil* 1264, *a* 1266, *a* 1267, *fait* 1268, *adoube* 1269, *fet* 1269, *done* 1270, *fet* 1271, *a* 1273, *sont* 1275, *a* 1276, *oi* 1277.

Ainsi, les verbes concernés sont les suivants (par ordre d'apparition dans le texte) :

estre (p6 *sont* 1263, 1275)

faire (p3 *fait* 1264, 1268, *fet* 1269, 1271)

voloir (p1 *voil* 1264)

avoir (p3 *a* 1266, 1267, 1273, 1276)

adouber (p3 *adoube* 1269)

doner (p3 *done* 1270)

oir (p1 *oi* 1277).

Remarques :

- lorsqu'un verbe est conjugué au passé composé, il faut absolument relever l'auxiliaire qui, lui, est conjugué au présent de l'indicatif (ici, *a* 1266, 1273, 1276) ;
- lorsque le relevé contient des formes (verbales ou non) qui ne sont assurément pas des formes d'indicatif présent, la copie est pénalisée (le jury a ainsi déploré de voir mentionnées des formes comme *prist* 1261 [passé simple], *voudrai* 1265 [futur], *laver* 1268 [infinitif], *furent* 1274 [passé simple]) ;
- certaines formes sont litigieuses, et le jury a évidemment accepté de voir figurer dans le corpus *pot* 1262 et *dist* 1278 (sans doute du passé simple, mais le présent n'est pas exclu), dont les paradigmes ne seront cependant pas étudiés dans le corrigé ;
- pour peu que la forme soit accompagnée d'une analyse pertinente, le corpus pouvait encore accueillir *alez* 1278, qui est une forme d'impératif, dans la mesure où, pour la plupart des verbes français, l'impératif pluriel est issu de formes latines d'indicatif présent, et se confond donc avec l'indicatif présent ; cette forme n'a pas été prise en compte dans le corrigé ci-dessous.

Introduction

Pour décrire et analyser le système morphologique de l'indicatif présent en ancien français, trois critères sont pertinents :

- la structure accentuelle (qui oppose la plupart des verbes à un tout petit nombre de verbes)
- le nombre de bases (souvent indépendant de la structure accentuelle, variable d'un verbe à l'autre, généralement explicable par des évolutions phonétiques particulières)
- le type de désinences (qui oppose globalement les verbes dont l'infinitif est en *-er* ou *-ier* aux autres verbes).

Ces trois critères seront successivement utilisés pour rendre compte du corpus d'étude. Bien sûr, il est nécessaire de prendre en considération non seulement les formes du corpus, mais aussi et surtout les paradigmes auxquels elles appartiennent (ce que précisait explicitement le libellé de la question).

Le plan choisi ici n'est pas le seul valide. On pouvait aussi bien choisir d'opposer, en deux parties, les verbes à paradigme entièrement fort (*estre* et *faire*) à tous les autres verbes du corpus, qui connaissent une alternance accentuelle (et que l'on peut classer, au choix, selon le nombre de bases ou le type de désinences). L'essentiel est que les trois critères d'analyse soient utilisés de façon raisonnée.

I. Classement selon la structure accentuelle

Ce critère permet de mettre en évidence l'opposition entre *estre* et *faire*, dont l'accent fixe tombe, à toutes les personnes, sur la base, et les autres verbes du corpus, à accent mobile (accent sur la base aux personnes dites fortes, p1, 2, 3, 6, accent sur la désinence aux personnes dites faibles, p4 et 5). Nous notons ci-dessous en gras les représentants graphiques des phonèmes accentués :

estre : **sui**, **es**, **est**, **somes**, **estes**, **sont**

faire : **faz**, **fais**, **fait** ou **fet**, **faimés**, **faites**, **font**

vs

voloir : **voil** ou **vueil**, **vuels** (v. 1046), **vuelt** (v. 1024) ou **vuet** (v. 1146) ou **viaut** (v. 928), **vuelent** ou **volent** (v. 1440) // **volons**, **volez**

avoir : **ai**, **as**, **a**, **ont** // **avons**, **avez**

adouber : **adoup**, **adoubes**, **adoube**, **adoubent** // **adoubons**, **adoubez**

doner : **doing** (v. 2110), **done**, **done**, **donent** // **donons**, **donez**

oïr : **oi**, **oz**, **ot**, **oent** // **oons**, **oez**

II. Classement selon le nombre de bases

1. Verbes à une base

adouber : à toutes les personnes on rencontre la base unique *adoub-*, qui en p1 se réalise (à supposer que la forme soit attestée) sous la forme *adoup-*, en raison de l'assourdissement de la consonne finale de la base (*adoup-* est une variante combinatoire de la base). On voit donc que l'alternance accentuelle qui caractérise la plupart des verbes à ce tiroir n'entraîne pas nécessairement la présence de deux bases (une pour les personnes faibles, une pour les personnes fortes).

2. Verbes à deux bases

Le plus souvent, la présence de deux bases s'explique par l'alternance accentuelle (exemple, hors corpus, du verbe *amer* « aimer » : base *aim-* aux personnes fortes, base *am-* aux personnes faibles). Tel n'était pas le cas dans le corpus, pour des raisons phonétiques dont l'explication n'était pas requise ; pour certains verbes, en effet, la base de la p1, dite anormale, s'oppose à celle des autres personnes.

doner : la base *doing-* de la p1 s'oppose à la base *don-* du reste du paradigme.

oïr : la base *oi-* de la p1 s'oppose à la base *o-* du reste du paradigme. Le jury aurait beaucoup aimé valoriser (donc, hors barème) les copies expliquant que la base de la p1 peut s'étendre par analogie à d'autres personnes, comme on le voit dans le reste de la partie au programme de langue (p3 analogique *oït* v. 1051, p6 analogique *oient* v. 2334), mais le jury a plutôt été consterné de constater que la forme *oi* du passage d'étude ait été si rarement relevée.

3. Verbes à trois bases

voloir : ce verbe présente la base *voil-* ou *vueil-* en p1, la base *vue(u)-/vuel-* en p2, 3, 6, et la base *vol-* aux personnes faibles (p4 et 5) ; c'est la distribution attendue des bases pour les verbes à trois bases.

estre : base *sui-* en p1, base *es-* en p2, 3, 5, base *so-* en p4 et 6 ; il s'agit d'une distribution atypique.

faire : base *faz-* en p1, base *fai-* en p2, 3, 4, 5, base *fô-* en p6 ; cette distribution est également atypique.

Le cas des verbes *estre* et *faire*, à accent fixe, montre que l'absence d'alternance accentuelle n'implique pas une base unique.

4. Verbes à quatre bases

avoir : base *ai-* en p1, base *a-* en p2, 3, base *av-* en p4, 5, base *o-* en p6. La distribution est atypique (elle ne correspond pas à l'alternance accentuelle), c'est pourquoi on écrit souvent que ce verbe est, au présent de l'indicatif, anormal.

III. Classement selon le type de désinences

Ce critère met en évidence une opposition entre les verbes à l'infinitif en *-er* (sauf *aler*) et *-ier* et tous les autres verbes par la présence dans les premiers du morphème *-e-* devant la marque de personne en p2, 3, et, plausiblement, de la p6⁶.

Exemple de *doner* :

<i>doing-</i>		ø
<i>don-</i>	<i>e-</i>	<i>s</i>
<i>don-</i>	<i>e-</i>	ø
<i>don-</i>		<i>ons</i>
<i>don-</i>		<i>ez</i>
<i>don-</i>	<i>e-</i>	<i>nt.</i>

Le verbe *adouber* présente le même type désinentiel.

Les autres verbes, eux, sont caractérisés, sauf exception, par la marque de personne *-t* en p3, et la marque de personne *-ent* en p6.

Exemple de *voloir* :

<i>voil-</i>	ø
<i>vuel-</i>	<i>s</i>
<i>vuel-</i>	<i>t</i>
<i>vol-</i>	<i>ons</i>
<i>vol-</i>	<i>ez</i>
<i>vuel-</i>	<i>ent.</i>

Cas particuliers :

En p2, la marque de personne *-s* apparaît sous la forme *-z* dans *oz* (verbe *oïr*), à la suite de la combinaison, dans l'évolution phonétique de *audis* à *oz*, de la dentale et de la sifflante.

En p3, la marque de personne est ø pour *avoir*.

En p4 et p5, les marques de personne sont *-mes* et *-tes* pour les verbes à paradigme entièrement fort *estre* et *faire*.

En p6, la marque de personne est *-nt* pour *estre*, *faire*, *avoir*.

⁶ Voir à propos de la p6 les analyses de N. Andrieux et E. Baumgartner dans *Systèmes morphologiques de l'AF*, Bordeaux, Sobodi, 1983, p. 64-70 et 91-92.

Conclusion

La conclusion peut évoquer rapidement les transformations de l'ancien français au français moderne. Dans le corpus, on remarque ainsi, en ce qui concerne les bases, l'alignement des p1 anormales (*donner, vouloir*) ; pour ce qui est des désinences, en p1, selon le type d'infinitif, la généralisation de *-e* (*adouber, donner*) ou de *-s* (*être, vouloir*), sauf pour *avoir* ; du point de vue de la structure accentuelle, le maintien d'un accent fixe dans le paradigme de *être*, mais le remplacement, dans celui de *faire*, de *faires* par *faisons* (attesté dans *Aspremont* à l'impératif au v. 2890, dans un manuscrit du XIV^e siècle), ce qui engendre une distribution accentuelle atypique.

b) Étudier l'expression et la non-expression du sujet dans le passage.

Proposition de corrigé

Telle qu'elle était formulée, cette question de syntaxe invitait à s'interroger non pas tant sur ce qu'est un sujet (du point de vue syntaxique, un constituant nominal qui régit l'accord du verbe en personne et en nombre, ainsi qu'en genre aux temps composés construits avec *être*) que sur un phénomène bien connu en ancien français, lié à l'ordre des constituants, l'absence fréquente du sujet. Alors qu'en latin, le verbe se trouve majoritairement en fin de proposition, en français, et dès l'ancien français, il occupe usuellement la deuxième place accentuelle dans la proposition. Cependant, en ancien français, la première place (ou zone) de la proposition peut être occupée (ou saturée) par tout autre chose que le sujet et, dans ce cas, le (pronom) sujet est fréquemment omis (ce qui peut être expliqué par le maintien d'une déclinaison et un marquage clair des personnes dans les désinences verbales, à l'oral comme à l'écrit).

Dans toute question de syntaxe, il est attendu des candidats qu'ils proposent un relevé raisonné et commenté des occurrences. Il faut à ce propos accorder le plus grand soin à la présentation du relevé. Si, par exemple, le correcteur lit dans une copie « ses .ii. filz qui sont v. 1263 », comment peut-il savoir quel élément est un sujet pour le candidat ? Il est ainsi conseillé de souligner les mots concernés. De même, les candidats ne doivent pas se borner à noter les numéros des vers dans lesquels on remarque une absence de sujet, il leur est demandé de préciser quels verbes conjugués sont concernés, d'expliquer ce qui motive l'absence de sujet et de s'interroger sur la place qu'occuperait le sujet s'il était exprimé.

Dans le passage, on relève dix sujets exprimés et dix cas d'absence de sujet (un cas particulier, rarement étudié dans les copies mais analysé dans le présent corrigé, n'a pas été pris en compte dans le barème mais a fait l'objet d'une bonification). Il s'agira donc de commenter d'une part les cas d'expression du sujet (en examinant principalement la nature du sujet et sa place par rapport au verbe), d'autre part les cas de non-expression du sujet selon les modalités précisées ci-dessus.

I. Expression du sujet

A. Nature du sujet

Préciser d'emblée la nature du sujet permet dans la suite de l'étude d'évaluer l'expression plus ou moins fréquente du sujet selon qu'il est un pronom personnel ou un nom.

1. Groupe nominal : *Li Bergoignon* 1274
2. Nom propre : *Girarz* 1266, 1271, 1276
3. Pronom personnel : *je* 1264, *il* 1262, 1264, 1267, 1278
4. Pronom relatif : *qui* 1263

B. Place du sujet d'un verbe conjugué

1. Antéposé au verbe

On distingue les cas d'antéposition selon le type de proposition (indépendante ou principale d'un côté, subordonnée de l'autre) afin d'évaluer si la proportion de sujets antéposés est plus forte dans l'un ou l'autre type de proposition. Dans les énoncés ci-dessous, les sujets sont soulignés et les groupes rythmiques sont distingués par des traits obliques

- a. Dans une proposition indépendante
Anfanz, fait il, je / vos voil / adouber 1264

Ici, la proposition commence par une apostrophe (*Anfangz*), considérée comme en extraposition, suivie d'une incise, elle aussi extraposée ; la première zone tonique est occupée, saturée, par le pronom sujet, la seconde par le groupe verbal, constitué du verbe conjugué précédé d'un pronom régime conjoint.

Li Bergoignon / furent / gentis et ber 1274

Le groupe sujet ouvre la proposition, il est directement suivi du verbe conjugué.

b. Dans une subordonnée relative

Clarez et Bueves que / il / pot / tant amer 1262

Ses .xii. contes qu' / il / a / a gouverner 1267

Dans ces deux cas, la proposition relative est introduite par un pronom relatif régime qui fonctionne comme élément extraposé, à la façon d'un simple subordonnant.

Et ses .ii. filz / qui / sont / forz bachelers 1263

Ici le pronom relatif sujet occupe, sature première zone tonique de la proposition.

2. Postposé au verbe

a. Dans une proposition incise (le groupe verbal est en tête de proposition)

fait il 1264

dist il 1278

Une proposition incise est une proposition intercalée au sein d'une phrase pour indiquer que cette dernière relève du discours rapporté. La postposition du sujet (que le sujet soit pronominal ou nominal), dans une incise, « signale un décrochage syntaxique et énonciatif »⁷. Cette postposition s'explique peut-être aussi par le modèle d'une structure concurrente en AF, où la proposition incise commence par le pronom démonstratif *ce*, comme dans l'exemple suivant :

— *Baron, ce dit Eaumont, or ne vos demantez ! (Aspremont, v. 2386)*

b. Zone 1 saturée

- Par un GN

Ses plus hanz homes / a fait / Girarz / mander 1266

Ses .ii. nevez / a fait / Girarz / mander 1276

La première zone rythmique de la proposition étant occupée par un groupe nominal, le sujet est régulièrement postposé au groupe verbal.

