



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours externe BAC + 3 du CAPES

Cafep-Capes

Section Lettres : Lettres Classiques, Lettres Modernes

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

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

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

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

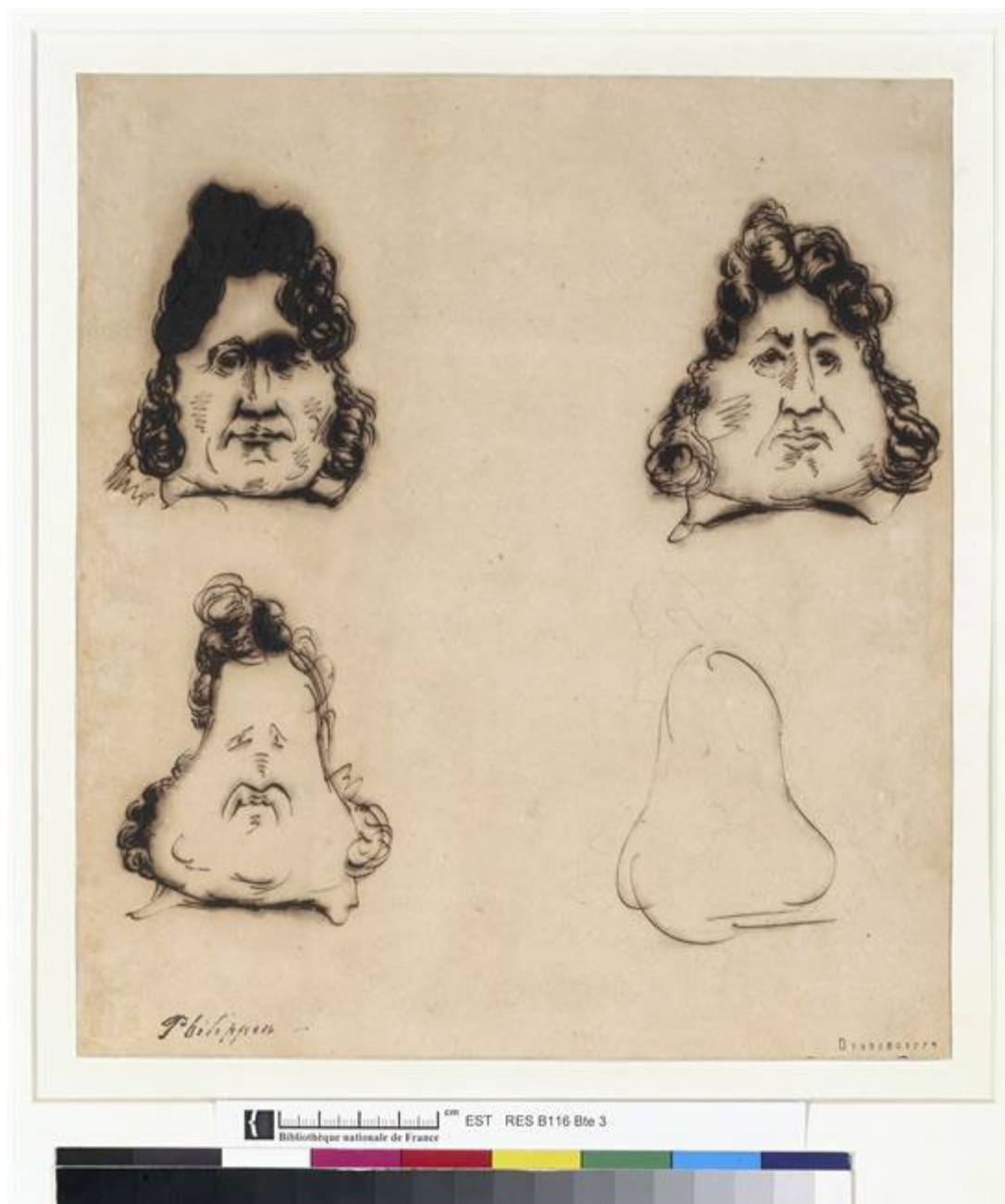
Exemple de programme indicatif :

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

- Image :

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

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



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

Exemple de sujet zéro :

