

Concours externe spécial de l'agrégation

Section : Lettres modernes

Session 2017

Rapport de jury présenté par :

Paul RAUCY

Président du jury

Sommaire

Observations générales par le Président du jury.....	P. 2
--	------

Epreuves écrites

- Première composition française.....P. 3
- Deuxième composition françaiseP. 10
- Etude grammaticale d'un texte de langue française antérieur à 1500 et d'un texte de langue française postérieur à 1500P. 19

Epreuves orales

- Leçon portant sur les œuvres d'auteurs de langue française inscrites au programme..... P.43
- Explication d'un texte de langue française tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500)..... P. 47
- Exposé de grammaire..... P. 51
- Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche..... P. 53

Eléments statistiques

- Bilan de l'admissibilité.....P. 58
- Moyennes par épreuves, admissibilité.....P. 59
- Bilan de l'admissibilité par académies.....P. 60
- Bilan de l'admission.....P. 61
- Moyennes par épreuves, admission.....P. 62
- Bilan de l'admission par académies.....P. 63

Observations générales du président du jury

Le concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes, réservé aux titulaires d'un doctorat, a connu en 2017 sa première session. 111 candidats se sont inscrits aux épreuves, mais seuls 28 d'entre eux ont composé pour les trois épreuves écrites du concours, ce qui ne représente que 25,23% des inscrits. Le taux de déperdition est considérable. Pour 15 postes ouverts, les résultats de l'écrit n'ont pas permis de déclarer admissibles plus de 12 candidats, à savoir 42,86% des non éliminés. La moyenne des candidats qui ont composé se situe à 7,36, celle des admissibles à 9,89 et la barre d'admission a été fixée à 7,63.

En ce qui concerne l'admission, les chiffres sont les suivants : 10 candidats se sont présentés aux oraux ; la moyenne des notes obtenues aux épreuves orales est de 7,39, et s'élève à 8,50 si on prend en compte le total des épreuves écrites et orales ; la moyenne des admis se situe à 7,39 pour les épreuves d'admission, à 10,36 sur le total général. Le jury a placé la barre d'admission à 8,6 et 4 candidats ont été déclarés admis.

Dans la mesure où ce concours externe spécial a été conçu en référence à l'agrégation externe de Lettres modernes, les épreuves étant, pour la plupart d'entre elles, identiques à celles de l'agrégation « ordinaire », avec un même jury qui propose les sujets, corrige les copies et fait passer les oraux, il est bien normal que le niveau d'exigence soit très semblable pour les deux agrégations, le nombre et la nature des épreuves écrites et orales constituant une adaptation suffisante aux spécificités des candidats autorisés à concourir à l'agrégation spéciale. Les barres d'admissibilité des deux concours sont, à deux centièmes de point près, les mêmes : 7,63 au concours spécial, et 7,61 au concours historique. La barre d'admission se situe toutefois plus haut à l'agrégation externe « ordinaire » : 9,47 pour la lise principale et 9,35 pour la liste complémentaire, destinée à pourvoir les 11 postes qui n'ont pu être pourvus dans le cadre du concours spécial. Les lauréats des deux concours sont appelés à exercer, au sein du même corps, dans les mêmes établissements : le jury a considéré qu'il était de bon sens d'attendre des uns et des autres les mêmes qualités et dispositions.

L'évaporation très sensible entre l'inscription et les épreuves d'admissibilité donne à penser que beaucoup de candidats n'étaient pas prêts, et cette conjecture se confirme à l'examen des résultats : un saut qualitatif assez net apparaît entre les notes des admissibles et celles des candidats qui n'ont pu passer le cap de l'écrit ; de même, à l'oral, entre admis et non admis. Les rapports des différentes épreuves y insistent tous : on ne peut espérer réussir ce concours sans l'avoir réellement, c'est-à-dire assidûment préparé, ce qui ne doit surprendre personne. Lire et relire les œuvres au programme, s'entraîner régulièrement aux exercices écrits et oraux, faire l'effort de compléter ou de rafraîchir sa culture littéraire, et de renouveler les connaissances techniques nécessaires aux analyses et raisonnements que requièrent les épreuves du concours : ce sont là des conseils de bon sens, auxquels on peut ajouter celui de lire quelques rapports du jury de l'agrégation externe de Lettres modernes, par exemple ceux dernières sessions, qui constituent un corpus complémentaire utile, au moins pour les épreuves identiques dans les deux concours : les dissertations, la leçon et l'explication de texte sur programme suivie d'un exposé de grammaire.

Pour ce qui est de l'épreuve écrite d'étude d'un texte de langue française antérieur à 1500 et d'un texte de langue française postérieur à 1500, on voit bien clairement qu'elle n'est pas sans ressemblance avec les deux épreuves d'ancien français et de français moderne de l'agrégation externe ordinaire : il y a fort à parier que les remarques et conseils à propos de celles-ci ne sont pas sans valeur pour celle-là. Pour ce qui concerne l'épreuve orale spécifique au concours spécial, nous ne pouvons que recommander aux futurs candidats de lire avec la plus grande attention les pages qui en traitent ci-après. Nous espérons qu'elles leur seront utiles, de même que l'ensemble du rapport, qui n'a pas d'autre ambition que de leur permettre de se présenter au concours mieux informés des attentes du jury, et avec plus de chances de réussir.

Ce jury tout entier forme en tout cas le vœu que le concours de l'agrégation spéciale puisse jouer son rôle, qui est d'ouvrir aux titulaires d'un doctorat un accès spécifique au grade d'agrégé. Il recommande ainsi aux candidats de se donner les moyens d'une réussite à laquelle nous espérons qu'ils seront plus nombreux que cette année à pouvoir prétendre. Les lauréats de cette première session ont ouvert la voie de manière parfois brillante : nous souhaitons bien sûr que d'autres consentent l'effort nécessaire à la réussite et se préparent à les suivre, avec confiance et détermination.

Première composition française

Rapport présenté par Jean-Raymond Fanlo, Professeur des Universités, Aix-Marseille Université

Sujet : Hugo Friedrich écrit que Montaigne « a clairement conscience de ce qu'est son essai : un poème de circonstance méditatif, dans une prose de forme ouverte, modeste en comparaison du grand art, et malgré cela, ou plutôt à cause de cela, plein d'une « merveilleuse grâce », et beau dans le libre jeu de sa force avec le multiple » (*Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 353).

1 Quelques remarques sur les copies et sur la manière de traiter l'exercice

Les compositions françaises ont été décevantes. Voici les notes obtenues :

>= 4 et < 5	4
>= 5 et < 6	2
>= 6 et < 7	7
>= 7 et < 8	6
>= 8 et < 9	2
>= 9 et < 10	2
>= 10 et < 11	2
>= 13 et < 14	2
>= 16 et < 17	1
>= 18 et < 19	1
Absent	81
Copie blanche	1

Sur 29 copies, 23 étaient en dessous de la moyenne.

Trop souvent le niveau n'était pas celui d'une agrégation de lettres. On lit que Montaigne annonce la *Phénoménologie de l'esprit...* de Bergson. On bute sur des phrases peu intelligibles comme « Montaigne s'emploie à remettre en cause des pensées antérieures qui ont été étouffées », il « use de ses connaissances livresques pour mesurer certaines formes de mises en accusation. » Quant aux considérations sur les rapports de Montaigne avec « les courts (sic), et avec l'essor (sic) de la bourgeoisie des cénacles (sic) », elles ajoutent à la débâcle de l'orthographe la confusion de l'esprit et la méconnaissance de l'histoire.

Indépendamment de ces fautes plus près de la première année de l'université que de l'agrégation, ou du doctorat, il importe de prendre conscience de faiblesses rédhibitoires : le texte de Montaigne est mal connu. Les rares citations et exemples allégués sont rebattus : la branloire pérenne, la forme entière de l'humaine condition... Telle copie qui se recommande par sa rédaction claire et par quelques remarques pertinentes ne fait que survoler l'œuvre sans jamais entrer dans des analyses précises : elle n'obtient que la note de 7,5. La composition française est d'abord un exercice de lecture d'une œuvre à partir d'un sujet précis. A défaut d'une bonne connaissance de celle-ci, elle devient un art des généralités. Un enseignant du second degré s'occupe de transmettre la connaissance, l'intelligence et le goût des œuvres. Il doit savoir les faire entendre, c'est-à-dire, d'abord, les posséder. Il ne suffit donc pas de produire quelques citations : encore faut-il qu'elles soient précisément éclairées et rapportées au propos.

Faute de cette connaissance des *Essais*, la pertinence du sujet apparaît rarement. Il est dilué : « qu'est-ce qu'un essai ?... » Ou escamoté : « Mais *Les Essais* ne sont-ils qu'un poème méditatif ?... » On se méfiera des plans développant les aspects que le sujet aurait laissés inaperçus : ils ne font jamais que permettre de placer des idées ou des fiches étrangères aux problèmes précis posés par le sujet. Des problèmes, certaines introductions n'en posent même pas : la composition ne fait dès lors que juxtaposer un certain nombre d'idées générales, sans ligne directrice.

L'analyse du sujet suppose une parfaite connaissance de l'œuvre. Elle doit aussi être rigoureuse. Souvent, les termes du sujet sont dilués. La « prose de forme ouverte » a été entendue de diverses façons : Montaigne est ouvert aux auteurs antiques ; il est ouvert aux contradictions, par exemple sur la question de l'orthographe ; c'est aussi un homme ouvert, puisque capable d'auto-dérision... Plus gravement encore, la référence à la poésie, qui supposait, pour être comprise, une

bonne connaissance de l'essai III, 9, « De la vanité », a donné lieu à des méprises : poème n'implique pas nécessairement « écriture lyrique », et ne peut se confondre avec l'utilisation de « toutes les ressources stylistiques pour persuader et convaincre » : au contre-sens sur un auteur qui ne cherche ni à persuader ni à convaincre, s'ajoute la confusion entre la poésie et de la rhétorique. De même, sous la plume de Friedrich, et à propos de Montaigne, la « circonstance » ne désigne pas l'éloge des puissants ou la célébration de grands événements comme dans la poésie de circonstance de La Fontaine, mais renvoie au caractère aléatoire d'une écriture qui ne se fonde plus sur de grandes valeurs ou sur des principes pérennes.

Il ne suffit pas d'identifier correctement les termes du sujet : il faut aussi en faire une analyse synthétique. Un commentaire linéaire de celui-ci, formule après formule, ne récolte que des matériaux épars. Pour les intégrer à une architecture cohérente, il faut prendre du recul et avoir une vision générale du sujet. En l'occurrence, il proposait d'articuler deux points : un éloge des *Essais* comme poème et comme « grâce » contradictoire avec la présentation presque toujours dépréciative qu'en fait Montaigne ; un rapport entre le singulier, l'affirmation d'une « force », et le multiple. Deux paradoxes qui pouvaient se relier.

Ce n'était pas une gageure. Les lignes qui suivent proposent une façon de le traiter. Ce n'était pas la seule. Quelques candidats ont su, parfois brillamment, trouver la leur. Chaque fois, ils ont rassemblé les conditions de la réussite : une très bonne connaissance de l'œuvre, dont ne sauraient tenir lieu les cours suivis pendant l'année, ni les ouvrages critiques publiés à l'occasion du concours ; une analyse précise et raisonnablement informée ; la capacité à communiquer de manière organisée, dans une langue correcte et claire, en s'appuyant constamment sur une œuvre qu'on est capable de citer.

2. Un exemple de la manière de traiter le sujet

Montaigne écrit « à peu d'hommes, et à peu d'années » (III, 9, p. 287). Nul désir de gloire littéraire chez lui. « Fricassée », « rhapsodie », « fagotage », les épithètes qu'il réserve à son œuvre ne la flattent pas. Comment donc Hugo Friedrich peut-il écrire qu'il « a clairement conscience de ce qu'est son essai : un poème de circonstance méditatif, dans une prose de forme ouverte, modeste en comparaison du grand art, et malgré cela, ou plutôt à cause de cela, plein d'une « merveilleuse grâce », et beau dans le libre jeu de sa force avec le multiple » ? Friedrich est certes nuancé : l'essai reste pour lui « de circonstance », et « modeste ». Mais c'est un poème, et paré de cette « merveilleuse grâce » que Montaigne, lui, admire chez les Anciens et tout particulièrement dans la « fantastique bigarrure » du *Phèdre* de Platon (III, 9, p. 304). Pourtant c'est à bon droit que cet éloge est rapporté à Montaigne : c'est bien pour justifier ses propres digressions que celui-ci célèbre ces « gaillardes escapades » de la poésie. Il soumet donc ses *Essais* à une évaluation réversible, tantôt défavorable, tantôt favorable.

Pour Friedrich, l'alternative ne concerne pas seulement le jugement esthétique : d'un côté la circonstance, la forme ouverte, exposent à l'indéfini et à l'aléatoire, de l'autre parler d'un essai, sans majuscule, au singulier, c'est rassembler un pluriel dans une cohérence sans doute précaire, mais réelle, c'est reconnaître le principe d'une force qui joue avec le multiple à défaut de le dominer. La possibilité d'une esthétique est celle d'une unité, dans sa dimension littéraire mais aussi existentielle, car si « nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moi » (III, 2, p. 36), alors l'unité du livre devient cohérence intérieure du moi. Deux paradoxes se superposent donc, celui d'un écrit de circonstance qui soit aussi poème, celui d'une diversité où s'affirme un sujet. Comment comprendre ces oppositions et cette superposition ?

Pour répondre, il faut d'abord revenir sur la modestie de Montaigne, sur les refus et les valeurs qui l'expliquent pour voir ensuite qu'elle ne saurait se confondre avec un spontanéisme, et que sans jamais se dissocier de la contingence et de la profession d'ignorance, l'essai se veut l'un par l'autre travail de réflexion et élaboration littéraire.

« Dans les « Considérations sur Cicéron » (I, 39), Montaigne définit son propre comme « comique et privé ». Au début du livre III, il déclare : « Je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre. » Les *Essais* sont des « mémoires » : un document sans ambition de style (I, 9, 288), un « registre », voire une « fricassée » que l'auteur « barbouille » (III, 13, 423), sans autre ambition que de coucher sur le papier les « chimères et monstres fantasques » que l'oisiveté engendre (I, 8). Sans autre nécessité que celle de la fantaisie, un maître mot que Montaigne associe à l'opinion sans garantie, à l'humeur, et en définitive au hasard : « Les fantaisies de la musique sont

conduites par art, les miennes par sort » (III, 2, 35). Loin d'être un poème, les *Essais* ne feraient pas même œuvre, proliférant au gré de la fantaisie : « un contre-rôle de divers et muables accidents, et d'imaginations irrésolues [d'idées non construites en forme de raisonnement]. Et quand il y échec [le cas échéant], contraires » (*ibid.*, 34-5).

On aurait tort de croire à des coquetteries d'auteur, ou à de simples effets de négligé chic, cette *sprezzatura* que Castiglione recommande au courtisan. Tout cela procède de refus fermes et de valeurs convaincues.

Refus de l'*art*, d'une élaboration en règle de la pensée et du langage. Puisque Montaigne récuse toute prétention à établir la vérité, il exclut les formes de raisonnement qui prétendent y conduire comme les méthodes d'argumentation qui voudraient en convaincre autrui. Il ne s'intéresse pas « à la rhétorique, à la judiciaire, à la logique, et semblables drogueries, si vaines et inutiles » (III, 3, 60). Affaire d'incapacité, peut-être, puisqu'il se sait médiocre orateur : « j'en dirais certes ce qu'en dit Cicéron, si je savais aussi bien dire que lui » (III, 7, 195). Choix concerté, surtout. Il liquide l'ambition humaniste qui voulait qu'une « rare et antique érudition » (Du Bellay) façonne et polisse le discours, que la rhétorique forme la pensée et la voix en vue d'un épanouissement de l'individu dans l'espace de la cité. C'est que les guerres de religion ont montré la vanité voire les dangers de la « science » et de la rhétorique : Du Bellay et Ronsard combattaient l'ignorance en 1550, mais c'est l'Opinion que celui-ci dénonce une décennie plus tard. D'autre part, l'élaboration formelle est exclue d'un livre sans « autre fin que domestique et privée » (« Au lecteur ») parce qu'elle est incompatible avec l'exercice d'une pensée qui se veut recherche ignorante et non démonstration de savoir (III, 2, 37).

Mais le choix affirme aussi des valeurs de spontanéité, de naturel. Au lieu de « la façon » et de « l'art », au lieu de « raisons et subtilités (III, 12, 367) – d'artifices en forme d'arguments –, les *Essais* se veulent « des effets de nature crus [non élaborés] et simples » (III, 2, 35). Si « Les moins tendues et plus naturelles allures de notre âme, sont les plus belles », alors il faut se libérer du modèle, de la forme, pour aller « à sauts et à gambades » (III, 9) au gré des impulsions. L'improvisation a ses mérites. Montaigne aime les mots *Naïf*, ou *naïveté*, pour dire une simplicité sans apprêt. Il les associe à la vérité (III, 1, 16, III, 12, 388), à « franchise, simplicité » par opposition à « art et finesse » (III, 1, 21), à « liberté » (III, 5, 123), à « sincérité » (III, 9, 302). Le naturel est véridique.

S'exprimer librement, écrire comme « je parle partout » quitte à déroger aux préceptes, permet aussi de se dire : « Me représenté-je pas vivement ? » (III, 5, 135). Cette vive présence qui substitue au portrait figé le libre jeu de la pensée et du discours, leurs « mouvements fortuits et imprémédités » (III, 9, 260), est essentielle au projet d'un livre « exactement mien ». Aussi Montaigne n'est-il en définitive point trop affecté par l'affaiblissement de sa mémoire : en l'astreignant à un plan préconçu, elle l'aliénerait, le détournerait de la présence à soi dans l'instant : « Autant que je m'en rapporte à elle, je me mets hors de moi » (III, 9, 259).

Une autre valeur, encore, au-delà même de la personne de l'auteur : la spontanéité sans part permet à la prose des *Essais* d'épouser le mouvement de la vie, de la nature. Certaines phrases se font écho à distance et s'enrichissent mutuellement. Montaigne utilise les mêmes termes pour justifier les variations perpétuelles de son écriture, mais aussi son goût pour le voyage : « La vie est un mouvement matériel et corporel. Action imparfaite de sa propre essence, et déréglée. Je m'emploie à la servir selon elle » (III, 9, 296). L'idée revient dans « De l'expérience », cette fois à propos de l'enquête intellectuelle « sans terme, et sans forme », et donc du « mouvement irrégulier, perpétuel, sans patron, et sans but » de l'essai. Et de citer les vers héraclitéens de La Boétie, qui chantent le flux incessant de l'eau, « toujours [...] Même ruisseau, et toujours eau diverse » (III, 13, 408). Comme si, en fluctuant, les *Essais* épousaient ce *perpetuum mobile* (Michel Jeanneret) qui anime et renouvelle sans cesse la nature.

De là cette « forme ouverte » que Friedrich relève avec justesse, et qui procède aussi du pyrrhonisme de Montaigne, entendu comme suspens du jugement et enquête perpétuelle, qui empêchent la pensée de se figer. Elle avance, se déplace, se réinvente : « Il n'y a point de fin en nos inquisitions [recherches] » (III, 13, 497). L'essai est par principe inachevé : « Qui ne voit que j'ai pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'irai autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde ? » (III, 9, 235). Les allongements, reprises, révisions, amplifications de motifs déjà formulés dans les deux premiers livres, inscrivent dans le corps du troisième cette dynamique. L'enquête prime sur le contenu précis des propositions qui peuvent s'énoncer. Ondoyant, modulant, changeant, se renouvelant toujours, l'essai pourrait donc revendiquer une vérité aussi bien qu'une poéticité.

Pour se justifier d'une digression « un peu loin hors de [son] thème » (III, 9, 304), Montaigne fait l'éloge de la « fantastique bigarrure » de Platon, puis de celle de Plutarque, de leur « allure poétique ». Comme Ronsard ou Du Bellay dissociaient du vers la poésie, il efface l'opposition formelle

entre la prose et la poésie, qui n'est pas affaire de technique, mais de « vigueur », de « hardiesse », de « fureur » (*ibid.*, p. 305). Il juge poétique la prose des grands Anciens. Et pourquoi pas la sienne aussi ? Parle-t-il de poésie comme d'« une art légère, volage, démoniaque », il ajoute en effet : « Et vais au change, indiscretement, et tumultuairement » : la poésie selon Platon, cette somptueuse « gargouille » (II, 12) déversant son trop-plein, rencontre cette variation montaignienne qui ne semblait pourtant due qu'à l'incapacité de la fantaisie à construire, ou à l'impossibilité pour la pensée de s'établir dans une conclusion. Une identification ?

Peut-être. « Sur des vers de Virgile » oppose aux anémiques jeux de mots des Modernes, la « vigueur naturelle et constante » des Anciens (131), cette « gaillardise de l'imagination qui élève et enfle les paroles » : une virilité où la justesse de pensée, le regard pénétrant « la chose » (132), le bonheur ravissant de l'expression, la « pleine conception » « de chair et d'os » (*ibid.*), coïncident. Horace et Virgile réaliseraient ces plaisirs « intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels » que « De l'expérience », dans une tonalité beaucoup moins enthousiaste, réserve à l'humanité ordinaire de Montaigne, à son tempérament « d'une condition mixte, grossier » (III, 13, 468). Encore une fois, l'éloge des Anciens semble transfigurer le texte des *Essais*.

La transfiguration prend le visage de Socrate, célébré dans l'avant-dernier essai. Pour parler à ses juges, il a refusé le discours d'un célèbre orateur : comme Montaigne, il préfère la « nature » à l'art (388). Il parle librement, avec cette spontanéité que les *Essais* opposent à la disposition rhétorique des arguments. Il se tient non pas « au dessus des opinions communes », mais « bien plus bas arrière » (388). Il est naïf, il est simple. Du Montaigne, mais un Montaigne sublime : ce « plaidoyer sec et sain, mais quant et quant naïf et bas » est « d'une hauteur inimaginable » (387).

Dans ces trois exemples, la rhapsodie mal cousue, la prose ordinaire des *Essais* deviennent fureur poétique, le mixte indistinct de sensation et de pensée devient perfection charnelle, intellectuelle et poétique, la figure de Socrate est une anamorphose lumineuse de celle de Montaigne. Chaque fois, l'absence ou l'ignorance de l'art coïncide avec la perfection d'un discours ou d'une pensée coïncidant lui-même avec une nature immédiate. Comme si les *Essais* devenaient chef-d'œuvre par éclosion spontanée de « la semence de la raison universelle empreinte en tout homme non dénaturé » (III, 12, 395).

Nature a deux visages. « De la physionomie » célèbre en Socrate la constance d'un naturel, d'une âme forte. « De la vanité » célèbre les inconstances de l'inspiration. Continuité ici, discontinuité là. D'un côté le jaillissement de la parole au feu de la discussion, la « rencontre », l'inspiration au gré de l'occasion, une force qui « ne pratique point notre jugement », mais « le ravit et ravage » (I, 37, 433) ; de l'autre « un jugement mûr et constant » (III, 3, 63), le « visage constant, mais serein et riant » de Socrate (III, 5, 92). En somme, les deux formes du plaisir amoureux : la « société de vie, pleine de constance, de fiance » qui unit les époux : « un plaisir plat, mais plus universel » ; et la flamme de la passion qui dévore les amants : un plaisir « plus chatouillant, plus vif, et plus aigu » (105), mais inconstant. Ou encore les deux visages de la Nature, comme « branloire pérenne » (III, 2, 34) et comme loi. Deux esthétiques opposées, deux styles, deux manières de vivre se profilent : goût des saillies, rencontres, surprises, enthousiasmes, transports et même extases (Screech) ; recherche d'un humanisme pondéré, d'une calme sagesse. Les poètes de la Pléiade et bientôt les anti-malherbiens d'un côté, la prose placide d'un Charron de l'autre.

Pourtant un pur spontanéisme ne saurait suffire. S'abandonner aux imaginations (I, 8, « De l'oisiveté »), serait se dissoudre dans leur évanescence. Le livre, s'il veut être « exactement mien », ne peut se confondre avec la fantaisie, se limiter à l'instant et à la circonstance. Pas de possession, ni d'identité, dans l'instant : seulement le passage (III, 2, 34), car « Moi asteure et moi tantôt sommes bien deux » (III, 9, 261). Friedrich le souligne : l'essai s'affirme « dans le libre jeu de sa force avec le multiple », non dans l'abandon au multiple.

D'autre part le chef-d'œuvre de nature, celui de Socrate, est hors de portée. La nature est perdue. La Boétie rappelait à l'homme asservi qu'elle l'avait voué à l'exercice de sa liberté dans la communauté, mais expliquait ensuite que la coutume s'y est substituée. Montaigne partage les vues de son ami. S'il reprend les mots du *Discours de la servitude volontaire* lorsqu'il parle de « la semence de la raison universelle empreinte en tout homme non dénaturé » (II, 12, 395), il sait aussi que nous sommes de naissance dénaturés. « La sécurité puérile », la confiance spontanée d'enfant que donne à Socrate « la pure et première impression de nature » (II, 12, 389), est inaccessible, elle s'admire sans pouvoir être imitée, comme s'admire en Brutus ou en Caton une vertu républicaine aujourd'hui disparue en temps de raison d'état. « Le langage latin, dit Montaigne, m'est comme naturel », c'est lui qui dans l'émotion revient ? « du fond des entrailles » (III, 2, 43) : la langue de Montaigne est celle de l'humanisme, non celle de la mère, de même que l'essayiste est chez lui à Rome, capitale de l'humanisme et ville « tombeau » (III, 9, 307), tout autant qu'à Saint-Michel de Montaigne. « Nous

avons abandonné nature », « cette raison qui se manie à notre poste, trouvant toujours quelque diversité et nouvelleté, ne laisse chez nous aucune trace de la nature » : « elle en est devenue variable, et particulière à chacun. Et a perdu son propre visage, constant et universel » (III, 12, 381). Le sentiment de perte est patent dans le cinquième essai : l'exercice d'admiration de Virgile et d'Horace oppose les Anciens aux Modernes, le latin au français, la poésie à son commentaire, médiocre « flux de caquet » gravitant autour de vers puissants qu'anime la vive présence de Vénus. La puissance poétique, la scène amoureuse sont toutes deux hors de prise. Comme l'a montré Tournon, Montaigne, lorsqu'il préfère le voile érotique des fictions des deux poètes au récit plus direct d'Ovide, « *Et nudam pressi corpus adusque meum* » (142), ne rejette pas l'explicite au profit du voile. Explicites, Virgile et Horace le sont plus qu'Ovide. Il rejette l'expérience vécue (*pressi*) au profit de la fiction. Dans la poésie comme fiction, l'objet reste « fuyante proie », comme la Muse de La Fontaine, soit que la pleine présence soit impossible, soit que nous soyons d'abord, loin de nature, des êtres d'imagination, et que nous ne tenions rien « que par la fantaisie » (III, 9, 308).