- Par un adverbe

Puis / fet / Girarz / toz ses homes mander 1271

L'analyse est la même lorsque c'est un adverbe qui sature la zone 1 de la proposition.

On remarque que dans les trois cas, le sujet postposé est nominal.

C. « Support agentif » d'un infinitif (ce cas particulier était hors barème)

Puis fet Girarz toz ses homes mander,

De par son regne venir et asenbler 1271-1272

toz ses homes est à la fois objet de *mander* et agent de *venir* et même plausiblement d'*asenbler* (au sens de « se réunir »). On constate que ce groupe nominal est au cas régime. Si on le remplaçait par un pronom personnel, ce pronom serait lui aussi au cas régime : *Puis les fet Girarz toz mander, / De par son regne venir et asenbler*. Il ne s'agit donc pas vraiment d'un sujet.

II. Non-expression du sujet

L'absence de sujet peut s'expliquer, dans le corpus, par la présence d'un groupe nominal ou d'un adverbe en zone 1, par la coordination de deux propositions dont les verbes ont un agent commun, par le fait que le verbe est à l'impératif ; on la relève également dans un énoncé typique du genre de la chanson de geste.

A. Zone 1 saturée

Dans les énoncés qui suivent, nous distinguons les groupes rythmiques par des barres obliques, et nous indiquons par le signe \emptyset la place qu'occuperait le sujet s'il était exprimé.

⁷ *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 137.

1. Zone 1 saturée par un groupe nominal

Ses .ii. nevez / am prist / ø / a apeler 1261

Les anfanz / fait / ø / et baignier et laver 1268

.lx.m. / an a / ø / fait aüner ou bien *.lx.m. / an a fait / ø / aüner* 1273

On rapprochera ces énoncés de ceux des v. 1266 et 1276, où le sujet nominal est postposé : *Ses plus hanz homes / a fait / Girarz / mander* et *Ses .ii. nevez / a fait / Girarz / mander*. Au v. 1273, si le sujet était exprimé sous la forme du nom propre *Girarz*, ce sujet se trouverait sans doute après le groupe verbal : *.lx.m. / an a fait / Girarz / aüner* ; si ce sujet était exprimé sous la forme d'un pronom personnel, il serait peut-être plutôt intercalé entre l'auxiliaire et le participe passé (si l'on se fie à des énoncés comme — *Sire, dist Naymes, tant lor a il costé, Aspremont*, v. 1885, ou *Coment l'a il vestu et afublé, ibid.*, v. 2136) : *.lx.m. / an a / il / fait aüner*.

2. Zone 1 saturée par un adverbe

Si / vos voudrai / ø / de mes honors doner 1265

Puis / les adoube / ø 1269

Bien / sont / ø / armé ou bien *Bien / sont / armé ø* 1275

Issi / les oi / ø / nomer 1277

Pour le v. 1275, voir ci-dessus l'analyse du v. 1273.

B. Coordination

Puis les adoube et ø fet armes doner 1269

Exprimé, le pronom sujet occuperait la première zone tonique de la proposition, la conjonction de coordination *et* étant un élément extraposé. L'absence de pronom sujet en cas de coordination existe toujours en français moderne.

C. Verbe à l'impératif

alez vos atorner 1278

Un verbe à l'impératif s'emploie sans sujet en FM, car l'agent du procès, qui est en même temps le destinataire de l'ordre, est nécessairement présent dans la situation d'interlocution présupposée par la modalité impérative. C'est aussi le cas en AF, où il existe cependant des énoncés dans lesquels le verbe à l'impératif est accompagné d'un pronom sujet, antéposé (*Jel te dis et tu l'entens* dans *Aucassin et Nicolette*) ou postposé (*Va tu, dist il* dans *Aliscans*)⁸.

D. Cas d'antéposition absolue du verbe

Done lor terres 1270

Dans ce dernier cas, la présence du verbe en tête de proposition est plutôt un fait de style, caractéristique du genre épique⁹. Si le sujet était exprimé, l'énoncé serait le suivant : *Il lor done terres*.

Conclusion

Dans le passage examiné, les cas de non-expression du sujet sont aussi nombreux que ceux d'expression du sujet. Lorsque le sujet n'est pas exprimé, c'est le plus souvent (dans sept cas sur dix) pour des raisons rythmiques (saturation de la première zone tonique de la proposition) que le français moderne ne connaît plus guère. Ces mêmes raisons expliquent dans le passage la postposition d'un sujet nominal dans trois cas sur cinq. L'extrait permet ainsi de mesurer l'écart qui sépare, pour la question posée, l'ancien français du français moderne.

⁸ Exemples empruntés à C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, § 624.2.a.

⁹ Voir C. Buridant, *op. cit.*, § 642-643.

Épreuves écrites : grammaire

Partie étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté pour l'équipe des concepteurs par Mathilde Vallespir, maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne.

Malgré une légère amélioration, le niveau des copies de l'Agrégation spéciale est encore en-dessous de ce que l'on peut attendre de candidats à l'Agrégation de Lettres, qui auront à enseigner la grammaire française dès la rentrée et à y consacrer une proportion importante de leurs cours. On est étonné de voir que la distinction entre propositions relative et complétive est mal maîtrisée, que les constructions impersonnelles sont peu identifiées, ou que des discours rapportés aussi courants que le discours indirect et le discours direct sont confondus.

Ce niveau insuffisant dénote sans nul doute une préparation peu approfondie, pour une épreuve qui pourtant est affectée d'un coefficient de poids. Il est vrai que la préparation d'un doctorat donne moins souvent l'occasion d'acquérir des compétences en grammaire et stylistique qu'en analyse littéraire : c'est pourquoi les candidats doivent consacrer une part importante de leur préparation à l'acquisition de ces savoirs, qui ne s'improvisent pas. Les manuels existent, qui leur permettront d'assimiler graduellement les notions indispensables de lexicologie, grammaire et stylistique – nous renvoyons aux titres proposés dans les rapports précédents de l'Agrégation spéciale, ainsi que dans celui de l'Agrégation externe.

Le jury souhaite tout particulièrement attirer l'attention sur quelques points.

En lexicologie, un intérêt particulier devrait être porté aux mécanismes morphologiques de la formation du lexique ; un candidat à l'agrégation doit être capable de définir fermement la dérivation (peu de copies l'ont fait), mais aussi d'employer à bon escient les notions de morphème dérivationnel, de préfixe, de suffixe – et de les différencier des morphèmes flexionnels que sont notamment les marques de genre et de nombre – comme le –s de *diseurs*. On attend aussi que les candidats détaillent l'analyse des affixes, d'un point de vue morphologique et sémantique, comme dans le corrigé *infra*.

La question de la transitivité, en grammaire, n'avait pas de quoi surprendre les candidats. Les compléments du verbe représentent une notion de base de la grammaire scolaire, et le texte en offrait plusieurs cas typiques – les cas plus délicats, comme *je vous trouve bon visage*, faisant l'objet de bonus dans le barème. On attend des candidats qu'ils définissent davantage les fonctions et catégories convoquées : ainsi, la définition du COD et l'évocation de ses tests de reconnaissance permettent d'identifier les cas un peu plus difficiles comme *vous désirez de m'en féliciter*. L'analyse des propositions est souvent incomplète : on attend la nature et la fonction précises de chaque proposition, et il est bon d'identifier également le mot qui l'introduit, cette analyse étant centrale pour l'identification de la nature des propositions, et discriminante pour la notation.

Enfin, le jury tient à rappeler que des notions de base en stylistique sont indispensables pour qui prétend enseigner l'analyse du texte littéraire. La connaissance éparse de quelques figures de style mal contextualisées ne tient pas lieu d'analyse stylistique ; et l'on ne saurait assez recommander aux candidats de maîtriser les catégories incontournables de l'étude du lexique, de la stylistique de la phrase et de la linguistique de l'énonciation. Comment rendre compte d'un texte comme celui de La Bruyère (dont l'extrait, canonique, ne devait guère prendre les candidats par surprise) si l'on ne peut décrire avec précision les formes du dialogue fictif, si l'on ne maîtrise pas les notions de discours indirect ou de discours narrativisé, et surtout si l'on manque d'usage dans l'interprétation de ces différents types de discours, comme dans le repérage précis des formes de l'ironie ? Quelques bonnes copies, toutefois, ont pu faire la démonstration d'un vrai exercice stylistique en parvenant à relier les faits énonciatifs saillants à l'esthétique et à l'éthique de La Bruyère.

I. Lexicologie

Pour un rappel des attentes du jury relatives aux différentes questions posées dans l'épreuve de langue, on se rapportera au rapport de l'agrégation spéciale 2017. Comme précisé dans ce dernier, l'étude de lexicologie implique une introduction définissant la notion sur laquelle porte la question, puis un classement raisonné et argumenté des occurrences du texte.

On attendait donc que l'introduction comporte une définition de la dérivation.

Procédé de formation du lexique, elle suppose, dans sa définition étroite de dérivation affixale, la création d'une unité lexicale à partir d'une base lexicale par adjonction d'un affixe dit « dérivationnel ». Cet affixe peut être antéposé au radical, appelé dans ce cas « préfixe », postposé au radical. On parlera alors de suffixe ; ce sont parfois deux affixes qui se trouvent simultanément adjoints au radical, dans le cas particulier de ce qu'on appelle alors la dérivation parasynthétique.

Rappelons que la préfixation a une tendance endocentrique : l'ajout d'un préfixe ne modifie pas, en général, la classe grammaticale de la base. Au contraire, la suffixation tend à être exocentrique : l'adjonction d'un suffixe entraîne en général un changement de catégorie grammaticale de l'unité lexicale par rapport à sa base dérivationnelle.

Trois remarques s'imposent au terme de ce premier développement introductif. On notera tout d'abord que, dans son sens large, le terme de dérivation a pu et peut encore parfois désigner ce que l'on appelle également décatégorisation, transcatégorisation ou conversion, i.e. un changement de catégorie grammaticale ne s'accompagnant pas de modification morphologique. Ce type de dérivation est aussi qualifiée d'« impropre ». Par ailleurs, on rappellera que le terme de *base* peut être aussi utilisé au sens de « radical », notamment en morphologie verbale (on parle ainsi de verbes à plusieurs bases). Il est ici utilisé au sens d'« unité lexicale à partir de laquelle sont formées par dérivation d'autres unités lexicales », mais l'est également dans son autre sens au cours du développement de l'étude qui suit, notamment concernant l'étude de *diseurs*.

Rappelons enfin que la question de lexicologie peut également porter sur des aspects sémantiques du lexique, qu'il s'agisse de l'étude de la relation entre les unités du lexique (hyponymie/hypéronymie, parasynonymie, homonymie) ou des usages figurés des unités lexicales (métaphore ou métonymie par exemple).

Pour tous ces aspects, on se reportera avec profit aux ouvrages suivants :

Lehmann A., Martin-Berthet F., *Lexicologie : sémantique, morphologique, lexicographie*, Malakoff, Armand Colin, 2018 (5^e édition).

Denis APOTHELOZ, *La Construction du lexique français*, Paris, Ophrys, 2002.

La dérivation à l'œuvre dans les trois mots donnés à l'étude passe par l'adjonction d'un affixe dérivationnel placé après le radical. Il s'agit donc de suffixations. Pour deux de ces mots, on notera que le suffixe dérivationnel est suivi d'une marque flexionnelle graphique du pluriel « -s ». Ces mots relèvent de deux classes grammaticales différentes (on s'intéressera au changement de catégorie grammaticale de « semblables »), que révèlent les suffixes en langue. Tous trois sont des suffixes très courants et productifs du point de vue dérivationnel.

Ainsi, « semblables » comporte le suffixe adjectival *-able*, « diseurs », le suffixe nominal *-eur*, « étonnement », le suffixe nominal *-(e)ment*. Comme dans la grande majorité des cas de suffixation (et inversement à ce que l'on trouve dans le cas des dérivations préfixales, le plus souvent endocentriques comme on l'a dit *supra*), toutes trois sont exocentriques : ces suffixations engendrent un changement de catégorie entre base et dérivé suffixal.

a. Semblables

D'un point de vue morphosyntaxique, « semblables » est un nom masculin pluriel, qui s'inscrit dans le syntagme prépositionnel « à vos semblables les diseurs de *phæbus* », syntagme apposé au pronom personnel « vous » ; « semblables » constitue la tête du groupe nominal « vos semblables les diseurs de *phæbus* ».

D'un point de vue morphologique, le nom *semblable* est dérivé de la base verbale *sembler*, ce en deux étapes : tout d'abord, l'adjectif *semblable* est formé par adjonction du suffixe *-able*, cette suffixation étant donc exocentrique. Le suffixe *-able* permet de former des adjectifs à partir d'une base verbale ; il exprime la possibilité. Le dérivé adjectival présente un sens actif : *qui ressemble à*. Ensuite, le nom *semblable* est formé par conversion, de la classe des adjectifs à celle des substantifs, sans modification morphologique.