De là ce paradoxe que dans cet essai, « l'action génitale », l'acte le plus corporel, le plus intime, soit considérée via deux citations poétiques. L'écrivain qui veut « naturaliser l'art », qui regrette qu'on « artialise la nature », cherche la jouissance du corps... dans sa bibliothèque d'humaniste (III, 5, 134). Lui qui veut être « maître de [soi] » (II, 5, 37), qui donne pour « fin principale et perfection » à son livre le fait d'être « exactement [sien] » (III, 5, 135), poursuit ce but dans un écrit de commentaire et d'anthologie. Jusqu'à craindre, plus loin, qu'on tienne son livre pour « un amas de fleurs étrangères, n'y ayant fourni du mien, que le filet à les lier » (III, 12, 390). Quel naturel, d'ailleurs, pourrait s'épanouir, si l'auteur a une « condition singeresse et imitatrice » (III, V, 135) ? Pour s'approprier le génie de Pindare, d'Horace ou de Virgile, l'humanisme avait conçu l'écriture comme imitation, réécriture, citation ; « l'amas de fleurs » montaignien était déjà, désordre en moins, dans « le trésor des plus riches fleurs » que Ronsard pillait auprès de la pindarique fontaine de Dircé, au début de l'*Ode à Michel de l'Hospital*. Mais la compilation humaniste devient paradoxale dans les *Essais*, où elle contrarie le désir de spontanéité, et où la « confrontation avec le multiple » dont parle Friedrich se joue aussi dans le rapport à la bibliothèque. Montaigne est humaniste jusqu'au bout des ongles et il n'est plus tout à fait humaniste : il critique la prolifération des commentaires (« nous ne faisons que nous entregloser » (III, 13, 408), et il y contribue considérablement.

Il ne conçoit donc pas une littérature qui tiendrait sa vérité, sa vigueur et sa beauté, de nature. La spontanéité, qui est aussi inconstance, contrarie le projet de sagesse. Nous sommes dénaturés. Montaigne écrit devant une bibliothèque, grâce à elle, avec elle. Il ne peut pas non plus se satisfaire de la seule expression directe de ce qu'il est au moment où il écrit : mélancolique parfois du fait de la maladie, vieillissant, imitateur, il ne se rassemble pas, il ne réalise pas une œuvre ambitieuse en s'abandonnant à ses fantaisies : il se transforme dans son œuvre et par elle.

Le quatrième essai s'intitule « De la diversion ». Comment lutter contre le deuil sans le prendre de front, en le détournant. La méthode s'applique dans l'essai suivant : pour retrouver un équilibre que compromet un excès de sérieux, Montaigne va s'égayer sur un sujet folâtre. L'essai cherche à transformer l'essayiste, comme un « exercice spirituel » : en regardant vers Ignace de Loyola, cette expression de Pierre Hadot fait apparaître toute la singularité du propos, car Montaigne fait l'inverse de ce que prône la spiritualité de son temps. Elle oppose un esprit de pénitence aux appétences sensuelles du corps. Il oppose un esprit folâtre à la gravité par trop pénitentielle de son corps malade. Mais l'essai reste un exercice, l'essayiste « se compose ». Loin de s'abandonner à la nature, il la cultive : « j'aime la vie, et la cultive » (III, 13, 477), car elle « doit être elle-même à soi sa visée, son dessein » (III, 12, 384). Le travail concerne et la relation de l'essayiste à la vie et sa propre relation à lui-même : « Je m'emploie à la servir selon elle » (III, 9, 296) ; « Autant que je puis, je m'emploie tout à moi » (III, 10, 315).

Adhérer à soi-même ou à la nature implique de se déprendre de soi, par exemple en se détournant de la mélancolie (III, 5). De trouver la juste distance entre jugement et fantaisie, par exemple en s'éprouvant dans le mouvement qui nous porte vers quantité de sujets, politique, vie sociale, voyage, conversation... Chaque sujet, chaque lecture est une excitation. Mais elle ne suffit pas, car chaque excitation nous déporte, prête à produire des propositions, thèses, théories qui sont autant de menaces du *cuidier*, de la prétention à savoir. Il faut un retour introspectif. Nature a bien orienté « l'action de notre vue au dehors », mais l'oracle de Delphes nous exhorte à retourner nos yeux sur nous-mêmes (III, 9, 314). Une double action de sortie de soi et de retour sur soi anime l'essai comme la vie de l'esprit. Dans sa librairie, devant les livres, sous les sentences des poutres, Montaigne lit, se relit, segmente autrement son texte par la ponctuation et par les majuscules, autrement dit met sa voix actuelle dans l'écrit ancien, et ajoute. La méditation démultiplie le sujet. Elle

le met en route, en l'expose aux multiples voix des livres, et l'engageant à se trouver dans ce cheminement.

Ainsi elle permet de se reconnaître. Les *Essais* deviennent accord avec soi et avec le monde. Ils réconcilient, en s'appliquant à l'instant : « Quand je dors, je dors... » Le neuvième essai produit la bulle romaine qui déclare Montaigne citoyen de Rome, comme un effet de signature. Comme un trait de vain orgueil aussi : c'est par gloriole qu'on montre ses titres ; et puis appartenir à la ville des morts fameux est un leurre. Montaigne se dit vain et s'accepte comme tel. Il a longuement parlé de ce futile goût du voyage, il a aussi expliqué qu'il lui va très bien ; quelques pages plus haut, il a cité ce vers latin, « *Vitam regit fortuna, non sapientia* », et avant de citer la bulle, il remercie cette vaine Fortune qui régit nos vies. Il se reconnaît, il s'accepte. La fin de « De l'expérience », dans la vieillesse, l'usure du corps et le sentiment de l'imminence de la mort, dit un même consentement émouvant à soi et à la vie.

Dans la méditation antique, particulièrement chez les stoïciens, la méditation conduit à l'ataraxie et à une noble union de l'âme à l'harmonie du cosmos. Chez Montaigne, elle vise une précaire jouissance. Son programme est « étudier, savourer et ruminer » (III, 13, 475), car la dégustation se déguste en s'étudiant (*ruminer*). « Jouir loyalement de son être » (III, 13, 477) contient la possession de soi et ce qu'elle suppose de maîtrise, l'exploitation d'un bien et ce qu'il suppose d'activité, et le plaisir. Le plaisir est moyen et but de la méditation. Si le devoir religieux est de « bien et saintement vivre » (III, 10, 321), Montaigne, lui, passe très vite à « sainement et gaiement vivre » (*ibid.*). La paronomase (saintement / Sainement) déplace des normes et de l'absolu vers l'individu. Et retrouve les Indiens d'Amérique, qui mettent tout leur soin à « passer heureusement et plaisamment » leur vie (III, 6, 186). *Heureusement* et *plaisamment*, *sainement* et *gaiement* : le bonheur de ces peuples « qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature » (I, Au Lecteur) est l'objet même de l'essai. Et puisque l'essayiste ne peut l'atteindre par l'exercice d'une raison naturelle innée, puisqu'il est loin de nature, il recourt à l'exercice spirituel de l'essai.

Bien vivre. Un gain pour soi, en accord avec le monde. « L'acte de jouissance est la véritable action de grâces », écrit Marcel Conche (*Montaigne ou la conscience heureuse*, PUF, 2002, p. 98). Mais la jouissance n'est pas le résultat d'un pur travail de l'esprit. Elle se joue dans l'écriture même.

Car c'est précisément dans cette capacité de reconnaissance de soi et de sa condition (Guerrier, *Rencontre et reconnaissance*, Paris, Garnier, 2017) que l'essai éclaire autrement la circonstance, trouve une cohérence où le multiple, sans s'unifier, se rapporte à une conscience lucide et heureuse qui s'éprouve en l'explorant, qu'il est autre chose donc qu'un travail d'expression ou travail intellectuel, et devient un exercice heureux de la pensée et du langage, une manière de poème. Lucidité : la vanité, la contingence, la précarité, l'ignorance, ne sont pas dépassées, mais au contraire assumées, puisque la reconnaissance est acceptation. Tout d'un train, l'essai et l'essayiste restent de circonstance, et tout se rejoue l'instant suivant, dans le bonheur de la gratitude (« tout bon, il [Dieu] a fait tout bon »), qui est aussi le bonheur de l'écriture, un art de « ménag[er] le temps » (III, 13, 480).

Ne le solennisons pas trop. Sous la plume de Friedrich, « méditatif » rappelle Sénèque, Épictète ou Augustin. Ou à la couverture de l'édition du programme, à l'ermite et à sa tête de mort. Les *Essais* traitent de sujets graves, de la raison d'état, de la gravelle, du corps vieillissant, du massacre des peuples d'Amérique et de la chasse aux sorcières, mais la gravité s'y mêle toujours au jeu. Jeux de mots :

« Ils laissent là les choses, et s'amuse à traiter les causes. Plaisants causeurs » (III, 11, 348).

« et [est] toute sagesse insipide, qui ne s'accommode à l'insipience commune » (III, 3, 56).

Insipide et *sagesse* se télescopent et s'emboîtent pour produire *insipience*, dans une phrase à allure de sentence. L'humanisme aimait les aphorismes, plus encore lorsque les oxymores les rendaient énigmatiques. Dans la bonne humeur, un bricolage ironique des mots ramène les obscures révélations à l'ignorance ordinaire.

Jeu de citation : Jean Starobinski a montré comment la fin de « Sur des vers de Virgile » joue sur une citation poétique. L'essayiste se sent pris en faute, comme la jeune fille d'Ovide, lorsque la pomme offerte par son amoureux tombe devant sa mère. La comparaison esquisse un plaisant autoportrait du vieil essayiste en pucelle rosissante. Et avoue qu'au terme de tant de réflexions sur le désir, il est tout aussi ignorant qu'elle, tout autant démuné devant le désir. Et par la grâce de la poésie, il se rajeunit. L'effet est seulement suggéré par l'incrustation problématique de la citation, qui le laisse à l'imagination du lecteur. Une fiction, en somme. Une poésie au second degré.

Jeu de disposition : qui d'autre que Montaigne pouvait coordonner et d'employer à même cause « Et Sénèque et Catulle » (III, 5, 90), l'austère qui fait taire les passions, le langoureux qui s'y adonne ? Mais le second est tout aussi utile que le premier, et il n'est plus de hiérarchie établie. Dans le même essai, deux pages compilent des pratiques de vénération du sexe pour montrer que « tout le

mouvement du monde se résout et rend à cet attelage » (III, 5, 110). Quelques pages plus loin, deux pages symétriquement contraires énumèrent les pratiques de mutilation sexuelle qui « condamnent cette action » (139). Le dispositif est pyrrhonien : toute affirmation est contre-balancée par son contraire. Il est aussi carnavalesque, et retrouve dans un cadre d'anthropologie comparée le « tintamarre » « de tant de cervelles philosophiques » qui réjouit l'auteur de l'« Apologie de Raymond Sebond ». Il prend enfin le caractère double, ambigu de la sentence héraclitienne et des oracles apolliniens (Tournon, *Essais de Montaigne*, Atlande, 2002, et Guerrier op. cit. 103), mais sur un mode léger.

Hugo Friedrich est donc fondé à compliquer les déclarations de modestie de Montaigne, et à reconnaître aux *Essais* une dimension littéraire qui trouve aussi une dimension existentielle dans son rapport à la diversité, pour nous qui « sommes tous de lopins, et d'une texture si informe et diverse » (II, 1). Le refus de l'art n'exclut pas une ambition d'écriture que les fréquentes références à la poésie dans le livre III soulignent, avec un peu d'ironie, mais aussi de manière ferme. Et cette ambition ne saurait se confondre avec une simple adhésion « baroque » à la labilité du vivant, à l'inconstance de l'esprit, à un spontanéisme qu'une vérité immédiate légitimerait. L'essai est projet tout autant que libre exercice de la « fantaisie ». Projet de se reconnaître « en mouvement » (Starobinski), projet de reconnaître sa condition et d'en jouir sans prétendre y échapper.

Le projet devient œuvre en trouvant son unité non dans une architecture textuelle mais dans l'unité d'intention à chaque point de son parcours, entre élan et réflexion sur soi. Montaigne aime être « le cul sur la selle » : bouger assis, se rasseoir en plein mouvement (J-Y. Pouilloux). Dans l'attention à la rencontre et la présence à soi dans cette attention. C'est cela, aimer la vie. C'est une méditation qui accepte les conditions de la vie, qui s'y risque et en jouit en même temps qu'elle se « compose à la perdre » (III, 13, 475). Et tout cela se joue au plaisir et au libre jeu des idées, des mots, des citations, des montages et des harmoniques qu'ils font résonner. Car la poésie est un « art folâtre et subtil, déguisé, parlier, tout en plaisir, tout en montre » (III, 3, 61).

Deuxième composition française (littérature générale et comparée)

Rapport présenté, pour la commission de littérature comparée, par Béatrice Jongy-Guéna, Maître de conférences des Universités, Université de Bourgogne

PRÉAMBULE

Rappelons-le d'entrée de jeu, une note doit être prise pour ce qu'elle est : l'évaluation d'une performance précise à un instant donné, dans un contexte sélectif, non un jugement définitif sur les aptitudes d'un candidat. Si l'écart entre les notes de dissertation à l'écrit du concours et celles obtenues dans les examens universitaires peut souvent paraître accablant, les agrégatifs doivent garder à l'esprit qu'il s'agit plus d'un classement que d'un jugement. De ce que la note est relative, il ne s'ensuit pas qu'elle soit arbitraire : si les moyennes varient, les critères d'évaluation restent les mêmes et sont parfaitement transparents. La dissertation n'obéit pas à des règles mystérieuses, mais à des exigences toujours identiques : la maîtrise de la langue écrite, la connaissance des œuvres du programme, la compréhension du sujet, la rigueur de la démarche argumentative.

LES COPIES

Sur vingt-neuf candidats qui ont composé, sept ont obtenu une note inférieure ou égale à 5. Neuf ont obtenu la moyenne, et trois copies la note de 14, la meilleure attribuée pour cette épreuve.

Nous dressons ici une liste des principaux défauts des copies, afin d'expliquer la faiblesse de la moyenne obtenue à cet exercice.

- copies non rédigées, inachevées

D'abord un trop grand nombre de candidats n'a pas fait l'effort de rédiger et n'a pas même tenté de traiter le sujet, se contentant d'une vague introduction de quelques lignes. Faut-il y voir un manque de motivation ? Les candidats ont-ils trop légèrement présenté le concours, par curiosité, pour s'essayer ?

- méthode non maîtrisée

Le jury fait état des difficultés méthodologiques qu'on eues les candidats docteurs pour organiser leur réflexion dans l'exercice de la dissertation. Cet aspect a été le plus dommageable aux candidats.

Certaines introductions ne contiennent ni analyse du sujet, ni problématique, ni annonce de plan.

Dans au moins la moitié (!) des copies la méthode de la dissertation n'est pas bien maîtrisée. Les différences entre les parties ne sont pas toujours lisibles, les plans ne sont pas progressifs et ne viennent rien démontrer. Faute d'une problématique adaptée, certaines copies plaquent un cours sur les formes de l'action poétique sans traiter le sujet. D'autres proposent des plans en deux parties et, vraiment très souvent, des plans non dialectiques, mais purement illustratifs.

L'analyse du sujet en introduction est insuffisante dans de nombreuses copies. Rapide et superficielle, elle amène à des généralités et des assimilations hâtives, par exemple du Dieu mentionné dans la citation avec la religion...

Rappelons ici qu'on ne sépare pas le fond de la forme et qu'une partie consacrée à l'analyse des rythmes et sonorités ne saurait convenir.

De même, on ne saurait séparer les auteurs en consacrant à chacun une sous-partie ! On ne peut faire, en littérature comparée, de développement monographique, ou alors de façon exceptionnelle et argumentée.

La discipline ne semble pas toujours avoir été comprise. Il s'agit ici de comparer les œuvres pour faire surgir des éléments essentiels. Il ne faut ni séparer les œuvres ni oublier ce qu'est une comparaison : faire surgir ressemblances et différences.

- manque de connaissances

De nombreuses copies révèlent un manque de connaissance des œuvres. Manifestement, une partie des candidats avait fait l'impasse sur les œuvres du corpus, beaucoup d'autres les avaient lues superficiellement. Une dissertation sur programme ne saurait s'improviser le jour de l'épreuve. Les copies comprenaient trop peu d'exemples (voire aucun). Quant aux citations, elles sont rares, ce qui est particulièrement dommageable lorsqu'il s'agit de poésie.

Les exemples doivent être fournis et analysés, et non pas survolés comme cela a souvent été le cas. En revanche, les candidats font appel à d'autres œuvres du programme de l'agrégation qui n'ont pas vraiment de rapport avec le sujet.

Enfin, un manque de culture générale et des lacunes dans la terminologie s'ajoutent aux problèmes précédents. La plupart des candidats n'ont pas eu le souci de définir le lyrisme et n'en ont visiblement pas une notion claire.

Le manque de connaissances historiques, concernant notamment le Moyen-Orient, a engendré, même dans de bonnes copies, d'énormes bévues. Faut-il signaler que non, décidément, Bethléem n'est pas un toponyme effacé des cartes ?

- niveau d'expression insuffisant

Faut-il rappeler que l'agrégation est un concours de recrutement de professeurs et que la langue ne saurait être trop fautive ? L'interrogation indirecte est mal maîtrisée, ainsi que l'emploi des modes (rappelons que "bien que" est suivi du subjonctif).

Le registre de langue est parfois maladroit voire inadapté, mêlant clichés et fautes de syntaxe. On ne peut, dans un travail écrit, scientifique, parler du "ressenti du poète" ou du "vécu des auteurs". Certaines copies présentent des phrases à la syntaxe approximative.

L'orthographe est problématique chez trop de candidats (*andaloux, raisonnance, indiscible*)

Attention également au jargon qui entraîne un problème de confusion et de lisibilité des copies.

CONSEILS AUX FUTURS CANDIDATS

Lire et relire les œuvres du corpus est le prélude nécessaire au travail de l'année, lequel comprend aussi la lecture des cours et des critiques.

Pour certains candidats de l'agrégation spéciale, l'exercice de la dissertation peut être assez lointain. Il ne faut pas hésiter à revoir la méthode à l'aide des ouvrages disponibles et conçus à cet effet, et ne pas négliger de s'entraîner...

LE SUJET

"Moins avide du Dieu que soucieux du semblable, il [le lyrisme] ne cesse de tenter ou de rêver de réconcilier l'écriture et la vie. Si l'acte d'écrire suppose une coupure par rapport au dehors, le lyrisme voudrait l'abolir. Faire entrer dans la langue la substance et les énergies de la vie. Mais aussi bien descendre dans ce mystère que reste le langage, approcher la façon dont il vit en nous, nous enflamme ou nous manque."

"Le lyrisme comme quête de l'altérité...", Entretien de Jean-Michel Maulpoix avec Bertrand Leclair, paru dans *La Quinzaine littéraire* n°785 du 16 mai 2000, à propos de la publication de *Du lyrisme* aux éditions José Corti.

L'ensemble de l'article est disponible en ligne :

<http://www.maulpoix.net/leclair.html>

LE CONTEXTE

Même si l'on n'est pas en droit d'exiger de la part des candidats une connaissance des écrits théoriques dont est extrait le sujet, on peut espérer que les candidats docteurs ont eu vent d'un certain nombre d'écrits de J.M. Maulpoix sur la poésie. Ne serait-ce que de l'ouvrage sur *Fureur et mystère* paru en Foliothèque, mais aussi de son article, disponible en ligne : "Le chant de la Palestine" de Mahmoud Darwich :

<https://www.maulpoix.net/darwich.htm>

S'ils n'ont pas lu *La voix d'Orphée*, certains auront parcouru le site de Jean-Michel Maulpoix, où figure l'article d'où est tiré la citation.

D'autre part Jean-Michel Maulpoix était invité aux journées d'étude organisées à Paris IV les 19 et 20 janvier sur le programme, dont les communications ont été mises en ligne très rapidement. Celle de J.M. Maulpoix, "L'écriture résistante de René Char" aborde de nombreux points mis en jeu par notre citation.

http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_colloque_detail.php?P1=468

La citation était à mettre en rapport avec la théorie du lyrisme de la modernité, qui s'oppose à celle, traditionnelle, du lyrisme comme expression de sentiments personnels, et qui met l'accent sur la dépersonnalisation et la poétisation du sujet. Dans *La voix d'Orphée*, Jean-Michel Maulpoix écrit : "le poète moderne ne se contente pas d'empoigner et de tendre la lyre : n'étant guère assuré de son pouvoir, il devient lui-même cet instrument."

Ce sujet a pu déconcerter certains candidats car il n'aborde pas de front la question des formes de l'action qui était au centre du programme. De prime abord, il semble écarter l'aspect politique et historique au profit d'une réflexion sur le langage poétique.

Il convenait de s'interroger sur la notion de "semblable" et de "vie". J.M. Maulpoix l'envisage sur le plan universel, alors que les œuvres, surtout celles de Char et de Darwich, sur fond de guerre, lui donnent un statut plus spécifique.

ANALYSE DU SUJET

Le sujet est bâti sur une série d'oppositions : entre "Je" et "l'autre", l'écriture et la vie, le dedans et le dehors, la langue et la vie, la flamme et le manque. La dernière antithèse se situe sur un plan différent, introduit par "Mais aussi bien", qui est celui de la forme de ce lyrisme.

C'est donc sous l'angle d'une tension que seront abordées les œuvres, entre l'intime et l'universel, l'action et l'écriture, mais aussi entre exaltation et retenue.

Certaines pistes pouvaient être privilégiées :

1) soucieux du semblable

La distinction Dieu / semblable signifie le choix de l'immanence. L'horizontalité remplace ici la verticalité.

Cela signifie également que le poète n'est plus dans sa tour d'ivoire, mais tisse des liens humanistes avec autrui. Le lyrisme est tourné vers l'autre, comme en témoignent les adresses au lecteur : métamorphoses du moi dans l'œuvre de Lorca, injonctions dans celle de Char, dialogue et tournoiement des identités dans le texte de Darwich. Ce dialogisme définit un devoir être commun.

Lorca s'intéresse aux êtres simples : gitans, bergers, etc. Quand on lui demande ce qui prédomine du lyrique ou dramatique en lui (entretien avec M. Laffranque en 1935) : "Le dramatique, sans aucun doute. Je m'intéresse davantage aux gens qui habitent le paysage qu'au paysage lui-même. Je peux rester un quart d'heure à contempler une montagne. Mais aussitôt après, je cours parler au berger ou au bûcheron de cette montagne."

Char fait lui aussi la part belle aux êtres simples et proches de la nature dans sa poésie : bergers, boulangers, maquisards... Il admire "les primitifs" qui vivent en étroite parenté avec la nature. L'Enfance est représentée comme le temps de l'entente harmonieuse avec les éléments naturels. La vérité dans l'œuvre de Char est celle de la sensibilité, transmise par le corps, dictée par la sensation.

Michel Collot a montré comment le paysage est chez ce poète un mode d'être, un destin du sujet qui empêche la relation à soi de se clore sur elle-même : "le sujet s'arrache ainsi à l'identité pour s'ouvrir à l'altérité qu'il découvre dans le monde, en lui-même et en l'autre." ("Se rencontrer paysage", in *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009.)

Darwich a tenté de garder l'humain en ligne de mire dans sa poésie. Dans *La Palestine comme métaphore*, il note : "J'ai besoin que l'on reconnaisse l'humain en moi, comme je reconnais l'humain en l'autre". Les allusions aux éléments du quotidien (le pain de sa mère, la corde à linge, le café...), omniprésents dans sa poésie, permettent de tisser le lien entre l'intime et l'universel, tel que l'expose Darwich :

« Prenez l'un de mes poèmes les plus accessibles: « Je me languis du pain de ma mère ». Ce poème n'a aucun lien avec quelque cause que ce soit, ce qui ne l'a pas empêché de bouleverser, et de continuer à bouleverser, des millions d'êtres humains. Je n'y parle pourtant que d'une mère bien précise et non d'une patrie. Mais cette mère parvient, grâce à l'image poétique, à se transformer en une multitude d'autres symboles, ce à quoi tend involontairement tout poète. Voilà un poème sans Histoire, sans souffle épique. Une simple ritournelle. Un homme chante sa mère, et son chant parvient à toucher les cœurs. » (*La Palestine comme métaphore*, Actes Sud, p.103).

On attend aussi des candidats qu'ils convoquent la prise en compte de la nature, des éléments concrets dans les textes. La poésie de Char et celle de Darwich en particulier relèvent de la poésie du quotidien. Le lyrisme dont il est question, bien loin d'être idéaliste, étreint "la réalité rugueuse", pour reprendre les termes rimbaldiens.

Qui est le semblable ?

Dans *Les plaintes gitanes*, c'est essentiellement le gitan, figure marginale, persécuteur ou persécuté, qui s'oppose à l'ordre (la garde civile) et à la bonne société. Cette figure dans laquelle le poète reconnaît un frère, un double, se superpose aux figures divines. L'hagiographie chrétienne (Sainte Eulalie, la Vierge Marie, les saints patrons de villes) ou un récit biblique de l'Ancien Testament ("Thamar et Amnon") sont modifiés par la présence du monde gitan de diverses manières ; d'une part, le poète donne des traits de Gitans à des personnages classiques (les archanges et la Vierge ont la peau dorée et les cheveux noirs) et d'autre part, les Gitans sont élevés à un statut légendaire ou allégorique (Antoñito el Camborio dans son destin tragique ou Soledad Montoya qui incarne le concept de la "peine sombre" des Gitans). D'autres pièces mettent en scène les croyances du peuple gitan : fascination et crainte de la lune ("Complainte de la lune, lune"), du vent fécondant les femmes ("Preciosa et le vent"), ("Complainte de la Garde Civile espagnole"), etc. Si comme l'écrit Lorca "il n'y a qu'un seul personnage vaste et sombre comme un ciel d'été, un seul personnage qui est la Peine, [...] la peine andalouse qui est une lutte de l'intelligence amoureuse avec le mystère qui l'entoure et qu'elle ne peut comprendre", alors il faut envisager en effet ce recueil comme une quête d'altérité, celle-ci s'inscrivant en un peuple (les Gitans), un lieu (l'Andalousie) et un chant. La poésie de Lorca est inséparable d'un monde et d'êtres qu'il restitue amoureusement.

Dans l'œuvre de Char, si le semblable est au cœur du propos, on est loin d'un discours lénifiant politiquement. Ennemis (SS, miliciens), traîtres (que l'on doit exécuter), les semblables ne sont pas toujours objets de sollicitude. Les patriotes, les politiciens qui ne manqueront pas de salir la victoire, et même la poésie qui clame son amour du semblable justement (Hugo, Aragon) font l'objet de soupçons. S'il arrive qu'il tienne à ses semblables par "par mille fils confiants dont pas un ne d[oit] se rompre, le réfractaire est une figure de la solitude qui trouve refuge dans une humanité idéale, l'âge d'or des cavernes.

Darwich s'adresse souvent au juif israélien militaire en qui il voit une victime. Même lorsque l'Israélien est représenté comme ennemi, bourreau, il n'est pas déshumanisé. Pour autant et malgré les déclarations de Darwich, la lecture de l'ensemble de l'œuvre vient réduire l'universalité de ce "semblable". Il est d'ailleurs nommé "l'autre", "l'étranger", "l'ennemi", "le soldat". Ce à quoi on assiste plutôt, c'est à une tentative du dire poétique (par exemple par le tournoiement des identités), pour réduire la fracture, comprendre. Mais il faut surtout y voir une incitation adressée à l'ennemi à considérer ses victimes comme des semblables, au nom de ce passé de victime de l'ennemi lui-même. Dès lors le souci du semblable est, dans le texte de Darwich un souhait que la poésie s'efforce d'accomplir, un effort qu'elle seule est en mesure d'accomplir, à la fois pour soi-même, ses lecteurs et l'ennemi.

Le poète qui espère : Darwich et Char

La poésie de Darwich et de Char décline la mission du poète non sous la forme d'un exploit accompli mais sous la forme d'un espoir.

Darwich espère en la résurrection de tous chez un poète futur, un poète qui écrira l'épopée de tous les hommes, même les oubliés de l'Histoire. ("D'autres barbares viendront").

Pour Char, la mission du poète est d'agir sur les choses, de les transformer. Il a une dimension prométhéenne, car il prend un risque pour ses semblables. Il est un "magicien de l'insécurité", celui qui se tient en permanence sur la ligne de partage, en équilibre entre le réel et l'imagination. Il veut être le "grand Commenceur", permettant l'"évasion dans son semblable" (*Partage formel*).

Ce souhait est décliné chez les deux poètes dans un avenir hypothétique.

Char : "L'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie, sera peut-être un jour possible." (LV)

Darwich : "Homère naîtra-t-il après nous... et les épopées ouvriront-elles leurs portes à tous ?" ("D'autres barbares viendront").

2) Réconcilier l'écriture et la vie

Le terme de "vie" nous invite à ne pas négliger la dimension historique et politique des textes. Car cette vie apparaît comme une forme de résistance, dont la poésie sait se faire l'écho.

Pour Lorca, la sensualité (érotisation des paysages et des êtres) témoigne du triomphe du monde gitan et de l'Andalousie disparue. Elle fait pendant au chant des morts qui traverse le recueil. Les personnages historiques et les éléments concrets disséminés (comme la garde civile) nous incitent à lire aussi cette poésie comme enracinée dans le monde et l'Histoire.

Dans l'œuvre de Char la vie est celle des maquisards, proches de la nature, mais cette vie est tronquée par la clandestinité, par l'absence de liberté. Et pourtant, la sensualité, l'érotisme des textes vient opposer la force vitale à l'asphyxie de l'occupant. Et si l'anecdote n'a pas la plus grande part dans ces textes, c'est pourtant des trois œuvres celle qui s'ouvre le plus à l'Histoire, témoignant de la guerre, de l'Occupation et de la Libération. Char est d'ailleurs celui des trois poètes qui est le plus confronté à l'opposition entre vie et écriture, pris par le temps, déchiré entre deux devoirs (et cette confrontation évolue en fonction des recueils composant *Fureur et mystère*).

Pour Darwich le poète n'est pas un combattant, mais une victime, un réfugié (le gitan de Lorca ?) qui lui aussi oppose l'érotisme et la sensualité à la violence qui lui est faite. La poésie se réapproprie la terre dérobée.

Il était intéressant de montrer comment la situation de marginalité, de résistance et de protestation permet d'insuffler à la poésie des énergies qui puisent à des sources négatives (oppression, guerre, etc.) mais dont la poésie se nourrit.

3) Abolir la coupure par rapport au dehors

Cela implique aussi qu'il n'y a pas de moi préexistant au langage, et qui trouverait à s'y exprimer. Comme le dit Bertrand Leclair, qui conduit l'entretien, le lyrisme défini par J.M. Maulpoix est "une tentative de s'arracher au « moi » pour atteindre le « je » et prendre la parole".

On attendait donc des candidats qu'ils réfléchissent également au titre de l'article qui figurait dans le sujet : "Le lyrisme comme quête de l'altérité", en reliant les notions d'altérité et d'impersonnalité. En décrivant le lyrisme comme abolition de la coupure dedans/dehors, J.M. Maulpoix s'inscrit dans le prolongement du geste rilkéen : abolir la distinction sujet/objet, se tourner vers ce que Rilke nomme : "l'Ouvert".

Dans la *Voix d'Orphée* J.M. Maulpoix montre comment s'effectue ce dépassement de l'opposition naïve sujet/objet et la disparition de l'objet et du poète : "le sujet lyrique ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du "cogito". Il est pris "dans un jeu de miroirs et d'illusions". Il est "déchiré par l'angoisse" et "toujours en procès avec le monde".

Cette posture du poète suppose donc un renoncement au Moi romantique perçu comme forteresse.

La circulation s'effectue ici dans les deux sens : le sujet s'ouvre à l'objet, et l'objet entre dans le sujet sous forme de langage : "faire entrer dans la langue la substance et les énergies de la vie". Cette porosité, caractéristique de la littérature contemporaine, aboutit inévitablement à un effacement du sujet, ce que J.M. Maulpoix appelle par ailleurs la quatrième personne du singulier. C'est pourquoi le dialogisme est très présent dans les œuvres. On attendait du candidat qu'il s'attarde notamment sur

l'aspect dramatique et scénique dans les œuvres de Lorca et de Darwich (l'usage de la prosopopée, l'énonciation etc.)

Pour Lorca, il est évident que le sujet écrivant assume en partie les énoncés prononcés par ses figures. C'est le cas des exclamations naïves de *La nonne gitane* (« Comme elle brode bien ! avec quelle grâce ! »), qui sont à attribuer à la fois aux compagnes du couvent et au sujet écrivant qui en assume aussi, par derrière, l'admiration et la fraîcheur. C'est le cas aussi de la supplique attribuable à l'enfant de la *Complainte de la lune*, conformément à l'organisation en quatrains du dialogue entre l'enfant et la lune. Mais on peut aussi attribuer le vers au sujet qui assume la narration, en particulier lors de la première occurrence, où le point isole le vers, et alors que le lecteur n'a pas encore bien pris conscience qu'un dialogue s'ouvre entre la lune et l'enfant. Les personnages de *Romancero gitano* sont des doubles du sujet écrivant. Ce dernier parle à travers eux, dialogue ou feint de le faire avec ses figures, dans un lyrisme inspiré de la poésie médiévale.

Abolir la coupure par rapport au dehors, c'est aussi se situer à l'opposé du lyrisme personnel qui entraîne confidences et confessions. Ainsi Char répugne particulièrement à l'étalage du Moi. Au contraire, la poésie doit conduire à son effacement, comme il l'écrit dans *La Parole en archipel* : "Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverains en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu."

Même dans les *Feuillets d'Hypnos*, qui sont le témoignage le plus proche de l'autobiographie, il dit : "ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi" et "ce carnet pourrait n'avoir appartenu à personne". Le poème doit donc perdre les marques de son auteur pour s'accomplir. Comme le note d'ailleurs J.M. Maulpoix à propos de Char : dans le *furor*, le sujet est dépossédé. D'où la présence chez ce poète des formes aphoristiques dans lesquelles le sujet s'efface.

Dans l'œuvre de Darwich le lecteur est égaré par le tournoiement des identités. Par exemple dans le poème "Il étreint son assassin", le je sujet s'efface au profit d'un échange troublant avec l'assassin ou le lecteur. Comme il l'écrit dans la préface de notre ouvrage, Darwich fait entendre une poésie à la fois personnelle et marquée par les "changements des temps, [et les] cadences du paysage poétique universel."

4) "faire entrer dans la langue la substance et les énergies de la vie"

Le terme d'"énergies" semble lui plutôt faire référence à la poétique même, telle que l'entend Jean-Christophe Bailly : Plutôt que l'action du poète, c'est l'action du poème qu'il faut envisager, comme le produit d'une « situation de langage et, singulièrement, comme la situation d'être au monde avec le langage sans rien d'autre que lui, sans ces embrayeurs que sont la narration ou l'argumentation, le dialogue ou l'adresse » (« L'action solitaire du poème », dans J-C. Bailly, J-M. Gleize, C. Hanna, H. Jallon, M. Joseph, J. H. Michot, Y. Pagès, V. Pittolo, N. Quintane, *Toi aussi, tu as des armes, poésie et politique*, La Fabrique éditions, 2011, p.16).

« Action » est à comprendre dans son sens le plus proche de *l'actio* de la rhétorique antique (gestes et profération), ce qui le rapproche du terme plus contemporain de « performance ». On peut ici renvoyer aux études sur le rythme d'Henri Meschonnic et rappeler ce que Lorca affirme sur les « faits poétiques » qui ne deviennent des faits que lorsqu'ils « vivent dans le monde ». On attendait donc une analyse poétique précise de la part des candidats sur cette énergie qui fait du poème une chose vivante.

Le recueil de Lorca offre une abondante matière dans ce domaine. Les candidats pouvaient évoquer l'association des deux rythmes du recueil : le rythme lent du romance et la palpitation du flamenco, jeux de sonorité et de ponctuation que l'édition bilingue aide à évaluer. Ils pouvaient également s'appuyer sur les éléments biographiques, l'intérêt du poète pour les formes populaires, son goût pour la profération publique et le théâtre.

Pour l'œuvre de Darwich, on pouvait faire référence à la représentation matérielle du poème (par exemple "Souterrains, andalouses et désert" ou "Et la terre se transmet comme la langue") et l'ancrage dans la deixis, ainsi que son rapport à la profération et l'importance pour lui de la cadence.

La diffusion des œuvres était aussi à prendre en considération, autant le goût de la récitation de Lorca que les réceptions publiques de Darwich et le refus de publication de Char.

5) Le mystère du langage :

« Descendre dans ce mystère que reste le langage, approcher la façon dont il vit en nous, nous enflamme ou nous manque ». « Mais aussi bien ... », dit la citation, annonçant un mouvement inverse. Cette fois il ne s'agit plus de s'intéresser à ce que le texte a pris au monde extérieur, mais à l'action du texte lui-même, au langage, à cette « enclave d'inattendus et de métamorphoses dont il faut défendre l'accès et assurer le maintien » (fragment 155 des *Feuillets d'Hypnos*) comme le dit René Char. On attendait donc des candidats une analyse poétique précise, qui allait dans le sens souligné par J.M. Maulpoix dans la *Voix d'Orphée* : "le lyrisme va vers le langage dans le langage".

La verticalité exclue tout à l'heure réapparaît ici, non sous forme d'une ascension mais d'une descente. Le sacré est dans le langage, c'est ici que doit se faire l'action du poète, qui a un rôle de guide orphique. Il nous entraîne dans les profondeurs, au sein du mystère de la création et du langage ; il nous pousse à nous confronter à cette énigme : nous nous situons toujours dans un excès ou une absence de langage.

La notion de descente est centrale, et la citation s'achève sur l'idée de manque : le lyrisme de nos œuvres n'est pas un lyrisme de l'élan, de l'envolée ; il est, pour reprendre une autre expression de J.M. Maulpoix, un lyrisme à marée basse (Jean-Michel Maulpoix, "Pour un lyrisme critique..." : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>).

Cette dernière piste est celle de la tonalité de cette poésie, assourdie, empreinte de doute et d'ironie.

L'ironie pouvait être étudiée dans le recueil de Lorca, où elle apparaît à la fois dans le propos et dans la construction des poèmes, le rythme et les sonorités.

Mais surtout il fallait faire un sort tout particulier à la poésie de Char et à celle de Darwich, qui se méfient de l'exaltation lyrique.

Ni épique ni lyrique, la parole charienne se densifie, tout au contraire du lyrisme de la poésie engagée (Hugo, Aragon) que Char vilipende. Le terme de mystère nous renvoie évidemment à l'obscurité charienne, et à l'alchimie. Dans *Hommage et famine* par exemple le poète est au bord de la parole et donc du silence, comparé à l'enfant/infans.

Pour Darwich, l'émotivité tue la poésie :

« Si j'avais à réunir une anthologie de mes poèmes, s'il m'était demandé d'être mon propre critique, j'affirmerais qu'après la sortie de Beyrouth je me suis rapproché du rivage de la poésie. Contrairement à ce qu'on pense généralement, je considère que ma période beyrouthine fut ambiguë. A cause de la pression de la guerre civile principalement. A cause de la douleur aussi, des sentiments à fleur de peau, sans oublier le devoir d'élégie funèbre à la mémoire des amis qui mouraient littéralement dans mes bras. Ces élégies n'étaient pas commandées seulement par le devoir national, mais aussi par l'émotion, et, à Beyrouth, l'émotivité était exacerbée. Il n'y a rien de plus dangereux pour la poésie que les variations brutales des sentiments. L'écriture poétique requiert une température stable avoisinant les vingt degrés ! Le gel et les canicules tuent la poésie, et Beyrouth était en ébullition. Bouillonnement des sentiments et des visions. Beyrouth fut un territoire de perplexité. » (*La Palestine comme métaphore*, Actes Sud, p.56.)

Comme dans le recueil de Char, le langage prend de l'épaisseur grâce à un usage intensif des symboles. L'intertextualité mythologique et biblique densifie la parole.

Toutefois J.M. Maulpoix précise "nous enflamme ou nous manque". Il fallait donc analyser le lyrisme des textes pris dans cette **tension**, entre désir et méfiance du langage, entre fureur et mystère. Ainsi pouvait-on par exemple, à l'occasion de la poésie de Darwich, analyser l'héritage poétique, puisque le poète s'inspire du lyrisme de la poésie arabe traditionnelle et en même temps prend ses distances avec lui. Surtout, la méfiance face au verbe parcourt l'œuvre du poète palestinien, qui ne cesse de questionner la validité du dire poétique, question qui lui est commune avec la poésie charienne.

Le jury a été sensible aux copies qui ont mis l'accent sur le trajet de la citation, laquelle ne fait que refléter celle du lyrisme. Le mysticisme, écarté au début du sujet, teinte le lexique de la fin : on le retrouve dans le mystère, la flamme et le manque. Le langage est une voie sacrée. On pouvait relever la dimension cosmique que prend la poésie de Darwich, puisqu'elle fabrique un sujet universel comme en témoigne le titre de l'anthologie : la terre nous est étroite.

On n'oublie pas Lorca dans cette nuance, notamment le rôle de l'imagination, sa pratique de l'hypotypose, qui nous situe plutôt du côté de la flamme. On pouvait rappeler la religiosité présente dans le recueil, et la transformation du monde extérieur en un espace imaginé, un monde à lire. L'espace andalou devient, dans ce lyrisme, un monde de signes, d'augures et de superstitions. Il

fallait ici souligner la **différence** entre Lorca et les deux autres poètes du recueil, Darwich et Char étant plus près de la conception du lyrisme envisagée par J.M. Maulpoix.

C'est toutefois dans l'ironie que Lorca pouvait être rapproché de la tonalité de ces deux poètes plus contemporains. Le *desengaño* (désenchantement) de la poésie de Lorca n'a rien d'anecdotique. Il témoigne d'une vision du monde sans dieu, où le poète qui a perdu sa chanson ne trouve d'autre modalité que l'ironie douloureuse. Dans le *Romancero gitano*, l'inquiétude devient, grâce au travail du mythe et de la fiction, la condition tragique de tout vivant, on pourrait même dire de tout être, animé ou non.

Pour une problématique

Il s'agissait de montrer qu'il n'y a pas de coupure entre le poète et son dire, entre la vie du poète en tant qu'individu et son œuvre. Pour cela il fallait étudier comment il fait entrer la vie dans le poème et fait du poème une chose vivante.

Un double mouvement s'opère alors, qui rend l'homme et son œuvre inséparables, l'œuvre ayant la capacité d'absorber le moi et le monde, devenus une seule et même chose, et de les restituer. Le poète, dans cette opération du langage, espère composer, mieux qu'Homère, l'épopée de tous les hommes.

Plusieurs copies ont présenté des plans pertinents.

Candidat 1

I/ L'exploration des énergies vitales propres à la langue

II/ permet de mêler subjectivité et objectivité dans un lyrisme qui invite au partage

III/ et remet la poésie au cœur de la cité

Candidat 2

I/ Lyrisme tente de réconcilier écriture et vie dans des œuvres « engagées »

II/ Mais subsistance d'une coupure et exploration du monde de l'écriture

III/ Ce dehors du monde qu'est la poésie est non une contradiction mais un moyen pour réconcilier par l'écriture différentes formes de vie entre elles. (conjurant la division de la vie, du sujet, du pays / dimension commémorative / tension vers l'avenir)

Candidat 3

I/ union intime de l'écriture et de la vie dans le lyrisme

II/ autonomie nécessaire de l'écriture pour une pénétration de la vie dans le langage

III/ élaboration d'une action éthique de la poésie et du lyrisme

Pour notre part, voici le plan que nous proposerions :

I. LA REALITE RUGUEUSE

- 1) Présence du monde et des êtres
- 2) Présence de la société et de l'Histoire
- 3) La sensualité

II. L'ACTION DU POEME

- 1) Présence du texte : rythme, deixis, énergie (récitation et profération)
- 2) Le mystère du langage (symbolisme, densité)
- 3) La descente dans la langue (ironie, méfiance du langage jusqu'au refus de publication)

III. L'OUVERTURE AU SEMBLABLE

- 1) L'effacement du sujet lyrique, le "je" et le "nous"
- 2) Le poème de tous les hommes : le poète qui espère
(Darwich : une épopée ouverte à tous les hommes / René Char : l'évasion dans son semblable)
- 3) L'universel et le cosmique

Etude grammaticale d'un texte de langue française antérieur à 1500 et d'un texte de langue de langue française postérieur à 1500

I - Etude grammaticale d'un texte de langue française antérieur à 1500

Rapport présenté par : Annie Bertin, Professeur des Universités, Université de Nanterre (morphologie, syntaxe) - Yvonne Cazal, Maître de conférences des Universités, Université de Caen (phonétique, graphie) – Sébastien Douchet, Maître de conférences des Universités, Aix Marseille Université (syntaxe) – Estelle Doudet, Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes (traduction, lexicque) - Amandine Mussou, Maître de conférences des Universités, Université Paris Diderot - Hélène Tétré, Maître de conférences des Universités, Université de Bretagne occidentale (traduction, lexicque) - Géraldine Vesseyre, Maître de conférences des Universités, Université de Paris Sorbonne (phonétique)

Coordination : Estelle Doudet, Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes

TEXTE

Et, ma tres desiree et honnourée dame, pour respondre a aucuns poins que en ycelles vous touchiez , c'est assavoir que ne savez l'entencion de ma requeste, mais de la vostre voulez que je sache que pour morir n'empireriez vostre honneur, je vous fais certaine, tres douce maistresse, et vous assure que mon vouloir n'est aultre chose fors seulement et entierement le vostre. Car, se plus vouloie que vostre bon plaisir, doncques ne vous tendroie mie pour maistresse de mon cuer et moy vostre subgié. Et ad ce que vous dites que je garde que je ne soye tel que grant desir me face promettre chose dont après soye trouvé mençongier, ma tres belle dame, je vous promet seurement, et sur ma foy jure leaument, que toute ma vie tel me trouverez ; et ou cas que non, vueil et m'oblige estre banni de toute joye et tenu pour mauvais. Et quant a celer et me garder de dire mes secrez a compaignon ne a ami, fors ce que celer ne pourray, douce dame, soiez certaine que de ce suis tout avisié : ne en ce n'en aultre cas a mon pooir ne trouverez faulte. Et vous mercy du bon admonnestement que m'en faites.

Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. et trad. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, 2013, p. 282-284, l. 9 à 26.

QUESTIONS

1. Traduction et lexique [4 + 2 points]

Traduire le texte de la ligne 6 (*Et ad ce que vous dites...*) jusqu'à la fin du passage. Vous justifierez votre traduction de *dame* en retraçant l'histoire de ce mot jusqu'au français moderne.

2. Phonétique et graphie [6 points]

Étudier, du point de vue de sa valeur phonique et de son fonctionnement dans le code graphique, l'utilisation de *y* dans les mots suivants : *ycelles* (l. 1), *soye* (l.7), *foy* (l. 8), *joye* (l. 9), *pourray* (l. 11) et *mercy* (l. 12). Vous complétez l'analyse en rapprochant ces mots de leur graphie moderne.

3. Morphologie et syntaxe [8 points]

a. Identifiez et analysez les formes *promet* (l.8), *vueil* (l. 9) et *mercy* (l. 12). Vous conduirez l'analyse morphologique jusqu'au français moderne.

b. Les emplois de *non* et de *ne* de la ligne 9 (*et ou cas que non*) à la ligne 12 (...*faulte*).

REMARQUES GENERALES

Le traitement de deux extraits présentant des états différents du français est l'un des enjeux de cette nouvelle épreuve, qui invite les candidats à mettre à l'essai leurs connaissances sur les évolutions de la langue pour éclairer certains phénomènes actuels. Cette caractéristique a posé quelques difficultés. De nombreuses copies font apparaître des exercices non traités, soit parce que ces copies ont fait le choix de ne répondre qu'à une partie de l'épreuve – une copie a consacré 21 de ses 24 pages à l'analyse du texte d'Hugo –, soit parce que les questions ont fait l'objet d'une approche rapide et parfois superficielle. Fort conscient de la relative brièveté de l'épreuve et de la masse des connaissances qu'elle exige, le jury encourage néanmoins les candidats à tendre autant que possible vers un traitement équilibré des questions proposées. Celui-ci garantit de meilleurs résultats lors de la notation globale des exercices.

Plus généralement, le jury invite les impétrants à une approche réfléchie des exercices, d'ailleurs canoniques dans les épreuves de langue française des concours de l'enseignement. Ils sont invités à bien lire les énoncés et à traiter précisément les points proposés. Une question sur l'usage graphique du *y* dans quelques mots du texte de Christine de Pizan, *ycelles* par exemple, laisse ainsi attendre une rapide explication de la mise en valeur visuelle du *-i* initial qui renforce le démonstratif, outil encore utilisé au XV^e siècle mais disparu ensuite ; en revanche, des considérations sur l'évolution phonétique de *-el* en *-eu* dans *ceux*, terme qui n'apparaît pas dans l'énoncé, sont tout à fait hors-sujet. De même, l'invitation à étudier la morphologie de trois verbes conjugués à la première personne du présent de l'indicatif appelle, entre autres, une réflexion sur les évolutions jusqu'à nos jours des désinences de cette personne à ce temps ; mais nullement des commentaires sur la traduction de ces verbes. De telles confusions font perdre un temps précieux et sont à éviter.

Dans la partie portant sur les évolutions historiques de la langue française, soutenue par un bref extrait de l'œuvre de Christine de Pizan au programme des agrégations de lettres 2017, les exercices les plus souvent sacrifiés ont été la phonétique-graphie et la syntaxe. Cela est dommage dans la mesure où les questions proposées – les usages de la graphie *-y* ; les emplois de *non* et *ne* – sont des points généralement bien maîtrisés des candidats. Ils avaient d'ailleurs été choisis afin de mettre en valeur des connaissances déjà acquises sur ces particularités parmi les plus connues de notre langue. Le jury se réjouit en revanche des efforts mis en œuvre dans la majorité des copies pour traduire le court extrait proposé et pour étudier autant que possible l'évolution lexicale de *dame*.

TRADUCTION

L'exercice de traduction a été le mieux réussi de la partie d'histoire de la langue, les meilleures copies ayant offert de très bonnes traductions, aussi justes qu'élégantes.

Étaient proposées six lignes de prose, issues de la lettre de remerciement que le duc envoie à la dame pour la remercier de l'avoir rassuré sur la réciprocité de leurs sentiments. Rares ont été les copies qui ont mésinterprété le contexte de l'extrait ; la désignation des deux interlocuteurs par « *maistresse de mon cuer et moy vostre subgié* » quelques mots avant le passage à traduire, laissait, il est vrai, peu de doutes sur la situation d'énonciation. Quoi qu'il en soit, on ne peut que conseiller aux candidats de prendre soin, comme l'ont fait la majorité des copies cette année, de bien lire l'ensemble du bref passage avant d'en transposer quelques lignes en français moderne.

Notée sur 4 points, l'évaluation de la traduction repose sur un classement des difficultés du passage, articulé à une grille des erreurs hiérarchisées en fonction de leur gravité : omission d'une phrase complète, contre-sens ou non-sens ; omission d'un groupe de mots importants, faux sens manifestant une incompréhension ; omission d'un mot, fautes de temps, barbarismes ou expressions très maladroites ; fautes d'orthographe ou de ponctuation déparant la version modernisée.

Le commentaire qui suit analyse, phrase à phrase, les difficultés de l'extrait, puis propose un exemple de traduction, enfin commente les réponses apportées par les copies.

Et ad ce que vous dites que je garde que je ne soye tel que grant desir me face promettre chose dont après soye trouvé mençoncier, ma tres belle dame, je vous promet seurement, et sur ma foy jure leaument, que toute ma vie tel me trouverez ;

« Et en réponse à ce que vous dites, de prendre garde à ne pas me laisser entraîner par Grand Désir à faire une promesse que je ne pourrais pas tenir, ma très belle dame, je vous promets solennellement, et vous jure sur ma foi la plus loyale, que toute ma vie vous me trouverez tel qu'aujourd'hui ; »

La longue première phrase de l'extrait confrontait d'emblée à la syntaxe complexe de la prose de Christine de Pizan. Il fallait bien repérer les articulations de cette phrase constituée de plusieurs propositions enchâssées : *Ad ce que vous dites [que je garde [que je ne soye [tel que grant desir me face...mençoncier]] , je vous promet [que ...me trouverez]*. Malgré sa complexité, la phrase a généralement été bien rendue, quoiqu'avec quelques lourdeurs parfois. Relativement rares ont été les grossières erreurs de construction, donnant à lire des éléments frôlant le non-sens tels que « les choses que mû par Grand Désir » (*sic*). En revanche, sont apparus plus souvent des contresens sur la forme verbale *soye*, une première personne qui a parfois été mésinterprétée comme une 4^e personne (« que vous trouverez mensonger » au lieu de « que j'apparaisse comme un menteur »). Diverses maladresses sur *belle dame* et *seurement* (« je vous assure pleinement ») étaient d'une moindre gravité.

Ou cas que non, vueil et m'oblige estre banni de toute joye et tenu pour mauvais

« Dans le cas contraire, je m'engage pleinement à être privé de toute joie et à être considéré comme déshonoré »

Ou cas que non, équivalent du moderne « au cas où » suivi de l'adverbe de négation autonome « non », n'a pas posé de difficulté. Le point le plus délicat de ce passage était la transposition du binôme *vueil et m'oblige*, deux verbes à la 1^e personne du présent de l'indicatif. S'il a occasionné quelques contresens (« ordonnez et obligez-moi »), ce syntagme a aussi été l'occasion de véritables efforts, plus ou moins réussis mais toujours appréciés, pour proposer des équivalents expressifs : « de ma propre volonté, je m'engage », « je veux m'engager ». Quant à *mauvais*, il a parfois donné lieu à des traductions astucieuses, comme « être tenu pour vil ».

Et quant a celer et me garder de dire mes secrez a compaignon ne a ami,

« Et pour ce qui est de cacher mes secrets et de m'abstenir de les révéler à quiconque, compagnon ou même ami, »

Celer a été ponctuellement mal compris, étant parfois traduit par « surveiller ». On pouvait opter, comme ci-dessus, pour une traduction assez précise de la proposition, dissociant *celer* et *garder de dire*. La conjonction de coordination qui introduit *ne a ami* est à la forme négative, la négativité étant impliquée sémantiquement par l'expression verbale *me garder de*. *Compagnon* et *ami* ne semblent pas synonymes et le jury a apprécié que la majorité des copies les distinguent, éventuellement en soulignant leur gradation, un compagnon étant moins intime qu'un ami. En revanche, dans le contexte d'une œuvre où le cousin du duc joue le rôle d'un intermédiaire amoureux essentiel, les deux mots gagnaient à être rendus au singulier et non au pluriel.

Fors ce que celer ne pourray, douce dame, soiez certaine que de ce suis tout avisié : ne en ce n'en aultre cas a mon pooir ne trouverez faulte. Et vous mercy du bon admonestement que m'en faites
« À l'exception de ce que je ne pourrai dissimuler, soyez assurée, douce dame, que je suis très vigilant. Sur ce point, pas plus que sur aucun autre, autant qu'il m'est possible, vous ne me prendrez en défaut. Et je vous remercie du prudent avertissement que vous m'adressez à ce sujet. »

Plusieurs copies ont omis de traduire *fors ce que celer ne pourray* qui prolongeait pourtant logiquement le mouvement précédent. Mais les plus grosses difficultés du passage se sont concentrées sur la traduction du terme *avisié*. Il était de fait polysémique et on pouvait l'entendre comme « je suis très attentif », « je suis vigilant ». Certaines traductions, comme « être informé », « être prévenu », « être conscient », en ont un peu trop émoussé le sens, tout en restant dans les limites de la justesse ; il fallait en revanche se garder de tomber dans des modernisations peu convaincantes, telles que « j'en prends bonne note », ou qui tendaient vers le contresens (« je suis très prudent »). Une autre expression polysémique, *a mon pooir*, sauf rare cas d'incompréhension, en général été bien rendue, signe supplémentaire de la bonne maîtrise montrée par les candidats face à cet exercice. Le sème assez fort d'« avertissement » du terme *admonestement* gagnait à être mis en valeur, car c'est en effet le sens de la lettre précédente de la dame au jeune duc.