Le substantif *semblable* est généralement utilisé au pluriel – c'est le cas ici. D'un point de vue sémantique, il signifie « personne semblable à une autre ». Précédé d'un déterminant possessif, il renvoie à un être humain par rapport aux autres êtres humains. Ici, il renvoie aux congénères d'Acis, mais également aux « diseurs de *phæbus* », c'est-à-dire à tous les orateurs au discours abscons et alambiqué. Il s'agit d'un propos ironique, visant à discréditer la préciosité. Le moraliste, dans un

dialogue fictif, suggère le caractère incompréhensible et inadéquat des propos d'Acis, dont le manque de simplicité et de clarté n'a d'égal que la présomption de ce dernier (« il y a en vous une chose de trop, qui est l'opinion d'en avoir [de l'esprit] plus que les autres »).

b. *diseurs*

D'un point de vue morphosyntaxique, « diseurs » est un nom, noyau du syntagme nominal « diseurs de *phœbus* », apposé à « vos semblables ». Il s'agit d'un mot construit par dérivation suffixale exocentrique, comme les deux autres mots soumis à l'étude. Ici, le premier problème intéressant tient à l'identification de la base. Il s'agit de la base longue du verbe *dire*. La flexion de ce verbe mobilise en effet deux bases (deux allomorphes) comme le montre la flexion du présent :

[di]	ø	je dis, tu dis, il/elle dit,
[diz]	[ɔ̃], ø	nous disons, ils/elles disent

[dit] personne 5 (vous dites), s'analyse en [di] + [t], désinence de forme ancienne (voir Le Goffic P., *Les formes conjuguées du verbe français*, Paris, Ophrys, 1997). La forme courte est obtenue par troncation de la consonne finale des bases longues, mécanisme très productif dans la morphologie du français (cf. la forme longue et courte de l'adjectif, de l'article défini pluriel par exemple). La forme courte est utilisée aux personnes 1, 2, 3 et les bases longues aux personnes 4, 5, et 6. On peut remarquer que c'est cette même base qui est utilisée pour la formation de l'imparfait et du subjonctif présent.

De son côté, le suffixe *-eur* [œr] dénote l'agent masculin du procès représenté par la base verbale ; à cette forme de suffixe masculin correspond, comme ici, une forme féminine pour certains dérivés : *diseur / diseuse*. Dans d'autres cas, le féminin n'est pas disponible (*gouverneur, défenseur...*), ou se forme par ajout de l'élément *-esse* : *défenderesse, chasseresse, enchanteresse...*

Le sens est donc : « celui/celle qui dit ». Toutefois le dérivé a rarement ce sens neutre du point de vue axiologique, et ne se laisse pas entièrement déduire du processus de dérivation. Le dit du *diseur* (de la *diseuse*) est à quelque égard spectaculaire, et suppose une forme de mise en scène (cf. *diseuse à voix*). Ainsi l'existence de ce sens technique permet de comprendre que lorsque la mise en spectacle du dire est seulement le résultat d'une posture sociale, de l'éthos du *diseur*, le mot connote négativement le plaisir narcissique pris par le sujet à son dire. D'où l'acception dans la langue classique de « hâbleur », « phraseur », qui correspond à l'acception du texte.

c. *étonnement*

D'un point de vue morphosyntaxique, « étonnement », nom masculin singulier, est le noyau du syntagme nominal « l'étonnement », lui-même inscrit dans le syntagme prépositionnel « dans l'étonnement » ; le syntagme prépositionnel fait partie de la construction à verbe support « jeter dans l'étonnement ». La base lexicale du nom est *étonner* ; il est formé par le biais d'une suffixation. Se pose la question de l'identification morphologique du suffixe : *-ment* ou *-ement*.

Pour autant, notons que cette question s'efface si l'on passe par la transcription phonétique. La réalisation du e muet devient alors une simple contrainte de la phonologie du français : impossibilité d'une séquence [nm], et insertion d'un schwa qui permet de faire sonner la consonne. D'un point de vue méthodologique, il est donc opportun de procéder à la segmentation des morphèmes à partir d'une transcription phonétique préalable, ce qui permet de distinguer les problèmes posés par l'analyse morphologique proprement dite, et ceux liés à la représentation orthographique des unités du français, avec le cas échéant l'identification de morphogrammes propres au code écrit.

Remarque : on rappellera la nécessité de bien différencier le suffixe *-(e)ment* du suffixe adverbial *-ment*. Cette différence est liée au fait que le suffixe étant un morphème, il est doté d'un sens stabilisé (le morphème étant défini comme unité minimale de signification), qui est distinct pour *-(e)ment* quand il est propre au nom et *-ment* adverbial : ce dernier désigne la manière, et opère une dérivation à partir d'une base adjectivale, alors qu'il s'agit bien d'une base verbale pour le *-ment* nominal.

Le suffixe désigne le résultat du procès dénoté par le radical du nom issu d'une base verbale. *Étonnement* désigne l'« état de la personne étonnée », le « fait d'être étonné » (comme d'autres mots faits sur le même modèle morphologique, tels que *confinement, ravitaillement*).

On notera qu'ici, c'est le sens classique d'*étonnement* et donc d'*étonner* qui est mobilisé, plus proche du sens propre du verbe, ce conformément à une tendance générale de la langue classique par

rapport au français contemporain. Ainsi, *étonner* provenant de *attonare* (« frapper de la foudre, frapper de stupeur »), *étonner* a ce dernier sens d'« épouvanter comme le ferait la foudre ». Le *TLFi* mentionne ainsi pour *étonnement* le sens daté (1676) de « stupéfaction, état de l'homme abasourdi en présence d'un spectacle extraordinaire, merveilleux » chez M^{me} de Sévigné. Le nom est employé comme souvent dans une structure phraséologique : « jeter/plonger dans l'étonnement ».

Le jury a valorisé toute analyse supposant la mise en œuvre d'une méthode d'investigation linguistique (telle que la mise en série de lexies pour identifier les suffixes, ou la comparaison à d'autres éléments de la langue, lexies ou suffixes, pour préciser l'analyse des mots donnés) ; l'éclaircissement du sens classique de « diseur », de « diseur de *phœbus* » (« écrivain ou orateur au langage obscur et alambiqué » (cnrtl.fr)), comme la mise en relation de ce dernier avec des parasyonymes contextuels employés en particulier l. 10-11 : « (pompeux) galimatias », « phrases embrouillées », « grands mots qui ne signifient rien ». Pour « étonnement », l'explicitation de la distinction des deux suffixes homographes *-ment* nom et *-ment* adverbe.

II. Grammaire : étude de la transitivité verbale dans le passage allant du début du texte jusqu'à « je vous trouve bon visage ».

Introduction

La transitivité est « une propriété syntaxique et sémantique qui peut être décrite comme la capacité d'un verbe à construire un complément d'objet » (F. Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, A. Colin, 2004), le *complément d'objet* étant un complément du verbe, appelé par son programme syntaxico-sémantique, et donc régi par lui dans le cadre d'un syntagme verbal (SV).

On distingue, de ce point de vue, les verbes *transitifs* – qui sont aptes à construire un complément d'objet (CO) – des verbes *intransitifs* – qui n'ont pas cette aptitude. Les verbes *transitifs* sont eux-mêmes répartis en trois sous-groupes :

- les verbes *transitifs directs* régissent un complément d'objet *direct* (COD), non prépositionnel ;
- les verbes *transitifs indirects* régissent un complément d'objet *indirect* (COI) ;
- les verbes *ditransitifs* (également appelés notamment *doublement transitifs*, à *double complémentation*) régissent deux compléments d'objet, en général un COD et un COI, celui-ci étant appelé, dans la tradition grammaticale, complément d'objet second (COS).

La dichotomie *transitif / intransitif* laisse notamment de côté les verbes *attributifs*, en général classés à part (mais les verbes attributifs de l'objet sont évidemment transitifs, puisqu'ils instaurent une prédication seconde ayant pour « sujet » logique un complément d'objet, presque toujours un COD).

Une telle présentation doit cependant être précisée. En effet, un verbe transitif est-il un verbe qui, dans l'emploi qui est le sien en discours, *appelle* ou *accepte* un complément d'objet, ou bien un verbe qui reçoit *effectivement* un complément d'objet ?

S'il est fréquent qu'un verbe régisse le ou les compléments d'objet que fait attendre son programme syntaxico-sémantique, certaines unités phrastiques manifestent des décalages entre les structures en langue et les constructions en discours. Précisément, l'analyse de la transitivité impose un examen précis de l'articulation, nécessairement dialectique, des deux plans de la langue et du discours, l'intérêt de la notion consistant notamment dans l'examen du rapport entre les propriétés lexico-syntaxiques d'un verbe (ou d'un type d'emploi de ce verbe) définies en langue – elles-mêmes constituées, d'ailleurs, à partir des emplois en discours – et celles qui caractérisent sa construction dans le texte. C'est donc une conception dynamique, opérative, de la transitivité qu'il convient de promouvoir, conception qui en fait un processus complexe où un verbe transitif ou ditransitif peut être employé de manière intransitive (ou « intransitivé »), un verbe ditransitif ne recevoir qu'un complément d'objet, ou un verbe intransitif, inversement, devenir transitif.

La notion de transitivité peut être par ailleurs mise en rapport avec la systématique actantielle du linguiste L. Tesnière, la *valence* définissant le régime actantiel théorique d'un lexème verbal (voir ses *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959). On rappelle toutefois que la syntaxe de Tesnière considère le sujet comme un actant à part entière – il est vu, d'un point de vue structural, comme une sorte de complément du verbe – et qu'en conséquence, un verbe *intransitif* est en général dit « *monovalent* », un verbe transitif direct ou indirect régissant un complément d'objet est « *bivalent* », etc.

On se propose de partir de la transitivité en langue des verbes concernés pour examiner ensuite les constructions en discours. On distinguera successivement :

- a. Les verbes intransitifs
- b. Les verbes transitifs directs et indirects
- c. Les verbes ditransitifs.

On examinera en b. et en c. les faits d'intransitivation partielle ou totale des verbes (di)transitifs en discours.

L'analyse doit inclure les infinitifs de l'extrait dans la mesure où ceux-ci, bien qu'en emploi nominal, conservent leurs prérogatives verbales de rection.

a. Les verbes intransitifs

1. En une première approche, peuvent être considérés comme intransitifs deux verbes unipersonnels (« essentiellement impersonnels ») dénotant des événements météorologiques et n'impliquant *a priori* aucun complément : « il pleut », « il neige » (l. 3 ; d'abord en conjonctive pure, ensuite dans le cadre d'un discours direct (DD) qui représente le COD de « dites », voir *infra*). Cependant, il n'est pas certain que les notions de *transitivité* ou d'*intransitivité* soient tout à fait opératoires ici étant donné que le pronom sujet *il*, s'il représente bien un sujet grammatical, ne représente pas un sujet logique dont le prédicat *pleuvoir* ou *neiger* dirait quelque chose. Si l'on considère qu'un authentique verbe *intransitif* implique une relation binaire dans laquelle le sujet est engagé comme actant à part entière (type : *il dort*) et qu'il se limite à cette relation binaire, les verbes essentiellement unipersonnels *il pleut*, *il neige* ne sont pas réellement intransitifs et doivent être classés à part. Tesnière en fait du reste des verbes « avalents ».

2. La proposition « il fait froid » (d'abord nominalisée par la conjonction « que » l. 2, puis reprise en DD) pose également problème. On peut voir dans *faire froid* une locution verbale unipersonnelle, un autre verbe essentiellement impersonnel, donc, mais locutionnel, formé de *faire* et de l'adjectif *froid*. Ce qu'on vient de dire à propos de « il pleut » peut être reconduit.

3. La forme « y être » présente dans « je n'y suis pas » et dans « j'y suis encore moins » combine le verbe *être* et un pronom personnel adverbial, *y*, identifiable en première analyse comme un complément locatif (largement opacifié) de *être*. L'expression est lexicalisée et peut être paraphrasée par « comprendre (quelque chose) » : l'analyse gagne à voir dans cette forme une locution verbale intransitive (si *y* est le formant, non modifiable, de cette locution verbale, il ne peut plus être analysé comme complément). Il s'agit, dans l'extrait, du seul verbe intransitif non unipersonnel (pluripersonnel).

b. Les verbes transitifs

1. Les verbes transitifs en construction transitive

Le complément d'objet impliqué par le programme actantiel du verbe est présent en discours.

• Verbes transitifs directs

Le verbe *vouloir*, qui n'est pas, malgré son sens subduit (c'est-à-dire qui n'a plus son plein sémantisme de volition ici), un semi-auxiliaire de périphrase verbale, régit, en tant que verbe constructeur de la phrase, deux groupes infinitivaux COD : « me dire qu'il fait froid » (l. 2), « m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige » (*cf.* la pronominalisation : *vous le voulez*, l'interrogation par le pronom « que » : *que voulez-vous ?*).

Le verbe *désirer*, de sens proche, régit un groupe infinitival COD : « de m'en féliciter » (l. 4). Le morphème *de* présent ici n'est pas la préposition *de* mais l'indice ou l'article de l'infinitif, comme le montre la commutation avec un syntagme nominal (SN) ou une pronominalisation du type « vous le désirez » (et non **vous en désirez*). Il s'agit d'une construction typique du français classique, variante de la construction sans *de*.

• Verbe transitif indirect

Le verbe *plaire* régit un pronom personnel COI au sein d'une construction unipersonnelle : « vous plairait-il de recommencer ? » (l. 1). La construction est proche d'un tour unipersonnel figé étant donné que la phrase dont elle paraît issue (avec infinitif sujet) – ? *recommencer vous plairait-il ?* – paraît peu naturelle ; elle se caractérise du reste par un certain degré de lexicalisation (*vous plaît-il / plairait-*

il... ?). Quoi qu'il en soit, « de recommencer » n'est pas un complément d'objet, mais la séquence ou terme complétif de la forme unipersonnelle (on retrouve ici le *de* indice de l'infinitif).

2. Les verbes transitifs en emploi absolu

La possibilité d'un emploi absolu est une caractéristique partagée par la plupart des verbes transitifs (mais non par tous : **il aperçoit* n'est pas grammatical). L'emploi absolu ne modifie pas le sens du verbe transitif, et doit donc être distingué des emplois intransitifs liés à des sens différents (la polysémie d'un verbe conduit souvent à des régimes de transitivité distincts : *elle casse le verre / le verre casse*).

Le verbe « recommencer » (l. 1) a un emploi qui correspond, en contexte, à celui d'un verbe transitif direct, incluant un COD qui réfère à ce qui est recommencé (« recommencer votre discours »). Le verbe transitif est donc en emploi absolu, ou *intransitivé*. Cette construction ne doit pas être confondue avec celle qui apparaît dans *Le jour recommence* (= « avoir un nouveau commencement »), où le verbe est authentiquement *intransitif*.