L'exercice de traduction d'un état passé à un état actuel du français teste non seulement la compréhension du texte ancien mais aussi et peut-être surtout la capacité des futurs agrégés à rédiger dans un français contemporain correct et compréhensible. Le jury incite donc les candidats à relire leur courte rédaction en prenant garde aux fautes d'inattention (une *recommandation* pouvant se glisser en lieu et place d'une *recommandation*) et aux fautes d'orthographe. Comme dans d'autres concours, les correcteurs ont ainsi été frappés de constater la fréquence des usages erronés de l'accent circonflexe. Tout se passe comme si, conséquence imprévue de la simplification de cet accent depuis 1990, sa présence et son absence n'obéissaient plus à aucune logique, puisqu'il apparaît désormais là où il n'a jamais eu lieu d'être, comme par exemple dans les présents de l'indicatif *dîtes* et *faîtes* (*sic*).

LEXIQUE

Les candidats étaient invités à porter un regard réflexif sur leur traduction par le commentaire d'un terme-clef du passage, *dame*, dont était demandée l'évolution sémantique jusqu'à aujourd'hui. Ce mot et son histoire figurent dans la plupart des manuels de lexicologie à l'usage des concours. Certains éléments d'explication étaient donc plus ou moins attendus, tels que l'étymon, les principaux sens du mot au Moyen Âge et l'évolution de l'appellatif « Madame » ; d'autres aspects, comme la diversité et la spécificité des usages de *dame* en français moderne, pouvaient être développés librement.

Notée sur 2 points, cette question est pondérée en prenant en compte la précision des sens proposés, la pertinence des exemples, et la structuration de l'argumentation, en particulier l'attention manifestée par les candidats aux glissements de sens et d'usage.

Le commentaire qui suit propose un exemple d'exposé structuré, des éléments de réponse attendus et des conseils pratiques, précédés du symbole Δ.

1. Sens du mot dans l'extrait : *Dame* intervient dans cet extrait à plusieurs reprises et toujours en apostrophe. Il est généralement utilisé dans un syntagme où il est qualifié par un adjectif valorisant qui évoque le rang supérieur du personnage féminin : *honnouree dame* (l. 1), *belle dame* (l. 8), *douce dame* (l. 11). Il côtoie le substantif *maïstresse* (l. 6). Tous deux désignent la femme noble et mariée à laquelle s'adresse le duc, auteur de la lettre. Dans l'univers courtois, la *dame* occupe en effet un rang seigneurial élevé et est maïstresse de donner ou non son consentement amoureux.

Δ La contextualisation du terme dans l'extrait est une introduction importante, à ne pas omettre. Elle oriente d'emblée le traitement des évolutions sémantiques du mot et propose une première réflexion sur la traduction proposée.

2. Étymologie. Le terme vient du substantif latin **domna*, forme contractée du latin classique *domina*, féminin de *dominus*. Le mot désigne une femme au statut social prestigieux ; par sa parenté morphologique avec *domus*, la maison, il désigne aussi la maïstresse de maison et l'épouse.

Δ La connaissance de l'étymon du terme à commenter peut manquer aux candidats sans que le jury ne s'en scandalise ; cependant, dans le cas de *dame*, la recherche étymologique est utile. Cette origine met en effet en valeur le double sème de domination (*domina*) et de maïstresse d'un domaine foncier (*domus*) qui demeure très puissant du latin à l'ancien français.

3. De l'ancien français au français moderne. Guidée par la racine latine, l'enquête attendue devait d'abord insister sur les deux aspects principaux du terme à l'époque médiévale :

- la *dame* est en société une femme noble et mariée, opposée en cela à la *damoisele* ou à la *pucele*.
- elle est plus généralement une femme placée dans une position dominante et valorisée : dans un contexte religieux, *dame* désigne la Vierge (*Notre Dame*), les saintes ou les religieuses (cf. l'Abbaye aux Dames de Caen) ; dans un contexte littéraire, *dame* est l'appellation méliorative de l'objet amoureux, mais aussi, par exemple, des fées (*la Dame du Lac*) ou des personnifications féminisées (*Dame Nature*) dans les romans allégoriques.

Δ Si la majorité des copies ont bien évoqué la relation vassalo-courtoise entre une femme et son amant mise en scène par *Le Livre du Duc des vrais amants*, elles ont en revanche trop peu mis en valeur d'une part le sens de « femme mariée », et d'autre part, l'idée de noblesse et de prestige qui découle pourtant logiquement du sème de domination porté par l'étymon. L'emploi en contexte religieux n'a guère été mentionné.

Quelques décennies après son emploi par Christine de Pizan, suivant un mouvement d'extension sémantique net en français classique et jusqu'au XIX^e siècle, *dame* désigne 1) une femme noble, mariée ou non ; puis, par un autre glissement lié aux changements sociologiques après la Révolution française 2) une femme non-noble (bourgeoise), toujours mariée.

Dès lors, en français moderne, le mot « dame » se stabilise en composition avec un possessif au sein du terme appellatif de politesse *madame*. L'usage veut encore que cet appellatif désigne exclusivement une femme mariée par opposition à « mademoiselle », notamment dans les actes administratifs. Mais, depuis le début du XXI^e siècle, de nombreuses circulaires ministérielles tentent de réformer cet usage ; si ce mouvement se poursuit, on peut supposer que « madame » redeviendra un appellatif de courtoisie désignant toute femme adulte sans référence à son statut marital.

Par ailleurs, aujourd'hui, *dame* demeure employée pour souligner le rang élevé d'une femme de pouvoir (« la première dame » est l'épouse du Président de la République), ou sa notoriété (« une grande dame du cinéma français »). L'idée d'aristocratie et de pouvoir reste sensible également dans le vocabulaire du jeu pour désigner une carte maïstresse ou le pion le plus important : au jeu de dames, la *dame* est le pion libre de traverser le *damier* diagonalement.

Δ Le jury a regretté que les copies soient directement passé de quelques sens médiévaux rapidement esquissés à un sens moderne, lui-même réduit à une évocation rapide du phénomène d'extension de sens qui a abouti à la généralisation de l'appellatif « madame ». Il a été surtout surpris que ne soient que rarement évoqués les changements d'usage actuels, qui redonnent pourtant à « madame » l'un de ses sens classiques, faisant rupture avec les XIX^e et XX^e siècles qui avaient accentué la catégorisation des femmes par leur statut marital.

4. Termes apparentés à *dame* sur le plan morphologique et sémantique : dès le XII^e siècle, *dame*, surtout dans un emploi religieux, est utilisé parallèlement à la forme masculine *dam* (*dominus*), appellatif évoquant méliorativement Dieu (*Damedieu*) et les saints. Cette forme masculine, qui trouve

des équivalents dans les autres langues romanes (*don, dom* pour désigner un seigneur) survit dans les toponymes français, tels que Dampierre ou Dammartin.

Par ailleurs, le substantif *damoisele*, qui dérive d'un diminutif de *domna* (**domnicella*) désigne alors une jeune fille noble et non mariée, comme c'est aussi le cas de *pucele*.

Le substantif *dame* trouve de fréquents synonymes dans les romans courtois avec les termes de *reine*, ou encore de *maïstresse* et de *princesse*, comme c'est le cas dans *Le Livre du duc des Vrais Amants*.

Δ Les paradigmes morphologiques et sémantiques ont généralement été omis dans les copies. Le jury n'a pas sanctionné cette absence mais il invite les futurs candidats à envisager ces éléments comme des précisions susceptibles d'être gratifiées de bonus.

PHONETIQUE ET GRAPHIE

Le sujet proposé, qui portait sur l'emploi de la lettre *y*, posait explicitement la question des rapports complexes entre prononciation et graphies. Il invitait à faire le point sur ces rapports en synchronie, en envisageant le système du début du xv^e siècle, date de composition et de copie du *Livre du duc des vrais amants* ; ainsi qu'en diachronie, en étudiant les changements qu'ont connus le graphème concerné et les phonèmes correspondants entre la fin du Moyen Âge et l'époque contemporaine. Le premier conseil à adresser aux futurs agrégatifs est d'être rigoureux dans leur manière de rédiger, en distinguant très clairement les phonèmes d'une part, qui doivent figurer entre crochets, quel que soit l'alphabet phonétique employé, et les graphies d'autre part, qui doivent quant à elles être soulignées. À défaut d'une observation rigoureuse de ces conventions, certaines copies de la session 2017 devenaient peu claires. Il manquait aussi à bien des copies une introduction stimulante, dégagant de manière problématisée la question centrale que posait le sujet, à savoir celle de la place qu'occupe la lettre *y* respectivement dans le code graphique du moyen français et dans celui de la langue moderne. Les deux états de langue sont-ils superposables ? Et dans chacun des deux systèmes, la lettre *y* a-t-elle des positions, des fonctions ou des prononciations privilégiées ? Enfin, dans ses emplois, est-elle permutable avec d'autres lettres, notamment *i* ou *j* ? Dans cette perspective, le corrigé suivant n'est qu'une manière parmi d'autres possibles de traiter la question. Par ailleurs, la question posée étant classique, les lignes suivantes visent à proposer une mise au point utile à de futurs candidats. Sans que le jury n'attende évidemment des réponses aussi développées, il attire néanmoins l'attention sur l'organisation de la rédaction (introduction, plan clair, petite conclusion sur les spécificités du corpus proposé).

N.b. est ici employé, pour noter les phonèmes, l'alphabet dit « de Bourciez ».

Introduction

La lettre *y* n'était guère employée en ancien français jusqu'à la fin du xiii^e siècle : jusqu'à cette date, c'est la lettre *i* qui notait la voyelle [i] et la semi-consonne [y], sur le modèle du latin. Une fois la consonne chuintante [ʒ] apparue au gré des palatalisations, *i* a aussi pu servir à noter ce nouveau phonème, en l'absence de discrimination entre *i* et *j*. À défaut de lettre *j*, on note toutefois que les copistes des manuscrits médiévaux en français distinguaient un *i* court et un *i* long, le second étant employé dans des positions où le *y* pourra à son tour intervenir en moyen français, à savoir avec une valeur diacritique permettant de distinguer la lettre *i*, notant le plus souvent [i] ou [y], lorsqu'elle s'inscrit dans une série conséquente de lettres à jambages (*u, n, m, etc.*).

L'emploi de la lettre *y*, encore rare au xiii^e siècle, devient plus courant au xiv^e siècle. Elle acquiert alors plusieurs valeurs privilégiées, qui l'amènent à être plus souvent employée dans certaines positions que dans d'autres. Comme le *j* long de l'époque précédente, elle aide parfois à l'analyse de séries de jambages. Elle apparaît aussi volontiers en fin de mot, notamment comme morphogramme verbal de personne 1, à une époque où la langue française tend à remplacer l'absence de marque explicite à la P1 par des désinences personnelles explicites qui peuvent varier selon les temps et les groupes verbaux (les plus courantes étant *-s, -e, -(i)ng*, ou encore *-y*). Lorsque la lettre *y* ne sert pas à faciliter l'analyse, elle peut aussi avoir une valeur décorative, dite aussi calligraphique. Dans la plupart de ses occurrences, l'*y* peut être remplacé par *i*, et *vice versa*.

Comme dans beaucoup de textes copiés au tournant des xiv^e et xv^e siècles, la lettre *y* est fréquente dans le *Livre du duc des vrais amants*. Presque toujours interchangeable avec la lettre *i*, comme en

langue, elle se rencontre dans toutes les positions possibles du mot (à l'initiale, comme dans *ycelle*, à la finale, dans *mercy*, ou encore en cours de mot, dans *soye*). Notant parfois un phonème à elle seule, en position tonique ou atone, elle se trouve aussi dans des digrammes ou des trigrammes, à l'instar de la lettre *i*. En synchronie, la valeur phonétique de la lettre *y* varie donc tout autant que celle de la lettre *i*. En diachronie, elle s'inscrit dans des syllabes demeurées stables à partir de l'ancien français lorsqu'elle est employée pour noter de manière autonome la voyelle [i] ou la semi-consonne [y] ; par contraste, au sein de digrammes, elle a pu servir à noter des phonèmes évolutifs. Au plan quantitatif, les emplois de la lettre *y* se sont raréfiés à l'ère de l'imprimé, déjà au *xvi*^e siècle, et de manière plus sensible encore au *xvii*^e siècle.

1. Emploi autonome de la lettre *y* pour noter la voyelle simple [i]

La lettre *y* sert à noter la voyelle palatale la plus fermée, [i], que ce soit en position tonique ou atone.

1.1. Voyelle atone : en position initiale dans *ycelle*

Dans ce mot, *y* note une syllabe initiale atone. Pour noter cette particule de renforcement du démonstratif, les lettres *y* et *i* sont interchangeables. La première *a*, dans cet emploi, a une valeur purement décorative. La prononciation de l'[i] correspondant se caractérise par sa stabilité, depuis son apparition jusqu'à ce qu'il tombe en désuétude, à l'orée de l'époque moderne.

2.2. En position tonique dans *mercy*

Vers 1500, la lettre *y* note ici à la finale un [i] tonique et pourrait permuter avec *i*. Toutefois, en position finale, la lettre *y* se substitue plus souvent qu'ailleurs à *i*. Comme dans le cas précédent, la substitution de l'*y* au *i* est affaire d'esthétique : c'est une substitution pour l'œil, ou liée à un phénomène de mode, qui ne facilite nullement l'analyse.

Comme dans le cas précédent, la voyelle ainsi notée est stable depuis son émergence à date pré-littéraire jusqu'au français moderne. Issue de la diphthongaison conditionnée d'un [ɛ] fermé tonique derrière consonne palatalisée, il est déjà en place sous une forme monophthonguée vers le *vii*^e siècle et apparaît donc sous la forme de l'*i* dès les tout premiers textes en ancien français.

Après une mise en concurrence, dans cette position, des lettres *i* et *y* pendant toute la période du moyen français, on voit la graphie originelle avec *i* l'emporter à l'époque moderne.

2. Emploi de la lettre *y* au sein de digrammes

2.1. Digramme *-ay* : *pourray*

Au début du *xv*^e siècle, l'emploi du digramme *ay*, ici équivalent à *ai*, sert à noter en position tonique la voyelle [ɛ] fermé, fruit de la réduction de la diphthongue [ai] que notait fidèlement, à son origine, le digramme *-ai*. Comme il s'agit ici d'une désinence de futur, le digramme *-ai* ou *-ay* note ici un [ɛ] fermé au *xv*^e siècle, la voyelle tonique [e] ouvert s'étant fermée d'un cran depuis le *xiii*^e. Dans le texte, le digramme *-ay* est habité par une tension entre conservatisme et caractère novateur : d'une part il garde trace des deux voyelles qui cohabitaient, jusqu'au milieu du *xii*^e siècle, dans la syllabe tonique de ce mot ; d'autre part la voyelle [i] y est notée par la lettre *y*, qui ne se rencontre pas dans les plus anciens textes en ancien français.

En tant que morphogramme de P1, la finale *-ay* reçoit plus souvent que d'autres désinences un *-y* en moyen français, tout comme le présent du verbe *avoir* à la même personne. On trouve encore souvent *y* dans cette position dans les imprimés du *xvi*^e siècle. Le choix du *-i* à la finale interviendra toutefois entre le *xvi*^e et le *xvii*^e siècle.

La prononciation de ce morphème de personne ne changera pas entre moyen français et français moderne, d'autant que l'opposition entre *-ais* au futur II et *-ai* au futur I est structurante.

2.2. Emploi de la lettre *y* au sein du digramme *oy*, en position tonique dans les trois occurrences présentes : *foy*, *soye* et *joye*

Dans ces mots, le digramme *oy* note une syllabe tonique qui avait, avant 1150, la forme d'une diphtongue [oi], qui peut avoir deux origines :

— la diphtongaison spontanée française de [e] fermé tonique libre dans les formes issues de *siam* et *fidem*. Celle-ci, d'abord graphiée *ei* dans les textes les plus anciens, a ensuite été notée par *-oi* lorsque, au cours du XII^e siècle, sa prononciation a évolué en [oi]. Cette graphie, d'abord phonétique, est devenue conservatrice, et donc conventionnelle, lorsque la diphtongue a évolué en [ue], puis s'est réduite en [we] par bascule de l'accent ;

— une diphtongue de coalescence dans *joie* (puis *joye*) < *gaudia*. Dans ce cas de figure, dès vocalisation du yod intervocalique issu de la simplification du groupe [yy] (lui-même issu d'un groupe [di], puis [dy] en position intervocalique), vers le IX^e siècle, s'est mise en place la diphtongue [oi]. Celle-ci, superposable au résultat de la diphtongaison spontanée de [e] fermé tonique libre, a connu à partir du XII^e siècle une évolution semblable à ce dernier.

Quelle que soit l'origine de la diphtongue [oi], le digramme peut correspondre à l'époque de Christine de Pizan à deux prononciations concurrentes, qui correspondent toutes deux à la réduction d'une diphtongue antérieure sous la forme d'une semi-consonne et d'une voyelle tonique : [we] ouvert dans la langue savante et standard et dans la plupart des régions *versus* [wa] dans la langue populaire parisienne.

Au XV^e siècle, on trouve très couramment *oi* comme graphie concurrente pour noter les mêmes phonèmes, à côté d'*oue* ou *ouai*, beaucoup plus rares. Dans ces trois occurrences, le digramme *oy* est tiraillé par une tendance au conservatisme et à l'innovation consistant, en moyen français, à substituer *y* à *i*, comme dans le digramme *ay*, que ce soit à la finale ou en cours de mot. Dans les trois cas, la graphie *oi* s'imposera en lieu et place d'*oy* entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Au XVII^e siècle, la prononciation de ce digramme deviendra [wa] en français standard, la prononciation [wè] étant alors réservée au dialecte picard ou au français populaire.

Le corpus proposé est représentatif du code graphique du moyen français : il correspond à un état de langue dans lequel la vogue de l'*y* est telle qu'il est difficile de discerner pour cette lettre des emplois spécifiques qui le rendraient complémentaire de la lettre *i* : on trouve *y* dans toutes les positions du mot, seul ou en digramme. On ne voit guère apparaître encore l'emploi qui sera majoritaire pour cette lettre en français moderne, à savoir la notation de la semi-consonne [y] — même si celle-ci peut également être notée par la lettre *i* (dans les mots *rien* ou *bien* par exemple). On trouve toutefois l'adjectif *joyeux* dans le *Livre du duc des vrais amants*. De même, l'emploi qui consistera en français moderne à employer *y* pour différencier certains homonymes brefs (par exemple *paix* et *pays*, mot dans lequel l'emploi de la lettre *y* rend inutile celui du tréma) relève de conventions postérieures au XV^e siècle.

En parallèle, la tendance la plus aisément discernable dans l'histoire du code graphique français est l'élimination, au profit de la lettre *i*, de la plupart des usages que connaissait la lettre *y* en moyen français. L'emploi de l'*y* a notamment disparu en tant que marqueur de la P1 des verbes : au fil de l'évolution de la langue, la généralisation des désinences analogiques *-e* et *-s* en a rendu l'emploi inutile.

MORPHOLOGIE ET SYNTAXE

Question A

Les formes *promet*, *vueil* et *mercy* sont les formes de P1 du présent de l'indicatif des verbes *promettre*, *vouloir* et *mercier*.

1. Analyse des formes

Trois paramètres permettent de rendre compte du système du présent de l'indicatif en langue médiévale et définissent un plan d'étude en synchronie.

1) La structure accentuelle : pour la plupart des verbes (dont les trois verbes du corpus d'étude), la place de l'accent est mobile au présent de l'indicatif. L'accent frappe la base des P1, P2, P3 et P6 et la désinence des P4 et P5.

Les trois formes de P1 ici proposées sont donc des formes fortes.

2) Le nombre de bases : en conséquence de cette modulation accentuelle héritée du latin, une alternance de bases est possible pour certains verbes en langue médiévale.

Verbes à une seule base

Promettre et *mercier* sont des verbes à une base au présent de l'indicatif. La base de l'infinitif sert ainsi à construire l'ensemble du paradigme. Il s'agit des bases *promet-* et *merci-*. Cette dernière base est graphiée *mercy* dans l'extrait, le graphème *y* étant fréquemment préféré à *i* en position finale en moyen français.

Verbe à plusieurs bases

Vouloir est un verbe à 3 bases au présent de l'indicatif en langue médiévale : B1 : *voul-*, B2 : *vuel-*, B3 : *vueil-* ; la B3 sert à construire la P1 (la B2 les P2, P3 et P6, la B1 les P4 et P5).

La base *vueil-* est issue de la forme **vǒlĕo* (pour le latin classique *volo*). [ĕ] en hiatus s'est fermé en [y] au I^{er} siècle avant J.-C., ce qui a entraîné au II^e siècle la palatalisation de [l] en [ʎ]. [ǒ] tonique a diphtongué de façon conditionnée devant [ʎ] en [úǒ] ; le résultat de l'évolution est donc [wǒʎ], qui a pu laisser place à [ǒʎ], par analogie avec les formes de P2 et P3 (ces dernières s'expliquent par l'évolution de [ǒ] tonique et la triphthongue par coalescence obtenue à la faveur de la vocalisation de [l] devenu antéconsonantique dans **vǒlet* > *veult* par exemple, à la P3).

3) Le système de désinences : si les désinences des verbes à infinitif en *-er/-ier* s'opposent à celles des autres verbes pour les P2 et P3 du présent de l'indicatif en langue médiévale, les P1 de tous les verbes sont caractérisées par l'absence de marque désinentielle : en effet, le [o] final latin s'est régulièrement amuï au VII^e siècle, comme toutes les voyelles finales autres que [a] (*promitto* > *promet* ; **vǒlĕo* > *vueil*).

Les trois formes que nous étudions sont donc dépourvues de morphème personnel ; conformément au système de l'ancien français, elles se réduisent à la base verbale : *promet*, *vueil*, *mercy*.

II. Évolution jusqu'au français moderne :

1) Évolution des bases :

Verbes à une seule base :

Le verbe *promettre* conserve la même base en français moderne.

Le verbe *mercier* ne subsiste que sous sa forme dérivée *remercier* ; c'est la base *remerci-* qui sert à construire l'ensemble du paradigme en français moderne.

Verbe à plusieurs bases :

Pour les verbes à plusieurs bases, l'alternance de bases tend à se raréfier en moyen français.

Le verbe *vouloir* a toutefois conservé une alternance de bases en français moderne, différente de celle de la langue médiévale. Pour la P1, la forme *veux* ([vǒʎ]), dépalatalisée, s'est imposée, par analogie avec la P2 construite sur la B2. Remarque bonus : à la différence des P1, P2 et P3, où la voyelle de la base est restée fermée devant consonne muette, à P6 la voyelle de la base s'est ouverte devant consonne articulée (*veulent*) ; les formes de P4 et P5 en *voul-* se maintiennent (*voulons*, *voulez*).

2) Évolution des désinences :

Verbe à infinitif en *-er*

À partir du XIII^e siècle, pour les verbes à infinitif en *-er/-ier*, on a commencé à étendre un *-e* à toutes les P1, par analogie avec les verbes pour lesquels un *-e* d'appui avait été conservé (les verbes à base terminée par un groupe consonantique conjoint, les verbes à base terminée par un groupe consonne + [dʒ], les verbes qui ont pour étymons d'anciens proparoxytons non encore réduits au milieu du III^e siècle). Cette extension ne sera acquise qu'au XVI^e siècle.

Dans *Le Livre du duc des vrais amants*, on trouve une seule occurrence de la forme *mercie* à la P1 du présent de l'indicatif, contre trois occurrences de *mercy*, conformément à la tendance générale de ce texte dans lequel les verbes dont la base se termine par une voyelle résistent davantage à l'extension du *-e*.

En français moderne, c'est la forme *remercie* qui est employée.

Autres verbes

Pour les verbes n'appartenant pas au premier groupe, un *-s* final apparaît à la P1 à partir du XII^e siècle, sous l'influence de verbes comportant dès les origines du français un *-s* final (comme *congnois* < **conosco* ou *puis* < **possio*). Cette réfection purement graphique n'est générale pour l'ensemble des verbes à base consonantique qu'au XVI^e siècle ; les verbes à base vocalique ont résisté plus longtemps (au XVIII^e siècle, on peut par exemple écrire *say* ou *dy* ; aujourd'hui encore, la P1 de *avoir* est dépourvue d'*-s*).

Dans *Le Livre du duc des vrais amants*, on trouve à la fois des formes sans -s, comme *promet* et *vueil*, et des formes avec -s, comme *tiens*.

En français moderne, c'est la forme *promets* qui est employée.

Le x final de la forme *veux* en français moderne se rencontre dans les finales verbales après les digrammes *eu* (*je veux, je peux*) et *au* (*je vaux*).

Question B

La négation est un procédé logico-sémantique qui présuppose une affirmation antérieure dont elle inverse la valeur de vérité. Elle n'est pas une modalité de phrase (déclarative, exclamative, interrogative) puisque chacune de ces modalités peut être négative ou positive. La négation est ainsi une polarité de la phrase. La négation peut être totale (elle n'implique alors ni limitation ni restriction) ou partielle (elle implique alors une limitation portant sur une détermination du verbe et non sur le verbe lui-même).

Sur le plan grammatical, différents outils permettent de nier tout ou partie de la phrase. Les outils de base de la négation en ancien et moyen français sont *non* et *ne*, adverbess hérités de l'adverbe latin *non* qui, en position accentuée, donne « non » en ancien français ou qui, en position proclitique et atone, s'est affaibli en « nen » (devant voyelle) puis « ne ». L'adverbe *non* est ainsi un adverbe de négation tonique et prédicatif : il n'appelle pas de complémentation et peut faire phrase à lui seul, par opposition à l'adverbe *ne*, atone et non prédicatif, toujours satellite du verbe auquel il est presque toujours conjoint et antéposé.

On dit que *non* nie pleinement ce sur quoi il porte. Il nie résultativement et marque que le mouvement de négatation a atteint son terme et est définitif. En revanche *ne* nie opérativement. Sa fonction est d'engager la négatation selon un mouvement qui va du positif au négatif et mène sur le seuil de la négation. Ce mouvement est susceptible de plusieurs saisies. En saisie précoce, le mouvement de négatation n'est pas atteint (il s'agit de *ne* explétif dont Marc Wilmet dit qu'il témoigne du « reflet négatif d'une prédication positive », *Grammaire critique du français*, §609). En saisie médiane, *ne* atteint le seuil de négatation, mais le mouvement est inversé par un outil exceptif (type « fors, « fors que », « que ») qui isole un élément qui échappe à la négation. En saisie tardive, *ne* fonctionne comme un discordancier : il ne fait qu'impulser le mouvement de négatation. Il est alors accompagné d'outils forclusifs « mie », « point », « ja », etc.) qui font franchir le seuil de la négation et permettent au mouvement de négatation d'atteindre la polarité négative. Toutefois, en ancien français, *ne* peut suffire à porter le mouvement de négatation à son terme.

Le passage à étudier comporte 3 occurrences d'adverbes de négation.

Occurrence 1 : ligne 9 : « ou cas que **non** ».

Occurrence 2 : ligne 10 : « celer **ne** pourray ».

Occurrence 3 : ligne 12 : « **ne** en ce n'en aultre cas a mon pooir **ne** trouverez faulte ».

Cas particulier : Occurrence 4 : ligne 10 : « Et quant a [...] me garder de dire mes secrez a compaignon **ne** a ami »

1) L'ADVERBE DE NEGATION TONIQUE ET PREDICATIF « NON »

Dans le cas de l'occurrence 1, « non » apparaît dans une proposition subordonnée à valeur hypothétique, la locution conjonctive « ou cas que » équivalant à l'ancien français « se ». « Non » fonctionne en prophrase et reprend anaphoriquement, en le niant, le contenu de la proposition subordonnée complétive conjonctive qui précède : « toute ma vie tel me trouverez ». « Non » infirme ainsi une prédication positive.

Deux remarques peuvent être faites à son sujet. Concernant sa portée, plusieurs hypothèses sont à envisager : soit « non » porte sur le verbe « trouverez » ; il nie alors totalement (i.e. « vous ne constaterez jamais rien d'autre »). Soit « non » porte sur un constituant, et il nie partiellement. On peut ainsi considérer que la négation porte sur le syntagme circonstant temporel « toute ma vie », (i.e. : « vous constaterez que je suis ainsi, mais je ne le serai pas toute ma vie »). On peut aussi considérer que la négation porte sur un seul mot, l'adjectif attribut proforme « tel » qui anaphorise le contenu de la phrase complexe « Et ad ce que vous dites que je garde que je ne soye tel que...mençongier » (i.e. « vous constaterez que je suis autre »).

Seconde remarque : « non » prédicatif se substitue au contenu verbal d'une proposition au subjonctif (« ou cas qu'il vienne », maintenu aujourd'hui dans la forme littéraire : « en/au cas qu'il vienne »), là où la locution usuelle du français moderne « au cas où » exige l'emploi du conditionnel (« au cas où vous viendriez »).

II) L'ADVERBE DE NEGATION ATONE ET NON-PREDICATIF « NE »

1) « Ne » employé seul

L'occurrence 2 présente un emploi de « ne » niant seul, portant sur la périphrase verbale « pourray celer ». On relève que, malgré l'aptitude de l'infinitif à se déplacer en première position dans la périphrase verbale en ancien français, « ne » demeure en position proclitique du verbe conjugué (« celer ne pourray ») c'est-à-dire dans la dépendance de l'élément prédicatif de la périphrase.

2) « Ne » employé avec forclusif

Dans le cas de l'occurrence 3, l'énoncé nié par l'adverbe proclitique « ne trouverez » nécessite l'emploi de la conjonction *ne*, issue du latin *nec*, pour réunir les circonstanciés de type nominal « *ne en ce* » et « *n'en aultre cas* ». Ces deux conjonctions fonctionnent ici comme une négation de *ou* (exprimant une alternative inclusive : les deux termes de l'alternative ne s'excluent pas mutuellement). On considère cette conjonction *ne* comme « la réunion d'un coordonnant et d'un forclusif de négation » (Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, §452). Nous sommes donc dans le cas d'une négation bi-tensive où « ne » est discordancier et les coordonnants « ne » et « n' » des forclusifs.

Toutefois, on peut aussi analyser le premier *ne* comme une conjonction reliant non pas les deux syntagmes nominaux, mais la proposition d'avant et la proposition d'après. En effet, la conjonction *ne* entre en concurrence avec *et* pour associer une proposition négative à une proposition positive qui la précède.

Cette forclusion construit une négation partielle portant sur deux compléments circonstanciels de « lieu » du verbe « trouver », étant entendu que l'on appelle ici « lieu » des localisations abstraites désignées par le pronom neutre « ce » et par le substantif « cas » qui renvoient à un contenu de discours anaphorisé et à un contenu notionnel rendu indéfini par le déterminant « aultre ».

III) LE CAS PARTICULIER DE « NE » COORDONNANT EN CONTEXTE VIRTUALISANT

On pouvait considérer l'occurrence 4 comme un cas particulier, dans la mesure où l'on y voit apparaître le coordonnant négatif *ne* en l'absence de tout *ne* adverbe discordancier. On peut expliquer la présence de la conjonction négative par le contexte non-thématique produit par le verbe « garder » dont le sémantisme d'évitement traduit un procès virtuel et dénié (ici le procès du verbe « dire »). Or les deux syntagmes coordonnés, en tant que COS, sont soumis à cette virtualisation du procès qui se traduit par l'emploi de *ne* à la place de *ou*.

On peut aussi considérer que l'emploi de « garder + INF », qui indique que l'agent des deux procès verbaux est le même, équivaut à une structure « garder + complétive en QUE » dans laquelle serait employé *ne* dit « semi-négatif ». On aurait alors une phrase avec complétive au subjonctif du type « gardez qu'il ne die mes secrez ». Ainsi la structure avec infinitif masquerait l'emploi du « ne » semi-négatif présent en complétive ; alors la coordination négative « ne » servirait de marqueur de la valeur virtualisante du verbe « garder ».

CONCLUSION

Le système de la négation dans le passage à étudier est déjà très proche du système moderne : les types d'occurrences étudiés fonctionnent encore aujourd'hui de la même façon à l'exception de l'emploi de « ne » niant seul. En effet, *non* est encore employé en prophrase anaphorique dans une complétive (« elle suggéra que non ») et *ne* implique toujours un usage bi-tensif de la coordination négative (« On ne trouvait de vice ni dans ses paroles ni dans ses actions »). De même le coordonnant *ne* est employé seul dans une structure exprimant l'évitement avec infinitif, et avec *ne* semi-négatif dans une structure complétive (« Il évita d'en parler ni en bien ni en mal » vs « Il évita qu'elle ne parle ni en bien ni en mal »). En revanche, le fonctionnement bi-tensif de *ne* évince en français moderne son usage seul, au point qu'en français parlé le forclusif a pu devenir l'unique marqueur de la négation : « j'en veux pas », « il a vu personne ».

II – Etude grammaticale d’un texte de langue française postérieur à 1500

Rapport présenté par :

- *Pauline Bruley, Maître de conférences, Université d’Angers ;*
- *Antoine Gautier, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) ;*
- *Olivier Halévy, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) ;*
- *Philippe Jousset, Professeur des Universités, Université d’Aix-Marseille ;*
- *Nicolas Laurent, Maître de conférences, École Normale Supérieure de Lyon ;*
- *Cécile Lignereux, Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes ;*
- *Julien Piat, Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes ;*
- *Laurent Susini, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).*

Coordination de la commission : Nicolas Laurent

Rappelons tout d’abord en quelques mots les attentes du jury. La partie « français moderne (français postérieur à 1500) » s’appuie sur le même programme que l’épreuve écrite « Étude grammaticale d’un texte de langue française postérieur à 1500 » de l’agrégation externe de Lettres Modernes. La nature de l’épreuve est globalement la même, un extrait de l’œuvre suivi de questions classées en trois parties (lexicologie, grammaire, stylistique).

L’exercice de **lexicologie** consiste en une question de synthèse invitant à réfléchir sur un phénomène de morphologie ou de sémantique lexicale (affixation, composition, synonymie, antonymie, figement lexical, etc.) à partir d’un corpus défini de quelques occurrences. On attend en introduction une description précise de la notion puis une analyse argumentée de chacune des occurrences, regroupées et classées le cas échéant.

L’exercice de **grammaire** peut prendre deux formes :

1° Soit une question de synthèse portant sur une notion de morphosyntaxe et dont le corpus est limité à quelques occurrences ;

2° Soit – c’était le cas cette année – une invitation à formuler, en suivant un plan raisonné, toutes les remarques utiles et nécessaires sur un segment donné. Le candidat peut, si cela s’impose, étudier à part une occurrence remarquable qui n’entre pas dans le plan défini.

En **stylistique**, enfin, le candidat doit étudier la mise en œuvre d’un phénomène linguistique (énonciation, cohésion textuelle, etc.), rhétorico-stylistique ou métrique en suivant, là encore, un plan raisonné. L’étude implique une introduction mettant le texte en situation, définissant la ou les notions examinées et proposant une problématique. Le jury attend, au sein d’un développement organisé en deux ou trois parties, une description très précise des faits textuels concernés et de leur portée interprétative en contexte.

I. LEXICOLOGIE

Étudiez l’affixation dans les mots « inclément » (v. 1), « ingrats » (v. 5), « vénérables » (v. 7) et « misérables » (v. 8).

1. Définition

Le corpus impliquait de se limiter à l’affixation dans le processus de dérivation. Si, par exemple, la construction du verbe en français relève bien de l’affixation, il s’agit d’une affixation flexionnelle.

La dérivation est un mode de construction lexicale qui comprend en français l'affixation et la conversion. L'affixation repose sur l'adjonction d'un ou plusieurs morphèmes dérivationnels à une base, éventuellement allomorphique ou supplétive. En français, la dérivation affixale se limite à l'affixation périphérique (préfixation, suffixation uniquement).

Le processus d'affixation peut produire un nouveau mot sans changer la classe lexicale du mot d'origine, auquel cas on parle de dérivation affixale endocentrique. Dans le cas contraire, on parle de dérivation affixale exocentrique. La plupart des *préfixes* sont intra-catégoriels et n'imposent aucun changement de classe lexicale, tandis que la plupart des *suffixes* sont transcategoriels, et construisent une unité d'une autre classe que celle de la base.

Le libellé de la question invitait les candidat.e.s à traiter l'affixation de manière synthétique, et non occurrence par occurrence.

2. Analyse

1. Opération morphologique

1. Préfixation

On relève *in-* dans *inclément* et dans *ingrat*. Mais si *inclément* est bien segmentable en deux morphèmes : *in-* + *clément*, tel n'est pas le cas d'*ingrat* : *in-* + *°grat*. La base *°grat* n'est pas disponible, ce qui peut conduire à envisager l'adjectif *ingrat* comme un mot simple. Cependant, on peut aussi l'analyser comme un mot complexe non construit, par opposition à *inclément*, mot complexe construit : dans la mesure où *in-* a son sens négatif dans les deux cas, on peut l'analyser dans ces deux adjectifs comme un « vrai » préfixe, en spécifiant toutefois que *°grat* fonctionnerait alors comme une pseudo-base.

2. Suffixation

On relève le même morphème suffixal *-able* dans les adjectifs *vénérable* et *misérable*.

En synchronie, on peut voir

- en *vénérable* (*vénér* + *-able*) une affixation à la base *vénérer*,

- et en *misérable* (*misér* + *-able*) une affixation à l'allomorphe de la base *misère*. Cependant, d'un point de vue diachronique, il n'est pas exclu d'envisager concurremment l'adjectif comme un dérivé orphelin, formé sur une base verbale disparue (< *miserari*), remotivé en allomorphe de *misère*.

2. Opération catégorielle

Outre une opération morphologique, la dérivation implique aussi une opération catégorielle, dans le cadre de laquelle la classe grammaticale de la base n'est pas moins contrainte que celle du dérivé. À cet égard, on observe ici deux types de dérivations :

- endocentrique : c'est le cas pour *inclément* (adjectif > adjectif)

- et exocentrique :

• Nom > adjectif (ou verbe > adjectif) : *misérable*

• Verbe > adjectif : *vénérable*

3. Opération sémantique

La dérivation établit une différence sémantique entre le signifié de la base et celui de son dérivé.

1. Le morphème dérivationnel inverse le sens de la base

C'est le cas, dans *inclément*, du préfixe négatif *in-*. Ce préfixe ne doit pas être confondu avec le *in-* homophone, porteur du sème de pénétration (*im-porter*) ou d'intensité (*il-lustrer*).

2. Le morphème dérivationnel traduit une capacité passive

C'est le cas, dans *vénérable*, du suffixe *-able*, ici avec une base verbale transitive (*vénérer*). Est dit *vénérable* ce qui est susceptible d'être vénéré. On observe le même fonctionnement sémantique dans les mêmes conditions avec *enviable*, *identifiable*, etc.

3. *Le morphème dérivationnel traduit la participation de l'adjectif dérivé à la qualité dénotée par la base nominale*

C'est le cas, dans *misérable*, du préfixe *-able*, ici greffé à la base nominale *misère*, avec, historiquement, le sens premier de « qui provoque le mal », puis, conformément au sens actuel, « qui est malheureux » ou « qui est dans la misère ». On observe le même fonctionnement sémantique dans le cas de *charitable*, *raisonnable*, *favorable*, etc.

II. GRAMMAIRE

Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur les vers 15 à 22.

1. Macrostructure : des segments non verbaux et une phrase verbale

1. Des segments non verbaux juxtaposés par des points-virgules

- v. 15 : *Là le désert torride, ici les froids polaires ;*

Le v. 15 juxtapose deux segments averbaux exprimant une prédication. Ces deux segments associent un adverbe (« là », « ici ») et un GN. On peut considérer que les adverbes représentent le prédicat, les GN le sujet logique ou le thème (= « Le désert torride est là ») en séquence régressive, ou bien, inversement, que le thème est représenté par l'adverbe initial, et le prédicat par le GN (= « Là se trouve le désert torride »), l'adverbe pouvant être extraprédicatif (= « Là, il y a le désert torride »). Le jury n'attendait pas du candidat une analyse aussi fournie, mais une proposition précise et cohérente.

- v. 16-17 : *Des océans émus de subites colères, /Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit ;*

Les v. 16-17 constituent un segment averbal à valeur existentielle. Ils posent l'existence du référent du GN et correspondent à une phrase à présentatif de type déclaratif (« [Il y a] des océans émus... »). On peut considérer que le segment est entièrement prédicatif, et qu'aucun thème n'est explicité.

- v. 18-21 : *Des continents couverts de fumée et de bruit, /Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme, /Où toujours quelque part fume une ville en flamme, /Où se heurtent sanglants les peuples furieux ;*

Les v. 18-21 constituent eux aussi un segment averbal à valeur existentielle ne comportant que le prédicat de la prédication. Le segment pose l'existence du référent du GN et correspond à une phrase à présentatif de type déclaratif (« [Il y a] des continents couverts de fumée et de bruit, / Où... »). Encore faut-il préciser que ce segment intègre des prédicats seconds sous la forme de subordinées relatives apposées (v. 19 et s.).

• Emplois des articles définis et indéfinis

Les deux premiers segments averbaux ont pour thème des GN actualisés par des articles définis (« Le désert torride, les froids polaires »). Comme le cotexte ne permet pas de repérer le référent et que l'article défini présuppose l'existence et l'unicité d'une entité identifiable à partir du seul sens du GN, on peut considérer que ces GN désignent, en partie par figure, une entité considérée comme unique et connue. Dans le premier cas, le GN serait employé par antonomase du nom commun pour identifier le désert du Sahara, considéré par l'énonciateur comme le désert torride par excellence. Dans le second cas, l'adjectif « polaire » serait employé avec son sens relationnel (= du pôle) pour désigner les basses températures des pôles arctique et antarctique du globe, voire, avec une métonymie de la propriété pour l'objet, les pôles eux-mêmes, et donc encore une fois des référents identifiables et uniques. On pourrait aussi envisager que la référence identifie plus simplement et plus généralement, par exophore mémorielle, des représentations plus larges considérées comme faisant partie des connaissances du lecteur, voire par exophore *in praesentia*, compte tenu d'un effet sensible de monstration.

Les deux autres segments averbaux ont quant à eux pour thème des GN actualisés par un article indéfini pluriel (« Des océans émus... », « Des continents couverts... »). Ils se bornent à poser l'existence d'un référent appartenant à la classe dénotée par le GN. Le savoir géographique du lecteur n'est pas mobilisé.

2. Une phrase verbale coordonnée à tout ce qui précède : v. 22 : *Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !*

On peut d'abord s'attendre à une remarque sur la modalité exclamative. Elle constitue souvent, d'un point de vue morpho-syntaxique, une modalité facultative, mais elle semble ici nécessaire à la grammaticalité de la phrase : la variante assertive **que tout cela fasse un astre dans les cieux*. n'est pas conforme à la norme du français. La modalité exclamative, modalité d'énoncé ou d'énonciation, possède quoi qu'il en soit une coloration affective.

La coordination par *et* constitue une autre caractéristique expressive : elle intervient après une pause, matérialisée par le tiret ponctuant ; surtout, il y a là décrochement énonciatif : la coordination vaut renchérissement de l'énonciation, manière de souligner un retour évaluatif/réflexif sur la suite d'énoncés précédents. Ce retour sur ce qui précède est également souligné par la reprise anaphorique opérée par *tout cela* (indéfini *tout* + pronom démonstratif *cela* ; *tout* est prédéterminant : *tout cela* = *toutes ces choses*) : il y a là une anaphore résomptive (soulignée par *tout*) des séquences précédentes.

Cette phrase pose également le problème de *que*, que certains candidats ont analysé comme un adverbe exclamatif – ce que l'on ne peut retenir car il n'a pas de portée dans l'énoncé. En revanche, il est sans doute possible de le considérer comme l'introducteur du subjonctif (la « béquille » du subjonctif), ou bien comme une conjonction, si l'on tient compte de la valeur nominalisatrice du morphème (faut-il par ailleurs voir dans le tour l'ellipse d'un verbe déclaratif comme *dire* ?). On peut aussi penser que ce *que* branche directement la proposition qu'il ouvre sur l'énonciation, dont on a vu qu'elle était affective. C'est ce qui peut alors expliquer la présence du subjonctif, mode de la modalisation et du filtrage énonciatif.

Du point de vue syntaxique, cette phrase repose sur une structure attributive : *un astre dans les cieux* est en effet l'attribut du sujet pronominal *tout cela*.

2. **Microstructure : les modifieurs du nom**

Dans l'extrait, rares sont les groupes nominaux réduits (c'est-à-dire constitués seulement d'un déterminant et d'un nom). La plupart sont des groupes nominaux étendus, qui comprennent un ou plusieurs modifieurs du nom. Le GN étendu est un élargissement du GN minimal par addition, autour de sa tête nominale, d'éléments facultatifs cumulables.

1. Les adjectifs

1. Les adjectifs qualificatifs en fonction épithète

- 3 adjectifs sont postposés au nom, conformément à l'ordre normal : « le désert torride » (v. 15) ; « la guerre infâme » (v. 19) ; « les peuples furieux » (v. 21).

- 1 groupe adjectival (« Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit » v. 17) est juxtaposé au groupe adjectival précédent (« émus de subites colères » v. 16), qui qualifient tous deux « des océans », auxquels ils sont postposés. L'adjectif « pleins » est complété par un groupe prépositionnel en fonction de complément de l'adjectif. Autre analyse possible : « Pleins de mâts... » est apposé au GN « Des océans émus de subites colères ».

- 1 adjectif (« subites ») est antéposé au nom au sein du complément de l'adjectif « émus de subites colères » (v. 16).

2. Un adjectif relationnel en fonction épithète

L'adjectif *polaire*, dans « les froids polaires » (v. 15), est un adjectif relationnel, dont on peut rappeler les critères :

- d'un point de vue syntaxique, l'adjectif relationnel ne s'emploie qu'en fonction épithète ; il est obligatoirement postposé immédiatement au nom ; il ne peut pas varier en degré ;

- d'un point de vue sémantique, il indique une propriété non pas intrinsèque mais relationnelle, il met en rapport deux notions distinctes : l'adjectif *polaire* indique une relation avec le

nom dont il est dérivé (*pôles*), il constitue ainsi l'équivalent syntaxique et sémantique d'un complément du nom ou d'une relative qui expliciterait cette relation (*des froids qui sont ceux des pôles*).

3. Les participes adjectivés en fonction épithète

Les participes présents et les participes passés peuvent changer de catégorie grammaticale : par conversion ou dérivation impropre, ils peuvent devenir des adjectifs. D'un point de vue morphologique, ils sont variables en genre et en nombre ; d'un point de vue syntaxique, ils peuvent occuper toutes les fonctions de l'adjectif.

L'adjectif verbal *frissonnants* résulte de la conversion du participe présent : « mâts frissonnants » (v. 17)

Les adjectifs *émus* et *couverts* résultent de la conversion de participes passés : « Des océans émus de subites colères » (v. 16) et « Des continents couverts de fumée et de bruit » (v. 18). Dans ces deux occurrences, l'adjectif, mot-tête du groupe adjectival, est complété par un modifieur, ici un groupe prépositionnel en fonction de complément de l'adjectif. Autre analyse possible : ces participes passés sont en emploi adjectival et régissent des compléments verbaux (« de subites colères », « de fumée et de bruit » peuvent aussi s'analyser comme des compléments d'agent).

2. Les trois propositions subordonnées relatives v. 19 à 21

• Nature de ces relatives

Il s'agit de 3 propositions subordonnées relatives adjectives, juxtaposées par des virgules, qui ont le même antécédent (« Des continents couverts de fumée et de bruit »).

• Analyse de l'outil subordonnant

Les 3 relatives sont introduites par le pronom (ou adverbe) relatif simple *où*. Rappelons que le pronom relatif cumule trois rôles :

- un rôle démarcatif : il introduit la proposition relative, dont il constitue l'opérateur de subordination, marquant ainsi une frontière de proposition enchâssée ;
- un rôle anaphorique : il est, dans le cas de la relative adjectivale, coréférent à son antécédent, qu'il représente dans la structure de la relative ;
- un rôle fonctionnel : sa forme varie selon sa fonction grammaticale dans la relative : *où* est complément circonstanciel de lieu.

• Fonction et valeur sémantique de ces relatives

Elles sont apposées à leur antécédent (indéfini) « Des continents... » (ce que confirme la présence des virgules). Elles sont explicatives, ou accessoires.

3. La construction absolue détachée « deux torches aux mains » (v. 19)

La construction absolue associe deux termes dans une relation prédicative, sans expliciter par une marque formelle leur rapport avec le reste de l'énoncé :

- elle comprend d'une part, un GN (« deux torches ») et d'autre part, un groupe prépositionnel (« aux mains ») ;
- le GN entretient une relation de partie à tout avec l'autre élément nominal de la phrase (« la guerre ») : c'est une partie corporelle d'un tout animé, la guerre étant ici personnifiée ; (exemples d'expressions similaires citées par la *Grammaire méthodique du français* : *la tête basse, les mains dans les poches, le cœur battant, les bras croisés*)
- cette construction dérive d'une forme de GV où le verbe *avoir* est suivi d'un complément d'objet et d'un adjectif ou d'un GP jouant le rôle d'un attribut de ce complément : *la guerre infâme a deux torches aux mains*, ou bien d'une relation en « être » (*deux torches sont aux mains*) ;
- la construction absolue est ici en position détachée (et non intégrée au GN), où sa valeur descriptive est mise au service du portrait de l'abstraction personnifiée.

4. Le GP « en flamme » dans « une ville en flamme » v. 20

En flamme apparaît comme un complément du nom *ville* si l'on s'en tient à la description morphologique de l'ensemble : on observe là un groupe prépositionnel, dont on sait qu'il a vocation à apparaître à la droite du nom (en raison du fonctionnement de la préposition même). Cependant, on peut relever le caractère figé du syntagme – en remarquant non seulement l'absence de déterminant

mais encore l'impossibilité d'étoffer le nom *flamme* (deux critères à tester pour l'analyse du figement). L'ensemble s'analyse comme locution adjectivale, épithète du nom *ville*.

5. L'adjectif « sanglants » dans « où se heurtent sanglants les peuples furieux » (v. 21)

L'adjectif *sanglant* peut être commenté du point de vue fonctionnel. On peut en effet hésiter entre deux analyses :

- l'une en fait un attribut du sujet inversé *les peuples furieux* :
- l'autre y voit un adjectif apposé au même GN.

Le test du déplacement peut faire pencher la balance vers la seconde interprétation, en l'absence même de ponctuant manifestant un détachement – dont on sait qu'il est l'un des traits de définition essentiels de l'apposition : *où sanglants se heurtent les peuples furieux*.

Du point de vue sémantique, il est aussi plus satisfaisant de considérer *sanglants* comme un élément de caractérisation des *peuples furieux* (avec écho sémique entre *sanglants* et *furieux*) plutôt que comme le résultat du procès verbal dénoté par le verbe *se heurtent* – nuance qui serait, plutôt, celle d'un attribut du sujet.

III. STYLISTIQUE

Étudiez la mise en œuvre stylistique de l'énumération dans le texte.

Le jury précise que le corrigé du commentaire stylistique va bien au-delà de ce qui était raisonnablement attendu dans le cadre de l'épreuve. Il espère que les développements proposés ici éclaireront les candidats sur la méthode et sur les types de contenus attendus et qu'ils nourriront leur formation.

Dans la série des « Luites et les rêves », l'interrogation sur le mystère du mal se fait, dans le poème XI, contemplation dysphorique de la « terre ». Cette considération décline un ensemble de visions, dans la structure de l'énumération. Récurrente dans l'œuvre de Hugo, elle est propice à une intense expressivité et porteuse d'effets de révélation. D'un point de vue textuel, l'énumération est une « opération » : une « activité de listage », dont elle constitue aussi formellement le « résultat ». Elle s'y « spécifie selon la présence ou l'absence de principes structurants qui forment des *patterns*¹ ». Si elle configure comme par défaut une représentation du monde, elle est riche de virtualités. Ainsi s'ouvre-t-elle logiquement aux formes de la paraphrase descriptive qui lui donnera plus ou moins de chair et de cohérence. Elle peut également s'orienter vers une démarche argumentative. Dans le poème XI, elle s'actualise en une amplification indignée (souvenir des *Tragiques*) jusqu'à un énigmatique contrepoint final, paradoxal, prophétique.

La mise en œuvre de l'énumération invite à considérer d'abord ce qui la fait : entre risques de dispersion et ressaisie, les procédés de cohésion et d'organisation. Si le listage, ou l'inventaire, pose la question de l'absence de l'énonciateur², à cause notamment d'une moindre actualisation immédiate, l'énumération, qui répond à une intentionnalité³, est ici fortement axiologisée et construit un énoncé allégorique. Elle est enfin homogénéisée par l'énonciation lyrique. Le tableau de la « terre », où semble régner un mal universel, se transfigure en vision poétique dont l'organisation s'accomplit en une mystérieuse élucidation.

1. De l'énumération à la conglobation : chaos et cosmos

1. Principes de structuration lexicale et sémantique

L'énumération configure une première forme de nomenclature, organisant la représentation plus raisonnée que dispersée d'une « terre » et de mondes. La disposition en vers, et particulièrement en distiques à rimes suivies, informe aussi la lecture énumérative de cette description. Elle rappelle

¹ Alain Rabatel, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, 2011/3, 167, p. 271.

² « La liste peut être considérée comme « morceau de bravoure lexical qui semble forclorre son énonciateur » (S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 15).