Le verbe *deviner* (« je devine enfin », l. 2) implique aussi deux actants, mais le COD n'est pas présent et le verbe est donc en emploi absolu.

Dans les deux cas de figure,

- le référent du COD non exprimé est inférable de la situation ;
- l'intransitivation est lexicalisée et enregistrée par les dictionnaires.

c. Les verbes ditransitifs

1. Un cas particulier : l'emploi du verbe *trouver* dans « vous me trouvez bon visage » (l. 3-4) et « je vous trouve bon visage » (l. 4)

Un cas particulier, qui pose un problème de classement (entre transitivité simple et double transitivité), est représenté par l'emploi du verbe *trouver*.

On peut éventuellement y voir un verbe ditransitif, pourvu d'un COD (le SN à déterminant zéro « bon visage ») et d'un COS (le pronom personnel clitique « me » ou « vous »), ce qui revient à considérer que « me » / « vous » et « bon visage » correspondent à deux positions actantielles distinctes. Cette analyse a été acceptée par le jury.

Cependant, une paraphrase correcte de « je vous trouve bon visage » montre l'existence d'un lien particulier entre le pronom personnel « vous » et « bon visage » : *je vous trouve bon visage = je trouve que vous avez bon visage*. Ce lien est celui d'une prédication seconde. Deux possibilités (complémentaires du reste) à partir de là :

- soit on considère que « bon visage » est attribut du pronom personnel COI « vous » (ou « me » dans la première occurrence) ;
- soit l'on voit dans le pronom personnel, non pas un authentique COI, mais un *datif* (appelé en l'occurrence *épistémique* par certains linguistes), le SN « bon visage » gardant sa position de COD (cf. encore *Je lui crois du talent, Il ne lui connaît aucun ami*). Dans ce cadre, le verbe *trouver* n'est pas ditransitif mais doit être classé en b. Il va de soi qu'un tel degré de précision n'était pas attendu des candidats.

2. Les verbes ditransitifs en construction ditransitive

Les deux compléments d'objet impliqués par le programme actantiel du verbe ditransitif peuvent être présents en discours.

Le verbe *apprendre* peut être, en langue, transitif direct (« acquérir la connaissance ») ou ditransitif (« faire apprendre » : le sens correspond à une transformation factitive). C'est l'emploi ditransitif qui est représenté dans le texte : « m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ». La proposition conjonctive pure est COD, le pronom personnel clitique « m' », de son côté, COS. Ce complément peut aussi être analysé, selon la tradition grammaticale, comme un complément d'attribution : il réfère à l'animé humain, il correspond à un SP introduit par à (= « à moi »), il dépend d'un verbe relevant du paradigme de *dire* ou de *donner*.

Le verbe *féliciter* dans « de m'en féliciter » est construit avec deux pronoms compléments d'objet, le COD « m' » et le COS « en ».

3. Les emplois du verbe « dire »

Le verbe *dire* est, dans le texte, construit avec un ou deux compléments.

- En construction ditransitive (les deux compléments d'objet impliqués par le verbe sont actualisés) :
 - « me dire qu'il fait froid » (l. 2) : le COD est la complétive conjonctive pure « qu'il fait froid », le COS le pronom personnel clitique « me » (également analysable comme complément d'attribution).
- En construction transitive (un seul complément, en l'occurrence le COD, est actualisé). Le COD est :
 - le pronom interrogatif *que* : « *Que* dites-vous ? » (l. 1) ; le COS (ou complément d'attribution) n'est pas exprimé (son référent est inférable de la situation, puisqu'il correspond à la P1)
 - le discours direct (qui n'est pas mis entre guillemets) : « que ne disiez-vous, *il fait froid* » (l. 2-3) ; le morphème « que » inaugurant la proposition n'est pas un complément actantiel de *dire* mais l'adverbe interrogatif paraphrasable par « pourquoi » – « dites, *il pleut, il neige* » (l. 3) – « dites, *je vous trouve bon visage* » (l. 4). En vertu de l'autonymie dont relèvent les paroles rapportées au discours direct, « *n'importe quoi* peut venir fonctionner en COD de l'introducteur sans troubler la grammaticalité de la phrase » (J. Authier-Revuz). L'autonymie est marquée par un « statut morphosyntaxique particulier » puisqu'elle peut entraîner une « rupture spécifique dans la combinatoire de la langue » (*id.*) (*cf.* par exemple le changement dans le repérage déictique : « *dites, je vous trouve bon visage* »). Cette construction transitive correspond à l'emploi ditransitif du verbe (« dire quelque chose à quelqu'un ») ou bien à un emploi transitif, le verbe signifiant « employer (telle ou telle expression linguistique) » : dans cette interprétation, il n'y a pas ellipse du COS (et « dire » relève alors des verbes transitifs classés en **b.**).

Le jury attendant le relevé précis des compléments d'objet mais pas leur nature, il a valorisé les efforts en ce sens, de même que tout effort de précision descriptive, le simple relevé des occurrences étant de son côté tenu pour insuffisant.

III. Stylistique : étudiez la mise en œuvre stylistique de l'énonciation

On se rapportera aux rapports des années précédentes (consultables en ligne) concernant la méthode du commentaire stylistique.

Ont été pénalisés :

- la paraphrase et les commentaires impressionnistes ne s'appuyant pas sur l'analyse linguistique du texte ;
- les études linéaires ;
- l'absence de définition et de problématisation de la notion d'énonciation ;
- le choix de postes d'analyse sans rapport explicite avec le sujet ainsi que l'absence de diversité des entrées (le lexique et la métaphore, mais rien sur la temporalité, les modalités de phrase, la représentation du discours autre, l'ironie etc.) ;
- les contresens engageant l'ensemble du texte.

Ont été valorisés :

- les efforts de problématisation de la notion d'énonciation et sa mise en relation avec la question du portrait ;
- l'étude des formes polémiques du discours, de l'ironie, des mécanismes de distanciation et de réflexivité ;
- la finesse des analyses et la perception des enjeux du texte.

a. Axes d'analyse

Sans préjuger de l'organisation des commentaires proposés par les candidats (ni imposer un itinéraire d'interprétation, dont on rappelle qu'il est libre dans les limites de la problématique impliquée par la question posée), nous pouvons distinguer trois axes mettant en valeur le rôle de l'énonciation dans le portrait critique du mondain Acis.

- **Axe I.** Le rôle du dialogue dans l'animation du portrait
 - Les marques personnelles de l'interlocution
 - La temporalité de la conversation
 - La représentation du discours autre
 - La dynamique des phrases

- **Axe II.** Le contrepoint démonstratif
 - La scénographie des points de vue (en dissymétrie)
 - La dénonciation de la parole du pédant (modalités assertive et injonctive, marques de la polémique, tonalité dépréciative, modalisateurs dysphoriques).
 - L'art de la reformulation (figures de répétition, parallélisme de construction mettant en valeur la simplicité)
- **Axe III :** La charge critique et la visée ironique
 - La distanciation critique et ses ressorts
 - Esprit ; tonalité humoristique

b. Plan développé.

On propose donc ici un développement de ces pistes, qui seront mises en œuvre différemment selon la dynamique démonstrative, elle-même déterminée par la problématique proposée par la candidate ou le candidat.

Éléments d'introduction

Inséré dans le chapitre intitulé « De la Société et de la Conversation », le portrait du mondain Acis est l'occasion pour le moraliste de se pencher plus particulièrement sur les travers du discours précieux. Pour asseoir sa critique, La Bruyère s'appuie moins sur une parole d'autorité que sur un dispositif suggestif, grâce à une saynète opposant, dans un dialogue fictif, deux manières de s'exprimer, celle, incompréhensible, du pédant, et celle du moraliste, qui exemplifie l'idéal classique de la clarté. Plus encore, sans doute, que dans d'autres passages des *Caractères*, l'observation critique des mœurs se double ainsi d'une réflexion sur les conditions d'énonciation du discours moral. Il en résulte un feuilletage énonciatif complexe, qui vise explicitement et ironiquement l'expression maniérée et confuse tout en faisant retour sur l'énonciation du *je*. Après avoir observé le rôle du dialogue dans l'animation du portrait, nous nous pencherons sur le contrepoint démonstratif avant d'examiner la charge critique et la visée ironique du texte.

1. Le rôle du dialogue dans l'animation du portrait

1.a. Les marques personnelles de l'interlocution

Pour mieux dénoncer les travers de la préciosité, le moraliste fait mine de s'adresser directement au personnage fictif d'Acis. Le texte prend ainsi l'apparence d'un dialogue, dont il comporte certains éléments caractéristiques, notamment les marques personnelles de l'interlocution : les formes de la première personne du singulier (« je », « me ») sont omniprésentes, faisant du moraliste le principal maître du dialogue. Le « vous » auquel il s'adresse ne répond en effet jamais directement. Il s'agit d'un interlocuteur fictif – mais clairement dénommé grâce à l'apostrophe « Acis » – dont les paroles sont restituées et corrigées par le locuteur. L'interlocuteur dénommé est faussement présent dans la situation d'énonciation comme représentant de la classe des « diseurs de *Phœbus* », son portrait prenant d'ailleurs largement appui sur l'isolexisme du dire (« que dites-vous » ; « vous voulez, Acis, me dire » ; « que ne disiez-vous »).

1.b. La temporalité de la conversation

La temporalité correspond à celle d'une conversation fictive se déroulant sous les yeux des lecteurs ; la scène est inscrite dans une actualité commune aux interlocuteurs et à l'auditoire. Outre le présent d'énonciation (« que dites-vous ? »), on notera la périphrase temporelle *aller + infinitif* dans « je vais vous jeter dans l'étonnement ».

Très nombreux, les présents de l'indicatif jouent de la plasticité de ce tiroir verbal pour ouvrir sur une temporalité non bornée. Touchant au procès statifs de verbes d'états (« je n'y suis pas » ; « j'y suis encore moins »), la valeur de vérité générale s'infléchit à partir de la ligne 11 (« vous abordez cet homme », « vous entrez dans cette chambre », « je vous tire par votre habit ») pour se rapprocher d'un présent de narration, sans toutefois se confondre avec lui.

1.c. La représentation du discours autre

La parole du locuteur 1 est ainsi mise en scène, dans un court passage où une ligne de conduite est dictée à l'interlocuteur : « [je] vous dis à l'oreille, ne songez point à avoir de l'esprit, n'en ayez point, c'est votre rôle ; ayez, si vous pouvez, un langage simple, et tel que l'ont ceux en qui vous ne trouvez aucun esprit : peut-être alors croira-t-on que vous en avez. »

Plus que la matière des paroles d'Acis, c'est la manière dont elles sont rapportées qui est significative. Certaines répliques de l'interlocuteur sont présentées comme si elles étaient transcrites, avec l'incise « répondez-vous » (« mais, répondez-vous, cela est bien uni et bien clair, et d'ailleurs qui ne pourrait pas en dire autant ») ; d'autres sont réécrites ou reformulées (« que ne disiez-vous, il fait froid » ; « dites, il pleut, il neige » ; « dites, je vous trouve bon visage ») ou échappent (fictivement) au locuteur-énonciateur, comme en témoignent les verbes de parole (locutoires) « Que dites-vous ? » ou la demande de réitération (« comment ? »/ « recommencer »). Dans tous les cas, on aura noté l'absence de ponctuation propre au discours direct tel qu'il est transcrit dans la langue moderne.

Les propos de l'interlocuteur sont également rapportés dans des subordinées complétives introduites par un verbe de parole : « vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid »/ « vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ». Là encore, l'association au verbe dire du verbe de volition *vouloir* dans la forme introductive « voulez [...] dire » traduit l'incapacité de l'interlocuteur à exprimer clairement ses propos, condamnant l'instance énonciative à l'incompréhension et vouant la conversation à l'échec. L'intention locutoire, voire illocutoire, ne subsiste qu'à l'état de trace, traduite par le verbe « féliciter » dans un segment de discours narrativisé (« vous me trouvez bon visage, et vous désirez de m'en féliciter ») qui semble faire du *je* énonciateur l'unique locuteur du dialogue fictif.

1.d. La dynamique des phrases

Dans l'ensemble du passage, la phrase se caractérise par une spontanéité travaillée et la parataxe gouverne largement les rapports interphrastiques. Sans être totalement absents, les connecteurs marquant une relation logique explicite (causale, conclusive ou adversative) laissent place à la conjonction de coordination « et » ou aux deux points. Phrase averbale (« comment ? »), retouches correctives, répétitions (« une chose vous manque... une chose de trop... ») simulent le naturel du discours oral, donnant l'impression que pensées et phrases s'improvisent au fur et à mesure du développement et favorisant le jeu de l'implicite.

2. Le contrepoint démonstratif

2.a. La scénographie des points de vue

Le dialogue avec Acis n'est qu'une base énonciative et, au-delà de l'interlocuteur fictif, le discours s'adresse plus largement à une catégorie d'humains identifiés grâce à la périphrase désignative « vos semblables les diseurs de *phœbus* » où l'on note deux groupes nominaux, le second apposé au premier, qui traduit la portée évaluative de ce dernier. Le lecteur est ainsi implicitement invité à prendre ses distances avec ces allocutaires fortement dévalués, pour mieux occuper la position opposée, celle de l'honnête homme. Largement dramatisé, le discours favorise ainsi variation axiologique et déplacement énonciatif, aiguissant le regard du lecteur et le mettant à l'épreuve d'une dynamique critique.

2.b. La dénonciation de la parole du pédant

Dans cette parodie de dialogue, les modalités de phrase sont moins au service de l'échange que de la visée didactique. Au début du passage, la modalité interrogative ne correspond pas à un véritable acte de langage interrogatif, mais apparaît comme une première manière de ridiculiser la parole du pédant : la répétition de questions du types « que dites-vous ? », « comment ? », « vous plairait-il de recommencer ? » laissent affleurer l'agacement du *je*, équivalant de fait à l'assertion « je n'y suis pas ».

Quant à la modalité injonctive, elle confirme la portée prescriptive de la parole du moraliste et renforce le décrochage énonciatif découlant de l'emploi de la deuxième personne du pluriel. Par énallage, c'est bien le lecteur que le moraliste met en garde, en lui indiquant ce qu'il doit faire et ne pas faire pour se conformer à l'énonciation de l'honnête homme.