³ *Ibid.*, p. 16.

aussi la « disposition typographique “en colonne” de la liste⁴ ». Cette verticalité qui accompagne l’entrée dans « le monde des paradigmes » a souvent pour effet de reconfigurer l’horizon d’attente : « le lecteur n’attend plus une fin d’histoire, mais une suite de mots.⁵ » Toutefois, notre énumération est résumable, ce qui atteste son orientation argumentative. Elle ne relève pas de la juxtaposition entre des éléments interchangeables, mais organise une série d’éléments qui composent un tableau. Elle est ici actualisée dans la figure de la description. Son déploiement excède la mise en texte d’un simple paradigme : le thème « une terre », ou le titre, « ? », ne peuvent être strictement considérés comme un hyperthème, archilexème ou pivot (Y. Louria). En effet, le modèle descriptif « hamono-adamien⁶ », essentiellement statique et mécanique, conçu comme une opération de déploiement ou de « mise en phrase d’un paradigme », montre ici ses limites, à cause de l’ampleur et de la complexité de l’évocation, de l’orientation dynamique du morceau, de l’animation oraculaire, de ce que Meschonnic appelle « le travail du mystique, mais par les mots, non par le silence ». De même, le modèle rhétorique, qui définit l’énumération comme la partie d’un discours qui récapitule les preuves avant la péroraison, n’est pas tout à fait approprié à la spécificité de ce poème ni à sa force. Ainsi, « Une terre » vient poser le siège des procès et scènes qui suivent, pour constituer une fresque, véritable miniature d’un monde en déréliction comme Hugo en a dressé parfois des évocations fleuves. D’où un diagramme possible :

- en CAPITALES, les termes saillants, ainsi identifiés de par leur rôle de recteurs syntaxiques (sujets en général, ou thèmes de phrase nominale), substantifs, presque toujours placés en position initiale de vers et selon une distribution réglée par les points-virgules (sauf au v. 15 où s’y substituent les marqueurs distributifs *là / ici*) ;

- en minuscules, les sous-thèmes, items syntaxiquement dans la dépendance des termes saillants, quand même ils sont d’extension sémantique plus large – et qui peuvent eux-mêmes inclure des thèmes « tertiaires », dans une relation moins nettement hiérarchique, mais de nature généralement anaphorique, reformulative, paraphrastique, décumulative ou totalisante, etc.⁷ ; ceci donnerait à peu près :

UNE TERRE (1) les vivants (2) cette race humaine (3) un peu de pain (4)
 DES HOMMES (5) ces sillons (5)
 DES CITES (6)
 /
 la charité, la paix, la foi (7)
 L’ORGUEIL (8) les puissants (8) les misérables (8)
 LA HAINE (9) tous (9) LA MORT (9) les meilleurs (10) des coups (10)
 DES BRUMES (11)
 DEUX VIERGES (12)
 TOUTES LES PASSIONS (13) tous les maux (13)
 /
 DES FORÊTS (14)
 LE DESERT (15) LES FROIDS (15)
 DES OCEANS (16)
 DES CONTINENTS (18) la guerre (19) une ville (20) les peuples (21)

L’organisation du poème dispose assez clairement trois ensembles à peu près égaux : deux principalement consacrés aux aspects physiques (géographique et humain, v. 1-6 et 14-21) qui encadrent une partie centrale de nature morale. Au milieu de celle-ci cependant, les « brumes » réintroduisent un *item* physique, et la compénétration des registres physique et moral est entretenue notamment par le traitement métaphorique des éléments naturels et une forme d’hypallage diffuse (ex.

⁴ Philippe Hamon, « La mise en liste. Préambule », *Liste et effet liste en littérature, op. cit.*, p. 22. Une autre configuration de la liste sériant des énoncés dans un contexte spirituel serait la litanie : notre poème en diffère radicalement, dans la mesure où il n’est pas allocutif : le tableau du mal est effectivement celui d’un destin humain à distance de Dieu.

⁵ Philippe Hamon, art. cit., p. 27.

⁶ J.-M. Adam, F. Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d’énumération et de reformulation », *Langue française*, ‘Structurations de textes : connecteurs et démarcations graphiques’, février 1989.

⁷ D’où l’ambiguïté des déterminants démonstratifs : *cette race humaine* (3) : anaphorique de *les vivants* (2) ou exophorique ?, *ces sillons ingrats* (5), anaphorique de *flanc inclément* (1) ou non ?... Cette bivalence des déterminants est un des éléments de la coexistence voulue de réciproque inclusion des éléments : le microcosme renvoie au macrocosme, qui est déjà contenu dans le microcosme.

« hommes éclos sur des sillons ingrats »)⁸. Si bien que le lecteur reçoit l'impression d'un ensemble complexe où le balisage offre peu de prise et ne discipline qu'imparfaitement le divers, le poème étant par ailleurs économe en connecteurs et organisateurs (énumératifs, spatiaux ou temporels) ; les « mises en séquence » ponctuelles ont un effet plus immédiat que la composition macro-structurale ; le poème est fait d'emboîtements à différents niveaux, image d'un chaos (tohu-bohu) qui gagne son unité et prend son sens (tragique, apocalyptique) dans l'œil (la vision, la pensée, l'anxiété) de l'énonciateur.

L'indéfini pour *une terre* défamiliarise d'ailleurs la saisie de ce référent en l'introduisant ainsi dans le discours. Il implique le choix d'un angle de vue qui en médiatisera la caractérisation. Il en va même pour de nombreux thèmes : *des hommes durs, des cités...* alors que les définis marquent l'identification par association à l'ensemble déjà saisi : *les vivants pensifs*. D'emblée donc, le premier thème saillant est perçu et donné comme problématique. Ce travail de totalisation semble offrir une logique de clôture à l'énumération, qui en tant que telle n'en imposait guère. Le va-et-vient entre abstrait et concret va favoriser le discours allégorique.

2. Grammaire de l'énumération

Les formes syntaxiques de l'énumération exemplifient le patron de la phrase nominale existentielle, support de nombreuses prédications secondes. C'est le dispositif de l'énumération (de la liste qui en résulte) qui modèle la série de phrases matrices nominales (la mise en liste dispensant du présentatif). Prédicatives, ces phrases nominales sont assertives : ce type d'assertions sans verbe se retrouve aussi fréquemment dans l'évocation lyrique⁹, et particulièrement dans l'œuvre de Hugo. Ces phrases nominales ont souvent un sens locatif et comportent des compléments rhématiques (« L'orgueil chez les puissants et chez les misérables », « la haine au cœur de tous », v. 8-9), parfois en position extrapredicative (« Là, le désert torride, ici, les froids polaires », v. 15). Le noyau nominal se trouve complété par des modifieurs focalisés¹⁰ : « au flanc maigre, âpre, avare, inclément ».

- Ces phrases nominales peuvent articuler sujet et prédicat : « Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues » (v. 12), « Toutes les passions engendrant tous les maux » (v. 13).

- Les constructions détachées forment également des principes de cohésion, dans les domaines de la phrase périodique et du transphrastique. « Une terre [...] Où [...] Et qui... » développent le premier tableau en déroulant un même fil périodique. Elles reposent sur des « marques et des instructions relationnelles de portée plus ou moins lointaine¹¹. » C'est en particulier le cas des dernières relatives en *où* : « Où se heurtent sanglants des peuples furieux » (v. 21) se rapporte au thème saillant des « continents », autant qu'aux sous-thèmes « la guerre », « une ville ».

- La caractérisation : entre *amplificatio* et *brevitas*

La *brevitas* configure le dispositif de l'énumération, tandis que les éléments énumérés se voient caractérisés dans les caractérisations liées, intégrées, et les constructions détachées, insérées, où se développe l'*amplification*. L'aspectualisation (définie par J.-M. Adam comme l'opération qui consiste, après l'ancrage référentiel, à énumérer les divers aspects de l'objet de la description) est aussi cohésion sur le plan textuel. La caractérisation prend souvent la forme d'une prédication seconde, ou d'une modification de la prédication (« où se heurtent sanglants les peuples furieux » avec apposition ou attribut) : loin d'être accessoire, cette caractérisation généralisée est en réalité le lieu du scandale, et constitue l'objet véritable de l'énonciation dans le poème.

3. La ressaie en conglobation : organisation rhétorique et poétique

Outre ces procédés d'organisation et ces reprises et gestes résomptifs (« tout cela », v. 22), la division du poème en deux séquences dramatise et oriente la description vers une portée nouvelle.

Rapprochée par Catherine Fromilhague de « l'«énumération» ou «accumulation» » de Fontanier et reposant sur des constructions parallèles, la conglobation descriptive accumule des traits différents qui sont « autant de prédicats caractérisant un objet » ; argumentative, elle « constitue une série d'arguments tendant vers la même conclusion » qui se trouve différée, avec un effet de suspension.

⁸ Il faudrait ici généraliser ce que note Béatrice Damamme Gilbert : que « le rapport sémantique qui lie les T[ermes] inclus dans un même ensemble [énumératif] est clairement et fondamentalement un rapport de contiguïté ; or, il n'est pas exclu que dans certains cas du moins, ce rapport de contiguïté se combine avec un rapport d'identité ou d'équivalence » (*La série énumérative*, Droz, 1989, p. 262).

⁹ Henri Bonnard, *Les Trois logiques de la grammaire française*, Duculot, 2001, p. 186.

¹⁰ Jean-Michel Adam, *La Linguistique textuelle*, Armand Colin, 2008, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

Ce type de dispositif sert l'énoncé d'une « vérité paradoxale », selon un procédé récurrent dans la rhétorique hugolienne¹².

Le contraste entre la « masse » de la séquence et le vers final, isolé, qui confère à celui-ci un « effet maximal »¹³, souligne le paradoxe et réévalue *in fine* la série de lamentations. Plus qu'à la pointe, il s'apparente à l'épiphraise, commentaire qui ne vient pas épuiser l'énigme, mais la marquer comme une stase de l'esprit. À l'amplification s'oppose une sorte de trait, qui offre une relance plus qu'une réponse au titre « ? ».

Le tiret vient renforcer le ponctuant (« ; ») en lui conférant une expressivité qui relève de l'énonciation et subjective le discours.

Le blanc iconise à la fois le suspens et le mystère. Il sépare et relie de façon implicite les deux parties du poème, avant l'« explication » du poème XII. Il laisse surgir l'interrogation sur le lien paradoxal entre la séquence et le dernier vers, l'articulation entre la série de phrases nominales et cette coordonnée finale. L'interprétation du subjonctif accompagne l'expression du paradoxe. L'« incomplète énonciative » de la dernière proposition fonctionne par rapport à la séquence comme en modalisant l'articulation entre les deux parties : une terre livrée à la catastrophe, et sa vocation transcendante.

On peut, comme J.-M. Adam & F. Revaz, opposer l'*ancrage*, opération qui consiste à poser d'entrée l'objet du discours, à l'*affectation*, qui au terme de la séquence descriptive seulement, révèle le thème-titre. Là encore, le modèle standard ne rend que grossièrement justice de notre poème. Son bouclage est imparfait (la « pointe » émoussée ou épiphraise) et la clausule constituerait plutôt, à tout prendre, une ouverture, ou du moins une conversion ; le vers d'envoi n'affirme pas, mais propose une lisibilité de type herméneutique ? énigmatique ? Les thèmes affluents sont versés *in extremis* dans l'estuaire du tour sommatif et résomptif, énonciativement très particulier : l'intention n'est pas explicitée, mais soutenue par la modalité exclamative (qui réplique au point d'interrogation du titre et joue avec lui) pour exprimer : incrédulité ? admiration ? indignation ? espoir ?...

Enfin, le bouclage « terre » (v. 1) / « cieux » (v. 22) invite à relire le poème dans la perspective prophétisante – travaillée par la souffrance et la béance d'où peut parler le mystère. Autre bouclage de la séquence énumérative : sujets inversés dans les relatives. La lecture verticale invite aussi à relire « sans yeux » en l'opposant à « mystérieux » et « cieux ».

2. Énonciation : explorer les virtualités prophétisantes de la description

1. L'énoncé généralisant

Si la séquence et certaines sous-séquences s'ouvrent sur l'indéfini, qui contrarie ce que pourraient avoir d'évident « la terre », les « hommes durs » et leurs « cités », les « océans », les « forêts », et les « continents », l'ambition est bien de dire le général sur cette situation. Les sous-thèmes partagent une intension large (« les vivants », avec extensité maximale dans un référentiel totalisant, extension en énoncé qui correspond au siège du procès avec « terre »). « Toutes les passions engendrant tous les maux » conserve la référence générique propre à la maxime (même si elle déchoit en quelque sorte, en devenant constatation, voire explication). Les articles indéfinis correspondent à la formation de sous-classes à partir d'épithètes prédictives (focalisées) : « des hommes durs », « des cités d'où s'en vont... », « des forêts abritant... » Autre principe de catégorisation : les adjectifs substantivés « les puissants », « les misérables » ; le superlatif avec son déterminant, « les meilleurs », vaut pour la désignation d'une catégorie.

Il n'y a pas gradation, mais intensité permanente de la désignation. Celle-ci peut être rapportée à une forme à la fois d'imprécation et de lamentation, les deux registres étant liés : dénonciation et déploration de l'état du monde. L'énumération privilégie le substantif, dont la prégnance se voit encore accrue par l'emploi de constructions averbales ; or, en l'absence de verbes conjugués, cette « prégnance » reste donc concentrée, et les noms relancent incessamment la ramification énumérative¹⁴.

12 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Nathan, coll. 128, 1995, p. 100-101.

13 Henri Meschonnic, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, p. 220.

14 La série énumérative a le pouvoir, « par sa forme même, par sa structure, de communiquer ou de renforcer un sens à distinguer du signifié exact de ses T[ermes] » (B. Damamme Gilbert, *op. cit.*, p. 337).

Cette généralisation traduit l'exploration totalisante, à partir d'une posture de surplomb. Les appositions manifestent, par leur ajout énonciatif, la présence et le savoir de l'énonciateur qui élucide cette représentation : « Deux vierges, la justice et la pudeur » (v. 12)¹⁵.

Cette perspective généralisante correspond à l'intension large des désignations (« les vivants »). D'où la continuité plus aisée avec l'aspect emblématique des personnifications allégoriques, dans des groupes définis parfois modifiés par des quasi-épithètes de nature (« la guerre infâme ») propres à l'énumération épique.

D'un point de vue aspectuel, l'énumération en phrases averbales implique de situer les procès dans une forme de suspens temporel : dans la saisie sécante des caractérisations (formes en *-ant*, relatives essentielles « Des cités d'où s'en vont... ») ou accidentelles (« Où... rugit la guerre infâme »), ou dans une vision impuissante de l'accompli de formes passives (« des brumes répandues » ; « la justice et la pudeur vendues », « Des océans émus de subites colères »). Qu'ils soient processifs ou résultatifs, ces signifiés du verbe laissent voir une action qui n'est représentée que sur des seconds plans par rapport à la saillance première de l'énoncé énumératif.

Enfin cette énonciation généralisante s'appuie sur de l'indéfini totalisant (« toujours quelque part », v. 20). Au v. 9, « tous », nominal, peut cependant jouer le rôle de résomptif.

Un tel surplomb sur l'Histoire et la destinée humaine ne dégage pas pour autant la voix poétique de tout *pathos*.

2. La prise en charge énonciative : *ethos* et regard dans l'énumération

L'ouverture de la représentation à la totalité s'allie à l'axiologie pour configurer un *ethos* prophétique. On est dans une perspective du surplomb, une distance de savoir mélancolique, non exempte de compassion (« pensif » si connoté dans l'œuvre, « tristement », « tant de... ») La perspective n'épouse pas le point de vue des êtres mentionnés.

-La totalisation implique aussi l'antithèse fondée sur l'antonymie, axiologique ou non, opposant vices et vertus : « L'orgueil chez les puissants et chez les misérables » face à « la charité, la paix », « vénérables » ; « Là le désert torride, ici les froids polaires » qui n'ont pas de correspondant euphorique.

-Les connotations péjoratives, axiologiques et affectives, marquent l'imprécation et portent un jugement (comme plus tard *Châtiments*) : « âpre, avare, inclément », « tristement », « peine », « durs », « ingrats », « infâme », « vendues » avec ses connotations.

2. Allégorie, allégorisme

Le discours allégorique se fonde sur la densité des figures. Il réunit des allégories déjà codées (les vertus, la guerre), présentées dans des attitudes conventionnelles, et des métaphores éventuellement filées, au profit d'une allégorie plus enveloppante.

-Les clichés :

Métaphores *in praesentia* : « la charité, la paix, la foi, sœurs vénérables » (v. 7), « La mort, spectre sans yeux » (v. 9), « Deux vierges, la justice et la pudeur » (v. 12)

Métaphores *in absentia* par caractérisation (« Une terre au flanc maigre », v. 1), métaphores verbales (« Éclos sur ces sillons ingrats », v. 5, « rugit la guerre infâme », v. 18)

La succession des sous-thèmes s'appuie parfois sur des virtualités métaphoriques : « les meilleurs » sont relayés par les « hauts sommets », les « maux » par les « loups » (v. 10-11 et 12-13).

Métonymie du « pain » (v. 4) liée à la métaphore filée des « sillons ingrats » où l'on peut voir une hypallage (ingratitude humaine).

-D'une part, certains GN descriptifs permettent une double lecture (« Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux », est proche d'un énoncé biblique à sens symbolique caché) ; d'autre part, l'apparition d'allégories comme « Deux vierges, la justice et la pudeur », qui sont les vertus personnifiées, explicite la portée symbolique du poème et le pousse vers l'allégorisme. L'ensemble du texte compose lui-même un tableau allégorique de l'universelle souffrance (dans une relation âme-corps du poème). Les caractérisations se lisent dès lors comme autant d'attributs, emblématiques : « Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme. » (v. 19)

¹⁵ B. Dammame Gilbert (qui traite cependant de séries énumératives comportant des termes en contact) détaille (*ibid.*, p. 288 s.) les « modes d'exploitation et d'interaction » des principaux motifs structurels caractéristiques de ces séries : regroupement, démultiplication, tension entre unité et multiplicité, polarisation, etc. L'apposition est « le cas le moins marqué de l'opération de reformulation », d'après E. Roulet, et donc celui qui offre la plus grande liberté d'interprétation des relations existant entre items (« Complétude interactive et connecteurs reformulatifs »).

La forte présence de noms compacts (« l'orgueil... la haine ») inscrit la contemplation entre compréhension par l'abstrait et méditation sur des forces en présence. Si « l'orgueil » permet d'abstraire et de conceptualiser, placer « l'orgueil » « au cœur de tous » est en faire une force agissante, propre à la mixité du discours allégorique. C'est « réaliser l'allégorie¹⁶ », et donner lieu à des personnifications diffuses : « des océans émus » peut ainsi être lu comme une syllepse.

Mais la picturalité, concentrée sur des détails théâtraux, sublimes et pathétiques parfois (« d'où s'en vont, en se tordant les bras, / La charité, la paix, la foi [...] » (v. 7) dynamisent l'allégorie. Le tableau s'anime en certains points, suivant la tentation de l'hypotypose : « Des océans émus de subites colères / Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit ; Des continents couverts de fumées et de bruit » (v. 18) ; « Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme ; / Où toujours quelque part fume une ville en flamme » (v. 19-20). Le présent généralisant évolue vers l'itératif. Les formes verbales ont cependant sur l'ensemble un emploi adjectival qui convient également à l'hypotypose comme description pathétique, passionnée, dont l'*enargeia* revigore la vision du sujet, bien engagé en fait dans cette énumération. Avec ce discours allégorique se réincarne dans la voix du poète l'ancienne fonction prophétique apte à montrer le sens du mystère.

Le discours allégorique, fondé sur une « dépersonnalisation lyrique¹⁷ » qui prend les voies de l'énumération, traverse et transfigure les clichés et les emblèmes pour tout dire – jusqu'à inclure dans sa cosmologie le suspens interrogatif. Si le sens de la souffrance reste voilé, et si la compassion s'exprime de manière complexe, la monstration et l'axiologisation de celles-ci correspondent déjà à une activité de dévoilement prophétique (apocalyptique). C'est bien une réalisation des *contemplations*, dont le lyrisme est intime et politique indissociablement.

3. Lyrisme de l'énumération

L'énumération est investie et amplifiée par le sujet lyrique.

1. Répétition et de variations : entendre l'énumération

Une des propriétés des syntagmes sériels est de « pouvoir donner lieu à deux saisies simultanées, sémantique et rythmique » : construction d'une hiérarchie de transformations sémantiques et expérience, « à travers une succession d'événements, de nature tensive et phorique », de l'aventure du sujet percevant et connaissant « dont l'existence est suspendue à la relation qui le fait être en même temps qu'elle instaure un monde intelligible¹⁸ ».

- Alternance dans les moyens d'enchaînement : simple juxtaposition (v. 9), coordination (8), marqueurs adverbiaux de distribution (15), anaphore (19-21)... Ce renouvellement de l'intérêt par la diversité confère son aspect accidenté à la fresque ;

- D'autres moyens contribuent également à créer des reliefs : sémantiquement d'abord (choix de l'échelle, des domaines : humain/Nature, concret/abstrait, général/particulier, ensemble/détail...), mais aussi discursivement, par la position des thèmes, leur insertion dans le schéma de la phrase, l'ordre (par ex., v. 7, l'apposition en compréhension « sœurs vénérables » suit la trinité en extension « charité, paix, foi », tandis que, v. 12, le syntagme compréhensif « deux vierges » précède leur énoncé en extension, « justice et pudeur », et le prédicat, « vendues », se voit sensiblement mis en valeur, comme jeté à la fin du vers), le choix tantôt de la richesse prédicative tantôt de la concision (ex. « Des continents... où... où... où... » vs « ici le froid polaires »), la différence d'actualisation par les déterminants, les sonorités, etc.

-Les figures de répétition font ressortir le cadrage énumératif, tout en renforçant la cohésion :

>Parallélisme de construction : « Là les déserts torrides, ici les froids polaires »

>Anaphores des relatives en « où » (v. 2, 19-21) et des déterminants (« toutes les... tous les »)

-Prosodie : répétitions phoniques

>Chiasmes sonores : « où les vivants pensifs » ; « Des océans émus de subites colères » (quasi-chiasme)

>Échos sonores :

C+liquide « Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit »

¹⁶ Henri Meschonnic, *Écrire Hugo, op. cit.*, p. 194.

¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸ Jacques Geninasca, « L'énonciation et le nombre : séries textuelles, cohérence discursive et rythme », in Jacques Fontanille (dir.), *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges/Amsterdam/Philadelphia, PULIM/Benjamins, 1992, p. 249, 254.

Ces récurrences créent une forte densité phonique, qui soutient l'intensité :

>Cadrage consonantique du vers : « Un peu de pain pour tant de labeur et de peine » en [p] ;
« Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues » en [v]

>Cadre avec échos en fins d'hémistiches : « mains » / « infâme » en [m]

Cadre du sous-vers : « fume une ville en flamme » (qui double l'enrichissement sonore des fins de vers en prolongeant l'effet de la rime « rugit la guerre infâme » / « fume une ville en flamme ») ; « rugit » est une reconfiguration sonore de « bruit » à la rime précédente, qui laisse également son écho dans « fumée ».

Cadre des deux côtés de la césure « Et qui donne à regret à cette race humaine » [R]

>Cadrage vocalique, parallélisme et chiasme sonores « Des océans émus de subites colères »

La richesse de ces configurations syntaxiques et prosodiques manifeste la complexité à l'œuvre dans cette série où interagissent différents principes d'organisation.

2. Un quasi-monde unifié par le mal : équivalences de l'énumération

Les récurrences phoniques travaillent aussi au cœur du sémantisme : l'omniprésence du mal, considérée dans une suite de visions suspendues, embrasse tout. En surgit une sorte de révélation en négatif de la parenté entre ces malheurs, révélation du même mal à l'œuvre dans l'autre. Une parenté mystérieuse semble apparier les mots dont les signifiés s'appelleraient ici en discours : « Frappant sur les *meilleurs* des coups *mystérieux* » ([m], v. 10) comme les « sommets » appellent les « brumes » (v. 10-11). Les échos transforment le vers en « anagramme¹⁹ » où le mystère travaille les mots :

>Échos vocaliques apparier des mots d'une même isotopie dont la valeur connotative peut se retourner :

« Une terre au flanc maigre, âpre, avare » / « Et que tout cela fasse un astre dans les cieux ! » [a] avec quasi-paronomases, au profit d'une remotivation des signes.

>Échos consonantiques et vocaliques accentuant la *mimesis* :

« Sur tous les hauts sommets des brumes répandues » (le [m] contaminant les vers suivants), divisant le vers en variantes ouverte et fermée de /O/, et d'autre part, [y].

Échos de nasales : « Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit » ; « vivants pensifs travaillent tristement »

Échos consonantiques « fume une ville en flammes » (v. 20), allitération en [R] v. 15.

C'est faire émerger une sorte de contre-ordre à partir des mots et du Verbe que de provoquer ainsi ces rencontres phoniques, faire émerger une harmonie problématique de la violence et de l'opacité : « Et que tout cela fasse un astre dans les cieux ! »

3. Métrique et rythmique de l'indignation

L'équilibre métrique (majoritaire) correspondrait *a priori* au langage de l'énumération. La configuration du mètre et les rythmes participent de l'amplification verticale et horizontale à la fois, et de la subjectivation du discours. Cependant, la confusion des plans (l'agrégat le disputant à l'uni-vers) entraîne, en dépit de la présence de lignes de force et du renforcement par reprises et insistances, une dé-linéarisation du poème²⁰.

- Sur l'oratoire, la déclamation : dans ce poème, Hugo ne disloque guère « ce grand niais d'alexandrin »²¹, la respiration du mètre 6+6 est globalement respectée, elle est même à plusieurs reprises soulignée (par ex. v. 8, 9, 15), facteur d'unification de la vision et matrice d'une veine de tonalité solennelle ; si l'on note de légers décalages, où l'alexandrin se trouve perturbé, ces « décrochements intérieurs » sont sans gravité et restent l'exception (v. 4 et 5, où il peut être imprudent de vouloir mettre les contre-rejets internes en relation avec l'évocation négative du déséquilibre (*pour tant / de*, v. 4) ou de la stérilité (*durs, éclos*, v. 5)). D'un point de vue général, dans

¹⁹ Jean-Marc Hovasse a montré comment Hugo « considère tout au plus » la rime « comme un diapason qui donne le *la* pour accorder le reste du vers » : « ce n'était pas un dictionnaire des rimes qu'il avait dans la tête, mais une machine à faire des anagrammes [...] », dans « Victor Hugo, créateur par la rime ? », in J. Dangel et M. Murat, *Poétique de la rime*, Honoré Champion, 2005, p. 331.

²⁰ Madeleine Frédéric distingue l'énumération homologique (série homologique) et l'énumération chaotique. Elle cite J.L. Borges à propos de son texte *La Cifra* : « Cette composition (...) doit ressembler au chaos, au désordre, mais être au plus profond d'elle-même, un cosmos, un ordre. » (« Énumération(s)/Liste et monde du texte », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 360, 368).

²¹ *Contemplations*, I, « Quelques mots à un autre », p. 103.

les termes simples de Wilhem Ténint (dont la *Prosodie*, 1884, fut publiée précédée d'une lettre de Victor Hugo à l'auteur qu'on peut tenir pour une approbation – ou tolérance ? – de ses thèses), « le vers par excellence est le vers lyrique à césure immobile », qu'il appelle aussi vers chanté ou *lyrique*, qu'il oppose au vers *parlé* ; « le premier conserve donc toujours une sorte d'empire [...]. Lors même qu'on le brise et qu'on y déplace la césure, on tient encore compte de sa césure primitive, on l'indique imperceptiblement, et c'est là une règle qu'il n'est pas loisible de violer. » Hugo travaille le vers par la prose, la rhétorique par la syntaxe : « C'est le travail des plateaux rythmiques [...], dérythmements et hyper-rythmes combinés, et de la sémantique prosodique. C'est l'accumulation des marques qui fait de l'énonciation une dénonciation.²² ».

Ici le lyrique serait un lyrique paradoxal, anti-hymnique, mais qui en conserve puissance et ferveur. En termes plus meschonniens, « Hugo neutralise l'opposition récente entre la narrativité, qui serait une horizontale, et la poésie-verticalité²³ ». La verticale ici, ce sont les branches principales de l'arborescence, la « grille cardinale » (J.-M. Adam), substantifs-têtes ; et l'horizontale, ce « feuillage » descriptivo-argumentatif, ou « remplissage » (Hamon) ou « adjoncts²⁴ » ou « séries détaillantes » (M. Frédéric), qui relèveraient de ce que le modèle Adam appelle « aspectualisation ». Hugo manifeste ainsi « la continuité d'écriture qui tend à annuler l'opposition entre prose et poésie, et qui tend à joindre poétiquement le récit et le récitatif²⁵. »

Le poème XI fait partie des « poèmes où le *je* s'éclipse²⁶ », articulant l'universel et le particulier à travers un travail sur l'abstrait et le concret, dans la reprise de types ancrés dans la « mémoire commune²⁷ ». L'organisation complexe de l'énumération perturbe et reconfigure cette mémoire collective du mal par une syntaxe et une prosodie où le sujet poétique s'engage profondément, jusqu'au risque de se refonder dans l'interrogation finale.