On notera le polyptote autour du verbe locutoire « dire », relais lexical de la thématique d'un passage construit sur la mise en valeur de la simplicité. Répétition et parallélismes de construction invitent ainsi à une réinterprétation perlocutoire qui renforce les interventions explicites du moraliste.

2.c. Les marques de la polémique, tonalité dépréciative, modalisateurs dysphoriques.

La dimension polémique du passage est en effet thématisée, pour mieux prendre le contre-pied de la pratique de la parole confuse et prétentieuse (« qui ne pourrait pas en dire autant ») précisément valorisée par un allocutaire qui se pose en porte-parole d'un propos élitiste, recherché, à l'opposé de l'idéal de clarté propre à la langue de l'honnête homme. L'excès de prétention (« parler comme tout le monde », « l'opinion d'en avoir plus que les autres », « votre pompeux galimatias ») est expressément dénoncé par les modalisateurs dysphoriques, comme en atteste l'adjectif dévaluatif « pompeux ». Rapprochant les isotopies de la clarté (« cela est bien uni et bien clair » ; « l'esprit » ; « un langage simple ») et de l'obscurité (« vos phrases embrouillées, et de vos grands mots qui ne signifient rien ») pour mieux les opposer, l'antithèse rend encore plus explicite la consigne du moraliste. On notera également la récurrence de la négation (« ne [...] pas », « ne [...] rien », « ne [...] point »), qui traduit distance et réprobation tout en exemplifiant, par sa simplicité même, l'idéal de clarté prôné par le moraliste.

2.d. L'art de la reformulation

Ce souci pédagogique, qui insiste sur l'identité entre l'intention prêtée à l'énonciateur et sa formulation, se traduit également dans le triple parallélisme qui associe analogie de construction, anaphore et répétition :

« vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ; que ne disiez-vous, il fait froid »

« vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ; dites, il pleut, il neige »

« vous me trouvez bon visage, et vous désirez de m'en féliciter, dites, je vous trouve bon visage »

Il y a bien coïncidence entre l'intention (« vouloir », « désirer ») et le dire qui transcrit une pratique claire de la parole.

3. La charge critique et la visée ironique

On pourra enfin faire valoir l'ironie du texte, qui lui confère son comique acerbe.

Ainsi, on soulignera notamment :

-la mise en scène de la feinte incompréhension du locuteur, exprimée par les trois interrogations successives initiales puis l'assertion « j'y suis encore moins », et est soulignée par l'adverbe « enfin » ;

-la simplicité des énoncés que ne parvient à exprimer Acis « il fait froid », « il pleut », « il neige », vérités les plus impersonnelles qui soient. Tous ces éléments apparaissent comme la traduction du langage d'Acis, et révèlent la vacuité de son discours ;

-la forte ironie tenant dans la seule réplique d'Acis, « mais, répondez-vous, cela est bien uni et bien clair », qui renverse la valeur axiologique des adjectifs « uni » et « clair », lesquels dénotent normalement deux qualités principales et fondamentalement valorisées dans la logique classique, et sont tenues par Acis et ses pairs comme des défauts ;

- le jeu sur le paradoxe tenant dans la question rhétorique du locuteur : « est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle ? » : outre le sens classique, signifiant « comprendre » ici, on mettra en valeur la force ironique d'un énoncé qui prend à contrepied un fait communément admis (on parle pour être compris). Le locuteur prête à Acis la croyance inverse selon laquelle ce serait « un grand mal d'être entendu quand on parle », dans ce que l'on peut analyser comme un discours indirect libre, qui contribue à ridiculiser le personnage d'Acis.

Tous ces éléments précèdent la critique directe que l'on trouve dans les phrases suivantes à travers une structure parallèle (« une chose vous manque », « une chose de trop »), et qui porte sur deux points (de « une chose vous manque » à « plus que les autres ») : d'une part sur le manque d'esprit, d'autre part, sur la prétention d'Acis et de ses semblables.

- la pointe finale, qui joue aussi sur l'ironie et la topique de l'être et du paraître : s'ouvrant sur une pique (« ayez, si vous pouvez, un langage simple », la subordonnée hypothétique suggérant la difficulté impliquée par une telle injonction), elle repose sur le paradoxe selon lequel feindre l'inintelligence peut donner l'impression de l'intelligence. La pointe réside, au-delà, dans l'ultime proposition « peut-être alors croira-t-on que vous en avez » : l'utilisation du verbe modal « croire », qui

dénote l'apparence, associé à l'adverbe « peut-être », qui exprime de son côté la seule possibilité, suppose donc que les Acis ne peuvent accéder qu'à l'apparence de l'esprit ; c'est donc affirmer ainsi, par le détour de cette ultime hypothèse, qu'ils en sont et en resteront définitivement dénués.

Éléments de conclusion

À travers cette critique du pédant se trouve formulée une définition du langage conforme à l'esthétique et à l'éthique classiques (exprimée dans la célèbre maxime de Boileau « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »). Cette conception donne lieu chez La Bruyère à une saynète mettant en scène un tableau centré sur une parole vaine, creuse, pompeuse, dénoncée ici par un jeu subtil de figures véhiculant une critique acerbe. La parole ici fustigée s'oppose en tout point à la parole percutante du locuteur-énonciateur, qui s'exprime dans un style concis, recourant largement à la parataxe, à des structures syntaxiques brèves contribuant à la construction d'une forte connivence avec un lecteur partageant avec le locuteur représenté les valeurs de l'honnête homme.

Épreuves orales : leçon

Rapport présenté par Frédéric Nau, professeur de chaire supérieure au lycée Louis le Grand à Paris.

L'exercice de leçon est assez profondément enraciné dans la tradition des concours pour qu'il ne soit pas utile d'en rappeler les principes et la méthode : nous invitons les candidats à se référer aux rapports des sessions antérieures correspondant à *toutes* les agrégations (externe, interne, spéciale) pour s'en faire une idée si besoin est.

Nous nous bornerons donc ici à formuler quelques remarques indicatives et à proposer quelques exemples dans l'espoir de permettre aux candidats de l'année 2020 de comprendre la manière dont le jury a apprécié leurs prestations, mais surtout d'aider les candidats à venir à se préparer au mieux.

Pour commencer, les candidats doivent être attentifs au(x) terme(s) de leur sujet et interroger leur pertinence dans l'œuvre soumise à leur sagacité. La consultation du dictionnaire, souvent et légitimement recommandée, ne dispense pas d'exercer son esprit critique et ne saurait fournir mécaniquement une introduction. Il incombe à l'interprète amateur qu'est le candidat de sélectionner, dans le champ de significations ouvert par les définitions du dictionnaire, ce qui sera le plus approprié au texte étudié. Sur le sujet « Poètes et écrivains dans *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars », la candidate a ainsi bien su donner un sens *contextuel* aux deux noms constituant son sujet. C'est qu'il ne suffisait évidemment pas de signaler qu'ils désignent une activité littéraire, ni même que le poète est un écrivain qui s'adonne à un genre particulier. Ces noms prennent une signification particulière et complexe chez Cendrars qui, d'un côté, a renoncé à la poésie, volontiers vilipendée comme un loisir de privilégiés, et raille souvent les poètes parisiens, mais qui, d'un autre côté, continue à se dire poète à l'occasion et en fait une posture existentielle.

Voilà qui ne peut, il va sans dire, apparaître tel quel dans un dictionnaire dont l'indispensable consultation sert surtout d'aide-mémoire et ouvre des pistes, mais ne constitue donc qu'un point de départ pour un travail de définition essentiellement personnel et articulé à l'œuvre considérée.

Or, insistons-y : une bonne définition, comme l'étymologie la suggère, c'est une délimitation bien nette. Le jury, pourtant, a pu avoir l'impression que les candidats ne distinguent guère les exercices de leçon et de dissertation. Si la composition française tend à embrasser assez largement les enjeux majeurs de l'œuvre, il n'en va pas forcément de même de la leçon, qui sélectionne clairement certains aspects aux dépens de certains autres. La prestation entendue sur « Qu'est-ce qu'un caractère ? » n'a ainsi pas entièrement répondu aux attentes du jury, car la candidate, tout en montrant une belle connaissance des *Caractères*, a eu tendance à traiter de la poétique générale de La Bruyère plutôt que de réfléchir plus précisément à une (éventuelle) caractérisation formelle du « caractère » comme genre. Travailler sur un programme ne doit donc pas inciter les candidats à adhérer à la chimère d'un plan type, qui, au prix de menues adaptations, se prêterait à peu près à tout sujet.

Un des meilleurs moyens de se prémunir contre ce défaut serait sans doute de revenir, encore et toujours, inlassablement, aux textes. C'est ainsi que la prestation qui a reçu la meilleure note de cette courte session, sur « La parole dans les œuvres de Voltaire au programme », comportait, certes, quelques lacunes, mais a présenté une réflexion organisée et rigoureuse, fondée sur une lecture, souvent fine et toujours intéressante, d'extraits précisément choisis. La candidate a développé le propos suivant : la parole, d'abord envisagée comme un moyen de communication (1^{ère} partie), est ensuite liée à un apprentissage pour les personnages (2^{ème} partie), si bien qu'il convient d'en évaluer la puissance et les limites (3^{ème} partie). A chaque fois, elle a su montrer, dans le détail du texte, la pertinence de ses idées.

A l'inverse, quelle déception que, sur un sujet aussi attendu que « Hippolyte dans *Hippolyte* de Garnier », le candidat ne parvienne pas à dégager une problématique pertinente, mais surtout semble trahir une grande méconnaissance du texte au programme ! Le sujet « Eaumont dans *Aspremont* » a été traité d'une manière qui montrait que la candidate connaissait l'œuvre, mais des contre-sens embarrassants n'ont pas été évités.

Entre les deux, une prestation sur « Les amours dans *Les Amours jaunes* de Corbière », quoiqu'elle n'ait pas assez pris en compte les enjeux de l'écriture poétique, est sauvée par la précision des références au texte, illustrant une connaissance réelle de l'œuvre.

Cette recommandation vaut aussi pour l'étude littéraire : il arrive, en effet, que cette variante de la leçon, pourtant plus manifestement référée au texte, conduise à un survol du fragment

considéré. L'étude littéraire sur un extrait du chapitre « Des femmes » dans *Les Caractères* s'est ainsi très insuffisamment référée au texte.

Concrètement, le candidat est donc incité à ne pas considérer la lecture et l'analyse d'extraits comme une illustration plus ou moins supplémentaire et accessoire de son propos. Il lui revient de choisir un passage précis (de quelques lignes, tout au plus) puis d'en mener une explication précise, à partir d'une question liée au sujet. Dès lors, l'analyse ne sert plus seulement d'*exemple* à un propos déjà tout constitué, mais est bel et bien un moyen de faire progresser la réflexion, de l'approfondir et de l'affiner.

Une leçon réussie serait donc, en quelque sorte, un « exercice de lecture » – et donnerait, aux candidats comme à leurs auditeurs, le plaisir d'entendre le texte.

Épreuves orales : explication de texte sur programme

Rapport présenté par Zoé Schweitzer, maître de conférences à l'Université de Saint-Etienne.

L'épreuve orale d'explication de texte sur programme à l'agrégation externe « spéciale » ne diffère pas de celle de la « normale » : les œuvres au programme sont identiques, l'exercice et les conditions de préparations sont semblables. Les candidats disposent de 2h30 pour préparer un exposé de 40 minutes comprenant une explication de texte et une étude de grammaire, présentées dans l'ordre qu'il souhaite. Il est donc vivement recommandé aux candidats de lire les rapports du concours externe « normal », celui du concours 2020, mais aussi ceux des années précédentes qui offrent de précieux enseignements sur les attentes du jury concernant les œuvres au programme aussi bien que l'exercice demandé. Pour ces raisons, le rapport présenté ne porte pas tant sur les attentes du jury concernant telle ou telle œuvre ni sur la méthode générale, qui semble globalement connue, mais souhaite aider les candidats par des conseils concrets fondés sur les oraux entendus lors de cette session.

Quelques données chiffrées tout d'abord. Les trois commissions ont entendu vingt-quatre candidats, soit entre quatre et cinq explications par auteur, les notes s'échelonnent de 03/20 à 14/20, la moyenne est de 7,87 et la médiane se situe à 07. Certes, compte tenu du faible effectif, ces chiffres sont d'un enseignement relatif, néanmoins il nous paraît remarquable qu'un tiers des candidats ait obtenu 07 ou 08, c'est-à-dire une note moyenne, au sens propre, qui indique que le texte expliqué n'a pas été bien étudié, sans toutefois faire l'objet d'un contre-sens rédhibitoire.

Quel que soit le texte commenté, on retrouve dans les explications les mêmes défauts qui sont, fort heureusement, amendables grâce à une meilleure maîtrise de la méthode mais surtout grâce à une étude plus attentive et plus rigoureuse des œuvres.

Le plus grave mais aussi le principal est que le texte ne soit pas lu. Le reproche n'est pas nouveau, bien des rapports précédents le mentionnent, mais il est encore trop présent. Souvent, en effet, le sens littéral du texte n'a pas été cerné par le candidat qui, dès lors, n'est pas en mesure de proposer une interprétation pertinente, tout au plus peut-il plaquer une idée générale sur l'œuvre qui ne saurait rendre compte du passage choisi, or c'est bien cela qu'on attend d'une explication à l'agrégation : une étude précise et fine qui sache dégager la spécificité de l'extrait étudié.

Pour y parvenir, quatre exigences sont requises *a minima*. Il convient, tout d'abord, de connaître les œuvres au programme c'est-à-dire de les avoir lues – et relues – de les avoir comprises et étudiées. Cette évidence fait trop souvent défaut. De vagues souvenirs de *Candide* ou une lecture rapide de *La Troade* ne suffisent pas pour présenter une explication de texte satisfaisante et l'on conçoit mal, au demeurant, que de futurs professeurs de lettres fassent preuve d'une forme de désinvolture que l'on reproche trop souvent aux élèves. Ce n'est pas au dernier moment que se prépare l'explication, il s'agit d'un travail de longue haleine. On rappelle que le vocabulaire doit être compris, de même que les références historiques (événements, personnages, circonstances) doivent avoir été élucidées. Il n'est, dans ce but, pas inutile de recourir à un dictionnaire et à une encyclopédie. Les notes apportées par les éditeurs modernes, souvent d'une grande aide, gagnent à être lues et méditées avant le jour de l'épreuve mais ne suffisent pas à la matière d'une explication. Plus largement, la connaissance du contexte des œuvres n'est pas nuisible à leur compréhension, loin s'en faut. Il peut s'agir d'enjeux politiques ou religieux, comme la critique de la fausse dévotion par La Bruyère, la dénonciation des jésuites ou de la révocation de l'édit de Nantes par Voltaire, ou plus directement littéraires comme les références poétiques dont Corbière parsème *Les Amours jaunes*. Il convient aussi d'être attentif au genre de l'œuvre, non seulement parce que l'on n'étudie pas de la même façon un sonnet et une trentaine de lignes, mais surtout parce que le genre est indissociable du projet de l'œuvre et de ses effets. Il faut, en outre, prêter attention au contexte du passage proposé, en particulier à sa place dans le récit, le recueil ou la pièce, et à sa cohérence, ce qui impose d'être attentif au découpage proposé qui n'est jamais fortuit. De même, les éléments éditoriaux sont de précieux outils qu'il serait dommage de négliger lors d'une explication d'un extrait des *Caractères*. Le jury a été sensible aux explications qui savaient cerner la nécessité de l'extrait étudié pour l'économie générale de l'œuvre ou s'attachaient à comprendre l'insertion du poème dans telle section du recueil. Enfin, il est nécessaire de pouvoir décrire le texte précisément avec les outils adaptés : comment commenter un sonnet sans outils métriques ? comment parler de tragédie sans prise en compte des effets dramatiques ? comment étudier un conte sans utiliser les outils de la narration ? Il ne s'agit pas de faire un catalogue de procédés ni de nommer sans commenter mais de pouvoir décrire avec

précision. Cette étape n'est pas à mépriser : une interprétation fine et intelligente ne peut se fonder sur un relevé vague ou confus.

L'attention à la littéralité du texte devrait permettre d'éviter trois écueils fort néfastes pour les candidats : le contresens, la paraphrase et le recours intempestif au méta-poétique.

Le deuxième défaut commun à bien des explications est d'ordre méthodologique. Certes, il est d'usage dans l'introduction de donner la construction du passage et de proposer une problématique mais l'un et l'autre s'avèrent inutiles s'ils sont oubliés dès que l'explication débute. Dégager la structure sert à montrer les articulations du texte, quel qu'en soit le genre, et concourt à organiser le propos afin d'éviter à l'exposé de devenir une litanie de remarques juxtaposées. La problématique n'est pas une question vague qui pourrait convenir à un autre passage du même ouvrage, elle est spécifique à cet extrait précis qui la motive. Ainsi, tout poème de Corbière ne se résout pas à la question du pastiche pas plus que tout extrait des *Contes* de Voltaire n'est réductible à une critique ironique. La problématique informe en profondeur l'explication : elle motive le choix des éléments commentés et structure l'argumentation. Pour être linéaire, l'explication n'est pas dépourvue d'organisation.

Le troisième défaut est une forme de négligence envers l'exercice demandé. Il s'agit d'un concours, les règles et les attentes de l'épreuve sont connues, si bien que le jury s'attend à ce qu'elles soient suivies au mieux. Trois éléments en particulier nous paraissent importants. Le premier est la lecture de l'extrait. Ce n'est pas un exercice formel car cette lecture révèle, avant même l'énoncé de la problématique, comment le candidat comprend le texte et indique le degré d'attention portée à la lettre de l'œuvre. Au demeurant, il serait peut-être sage de s'entraîner à lire à voix haute afin d'éviter que l'appréhension liée à l'épreuve, bien légitime, ne conduise à buter sur les mots, à faire de fausses liaisons ou à manquer les syllabes d'un texte versifié. Le temps imparti doit être utilisé et de façon équilibrée : un exposé qui dure vingt minutes a peu de chances d'être suffisamment riche, une explication qui s'attarde longuement sur un paragraphe au détriment d'un autre ne saurait rendre compte du texte. Le dernier élément concerne l'expression : des termes choisis, des phrases claires dans une syntaxe maîtrisée sont des exigences raisonnables pour recruter un professeur de lettres. L'entretien qui suit l'explication est soumis à cette même exigence.

On espère que ce rapport, volontairement pragmatique, aidera les candidats à mieux appréhender cette épreuve qui exige une solide connaissance des œuvres et permet de faire la preuve d'une lecture fine des textes afin d'en proposer une interprétation exigeante, toutes qualités que requiert également l'enseignement de la littérature.

Épreuves orales : exposé oral de grammaire

Rapport présenté par Nicolas Laurent, maître de conférences à l'École Normale Supérieure de Lyon, qui remercie Marie-Albane Watine (Université de Nice), dont les remarques lui ont été précieuses.

La moyenne des notes obtenues par les candidats à l'exposé oral de grammaire s'élève cette année à 8.08, ce qui semble confirmer les progrès déjà observés lors de la session précédente (*cf.* le rapport de 2019). Cependant, cette moyenne dissimule, comme toujours, de grandes disparités individuelles. Certains candidats développent avec aisance des argumentations fournies sur des constructions complexes ou ambiguës, tandis que d'autres arrivent à l'oral en ayant une connaissance très approximative du système grammatical : un complément du nom est confondu avec un COI, une préposition avec un adverbe, un déterminant possessif devient un « pronom » possessif, ou bien encore une nature – parfois erronée – est proposée à la place d'une fonction, et vice-versa. D'un simple point de vue stratégique, ces erreurs et ces confusions peuvent, compte tenu du poids de l'exposé de grammaire au sein de l'épreuve (voir ci-dessous), faire perdre de précieux points. Fait plus grave encore, elles témoignent d'une négligence inquiétante à l'égard d'une discipline enseignée dans les classes de collège et de lycée : il va de soi qu'on attend de tout professeur de Lettres qu'il allie culture littéraire et culture grammaticale et linguistique.

Les notes de la session 2020, très inégales, donc, se répartissent de la manière suivante : 8 candidats sur 23, soit un tiers des admissibles, ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20 (entre 10 et 16), 5 candidats une note située entre 07 et 09, 10 candidats, enfin, une note égale ou inférieure à 06 (entre 02 et 06).

Les modalités pratiques de l'exercice

L'exposé de grammaire de l'agrégation spéciale, comme celui de l'agrégation externe, est adossé à l'explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500). Rappelons qu'il compte pour un tiers dans la note globale de l'épreuve – ce qui n'est pas rien : un 15 obtenu à l'exposé de grammaire peut « sauver » un 8 attribué à l'explication de texte (note résultante : 10.34), mais un 5 sanctionnant l'exposé de grammaire peut, inversement, faire descendre un 10 obtenu en explication de texte (note résultante : 8.34).

Le candidat tire un billet sur lequel figurent le sujet d'explication de texte ainsi que le sujet de grammaire. Il organise librement son temps de préparation (2h 30), en déterminant ce qui revient à l'explication de texte et ce qui revient à la grammaire. Précisons toutefois que 30-40 minutes au moins paraissent nécessaires à la préparation de l'exposé de grammaire.

Lors du passage, il est recommandé d'accorder une dizaine de minutes à la grammaire sur les quarante dévolues à l'ensemble de l'épreuve. Sur ce point, le jury déplore que les prestations de plusieurs candidats n'aillent pas au-delà de cinq minutes : cette brièveté est toujours dommageable et montre que le candidat n'a pas réussi à bien s'emparer du sujet (introduction insuffisante, relevé lacunaire, analyses sommaires...).

L'exposé de grammaire peut être placé avant ou après l'explication de texte. Il peut être profitable d'étudier d'abord les faits de langue quand ceux-ci ouvrent à l'interprétation stylistique et littéraire du texte, mais la recherche d'une telle connexion entre grammaire et littérature ne doit pas être forcée : l'oral de grammaire est, d'abord, envisagé en lui-même et pour lui-même, et le candidat doit s'interdire absolument, dans le cadre de l'exposé de grammaire, toute remarque stylistique (les éventuels prolongements littéraires sont impérativement versés dans l'explication de texte). Que la grammaire suive ou précède l'explication de texte, le candidat doit toujours situer, présenter et lire l'extrait au début de l'épreuve.

Enfin, le jury invite, au cours de l'entretien qui suit la prestation du candidat, à revenir sur certaines des analyses proposées, à corriger une erreur ou à apporter des précisions à propos d'une occurrence trop rapidement étudiée.

Les deux types de sujets

Il existe, comme pour l'agrégation externe, deux types de sujets : 1) une question de synthèse portant sur tout ou partie du texte étudié dans le cadre de l'explication littéraire (en général, entre dix et vingt occurrences sont visées par le libellé) ; 2) une invitation à faire les « remarques nécessaires » sur un court segment du passage.

En ce qui concerne le premier type de sujet – de loin le plus fréquent –, on rappelle que l'exposé commence toujours par une introduction présentant clairement la ou les notions en jeu et justifiant le plan adopté, l'essentiel du travail consistant dans le classement raisonné et dans l'examen argumenté de toutes les occurrences du texte. Insistons sur la nécessaire exhaustivité de l'exposé, qui doit bien citer et étudier *toutes* les occurrences. Une bonne organisation du propos permet d'éviter les redites et de ne pas s'attarder sur les occurrences identiques ou qui ne posent pas de problème spécifique, pour décrire précisément celles qui sont d'interprétation plus délicate.

Pour le second type de sujet, le jury attend une description macrostructurale (peut-on caractériser linguistiquement le segment de texte considéré ? comment est-il construit ? etc.) puis une description microstructurale, centrée sur un certain nombre de faits marquants. Le candidat doit s'interdire de commenter linéairement des éléments épinglés les uns après les autres : le jury attend qu'il structure sa réflexion à partir d'occurrences particulières qu'il a sélectionnées et regroupées. En général, le segment de texte permet d'observer, de manière approfondie, quatre ou cinq types d'expressions, de sorte que l'exposé prend une forme composée, avec annonce d'un plan et développement. Naturellement, cette forme composée n'interdit pas l'examen d'un fait isolé, particulièrement remarquable.

Méthode et types de contenus attendus

L'exposé est un exposé de *grammaire*. Le jury évalue donc la maîtrise des notions et des outils relevant de ce qu'on appelle communément la *grammaire traditionnelle* – la dénomination, en vérité assez flottante, doit s'entendre ici sans péjoration –, en particulier la capacité à identifier et à analyser correctement les natures (des mots, des groupes de mots, des propositions) et les fonctions syntaxiques, les types de phrases (types fondamentaux, types facultatifs), ou bien encore les temps et les modes du verbe. Un certain degré de précision est requis : le jury attend par exemple du candidat qu'il dise que tel adjectif ou groupe adjectival est « attribut du sujet » et non seulement « attribut », ou bien que tel groupe prépositionnel est « COI » (ou complément indirect du verbe) et pas seulement « complément d'objet » ou « complément du verbe » – dénomination générique qui renvoie à une pluralité de fonctions internes au groupe verbal (et sur l'extension de laquelle, d'ailleurs, il peut y avoir discussion). La description des unités linguistiques doit se fonder sur les tests habituels – déplacement, commutation, addition, effacement, pronominalisation, clivage, dislocation, passivation, transformation négative... – qui permettent de rendre compte de la structuration de la phrase et de l'énoncé. Il faut en effet étiqueter correctement, mais il faut aussi vérifier et étayer : *argumenter*, en somme. La linguistique moderne et contemporaine peut, dans ce cadre, être sollicitée, pour problématiser, le cas échéant, le discours grammatical. Ajoutons qu'une bonne étude grammaticale sait solliciter les propriétés du co(n)texte : beaucoup de candidats « plaquent » les informations dont ils disposent au sujet d'une construction particulière et voient par exemple automatiquement dans *c'est* un présentatif, alors que le pronom démonstratif peut anaphoriser un segment textuel, ce qui invalide l'analyse présentative du tour.

L'étude des propositions subordonnées relatives et des participes a donné lieu, cette année, à de trop nombreuses erreurs. La fonction d'une relative adjectivale (épithète, apposée, attribut du COD...), en particulier, n'est pas toujours bien identifiée, et il est fréquent que cette fonction soit confondue avec celle du pronom relatif qui l'inaugure (lequel peut être sujet du verbe de la relative, COD, complément d'une préposition au sein d'un groupe prépositionnel, etc.). Dans « Itobad, qui était couché auprès de lui, ne dort point » (*Zadig*, p. 83), la relative, introduite par le pronom relatif « qui » sujet de « était », est apposée au groupe nominal (nom propre à déterminant zéro) « Itobad » : le sujet est expansé par une construction détachée qui relève de la prédication secondaire.

Par ailleurs, les candidats ont tendance à faire de tout participe le noyau d'une proposition participiale, oubliant qu'une proposition de ce type combine nécessairement, en une structure prédicative, un participe et un contrôleur (un « sujet » sémantique, un support logique...) qui n'a pas d'autre fonction que d'être le contrôleur de ce participe. Aucune proposition participiale, en conséquence, dans la phrase de Voltaire : « Il était obligé de s'en couvrir, n'ayant rien autre chose auprès de lui. » (*Ibid.*) : le participe présent *ayant* a pour contrôleur le pronom personnel « il » qui est par ailleurs sujet du verbe conjugué à l'indicatif ; le groupe participial « n'ayant rien autre chose auprès de lui » (qui ne constitue pas une *proposition* participiale) est apposé au pronom « il » (et forme encore un prédicat secondaire). En revanche, la séquence soulignée dans « Enfin tous deux ayant un peu apaisé le tumulte de leurs âmes, Zadig lui conta en peu de mots par quelle aventure il se trouvait dans cette prairie » (*Zadig*, p. 74) est bien une proposition participiale (complément circonstanciel de phrase, extrapredicatif, de temps / de cause).