²² H. Meschonnic, *Écrire Hugo*, op. cit., p. 249-250.

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ B. Damamme Gilbert, op. cit., p. 252.

²⁵ Henri Meschonnic, « Victor Hugo Pour la poétique aujourd'hui », in J. Seebacher & A. Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, p. 287.

²⁶ Judith Wulf, « Les poèmes où le *je* s'éclipse », in L. Charles-Wurtz et J. Wulf (dir.), *Lecture des Contemplations*.

²⁷ Judith Wulf, art. cit., p. 276.

Leçon

Rapport présenté par Dominique Moncond'huy, Professeur des Universités, Université de Poitiers

Compte tenu du niveau globalement assez faible des prestations entendues lors de ce premier millésime d'un concours réservé aux docteurs, il s'avère nécessaire de procéder à un certain nombre de rappels – même si, il faut le souligner, la leçon n'est aucunement spécifique à ce concours particulier : les candidats peuvent donc se reporter avec profit aux rapports de l'agrégation externe des années antérieures. La leçon n'est en rien une épreuve insurmontable et le jury a dû se résoudre à l'évidence : les candidats étaient, dans leur majorité, insuffisamment préparés ; la leçon exige un travail de longue haleine, qui ne saurait s'improviser à la dernière minute.

Avoir acquis une vraie maîtrise des œuvres au programme

En premier lieu, l'épreuve suppose en effet une vraie connaissance des textes au programme, et même leur appropriation intime par le candidat. De vagues souvenirs de textes lus autrefois (*Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* ont sans doute paru trop « simples » ou trop immédiatement présents à l'esprit de tels candidats pour qu'ils aient fait l'effort de les travailler de près) ne suffisent pas – et l'on a même parfois éprouvé l'impression que certains avaient découvert le texte durant les quelques heures de préparation, ce qui conduit inévitablement à une prestation inadéquate. La leçon consiste, pour le candidat, à réfléchir à un sujet portant sur des œuvres au programme : il doit évidemment bien les connaître, être capable d'y circuler avec aisance (y compris pour répondre à telle ou telle question du jury dans le dialogue qui suit la prestation) et élaborer une réflexion cohérente, susceptible d'éclairer avec pertinence les enjeux du sujet proposé. Par ailleurs, même si le sujet peut paraître attendu (« L'Amour dans *Le Livre du duc des vrais amants* » ne pouvait surprendre...), il ne saurait donner lieu à la simple reformulation plus ou moins adroite de tel exercice entendu ailleurs : une bonne leçon implique que le candidat ait fait sien le sujet, s'en soit emparé pour rendre compte d'une lecture personnelle – ce qu'une rencontre superficielle avec le texte ne saurait permettre.

Dans le cas du texte médiéval, cette appropriation doit aussi et d'abord être celle de la langue, de ses nuances et de ses effets de sens (rappelons que les candidats doivent en l'occurrence proposer une traduction systématique des passages qu'ils citent : pour l'épreuve, ils travaillent sur le texte sans traduction en français moderne), indispensable pour être en mesure de construire l'approche littéraire attendue. Mais c'est tout aussi vrai, autrement, des textes de Montaigne, de Molière ou de Diderot, pour le moins – ce qui suppose une ou des lectures approfondies, au cours de l'année qui précède le concours, et le travail nécessaire à une intelligibilité réelle du texte, qu'il s'agisse de sa langue ou de ses alentours immédiats, de son contexte etc. Sur toutes les parties du programme, la maîtrise personnelle des textes constitue un préalable et l'on ne saurait admettre que tel candidat fasse montre d'une connaissance fort approximative des textes au programme.

Maîtriser les outils d'analyse indispensables

Au-delà de l'appropriation des œuvres, un autre préalable touche la maîtrise minimale des outils d'analyse qu'un littéraire doit avoir à sa disposition et savoir convoquer à bon escient. Un sujet comme « L'éloge et le blâme dans *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* » supposait évidemment des connaissances rhétoriques minimales – mais aussi une maîtrise raisonnable du contexte historique : la culture littéraire n'est pas isolée des autres champs du savoir et, qu'il s'agisse de Diderot, de Victor Hugo, de Giono ou de Montaigne, par exemple, les contextualisations historiques, une certaine connaissance des contextes littéraires et culturels s'avéraient indispensables.

Un agrégatif digne de ce nom se doit de disposer d'un ensemble d'outils d'analyse, qu'ils portent sur les figures, sur la vitesse narrative, sur la focalisation, sur l'analyse des formes verbales, sur les types de discours ou encore sur la caractérisation et la typologie des textes, notamment. Ajoutons encore qu'une maîtrise minimale des règles simples de métrique et de prosodie relève elle aussi des prérequis attendus – tout comme une juste compréhension du fait théâtral, de ses spécificités et de ses enjeux. La leçon doit être l'occasion pour le candidat, lorsqu'il aborde les textes en leur détail, de déployer les procédures d'analyse nécessaires, d'élaborer une réflexion fondée non sur des impressions plus ou moins vagues mais sur des analyses précises, solides et argumentées. Là encore, l'approximation ne saurait être de mise – et pourtant les outils de base de l'analyse dramaturgique ont fait défaut à tel ou tel, par exemple : comment espérer traiter avec quelque pertinence un sujet comme « Entrer, sortir dans les pièces de Molière au programme » si l'on délaisse la dimension théâtrale du texte, l'effet sur le public, la dramaturgie spécifique à des œuvres, *Le Misanthrope* et *Le Tartuffe*, où le lieu de l'action revêt une importance particulière, thématisée et dramatisée avec insistance dans les deux cas, et de manière différenciée ? Abordées par un angle qui paraissait technique (et qui devait l'être, à sa manière, au moins au début de la leçon), les deux œuvres pouvaient être pleinement pensées et analysées à l'aune de ce fait théâtral fondamental qui touche l'occupation de l'espace scénique, les jeux d'entrée et de sortie (sans compter les fausses sorties de plusieurs natures...). Au-delà de l'exercice lui-même, la leçon est toujours l'occasion pour le jury de vérifier des savoir-faire et une réelle maîtrise d'outils qu'un agrégé se doit de posséder : outre que la leçon est rarement réussie en cas de lacunes sur ce point, il y a là des manques qui oblitérent sérieusement les chances des candidats – parce qu'ils pèseraient sur une carrière qui pourrait s'engager.

Elaborer une vraie problématique

Ces préalables, indispensables, ne suffisent cependant pas – ils permettent du moins d'éviter la catastrophe absolue... Car une leçon suppose également que le candidat soit en mesure d'élaborer une problématique à partir du sujet qui lui est soumis. Sur quasiment chacune des œuvres au programme, le jury a été amené à entendre des leçons inabouties ou totalement manquées du fait d'une absence de problématique véritable. Celle-ci passe, pour commencer, par une analyse précise des termes du sujet : toujours pesés et jamais anodins, ils ne relèvent pas d'une sorte de prétexte ou d'une aimable invitation à discourir sur Montaigne ou Hugo, par exemple ; ils invitent à construire une réflexion sur l'œuvre, ils posent directement ou indirectement une question, qu'il appartient au candidat de dégager, de reformuler pour en circonscrire les limites et l'enjeu, bref pour se donner un cadre d'analyse qui lui permettra d'éclairer le sujet et l'œuvre au prisme de la question qui lui était soumise. Il ne s'agit pas seulement de commenter le sujet ou de l'observer avec une forme de complaisance qui finit en impasse, mais d'en faire le point de départ d'un questionnement, lequel débouchera sur une problématique claire, exposée dans l'introduction et mise en œuvre avec rigueur par la suite. Le

déficit d'une vraie problématique, souvent perceptible dès l'introduction, pèse d'emblée sur la leçon et aboutit au pire à des échecs retentissants, au mieux à un exercice descriptif, où l'analyse n'a que fort peu de place. Ainsi une leçon sur « Le bestiaire dans *Les Contemplations* » s'est trop limitée à un inventaire, sans réelle mise en perspective ni surtout interprétation découlant d'une problématique bien pensée.

Cette problématique donnera lieu à une démarche en trois parties (ce n'est pas une règle absolue mais l'expérience prouve qu'un plan en trois parties se révèle généralement plus efficace), qu'on veillera à équilibrer : trop de leçons ont présenté un fort déséquilibre, le plus souvent au détriment d'une troisième partie un peu expédiée, ce qui nuit assurément à la prestation dans son ensemble. Car l'équilibre des parties est aussi le gage d'une pensée qui progresse, d'une réflexion qui avance au fil des nuances qu'elle sait poser – et qui aboutira à une conclusion ferme mais ouverte : on n'attend pas du candidat qu'il soit obligatoirement allé au bout d'un sujet large et complexe mais du moins qu'il l'ait intelligemment éclairé, en exposant les enjeux, les difficultés, les limites parfois, ce qui n'est envisageable que si l'on est en mesure de circuler dans le texte avec aisance. Idéalement, le dialogue avec le jury qui prolonge l'épreuve sera l'occasion d'apporter encore quelques nuances ou quelques précisions.

Un mot encore sur l'étude littéraire. Du fait du nombre limité de candidats, aucune étude littéraire n'a été proposée durant cette session, ce qui ne signifie aucunement que le jury s'interdit de le faire. Or il faut rappeler que l'étude littéraire (qui portera sur un corpus limité : un acte d'une pièce de théâtre, un chapitre de roman, une section d'un recueil poétique etc.) doit amener le candidat à dégager les spécificités du fragment qui lui est soumis ; il convient donc de réfléchir à sa nature, à sa place dans l'œuvre, à ses enjeux propres, à ce qui le caractérise spécifiquement dans l'économie de l'œuvre – et là encore, une bonne connaissance du texte dans son ensemble est indispensable. C'est sur le fondement de ces traits qui déterminent les contours de ce micro-corpus que le candidat devra élaborer une démarche, progressive, permettant d'en rendre compte au mieux. Là comme dans toute autre leçon, il faudra citer le texte à bon escient ; dans le cas d'une étude littéraire cependant, on s'attendra à des analyses de détail plus nombreuses, seules susceptibles de faire entendre le texte dans sa facture et de faire apparaître ce qui en constitue la nécessité interne dans l'économie de l'œuvre.

Un moment de partage du texte

Une leçon réussie fait entendre le texte – et, idéalement, elle le fait même mieux entendre... Les candidats doivent avoir à l'esprit qu'au-delà de l'exercice en tant que tel, le jury est sensible à la qualité de lecture que manifestent les prestations : quel que soit le sujet, il doit donner l'occasion aux candidats de faire valoir une certaine compétence de lecture mais aussi de la partager avec leurs auditeurs. D'où la nécessité de parvenir à tenir un discours construit, cohérent, argumenté sur un texte – et d'emporter l'adhésion de son auditoire : on se gardera d'oublier que la leçon, comme toutes les épreuves orales du concours, est *aussi* un exercice de communication !

La leçon se doit d'être équilibrée dans sa conception et dans son déroulement lors de la performance orale : il s'agit, à partir du sujet, de construire un parcours dans le texte qui permette d'éclairer la problématique dégagée par le candidat. L'équilibre des parties de la leçon n'est pas purement formel, répétons-le : il est le garant d'une pensée qui progresse et qui sait guider ses auditeurs sur le chemin d'un approfondissement progressif. Pour ce faire, les candidats veilleront à ne pas oublier qu'ils s'adressent à un auditoire, qu'ils doivent chercher à développer une pensée claire et appuyée sur le texte autant que de besoin – et qu'une maîtrise minimale de l'art de persuader sera de bon aloi...

Enfin, il faut souligner que le dialogue avec le jury, à l'issue de la leçon elle-même, a vocation à permettre au candidat de préciser les choses sur tel aspect du sujet ou tel détail du texte, de rectifier telle approximation, de compléter le propos sur tel point qui aurait été délaissé

ou traité trop succinctement. Dans trop de cas, les candidats se révèlent démunis lors de cet entretien. Or s'il faut faire la part de la fatigue, naturelle après une prestation qui s'est jouée bien souvent dans une certaine tension compréhensible, le jury espère des candidats qu'ils trouvent les ressources nécessaires pour engager un vrai dialogue – dont la vocation ultime, rappelons-le, n'est que de permettre aux candidats de confirmer la bonne impression produite par leur leçon ou d'améliorer ce qui doit et peut l'être encore, de rectifier telle ou telle maladresse.

Sujets soumis aux candidats

L'Amour dans *Le Livre du duc des Vrais Amants* ; L'amour, la poésie dans *Le Livre du duc des Vrais Amants* ; Socrate dans le livre III des *Essais* ; Le livre dans les *Essais* ; L'éloge et le blâme dans *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* ; Entrer, sortir dans les deux pièces de Molière au programme ; La citation dans *Le Neveu de Rameau* ; Le bestiaire dans *Les Contemplations* ; L'âme et l'esprit dans *Les Contemplations* ; Les hommes dans *Les Ames fortes* de Jean Giono. Le petit nombre de candidats fait que la moyenne par auteur ne saurait être significative (elle est fort basse, par exemple, pour le texte médiéval comme pour Molière mais il en aurait été assurément autrement si un plus grand nombre de candidats avaient préparé une leçon sur ces textes ; elle est plutôt élevée sur Montaigne, sans qu'il soit pour autant légitime d'en tirer quelque conclusion générale que ce soit). La moyenne générale de l'épreuve est de 7,4/20.

Explication de texte

Rapport présenté par Alain Brunn, professeur de chaire supérieure au lycée Fénelon, Paris

L'épreuve d'explication de texte de l'agrégation constitue une occasion, pour des candidats dont la compétence dans leur domaine de spécialité n'est plus à démontrer, de se confronter à l'un des exercices fondamentaux dans la carrière et la pratique d'un agrégé, quels que soient le niveau dans lequel il est amené à enseigner ou le programme qu'il est conduit à traiter. Ce sont en effet des qualités essentielles de l'enseignant de Lettres qu'évalue cet exercice, qui doit conjoindre l'attention extrême au détail du texte examiné – des qualités de microlecteur qui sait considérer le texte dans son autonomie et sa spécificité, sans le rabattre sur les propriétés générales de l'œuvre à laquelle il est emprunté –, une réelle capacité à dégager la dynamique et le propos d'un passage, mais aussi une plasticité du regard qui permette au candidat de s'adapter au texte proposé, quel qu'il soit, et quelque éloigné qu'il puisse être de son domaine de prédilection. Il ne s'agit donc ni de s'effacer devant le texte proposé, ni de se servir de lui comme d'un prétexte : il convient au contraire de trouver une juste distance pour s'engager dans une lecture au service d'un texte qu'il faut faire entendre, quel que soit l'intérêt *a priori* que l'on puisse nourrir pour lui ou l'œuvre à laquelle il est emprunté. Loin du travail de grande ampleur du doctorat, qui permet de dégager une vue large et ordonnée sur une question choisie, le travail d'explication de texte impose, sur un sujet tiré au hasard parmi les textes du programme – dans leur variété générique et historique –, une minutie de la démarche qui ne perde pas pour autant l'intelligence d'une démonstration : ce sont les qualités complémentaires dont auront su faire montre les meilleurs des candidats au concours.

Quelques données chiffrées

Le hasard des tirages a proposé aux candidats :

- 3 explications du texte de Montaigne (III, 2, p. 69-70 ; III, 9, p. 313 ; III, 13, p. 441-443), pour une moyenne de 5,33 ;
- 1 explication de Molière (*Le Misanthrope*, II, 1-2, v. 501-534), avec une note de 9,5 ;
- 2 explications de Diderot (p. 94-95, et p. 161-163), pour une moyenne de 6,5 ;
- 2 explications de Hugo (IV, 11 et VI, 6, v. 1-24), pour une moyenne de 6 ;
- 2 explications de Giono (p. 65-66 et p. 272-273), pour une moyenne de 9.

Le faible nombre de prestations proposées cette année au jury interdit de tirer des conclusions statistiques de ces quelques données. Pour autant, certains principes de l'exercice méritent d'être ici rappelés pour clarifier les attentes du jury. Bien évidemment, pour compléter et préciser ces éléments, il est tout à fait indiqué que les futurs candidats à l'agrégation spéciale de Lettres Modernes se rapportent aux rapports des années précédentes de l'agrégation de Lettres Modernes : si l'agrégation spéciale a ses spécificités, elle rejoint presque complètement avec l'exercice d'explication sur programme les exigences sur lesquelles ces rapports, disponibles pour les derniers d'entre eux en ligne, donnent des renseignements indispensables, et notamment pour l'équilibre entre la partie grammaticale et la partie consacrée à l'explication de l'exposé : sur les quarante minutes allouées au candidat, il convient d'en consacrer environ dix à la première, trente à la seconde.

La seule différence formelle entre les deux épreuves tient dans le temps imparti à l'entretien : si à l'agrégation de Lettres Modernes l'épreuve d'explication de texte et de grammaire est suivie d'un entretien d'une durée maximale de dix minutes (conduisant la totalité de l'épreuve à cinquante minutes), l'agrégation spéciale prévoit pour cet exercice un entretien de vingt minutes, conduisant la totalité de l'épreuve à une heure (voir l'Arrêté du 28 juin 2016 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation, annexe I bis, publié au

Journal Officiel du 28 juillet 2016). C'est dire l'importance particulière que revêt l'entretien, tant pour la question de grammaire que pour l'explication. Rappelons qu'il s'agit pour le jury de préciser son évaluation, et donc dans la mesure du possible de valoriser ce qu'il a une première fois entendu, en clarifiant certains points trop flous, en invitant le candidat à détailler davantage tel raisonnement trop peu précis, ou à revenir, parfois pour se corriger, sur tel ou tel point de sa réflexion. Il convient ainsi, pour le candidat, d'adopter la position de dialogue qui est celle de l'enseignant amené à répondre à des questions, des suggestions, des objections ; entendre l'hésitation du jury, ses éventuelles réticences (fondées, cela va sans dire, sur une lecture informée du texte, donc non sur le désir de prendre en défaut le candidat mais sur celui de l'aider à résoudre une difficulté), y répondre par une argumentation et non par des monosyllabes, c'est encore faire preuve des qualités attendues d'un enseignant qui est moins là pour professer un savoir *a priori* que pour le transmettre, dans un cadre essentiellement dialogique. L'épreuve ne s'arrête donc pas à la fin de l'exposé, et les candidats sont invités à rester pleinement mobilisés jusqu'à la fin de l'entretien : le silence n'est pas plus une solution que la répétition obstinée, ou que la palinodie de principe ; c'est bien la valeur de l'échange qui permet *in fine* de fixer la note attribuée à la prestation considérée dans son ensemble.

Une épreuve orale

Aussi est-ce bien par ses qualités d'expression orale que le candidat à l'agrégation spéciale de Lettres Modernes doit d'abord manifester les compétences qui feront de lui, au-delà du chercheur abouti qu'il est déjà, un excellent professeur de français : il ne peut donc s'agir de simplement lire à haute voix une préparation intégralement rédigée, puisque c'est un exercice de communication orale qu'il faut accomplir. Pour autant, cette exigence d'oralité ne justifie en rien les formulations familières ou relâchées : on évitera ainsi les locutions telles que « comme quoi », et l'on se méfiera particulièrement du « on a » ou du « on est sur » pour introduire la citation ou l'analyse rhétorique du texte. Il s'agit au contraire de faire valoir un discours intelligible, précis, rigoureux, pourquoi pas élégant. Un tel idéal est à la fois lexical et syntaxique ; il congédie tous les automatismes fallacieux : par exemple, le sens de *mettre en exergue* mériterait souvent d'être revu. Aussi bien ne s'agit-il pas de jargonner, mais de parler de façon précise et non précieuse, informée et non pédante, pour pouvoir attester d'une maîtrise de la langue susceptible de convaincre ses auditeurs, le jury comme ensuite les élèves.

Le déroulement de l'exercice

C'est en particulier la lecture du texte proposé – texte sur programme, que le candidat ne saurait découvrir le jour de l'épreuve – qui doit manifester ces qualités de compréhension, de clarté, d'intelligence ; par là, l'exercice oral devient bien un lieu où l'on fait entendre la littérature, dans tous les sens du verbe. La plus belle explication de la session s'est ainsi distinguée, dès le début de la prestation, par une lecture très animée témoignant d'un réel sens pédagogique. Quel que soit l'éloignement du texte – par rapport à notre présent, ou par rapport au domaine de spécialité du candidat –, il ne peut donc être question de l'ânonner ou de le déchiffrer laborieusement, comme cela a parfois été le cas, en particulier avec le texte de Montaigne ; trébucher lors de la lecture sur des termes rares ou anciens ne peut que souligner un défaut coupable dans la préparation du concours, qui impose une fréquentation assidue et précise de tous les textes ; il ne peut pas non plus être question d'ignorer le fonctionnement poétique de ceux d'entre eux qui répondent à des règles prosodiques, comme cela a parfois été le cas pour les textes de Molière ou de Hugo. La lecture doit ainsi être précise, fluide et expressive, et par là rendre déjà intelligible à l'auditoire les hypothèses herméneutiques du candidat.

Cette lecture doit intervenir rapidement dans l'exercice : il n'y a aucun sens, dans le temps serré imparti à l'explication d'un passage qui peut compter autour de 25 vers ou 30 lignes – ceci n'étant qu'une longueur indicative, la logique seule du texte imposant les limites choisies –, à faire précéder la lecture d'interminables prolégomènes nourries de considérations diverses et variées mais interchangeable et finalement inutiles à la présentation précise du passage. C'est lui qui doit conduire le candidat à choisir ce qu'il mobilise en premier lieu pour l'introduire : définir sa place dans l'œuvre (ce qui ne revient pas à résumer cette dernière intégralement), déterminer la thématique qui fait l'unité du passage y suffisent amplement. L'exercice étant une explication sur programme, le jury ne peut qu'être particulièrement exigeant dans ses attentes quant à la précision et à la pertinence de

cette contextualisation : l'hypothèse herméneutique qui donne son sens au geste même d'*explication* d'un texte littéraire et lui évite d'être le simple redoublement du texte par une paraphrase maladroite se vérifie précisément par cette capacité à faire dialoguer le passage avec l'ensemble auquel il participe étroitement sans jamais s'y réduire. Un texte ne signifie en effet jamais seulement par lui-même : c'est son inscription dans un contexte qui lui permet de *faire sens*. Le premier contexte, indispensable, du fonctionnement d'un passage est bien sûr l'œuvre elle-même. Pour autant, un développement de Montaigne ne participe pas aux *Essais* de la même façon qu'un poème de Hugo aux *Contemplations*, ou qu'une page de Giono aux *Âmes fortes* : il convient donc de comprendre le fonctionnement de ces œuvres – argumentatif, poétique ou narratif – pour expliquer comment le texte proposé prend part à cette machine complexe qu'est chacune de ces œuvres littéraires : ainsi le début de « Pleurs dans la nuit » trouve ses enjeux dans le moment particulier de doute que prend en charge ce poème au cours de l'itinéraire spirituel accompli par le recueil ; tel passage de Giono ne peut être contextualisé seulement par rapport à un épisode précédent (la disparition de Mme Numance), sans prendre en compte les différents plis narratifs qui font la complexité du roman ; tel passage du *Neveu de Rameau*, qui fait le portrait au vitriol de Bertin, se doit d'indiquer que c'est parce que Rameau a été chassé de chez lui qu'il se livre à une telle charge. On voit que dès l'ouverture de l'exercice, alors qu'il s'agit seulement de situer le passage, la réflexion sur les enjeux du texte doit être précisément engagée par le candidat.

Cette mise en contexte précisée, la lecture accomplie, il convient alors de synthétiser puis d'analyser le texte. Le synthétiser, c'est faire une hypothèse sur le découpage du passage, c'est rendre raison de son unité et de sa cohérence : quel thème – presque au sens musical du terme – s'y déploie, quel motif s'y voit développé ? Pour tout texte bien sûr, plusieurs entrées sont possibles : la qualité de l'explication se joue déjà dans le choix du thème susceptible de rendre compte, au mieux, de la totalité du passage. C'est en effet ce thème qui permet ensuite de proposer une organisation pour la page à étudier : il ne s'agit en effet pas de mentionner mécaniquement trois mouvements, mais de montrer comment le texte développe son motif en plusieurs temps (deux, ou trois, ou quatre). L'analyse de la composition joue bien un rôle déterminant dans la réflexion sur le texte : loin d'être une capricieuse formalité rhétorique, il s'agit au contraire de faire une hypothèse sur la mécanique signifiante qu'est le texte, et c'est la nécessité logique du plan qu'il s'agit donc d'expliquer au moment de l'introduction.

C'est enfin de ce double geste de synthèse et d'analyse que peut naître le projet de lecture – la problématique, l'axe, l'hypothèse : toutes ces dénominations renvoient à la même idée qu'expliquer le texte n'est pas le décrire de façon redondante, mais l'interroger : c'est la spécificité du passage envisagé qu'il faut par là faire apparaître, car c'est à partir de là que la lecture peut sans cesse se renouveler. La problématisation est ainsi l'aboutissement de l'introduction car elle met en rapport situation, thématique et organisation de la page : elle interroge la forme que prend la complexité de la page, la signification que l'on peut donner à la façon particulière dont elle dit ce qu'elle dit. Cette problématique ne peut donc se borner à l'idée mécanique que le texte renouvelle des lieux communs, ni qu'il illustre le livre dont il est issu : pour saisir la singularité du texte, il faut une problématique elle-même singulière, qui ne pourrait être mobilisée pour d'autres passages du livre. Sans projet de lecture, l'explication ne peut aboutir : elle se contente trop souvent d'émettre le commentaire, vers à vers, comme telle explication de « On vit, on parle » dans les *Contemplations* ; l'introduction était trop superficiellement problématisée pour que l'exercice fasse mieux que nommer (parfois de façon inexacte) les phénomènes repérés.

L'introduction est donc bien le fondement de l'exercice tout entier : après avoir situé le texte, l'avoir lu, en avoir synthétisé le propos (que dit le texte ?), avoir montré comment ce propos est mis en œuvre dans le passage considéré (comment le dit-il ?), poser la question du sens de ce « comment » (de ce qui est dit) garantit à l'explication une force de proposition sans quoi l'exercice n'a guère de sens.

Le développement de l'explication permet alors d'approfondir et de préciser cette problématique, en se confrontant précisément au texte. L'exigence de rigueur reste entière : il faut mobiliser de façon exacte les connaissances, notamment rhétoriques, prosodiques et métriques, narratives ou théâtrales, et d'abord lexicales et syntaxiques qui permettent non de décrire le texte, mais bien de montrer comment la mécanique du texte le conduit progressivement à élaborer un propos dont la complexité justifie qu'il y ait une explication à en proposer. Le développement doit ainsi répondre à la même exigence démonstrative qui animait déjà l'introduction. Pour cela, il convient d'éviter la juxtaposition de remarques mal cousues par des « il y a », des « nous avons », des « ensuite », « puis » ou « aussi » qui ne font que souligner le caractère en fait paratactique de ce qui

n'est qu'en apparence une démonstration (cela s'accompagne souvent par le fait de répéter au cours du développement la lecture du texte pourtant déjà accomplie intégralement lors de l'introduction, désormais phrase par phrase, avant de le paraphraser de façon plus ou moins déguisée). Pour dépasser le caractère intéressant mais diffus des observations – comme dans tel commentaire de la page où Montaigne évoque sa « librairie » (III, 2) – il convient donc de donner de la fermeté à la pensée et à l'expression en construisant un sens d'ensemble par lequel la solidarité du texte puisse apparaître. Il s'agit aussi de bien gérer le temps, pour ne pas survoler certaines parties du texte – en particulier la fin, qui semble parfois sacrifiée, faute d'organisation, ou parce que le passage présente des difficultés particulières (comme à la fin d'une autre page de Montaigne qui ne semblait pas du tout comprise). C'est bien la fréquentation des textes au programme qu'il faut pratiquer pour en repérer – et en régler – les difficultés. Cela suppose aussi d'en maîtriser les références, et de ne pas confondre un texte épicurien avec le système stoïcien auquel il s'oppose. Il convient plus largement de rendre compte des enjeux qui définissent la situation – historique, générique – du texte : une explication du *Misanthrope* peine à atteindre la moyenne si elle néglige complètement l'approche du fait théâtral, comme ce fut le cas pour les vers 501-534 de la pièce, malgré des compétences bien présentes ; une explication du *Neveu de Rameau* ne peut ignorer les enjeux idéologiques à l'œuvre dans telle charge contre Bertin – et faire du fil de l'automate une métaphore du fil de la narration ne résout rien : la surinterprétation de certains détails ne saurait pallier l'ignorance des enjeux essentiels.