Les œuvres inscrites au programme illustrant différents états de la langue, du XVI^e siècle à aujourd'hui, le candidat doit aussi être capable d'identifier et de commenter tel fait de grammaire historiquement marqué (ainsi, le statut de *de* indice d'infinitif ou article dans « préférer de faire », la montée du pronom clitique dans « je le veux faire », etc.).

On l'aura compris : le jury invite les candidats à se munir d'une bonne grammaire – il en existe plusieurs sur le marché (voir les rapports des années précédentes, qui proposent une liste de références) – et à *s'exercer* : la grammaire n'est pas une somme statique de savoirs au sujet de la langue, mais bien une pratique, un « chantier » même, toujours ouvert.

Liste des sujets proposés par le jury en 2020

Natures et fonctions

L'adjectif
Les pronoms
Les pronoms personnels
Le complément du verbe
Les COD

Groupes de mots

Les expansions du nom
Syntaxe du groupe verbal

Mots et morphèmes grammaticaux

Le mot *que* ; le morphème *que*
Le morphème *de*

La phrase et les types de phrases

La négation
Les propositions subordonnées

Autour du verbe

Les constructions des verbes *être* et *avoir*
Les emplois de l'infinitif
L'infinitif et le participe
Les modes non personnels du verbe.

Épreuves orales : mise en perspective didactique d'un dossier de recherche

Rapport présenté par Marianne Bouchardon, maître de conférence à l'Université de Rouen et Anne Vibert, Inspectrice générale, vice-présidentes du jury.

La troisième épreuve orale de l'agrégation externe spéciale, spécifique à ce concours, est sans doute celle que les admissibles, faute de pratique et d'expérience, abordent avec le plus d'appréhension. Bien à tort, cependant, puisque cette épreuve, destinée à valoriser la formation par la recherche, s'appuie sur un travail de doctorat d'ores et déjà validé et maîtrisé par le candidat et demande essentiellement comme préparation la consultation des programmes de collège et de lycée et une connaissance des corpus littéraires canoniques auxquels ils font référence.

Au terme de sa quatrième édition, le jury de l'agrégation spéciale souhaite formuler avec une netteté et une fermeté accrues les attendus de cette épreuve encore récente qui ne cessent de se préciser au fil des sessions. Il espère ainsi que les candidats l'aborderont désormais avec toute l'assurance et la sérénité qui sont de mise.

Rappelons pour commencer le texte officiel :

Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche

Durée de préparation : une heure ; durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 4. Le candidat admissible transmet au jury, par voie électronique (format PDF) au moins dix jours avant le début des épreuves d'admission, un dossier scientifique présentant son parcours, ses travaux de recherche et, le cas échéant, ses activités d'enseignement et de valorisation de la recherche. Le dossier ne doit pas excéder douze pages, annexes comprises.

Lors de la première partie de l'épreuve, le candidat présente au jury la nature, les enjeux et les résultats de son travail de recherche et en propose une mise en perspective didactique, orientée par une question qui lui est communiquée par le jury au début de l'heure de préparation. Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury prenant appui sur le dossier et l'exposé du candidat. L'épreuve doit permettre au jury d'apprécier l'aptitude du candidat à : rendre ses travaux accessibles à un public de non-spécialistes ; dégager ce qui dans les acquis de sa formation et par la recherche peut être mobilisé dans le cadre des enseignements qu'il serait appelé à dispenser dans la discipline du concours ; appréhender de façon pertinente les missions confiées à un professeur agrégé.

La question posée par le jury se réfère aux programmes de français en vigueur soit, pour le collège, les programmes du cycle 3 (pour la classe de sixième) et du cycle 4 (pour les classes de cinquième, quatrième et troisième) :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/30/05/0/ensel169_annexe2V2_986050.pdf

http://cache.media.education.gouv.fr/file/30/62/8/ensel169_annexe3_985628.pdf

En ce qui concerne le lycée, le programme de référence est celui qui est entré en vigueur à la rentrée 2019 pour la classe de seconde :

<https://www.education.gouv.fr/bo/19/Special1/MENE1901575A.htm>

Le jury n'a pas proposé cette année et ne proposera pas à la prochaine session de questions se rapportant au programme de première car cela impliquerait, pour les candidats, la connaissance des œuvres inscrites au programme national, en sus des œuvres inscrites au programme de l'agrégation.

Comme l'indique le texte de cadrage et le confirme la pratique des dernières sessions, les trois principaux critères qui président à l'évaluation de cet oral sont les suivants :

1° L'épreuve doit d'abord permettre aux candidats docteurs de montrer en quoi les connaissances et les compétences qu'ils ont acquises au cours de leur travail de thèse et de leurs différentes activités

de recherche peuvent être exploitées dans le cadre du métier de professeur de français pour nourrir un projet d'enseignement.

2° Toutefois, comme les qualités requises dans le cadre de la recherche ne sont pas exactement superposables à celles que demande l'enseignement, le jury apprécie également la capacité des candidats à passer d'une posture de chercheur à une posture de professeur, c'est-à-dire à adapter leurs corpus d'étude, leurs questionnements et leurs perspectives aux programmes du collège ou de lycée.

3° Il n'est pas rare, enfin, que les objets de recherche des candidats docteurs soient extrêmement spécialisés et, par conséquent, assez éloignés des textes généralement étudiés dans les classes, soit que le corpus de thèse se situe à la marge de la littérature la plus connue, soit qu'il relève d'un autre champ disciplinaire que la littérature (de la linguistique, de l'histoire de l'art, ou des études cinématographiques pour les cas les plus fréquemment rencontrés). Ces sujets de thèse doivent alors amener à réfléchir à une articulation entre certaines œuvres et le canon littéraire, ou à la possible transposition des catégories d'analyses d'un domaine non-littéraire vers le domaine littéraire. Dans tous les cas, il sera apprécié que le candidat manifeste une capacité à sortir de son corpus de thèse pour montrer toute l'étendue de sa culture littéraire et, en particulier, sa familiarité avec les textes canoniques qui seront au centre de ses enseignements.

• Le dossier

La préparation à cette épreuve commence avec la rédaction du dossier : rappelons que les 12 pages mentionnées dans les instructions officielles constituent une indication maximale, mais qu'un dossier de 8 ou 10 pages ne sera pas *a priori* moins bien accueilli.

La vocation de ce dossier, destiné à être consulté par le directoire du concours puis lu par tous les membres de la commission qui écouteront et interrogeront le candidat, est triple. Il sert d'abord à déterminer devant quelle commission le candidat passera son épreuve. Il permet ensuite de déterminer le sujet qui sera soumis au candidat. Il nourrit enfin l'entretien qui suit l'exposé.

L'on comprend, dès lors, que ce dossier n'a aucune raison de ressembler à celui que l'on adresse à un comité de sélection pour un poste d'enseignant-chercheur : il ne doit pas prendre la forme d'un *curriculum vitae* narré ou d'une autobiographie intellectuelle, ni ouvrir de nouvelles pistes ou annoncer des chantiers futurs, mais se concentrer essentiellement sur les travaux de recherches réalisés jusqu'à présent par le candidat. Il en découle :

1° d'une part, qu'une expérience d'enseignement peut être éventuellement mentionnée, mais celle-ci n'étant pas un prérequis de l'épreuve, elle n'a pas à être développée ;

2° d'autre part, qu'il serait prématuré de commencer à présenter dans ce cadre des pistes de réflexion didactique : c'est le sujet proposé au candidat qui lui en offrira l'occasion.

En revanche, les pages remises au jury doivent rendre compte, de manière factuelle, en termes clairs et synthétiques, du parcours de chercheur du candidat, dans lequel la thèse occupe évidemment une place essentielle. Il est donc indispensable d'y faire clairement et précisément apparaître, dès la première page :

- Le titre de la thèse, l'université où elle a été soutenue, la date de soutenance, le nom du directeur, le nom de tous les membres du jury.

- Le corpus primaire de la recherche.

Des pages qui suivent, l'on attend qu'elles exposent la thèse de la thèse, l'idée forte et neuve qu'elle a défendue et illustrée, puis qu'elles présentent un résumé des principales étapes de la démonstration, des obstacles surmontés, des résultats obtenus. Cette présentation de la thèse peut être suivie de celle des autres travaux qui l'ont accompagnée ou prolongée : des communications prononcées ou bien des articles publiés.

• Le sujet

Le sujet proposé par le jury, choisi en fonction de la thèse, comporte toujours un lien avec les recherches du candidat. Il n'a pas vocation à le surprendre ou à le déstabiliser mais :

- il n'invite pas forcément à une application directe des travaux du candidat ;

- il peut s'autoriser un écart par rapport à l'époque, au genre littéraire ou au thème du domaine de recherche du candidat.

Cet écart se justifie par la nécessaire transposition des acquis de la recherche aux programmes de l'enseignement secondaire.

Exemples

À une candidate qui avait travaillé sur « L'exemple d'une polémique médicale au XVI^e siècle : médecins contre apothicaires, une querelle de corporations » a été proposée la question suivante : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'entrée du programme " Dénoncer les travers de la société ", en classe de troisième ? »

À une candidate qui avait travaillé sur « Joseph d'Arimathie et les romans du Graal », a été proposé la question : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'entrée du programme " Le voyage et l'aventure : pourquoi aller vers l'inconnu ? " en classe de cinquième ? »

Une candidate qui avait travaillé sur les « réécritures des contes de Perrault dans l'espace urbain », a été invitée à répondre à la question suivante : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous, en classe de cinquième, l'entrée du programme " Imaginer des mondes nouveaux " » ?

Lorsque le sujet de la thèse porte sur un objet non-littéraire, le jury invite systématiquement le candidat à réorienter sa réflexion vers un corpus de textes.

L'auteur d'une thèse sur le cinéaste et critique italien Antonio Pietrangeli s'est vu proposer : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous l'objet d'étude " Le roman et le récit du XVIII^e au XXI^e siècle ", en classe de seconde ? »

L'auteur d'une thèse en esthétique et science de l'art sur la notion d'image-seuil, dans la peinture et au cinéma, s'est vu demander comment il aborderait l'entrée du programme « Visions poétiques du monde » en classe de troisième.

L'auteur d'une thèse intitulée « Savoir par cœur : enjeux de la mémorisation des textes pour les études littéraires » a été invité à se demander comment il aborderait l'objet d'étude : « Le théâtre du XVII^e au XXI^e siècle en classe de seconde ».

Lorsque la thèse présente des orientations plus linguistiques que littéraires, le jury peut être amené à préciser encore, dans le cadre de l'entrée du programme de culture littéraire et artistique pour le collège ou de l'objet d'étude pour le lycée, la compétence sur laquelle le candidat est plus particulièrement appelé à réfléchir.

Ainsi, à une candidate qui avait, dans le cadre de son doctorat, réfléchi à la traduction et procuré l'édition savante d'un texte du XVI^e siècle, a été proposée la question : « À partir de vos travaux de recherche, comment aborderiez-vous la compétence " Consolider l'orthographe lexicale et grammaticale " en classe de cinquième dans une séquence sur l'entrée du programme " Avec autrui : familles, amis, réseaux " ? »

À un candidat qui avait soutenu une thèse sur les pratiques langagières des jeunes, il a été demandé de réfléchir à la compétence « Comprendre le fonctionnement de la langue » sur la même entrée du programme de cinquième.

Une fois le sujet remis au candidat, celui-ci ne dispose que d'une heure pour préparer son exposé : ce temps de préparation est assurément court. Mais sans prévoir son sujet à l'avance, le candidat peut tout de même avoir commencé en amont à réfléchir à différents réinvestissements pédagogiques possibles, et s'être projeté dans diverses situations concrètes d'enseignement.

• **L'exposé**, de 30 mn, doit, selon les consignes officielles, s'organiser en deux parties :

- La **première partie**, à laquelle il est recommandé de ne pas consacrer plus de dix minutes, doit être centrée sur la thèse. Non pour répéter le contenu du dossier dont le jury a déjà pris attentivement connaissance, mais plutôt pour opérer une translation de la thèse vers la classe, passer de la construction des savoirs à la transmission des savoirs, se déplacer, répétons-le, d'une posture de chercheur vers une posture de professeur. À cet effet, le candidat est invité à jeter un regard rétrospectif sur son travail de thèse, pour l'envisager non plus du point de vue de ce qu'il a pu apporter sur le plan scientifique dans le domaine de la recherche, mais du point de vue de ce qu'il peut apporter sur le plan pédagogique dans le domaine de l'enseignement. Il peut notamment :

1° Mettre en valeur l'apport de sa thèse à sa formation d'enseignant, c'est-à-dire montrer en quoi le doctorat lui a permis d'acquérir des connaissances et des compétences qu'il pourra mettre en œuvre auprès de ses futurs élèves, en termes de méthode, de rigueur philologique, d'outillage notionnel ou conceptuel, de familiarité avec l'actualité théorique et critique. Quand la thèse se situe loin des programmes, ou de la séquence proposée, certains candidats ont tendance à l'évacuer rapidement alors qu'ils pourraient exposer ce qu'elle leur a apporté : maîtrise d'un cadre critique transposable à d'autres corpus, catégories d'analyse (narratologie, analyse lexicale, etc...), maîtrise spécialisée de notions liées au registre (fantastique, satirique) ou au genre (épistolaire / problématiques de mise en scène)... Par exemple, un candidat qui avait consacré sa thèse à un corpus de traités de versification,

trop ardu pour être réinvestis dans le cadre d'un cours destiné à des collégiens, a pu à bon droit souligner que la fréquentation de tels ouvrages l'avait doté d'une expertise particulière pour aborder les notions d'accents, de césure, de rime et d'enjambement, requises pour l'analyse de la poésie, même en classe de troisième. La candidate dont la thèse avait étudié une querelle entre médecins et apothicaires au XVI^e siècle a pu poser de front la question d'un corpus non littéraire et d'un siècle moins représenté dans les programmes, puis mettre en valeur ce que son travail de thèse lui avait apporté en terme de connaissance de l'arrière-plan historique pour l'étude de textes comme ceux de Molière, mais aussi en termes de maîtrise du genre de la satire, des cadres de la rhétorique ancienne et classique, des types et des fonctions de la citation, et de la linguistique énonciative.

2° Opérer un tri au sein de son corpus de thèse, afin de n'en retenir que la part la plus pertinente et la plus judicieuse au regard du sujet proposé. La sélection opérée doit alors pouvoir être justifiée par une argumentation rigoureuse et précise, qui tienne compte à la fois de l'entrée ou de l'objet d'étude figurant dans l'intitulé et du niveau d'enseignement désigné. Par exemple, une candidate dont la thèse portait sur l'influence de la tradition orale sur les ouvrages écrits par les amérindiens francophones du Québec, invitée à réfléchir à l'entrée « Récits de création, création poétique en classe de sixième », a choisi d'extraire de son de son corpus des récits de commencement du monde susceptibles de trouver place à côté des récits fondateurs tirés de la Bible et du Coran.

3° Expliquer ce que pourrait apporter, au sein d'une séquence constituée de textes canoniques, l'insertion d'un texte plus original et plus rare. Ainsi, un candidat spécialiste de la littérature africaine postcoloniale, après avoir mentionné que son corpus d'étude comportait des œuvres relevant de l'esthétique du Nouveau Roman, a souligné qu'étudier de telles œuvres permettrait de faire le lien entre création africaine et création française, et de sensibiliser ainsi les élèves à la circulation des mouvements littéraires entre les aires culturelles.

- La **deuxième partie**, qui peut durer vingt minutes, porte un regard prospectif en répondant à la question posée et invite à se projeter dans une situation d'enseignement. Cette partie de l'exposé amène le candidat à s'éloigner de sa thèse, à proposer un projet d'enseignement inscrit dans la partie du programme mentionnée par la question, et à favoriser dans le corpus envisagé des références plus attendues. Sans nécessairement présenter une séquence en bonne et due forme avec le détail de ses séances, le candidat doit :

1° formuler une problématique d'ensemble, dont le jury appréciera qu'elle prenne la forme d'un titre clair et net. Cette problématique doit impérativement servir de ligne directrice au parcours pédagogique et intellectuel déployé au cours de la séquence.

2° expliciter des objectifs, auxquels devra ensuite être rattachée chacune des pistes pédagogiques proposées : le candidat doit dire ce qu'il entend montrer, expliquer, transmettre, ou faire sentir aux élèves.

3° définir un corpus qui comporte des textes classiques ou canoniques et pouvoir en parler de manière suffisamment précise pour nourrir le projet pédagogique.

S'agissant du choix du corpus, les candidats doivent **éviter un certain nombre d'écueils** :

- ne pas énumérer, sur le mode du « ou bien ou bien », toute une liste de possibilités qui dispense de choisir. Il faut trancher : opter pour des auteurs, des titres, des références précises. Ainsi, proposer deux séquences différentes dans le même exposé fait courir le risque de la superficialité, et masque le plus souvent une incapacité à approfondir l'approche des textes proposés, voire leur méconnaissance.

- ne pas présenter des corpus trop lourds et trop hétérogènes.

Exemple : pour une séquence de troisième sur l'entrée du programme « Agir dans la cité, individu et pouvoir » qui entend répondre à deux objectifs (A. cerner comment littérature et témoignage se complètent. B. indique comment l'écriture peut agir dans la cité), la candidate propose un corpus à la fois trop profus et trop large d'un point de vue historique : voisinent ainsi *Le Diable en France* de Lion Feuchtwanger, la Lettre de Guy Moquet et *Voyage au bout de la nuit* (sans que la candidate signale le saut historique), *Rhinocéros* de Ionesco, « Le Déserteur » de Boris Vian pour la guerre d'Indochine, « Barbara » de Prévert, « Guernica » de Picasso...

- ne pas se contenter de citer des titres sans être capable d'évoquer les textes eux-mêmes.

Exemple : Un candidat indique une liste de poètes qui seraient étudiés dans le cadre de la séquence proposée mais sans motiver aucun de ses choix ni indiquer de poème précis si bien

que l'on a l'impression d'entendre une liste, qui ressemble à la table des matières d'une anthologie de poètes des XIX^e et XX^e siècles.

- ne pas citer des textes sans expliquer, motiver, justifier leur choix.

Exemple : Amenée à réfléchir sur l'objet « Dénoncer les travers de la société » en troisième, une candidate choisit une nouvelle de Zola qui donne à voir Paris par deux animaux échappés du zoo et complète cette œuvre intégrale par un groupement de textes dans lequel figurent les moutons de Panurge, les fables de La Fontaine, *La Ferme des animaux* d'Orwell. MAIS à aucun moment n'est motivé le choix animalier, ni expliquée la notion de société pourtant au cœur de l'objet d'étude.

- ne pas citer des œuvres qu'on ne connaît pas.

Exemple : Dans le cadre d'une séquence sur le conflit au théâtre, une candidate choisit de travailler sur le monologue dans *Le Cid* et *Médée* de Corneille, ce qui était en soi une option parfaitement défendable. MAIS elle ignore la catégorie du monologue délibératif, ne sait pas que *Le Cid* est une tragi-comédie dont la création a suscité une querelle aussi fameuse que fondamentale, que dans la *Médée* de Corneille le monologue est une reprise de celui d'Euripide.

Une fois énoncés le titre de la séquence, ses objectifs et son corpus, le développement de la deuxième partie prendra la forme d'une présentation détaillée de la séquence, non pas sous la forme d'une succession de 4 ou 5 séances, mais plutôt sous la forme de 4 ou 5 activités qui toutes doivent être rattachées à ce que l'enseignant en attend. Il s'agit d'éviter le catalogue sans esprit de suite, scandé par « on pourrait aussi voir ceci », « on pourrait aussi faire ça ». D'autant que la cohérence et la progression de la séquence doivent être assurée par la problématique formulée au début de la seconde partie : celle-ci doit motiver le choix des textes, des méthodes d'approches, des analyses, des activités et des exercices proposés, des références théoriques ou critiques convoquées.

Dans cette présentation, le jury apprécie que les élèves ne soient pas conçus comme des entités abstraites, sinon fictives : que l'exposé envisage des évaluations précises et que l'apprentissage mobilise des activités et des outils concrets.

Remarques

1° Si le jury évalue d'abord l'intérêt, la pertinence et la richesse de la proposition, et non la conformité à la lettre des programmes, il attend néanmoins que les candidats en aient compris l'esprit et les attentes. Ainsi, les entrées de culture littéraire et artistique du collège ne sont pas des entrées thématiques fourre-tout : à chacune d'elle sont associés des enjeux littéraires et de formation personnelle ainsi que des indications de corpus. Ces indications, ainsi que les œuvres classiques auxquelles elles renvoient, doivent être connues pour orienter les choix : même si cela n'interdit pas la proposition d'œuvres moins canoniques, il faut pouvoir montrer comment elles peuvent être reliées aux œuvres classiques et contribuer à construire la culture littéraire des élèves. Ajoutons que les programmes ne se limitent pas aux entrées de culture littéraire et artistique et qu'il peut être demandé aux candidats de réfléchir plus particulièrement, dans le cadre de la séquence, aux apprentissages concernant telle ou telle compétence (d'oral, de lecture, d'écriture ou de compréhension du fonctionnement de la langue), notamment si leur sujet de thèse a une orientation linguistique.

En ce qui concerne le programme du lycée et plus particulièrement celui de seconde, seul concerné par les questions du jury, rappelons qu'il a changé à la rentrée 2019, ainsi que les exercices des épreuves anticipées de français du baccalauréat, ce que certains candidats, pourtant enseignants en activité, ont semblé ignorer. S'il ne leur en a pas été tenu rigueur lors de cette session, il est souhaitable que les candidats des prochaines sessions lisent de près ce programme et s'informent sur les nouvelles modalités des épreuves anticipées de français : la dissertation sur œuvre, la contraction et l'essai pour l'écrit (le commentaire restant inchangé), l'explication linéaire, la question de grammaire et l'entretien sur une œuvre, pour l'oral. Pour le programme de seconde, ils verront que désormais, toute séquence concernant les objets d'étude sur le roman et le récit et sur le théâtre doit proposer l'étude d'une œuvre intégrale : les groupements de texte ne peuvent venir qu'en complément de l'œuvre pour l'éclairer. La proposition de groupements de textes est en revanche préconisée pour les objets d'étude sur la poésie et la littérature d'idées mais avec des orientations précises : l'étude de textes rassemblés autour d'un thème ou d'une forme poétique, entre le Moyen Âge et le XVIII^e siècle et l'étude d'un groupement de textes autour d'un débat d'idées, du XIX^e au XXI^e siècle, permettant d'intégrer l'étude de la presse et des médias.

2° Souvent, les candidats se proposent de compléter l'étude des textes par l'analyse d'une œuvre visuelle (tableau, film, captation). L'idée est bonne et conforme aux attentes des programmes, mais on attend un exemple précis (le nom d'un artiste et le titre d'une œuvre sont bienvenus) et des pistes d'analyse (le sujet du tableau, quelques éléments sur sa composition ou le jeu des couleurs, par exemple, qui permettent de montrer son intérêt pédagogique pour la séquence).

Exemples : Lors d'une séquence sur le voyage en Orient, une candidate évoque Delacroix sans savoir que ses tableaux représentent le Maroc. La même remarque est valable pour l'étude d'un film : « pourquoi étudier *Christophe Colomb* joué par Gérard Depardieu ? », est-il demandé à la candidate, qui ne sait pas motiver son choix autrement que par le sujet du film et ne sait pas en proposer une exploitation pédagogique.

La même remarque vaut aussi pour l'étude d'une captation : un candidat propose d'étudier la représentation des *Etats et Empires de la lune* par Benjamin Lazar mais ne sait pas expliquer de quelle façon il présenterait cette version ni l'exploiterait avec ses élèves.

• L'entretien

- Souvent, le jury demande au candidat d'affermir et d'affiner la définition des genres, des registres ou mouvements évoqués lors de l'exposé dans des termes qui ont pu faire craindre que ces notions ne fussent pas suffisamment connues ou maîtrisées. Faut-il rappeler que l'une des missions d'un professeur étant précisément d'éclairer et de clarifier les notions, l'on attend des candidats qu'ils soient capables de proposer des définitions solides et d'établir des distinctions nettes, fondées sur des critères pertinents ?

Ainsi, telle candidate a été interrogée sur la différence entre cliché et stéréotype, puis entre satirique et comique, puis entre satire et caricature. Telle autre a été invitée à revenir sur la confusion qu'elle avait introduite entre récit de voyage et roman d'aventure. Telle autre à expliquer en quoi le surnaturel, le fantastique et le merveilleux ne sont pas trois notions superposables. Telle autre enfin à resituer *Les Liaisons dangereuses* dans l'histoire du roman épistolaire.

- Lorsque la proposition de séquence déroulée par le candidat est demeurée centrée sur son objet de thèse, l'entretien l'invite à s'en éloigner pour élargir les références.

Un candidat qui, pour aborder l'objet d'étude « La poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle », s'était contenté d'exploiter les anthologies de poésie baroque sur lesquelles portait sa thèse, a été invité par le jury à citer d'autres auteurs que Marbeuf, Voiture ou Saint-Amant : on attendait notamment qu'il soit fait mention des poètes de la Pléiade.

- Lorsque la thèse explorait une problématique éloignée de celles que les programmes préconisent d'aborder avec les élèves, l'entretien peut inviter le candidat à établir des analogies avec d'autres problématiques plus attendues dans le cadre du collège ou du lycée. Il ne s'agit pas alors d'exiger que le discours du candidat soit en parfaite conformité avec le programme, mais de vérifier que ce dernier est capable de réorienter ses propositions.

Il a ainsi été apprécié qu'un candidat, auteur d'une thèse de littérature comparée sur les œuvres africaines (en langue vernaculaire et en langue française) évoquant le génocide rwandais, sache établir un lien entre le thème de ce génocide et celui de la Shoah inscrit au programme d'histoire de troisième, avec lequel le programme de français est invité à entrer en résonance.

Ce candidat, qui a su en outre généraliser son discours en théorisant la question d'une littérature nationale et de son élaboration, montre que l'épreuve peut trouver tout son sens quand on prend appui sur ses recherches pour aller vers d'autres objets et nourrir son projet d'enseignement d'une réflexion plus large. Mais cela suppose de préparer cette épreuve en amont, en commençant le travail de réflexion sur les programmes à la lumière de son expérience de chercheur. Cela nécessite, surtout pour les candidats dont les objets de recherche ne sont pas littéraires, de se donner des ressources sur les catégories critiques, les problématiques et les corpus connexes à la thèse, mais aussi d'engager un travail de lecture et d'appropriation des corpus prescrits par les programmes du secondaire. L'agrégation spéciale pour les docteurs reste d'abord et surtout une agrégation de lettres qui demande une véritable culture littéraire. Or, celle-ci ne peut se limiter au programme des œuvres de la session et suppose une préparation spécifique pour ceux qui auraient été amenés à moins fréquenter la littérature au cours de leur travail de thèse. À cette condition, l'épreuve est tout à fait accessible et doit permettre aux candidats de convaincre le jury de leur capacité à devenir des professeurs de lettres susceptibles à leur tour d'intéresser leurs élèves et de les ouvrir à la littérature.

Éléments statistiques

Bilan de l'admissibilité

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 122
Nombre de candidats non éliminés : 49 Soit : 40.16 % 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 : 24 Soit : 48.98 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0090.07 (soit une moyenne de : 07.51 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0118.35 (soit une moyenne de : 09.86 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 12

Barre d'admissibilité : 0089.00 (soit un total de : 07.42 / 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 : 24
Nombre de candidats non éliminés : 23 Soit : 95.83 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 10 Soit : 43.48 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
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 : 216.76 (soit une moyenne de : 09.03 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0257.75 (soit une moyenne de : 10.74 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 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 : 97.43 (soit une moyenne de : 08.12 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0121.70 (soit une moyenne de : 10.14 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 12
Barre de la liste principale : 0235.00 (soit un total de : 09.79 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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