Enfin, la conclusion synthétise cette analyse précise pour montrer comment le projet de lecture d'abord annoncé s'est développé, et quels enjeux du texte il a permis de clarifier. La présence, à la fin de cette conclusion, d'un parallèle avec d'autres passages, si elle peut être utile, n'est pas nécessaire et intervient du reste parfois de façon trop tardive et artificielle pour être vraiment convaincante. Ici encore, c'est la logique de l'explication qui seule détermine le propos du candidat.

En se gardant de ces écueils dangereux – explication balbutiante et trop courte, contresens sur telles phrases, évocation trop distante du texte qui en fait le simple prétexte d'une spéculation dissertative, paraphrase parfois maladroitement masquée par du jargon technique –, les candidats sauront mettre au service de l'épreuve d'explication de texte sur programme de l'agrégation externe spéciale de Lettres Modernes les qualités de réflexion, de culture et de lecture qu'ils ont assurément pu perfectionner au cours du parcours académique remarquable qui les conduit à se présenter à ce concours.

RAPPORT SUR L'EXPOSÉ ORAL DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Antoine Gautier, Maître de conférences des Universités, Université Paris-Sorbonne

Moyenne de l'épreuve : 6,65
Note la plus élevée : 12

Note médiane : 5,5
Note la plus basse : 3

Écart-type : 3,35

Pour cette première session du concours spécial réservé aux titulaires d'un doctorat, les résultats de l'épreuve orale de grammaire sont décevants. La moyenne est particulièrement basse pour une épreuve d'admission, mais elle reflète la faiblesse générale des prestations. Le jury déplore en particulier l'absence de bons ou de très bons exposés susceptibles de relever le niveau général, et l'abondance, en revanche, de prestations très mauvaises : on ne compte qu'un tiers de notes supérieures ou égales à 10, tandis que les notes inférieures à 5 représentent la moitié des notes attribuées.

Dans leur grande majorité, les candidats de cette session 2017 ont révélé des connaissances grammaticales très approximatives ou émoussées : la reconnaissance des formes à étudier était souvent partielle ou fautive, la définition de notions grammaticales fondamentales laissait bon nombre de candidats dans l'embarras, et lorsque la constitution du corpus et le plan de traitement s'avéraient corrects, les analyses étaient insuffisamment détaillées.

Rappelons que l'épreuve requiert en premier lieu une solide maîtrise des contenus de la grammaire scolaire, judicieusement éclairés par la linguistique ; cela signifie que la définition de termes et notions courants tels que *attribut*, *passif*, *fonction*, *déterminant*, etc., doit être précise et opératoire. D'autre part, la mise en œuvre de critères et de tests explicites – par ailleurs précieuse dans les pratiques de classe – est vivement encouragée car elle permet de fonder l'exposé sur un véritable travail de la langue. En tout état de cause, la convocation de concepts linguistiques de haute abstraction ou de théories complexes n'est acceptable que si elle est parfaitement maîtrisée.

Modalités de l'exercice

L'épreuve d'explication de texte suivie d'un exposé de grammaire est similaire à celle de l'agrégation externe standard. Nous renvoyons au rapport de cette épreuve qui en rappelle les caractéristiques.

Les sujets

Le sujet proposé aux candidats peut prendre deux formes. Il peut d'abord s'agir d'une question ouverte invitant à faire les « remarques utiles et nécessaires » sur un court segment du texte de l'explication littéraire. Les attendus et consignes de l'exercice sont les mêmes que ceux de l'agrégation standard.

L'autre type de sujet est une question de synthèse portant sur le texte à l'étude, et comportant en général une vingtaine de formes à étudier. Le libellé des questions met en jeu une notion de grammaire qui relève de la terminologie officielle de l'enseignement ou d'une théorie bien représentée dans les grandes grammaires universitaires. Malgré son apparente familiarité, il convient de le lire avec précaution car il peut engager une approche spécifique des faits : traiter du *mot que* n'équivaut pas exactement à traiter du *morphème que* ; de la même manière, ce que l'on nomme *complétives* ne se limite pas aux *complétives conjonctives pures* (Riegel et al., 2016 : chap. xvii).

Pour l'exposé proprement dit, il est attendu des candidats qu'ils proposent :

- une définition introductive de la notion, de longueur raisonnable, qui annonce et justifie le plan de traitement choisi ;
- une analyse précise des occurrences relevées. Rien n'interdit de procéder à l'analyse groupée de faits identiques, ni de décrire plus succinctement des occurrences peu problématiques.

La conclusion est fréquemment réduite à une phrase postiche de pure formalité, aussi vaut-il mieux en faire l'économie à moins qu'elle ne porte un éclairage sur l'explication de texte qui précède ou suit l'exposé de grammaire.

Liste des sujets donnés en 2017

Catégories et fonctions

Le groupe nominal

Le complément d'objet direct

Les déterminants

Les groupes prépositionnels

Syntaxe du verbe

Les constructions du verbe être

La syntaxe de l'infinitif

Syntaxe et sémantique de la phrase

La négation

Les subordonnées

Les constructions attributives, passives et l'extraction

Les complétives

Indications bibliographiques

- Arrivé M., Gadet F. et Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
- Denis D. et Sancier-Chateau A., *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 2011 (12^e éd.).
- * Eluerd, Roland, *Grammaire descriptive du français*, Paris, Armand Colin, 2017, (2^e éd.).
- Fournier N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
- Grevisse M. & Goosse A., *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2011 (15^e éd.).
- Lardon S. & Thomine M.-C., *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.
- Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- Martin R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1993 (2^e éd.).
- Moignet G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Monneret P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999.
- * Pellat, J.-C. et S. Fonvielle, *Le Grevisse de l'enseignant*, Paris, Magnard, 2016.
- Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2016 (6^e éd.).
- Soutet O., *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989.
- Wilmet M., *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5^e éd.).

N.B. : Certains des ouvrages qui précèdent peuvent être d'un abord difficile pour des candidats qui reprennent contact avec la linguistique et la grammaire, soit par leur volume, soit par les prérequis qu'ils nécessitent dans ces disciplines. Les références précédées d'un astérisque sont réputées plus accessibles, mais il serait imprudent de s'y limiter dans la perspective du concours.

Mise en perspective didactique d'un dossier de recherche

Rapport présenté par Véronique Zaercher-Keck, IA-IPR, académie de Nancy-Metz

Le dossier de recherche

Transmis en amont de l'épreuve orale, le dossier scientifique permet au jury de prendre connaissance des travaux de recherche réalisés par le candidat tout au long de son parcours universitaire. Il oriente également le contenu de la question à traiter au cours de l'entretien. C'est pourquoi il doit fournir les informations utiles et pertinentes qui vont servir pour le jury à croiser la thématique de recherche et les modalités de son possible réinvestissement dans le cadre d'un enseignement devant élèves. En ce sens, il n'est nullement attendu du candidat qu'il présente de sa propre initiative des pistes didactiques en lien avec ses travaux de recherche, pratique qui a pu être observée dans quelques dossiers de la session 2017. Il lui faut en revanche détailler avec une très grande clarté la matière de ses travaux, afin que le jury puisse élaborer un sujet adapté, bien orienté, de façon à créer les conditions les plus favorables de réussite à cette épreuve spécifique.

Le dossier ne doit pas excéder douze pages, annexes comprises, et doit être organisé selon les axes suivants : « le parcours, les travaux de recherche et, le cas échéant, les activités d'enseignement et de valorisation de la recherche ». Les documents auxquels le jury a eu accès lors de cette première session nourrissent la plupart des recommandations d'ordre méthodologique qui sont formulées ci-dessous.

Première observation, certains dossiers ont été élaborés de toute évidence dans une très grande hâte. On ne saurait assez souligner combien le dossier constitue une première forme de contact avec le jury et qu'il doit être non seulement clair mais aussi cohérent en ce qui concerne les renseignements qu'il fournit.

S'agissant de l'organisation des parties, un court préambule sera apprécié et évitera une entrée trop directe dans le dossier. Son efficacité tiendra au fait qu'il donnera connaissance des différentes parties composant le dossier et en soulignera les liens. Ces parties auront tout intérêt à être directement inspirées de celles indiquées dans le texte réglementaire. La présentation du parcours doit respecter un principe de composition simple, immédiatement accessible, et être développée sous une forme qui aide à en saisir les étapes-clés. Certaines maladresses seront aisément évitées si le candidat comprend que son parcours ne vise pas à faire valoir l'obtention de l'agrégation externe comme une forme de consécration personnelle et professionnelle. Le parcours, au contraire, doit suivre un schéma qui le montre comme un processus dynamique, possiblement ouvert sur différents domaines d'activité, et ce sont bien ces orientations-là que le dossier doit attester. Le jury n'est pas en quête d'un profil mais souhaite détecter une expertise scientifique qui puisse être transférée dans le champ didactique au sein d'un enseignement dispensé devant des classes.

De même, la liste des formations suivies dans le cadre de l'exercice de l'activité professionnelle peut prendre appui sur un principe de classification qui permette d'appréhender des compétences professionnelles acquises. On veillera, autant que faire se peut, à en souligner la variété, la complémentarité ou le degré d'approfondissement. Il paraît souhaitable de se préserver de toute tentative d'exhaustivité, voire de surenchère, si la liste doit être copieuse. Citons, comme exemple pour la session 2017, la transmission de pages entières extraites de l'application I-Prof qui ont été reproduites en guise d'attestation d'un parcours de formation riche et investi. Sauf à laisser apparaître que le candidat a trouvé par ce biais un moyen de remplir son dossier, ou qu'il souhaite confier au jury

le soin, voire la tâche, d'apprécier les éléments qui peuvent lui sembler intéressants à examiner, il paraît difficile de déterminer la fonction exacte des informations ainsi livrées.

Les activités mentionnées pour le domaine universitaire ont pour fonction principale de souligner des aptitudes chez le candidat à maîtriser et à transmettre des savoirs relevant d'un solide niveau d'expertise. Tout relevé d'ouvrages, d'articles ou d'interventions, doit donc être accompagné d'éléments explicatifs qui mettent soigneusement en évidence des domaines de prédilection, ainsi qu'éventuellement leur diversité et leurs liens. Ce panorama peut d'ailleurs mettre en avant la présentation des champs universitaires qui font l'objet d'investigations plus approfondies. Pour ce faire, le candidat n'hésitera pas à introduire dans son propos des articulations, des indices d'organisation qui montrent les voies et les détours empruntés au sein de son parcours de chercheur. Il fera figurer les éventuelles ramifications auxquelles a pu aboutir le sujet initial, ainsi que les pistes ouvertes par une recherche active. Il s'agit en somme d'établir, sous une forme réflexive et structurée, un état des lieux strictement factuel, sans chercher à faire figurer toutes les perspectives de recherche que le candidat souhaite investir mais qui ne donnent encore lieu à aucune traduction concrète au moment de l'élaboration du dossier.

Des références prenant la forme d'auteurs, de titres d'ouvrages ou d'articles que le candidat souhaite tout particulièrement citer peuvent émailler son dossier, soit parce qu'ils constituent des pivots dans les champs scientifiques concernés, soit parce qu'ils ont joué un rôle de premier plan au sein de l'activité de recherche. Leur mention implique d'en posséder une connaissance solide et approfondie lors de l'épreuve orale. En effet, le dossier constitue un support à part entière pour l'entretien et le jury ne manque pas de s'y reporter pour nourrir certaines de ses questions et chercher à obtenir des compléments d'informations. Ce qui vaut pour les sources bibliographiques concerne également tous les travaux de recherche que le candidat a lui-même menés et mentionne dans le dossier. Il est attendu de sa part qu'il puisse en parler de façon synthétique si des questions portent sur le sujet. Au cours de cette session, le jury a eu la surprise de constater qu'un docteur ne parvenait pas à parler de sa propre thèse au prétexte qu'elle était trop ancienne et n'avait pas donné lieu à publication.

Au regard de ces recommandations, le dossier doit être élaboré selon des critères, voire des exigences, qui garantissent une bonne compréhension, par le candidat, de son rôle pendant la phase qui précède l'épreuve et au cours du déroulement de celle-ci. Bien que le dossier n'entre pas directement en ligne de compte dans l'évaluation, il représente un support de communication qui donne au jury une première lecture de la manière dont le candidat appréhende l'épreuve orale. Une façon de le constituer, avec toute la rigueur et la hauteur de vue souhaitées, consiste à le préparer bien en amont, sans attendre la publication des résultats de l'admissibilité.

L'épreuve orale, première partie : l'exposé

D'une durée d'une heure, l'épreuve orale comporte deux parties. Au cours de la première, longue de trente minutes au maximum, le candidat procède à la présentation de son exposé. La seconde prend la forme d'un entretien au cours duquel le jury pose une série de questions destinées à revenir sur les différents points abordés au cours de la prestation et à obtenir les éclairages manquants à propos du dossier.

L'exposé consiste pour le candidat à « présenter la nature, les enjeux et les résultats de son travail de recherche ». De façon complémentaire, il s'agit d'en donner « une mise en perspective didactique » qu'il convient d'orienter selon la question à traiter pendant le temps de préparation. Celle-ci concerne les programmes en vigueur de la discipline dans l'enseignement secondaire, pour le collège [BO spécial n°11 du 26 novembre 2015] ou pour le lycée [BO spécial n°9 du 30 septembre 2010]. La partie des programmes qui sert de support à la transposition didactique est corrélée au domaine de recherche du candidat ainsi qu'aux divers travaux qui le déclinent. Les pistes de sujets qui s'offrent au

jury sont dès lors multiples. Ce présupposé implique donc, de la part du candidat, une connaissance solide, exhaustive, des contenus et des finalités de l'enseignement de la discipline auprès d'un public d'élèves.

Les exemples mentionnés ci-après correspondent aux sujets qui ont été donnés au cours de la session 2017. Le nombre très réduit de candidats présents à l'oral explique qu'on ne puisse en dresser qu'une liste peu étoffée :

Quelle exploitation didactique pouvez-vous envisager, à partir de vos travaux de recherche, pour aborder l'écriture de soi en classe de 3^e ?

Quelle exploitation didactique pouvez-vous envisager, à partir de vos travaux de recherche, pour aborder l'énonciation au cycle 4 du collège ?

Comment pourriez-vous mobiliser vos travaux de recherche pour faire appréhender les enjeux de la représentation théâtrale à une classe de lycée ?

Comment vos travaux de recherche vous permettent-ils de concevoir, par la théorie et par la pratique, une initiation des élèves d'une classe de lycée aux enjeux littéraires de la réécriture ?

D'après vos travaux de recherche, quelles perspectives l'étude en classe d'un roman populaire ouvre-t-elle sur la compréhension du fait littéraire ?

Quelle exploitation pédagogique de vos travaux de recherche pourriez-vous envisager dans une classe de lycée pour aborder et problématiser l'étude de la notion de romantisme ?

Quelle exploitation didactique pouvez-vous envisager, à partir de vos travaux de recherche, pour aborder l'objet d'étude « Réalisme et naturalisme au XIX^e siècle » en classe de seconde ?

Quelle exploitation didactique pouvez-vous envisager, à partir de vos travaux de recherche, pour aborder et faire connaître les différences entre l'oral et l'écrit dans l'enseignement du français en collège ?

Quelle exploitation pédagogique de vos travaux pouvez-vous envisager dans une classe de lycée, pour sensibiliser les élèves au dialogue du roman et de l'histoire ?

Quelle exploitation didactique pouvez-vous envisager, à partir de vos travaux de recherche, pour aborder l'étude de la poésie au cycle 4 du collège ?

Le candidat est évalué à partir de trois critères déterminants, liés au public qu'il rencontrera et aux missions qui lui incomberont :

- rendre ses travaux accessibles à un public de non-spécialistes ;
- dégager ce qui dans les acquis de sa formation à 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.

Lors de la plupart des prestations, le jury a pu observer que les programmes étaient relativement connus, de leur cohérence interne jusqu'aux articulations qui lient entre elles les principales dominantes (objets d'étude, genres et mouvements par exemple pour le lycée ; questionnements et

thématiques attendus pour le collège). Seuls ont fait exception des candidats qui sans doute ne s'attendaient pas à passer la barre des épreuves d'admissibilité.

En revanche, il est difficile de se départir d'une impression de malentendu sur le sens même de l'épreuve, qui a été trop souvent assimilée et réduite à la présentation d'une séquence telle qu'elle prend place au sein du projet de classe d'un professeur.

En consacrant l'essentiel de leur réflexion et de leur propos à cet objet didactique particulier, certains candidats ont eu tendance à laisser de côté l'approche des notions et des outils dans leur ancrage spécifique, qu'il fût littéraire, linguistique, sémiologique ou historique. Le jury a souvent fait le constat que l'objet même de la question semblait ne pas avoir de valeur en soi dans les analyses du candidat. Des définitions précises et contextualisées, propres également à établir un cadre de référence commun et partagé avec le jury, ont trop fréquemment manqué. En donnant la priorité à la présentation d'une séquence, voire de plusieurs, certes modelées avec soin, jusqu'à inscrire un déroulement dans un calendrier, un nombre de séances définies, des horaires, certains candidats ont souvent été amenés à occulter ce qui constitue le fondement même de l'épreuve : l'exposé, à partir d'un champ de recherches approfondi, des savoirs qui permettent à des élèves du secondaire de s'approprier les connaissances qu'ils doivent acquérir dans le cadre des programmes ; la garantie donnée au jury d'un niveau d'expertise qui justifie la candidature en vue d'accéder par la voie du concours au corps des agrégés.

Or, afin de répondre à ces deux critères essentiels pour l'épreuve, il faut que le candidat soit en mesure de montrer une réelle capacité de questionnement face au sujet et que celle-ci traduise une démarche intellectuelle acquise et bien ancrée dans le rapport établi avec les notions et les outils. Elle doit également convaincre le jury qu'un traitement équivalent leur sera donné lorsque ces mêmes notions et outils seront abordés dans les classes.

Aussi la question de départ posée par le jury ne peut-elle en aucun cas être considérée comme la problématique en tant que telle du sujet. Elle ne constitue qu'une façon de délimiter un champ de réflexion sur lequel le candidat se voit interrogé. Néanmoins, c'est bien à partir de la confrontation opérée entre l'expertise dans le domaine concerné et ce sujet précisément que doivent émerger les éléments de problématisation. Il est dès lors attendu que le candidat adopte une attitude vigilante et curieuse, même à l'endroit des notions qui font partie du bagage littéraire et linguistique courant, car ce questionnement qui doit être inhérent à toute approche analytique de l'objet littéraire est très précisément celui que le jury attend.

Dans les cas où le manque de problématisation a été flagrant, celui-ci a souvent produit un piétinement de la réflexion au cours d'un semblant de troisième partie. De façon très schématique, le premier temps servait à présenter les points des programmes concernés et le deuxième à développer les modalités d'une mise en œuvre concrète et à construire un appareillage didactique.

Le jury a parfaitement conscience qu'un temps de préparation d'une heure est particulièrement court et qu'il ne peut servir l'élaboration d'une réflexion et d'un projet entièrement aboutis. Cependant, si l'on revient à ce qui a été indiqué ci-dessus, la démarche utilisée peut difficilement s'exonérer d'une étape destinée à identifier, au sein des travaux de recherche, les outils et les ressources utiles pour aborder dans ses diverses facettes le sujet proposé. Cette étape préalable est également nécessaire pour asseoir la force d'une analyse experte en ce qu'elle doit permettre à des élèves de progresser dans les connaissances à acquérir dans leurs divers degrés de complexité.

Par ailleurs, afin d'éviter autant que possible les généralités, il convient de montrer comment les différentes dimensions liées à une approche spécialisée du sujet peuvent venir étoffer les aspects didactiques attendus. En effet, avant même d'être dans l'optique de présenter des modalités de mise en œuvre éventuellement inspirées de l'exercice du métier d'enseignant, le candidat doit s'efforcer de faire apparaître la richesse, pour des élèves, d'un rapprochement étroit entre la notion abordée et

l'étendue de la matière à laquelle il pourrait faire appel au sein de sa pratique. Il s'agit alors de mettre en évidence la diversité des éclairages qui peuvent être apportés par les aspects les plus pertinents du dossier de recherche.

Enfin, une fois ces prérequis installés, il devient intéressant de penser l'organisation des apprentissages des élèves, leur progressivité, ainsi que leurs articulations, selon la modalité didactique qui paraît la plus appropriée.

A l'autre extrême, il ne s'agit pas de faire montre d'une forme d'hyperspécialisation du propos ni de s'en tenir exclusivement au matériau, corpus et textes, qui nourrit l'activité de recherche. Dans certains cas, et pour des raisons liées à l'histoire littéraire, à l'évolution des genres ou à l'état d'une réception au sein du public scolaire actuel, ce matériau peut être inopérant bien qu'il puisse, très légitimement, se rattacher aux contenus des programmes. C'est pourquoi, dans le cadre de sa préparation personnelle, le candidat n'hésitera pas à s'interroger sur les conditions de transmission de son corpus, à en évaluer les limites éventuelles dans ce cadre précis, et à envisager, lorsque c'est nécessaire, les supports qui paraissent les mieux adaptés en vue d'une transposition didactique. De façon complémentaire, il s'agit là aussi de manifester la curiosité et l'ouverture qui peuvent être attendues d'un futur agrégé de Lettres.

En somme, il n'existe pas de plan préétabli et c'est bien au travers d'une approche ouverte du sujet que pourra se construire la dynamique de l'exposé.

La seconde partie de l'épreuve orale : l'entretien

L'entretien est un moment délicat qui n'est pas à négliger à la fois en termes d'objectifs chiffrés – il est encore possible de rehausser de quelques points une prestation médiocre – et de vigilance aiguë quant aux questions posées. Il offre la possibilité de reprendre ou d'approfondir certains points de l'exposé.

Le jury peut poser des questions qui visent simplement à vérifier un propos tenu. Celles-ci se satisfont, par exemple, d'un retour sur une partie précise de l'exposé ou sur un point qui a été trop hâtivement présenté. Des notions ont pu être exploitées de façon trop générale jusqu'à parfois laisser apparaître un contresens : il convient donc d'en fournir une définition plus précise et de l'approfondir.

D'autres questions invitent à reprendre entièrement certaines affirmations prononcées au cours de l'exposé et à réviser tel jugement ou tel commentaire. Il revient au candidat de montrer qu'il sait écouter et se remettre en question, conditions indispensables pour corriger une erreur et explorer les nouvelles pistes suggérées par le questionnement.

Par ailleurs, toute incompréhension ou ignorance gagne à être signalée de façon franche et explicite. Sous le coup de l'anxiété, le sens d'une question peut légitimement échapper : il est préférable alors d'en demander une seconde formulation. De même, quand une connaissance fait défaut, il est judicieux de le signaler plutôt que d'entrer dans une stratégie du contournement qui ne manquera pas d'être rapidement visible et de devenir préjudiciable.

En somme, il revient au candidat de comprendre qu'il dispose des leviers et de toute la matière indispensable pour aborder au mieux cette partie de l'épreuve. En effet, les questions portent sur des éléments de sa recherche et sur les liens que celle-ci peut avoir avec le sujet qu'il a eu à traiter, ainsi que sur un champ d'expertise censément bien exploré et maîtrisé. Elles peuvent conduire à considérer sous de nouveaux angles les points qui ont été abordés pendant la première partie. En somme, il s'agit d'une période d'une trentaine de minutes pendant laquelle le candidat doit entrer dans une réelle dynamique d'échange avec le jury.

Bilan de l'admissibilité

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 111
Nombre de candidats non éliminés : 28 Soit : 25.23 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 12 Soit : 42.86 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0088.29 (soit une moyenne de : 07.36 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0118.63 (soit une moyenne de : 09.89 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 0

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

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

ADMISSIBILITE**Moyenne par épreuve/matière après barre****Concours : EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL****Section / option : 0202A LETTRES MODERNES**

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
101	031 PREMIERE COMPOSITION	00000	111	29	12	07.83	10.67	03.38	03.42
101	Tout	Tous	111	29	12	07.83	10.67	03.38	03.42
102	031 DEUXIEME COMPOSITION	00000	111	29	12	07.34	10.92	03.53	02.18
102	Tout	Tous	111	29	12	07.34	10.92	03.53	02.18
103	032 ETUDE GRAMMATICALE	00000	111	28	12	06.32	07.21	02.60	02.64
103	Tout	Tous	111	28	12	06.32	07.21	02.60	02.64

ADMISSIBILITE**Répartition par académies après barre**

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02 D' AIX-MARSEILLE	5	1	0
A03 DE BESANCON	3	3	1
A04 DE BORDEAUX	3	0	0
A06 DE CLERMONT-FERRAND	1	0	0
A08 DE GRENOBLE	3	0	0
A09 DE LILLE	3	0	0
A10 DE LYON	8	1	1
A11 DE MONTPELLIER	5	2	1
A13 DE POITIERS	4	1	0
A14 DE RENNES	2	0	0
A15 DE STRASBOURG	9	3	0
A17 DE NANTES	4	0	0
A18 D' ORLEANS-TOURS	5	2	1
A20 D' AMIENS	2	0	0
A21 DE ROUEN	4	1	1
A22 DE LIMOGES	1	0	0
A23 DE NICE	2	0	0
A27 DE CORSE	1	0	0
A28 DE LA REUNION	2	0	0
A31 DE LA MARTINIQUE	1	1	0
A32 DE LA GUADELOUPE	1	1	0
A40 DE LA NOUVELLE CALEDONIE	1	1	0
A43 DE MAYOTTE	1	0	0
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	40	13	7

Bilan de l'admission

Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 12
Nombre de candidats non éliminés : 10 Soit : 83.33 % 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 : 4 Soit : 40.00 % 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 : 203.86 (soit une moyenne de : 08.50 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0260.76 (soit une moyenne de : 10.87 / 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 : 88.71 (soit une moyenne de : 07.39 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0124.26 (soit une moyenne de : 10.36 / 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 : 0
Barre de la liste principale : 0206.51 (soit un total de : 08.60 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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

ADMISSION
Statistiques par épreuve/matière
EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL/0202A LETTRES MODERNES

Epreuve	Matière	N°Commission	Nb admissibles	Nb présents	Nb admis	Moyenne présents	Moyenne admis	Ecart-type présents	Ecart-type admis
204	0320 LECON	00001	12	10	4	7.4	11.5	4.1	3.34
205	0306 EXPLICATION TEXTE FRANCAIS	00001	12	10	4	6.7	7.58	2.35	3.15
206	7805 MISE PERSP.DIDACT.DOS.RECHERCH.	00001	12	10	4	7.9	11	4.11	4.24

ADMISSION**Répartition par académies après barre****Concours EAD AGREGATION EXTERNE SPECIAL****Section / option 0202A LETTRES MODERNES**

Académie		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
A03	DE BESANCON	1	1	0
A10	DE LYON	1	0	0
A11	DE MONTPELLIER	1	1	0
A18	D' ORLEANS-TOURS	1	0	0
A21	DE ROUEN	1	1	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	7	7	4