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

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

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

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

CAPES BAC + 3

Les attendus du sujet de la première épreuve d'admissibilité

1. Conseils généraux

On attend	On n'attend pas
- Une analyse attentive et éclairée du sujet. - Une réflexion qui s'attache à suivre une progression claire et cohérente, étayée par des références et des exemples issus d'œuvres. - Une lecture précise d'une sélection pertinente d'œuvres littéraires enrichie par des appuis théoriques et le recours à d'autres œuvres artistiques. - Une capacité à situer exactement les œuvres citées dans leur contexte et l'histoire littéraire. - La maîtrise de certaines notions fondamentales proposées dans le sujet. - Une réflexion qui sache naviguer entre les analyses de détail des œuvres et leur nécessaire mise en perspective (théorique, générique, historique, anthropologique). - Une parfaite maîtrise de la langue française écrite.	- Un survol du sujet qui ne le prendrait que comme prétexte. - Une progression confuse ou arbitraire ; une série de remarques non liées entre elles. - Des généralités sur des œuvres ou des éléments relevant de la paraphrase, sans recul ni prise en considération du sujet. - Une lecture myope d'œuvres qui s'en tiendrait à des remarques de détail. - Le déploiement de références foisonnantes et d'allusions à une multitude d'œuvres sans approfondissement ni ligne directrice. - Une composition traitant chaque œuvre dans une partie séparée, sans réflexion croisant les œuvres convoquées. - Un recours à des œuvres artistiques sans citation de textes littéraires. - Une ignorance de l'arrière-plan théorique et conceptuel induit par le sujet. - Une expression incorrecte, bâclée ou fautive.

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Pistes de développement du sujet

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

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

1. L'écrivain s'engage et prend parti, abandonnant le « rêve impossible de faire une peinture impartiale ».
- Les périodes troublées sont les plus aptes à faire prendre conscience que « la parole est action ». Ainsi de Ronsard : dans un premier temps, « conformément à sa conception de la poésie et de son rôle, le poète se tient à distance de l'Histoire » en composant *Odes*, *Amours* et pièces de circonstance dans les années 1550¹ : l'imaginaire grec développé par un poète sensible au thème de l'inspiration par les Muses explique cet éloignement du champ politique, jusqu'à ce que le cours de l'histoire s'impose à lui, quand le royaume bascule dans les guerres civiles sous la régence de Catherine de Médicis auquel est adressé le *Discours des misères de ce temps* (1562). Dans le camp adverse, sous la pression des événements, le protestant d'Aubigné thématise également dans son œuvre l'évolution d'une poétique renonçant à la lyrique amoureuse (les sonnets de *L'Hécatombe à Diane*), comme en témoigne le premier livre des *Tragiques* (« Misères »), composé en écho au fracas de batailles fratricides et placé sous l'invocation de Melpomène, muse de la poésie tragique : « Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu/ [...] car j'apprends à la plume/ Un autre feu auquel la France se consume ». La plume et l'épée se superposent.
- Dans la France révolutionnaire, Olympe de Gouges s'engage pour les droits des femmes, mais aussi pour ceux des Noirs, évoqués dans la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, et au cœur de sa pièce *Zamore et Mirza*. Pour ce faire, elle s'empare de la parole et de la plume : « La femme a le droit de monter à l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la tribune. »
- Dans *Le Dictateur*, élaboré au moment de la signature des accords de Munich en 1938, dans un contexte politique d'attentisme de la part de l'Europe et des Etats-Unis, Chaplin critique directement Hitler et le nazisme, dans une vision à la fois burlesque et terrifiante : il a « démythifié Hitler avant que celui-ci ne soit devenu officiellement le monstre à abattre. Il n'existe pas, dans

¹ E. Buron & J. Gœury, 2009, p. 33.

le cinéma, un autre exemple de contestation aussi radicale d'un chef d'État vivant² », selon le critique de cinéma Jacques Siclier.

2. L'écrivain « dévoile » des vérités laissées dans l'ombre grâce des choix formels et génériques élaborés.
 - Molière utilise la forme privilégiée du théâtre pour faire tomber les masques ; dans *Tartuffe*, à travers l'aveuglement d'Orgon, on comprend que c'est toute la société qui doit ouvrir les yeux sur l'hypocrisie des faux dévots, véritables prédateurs faisant peser des menaces réelles au sein des familles en convoitant femmes (Mariane, Elmire) et biens (legs).
Pour mieux s'adapter au dessein d'un dévoilement dans un contexte difficile, sa comédie a d'ailleurs été retravaillée à plusieurs reprises, les mécanismes de mise à nu variant à chaque étape avec des évolutions de la dramaturgie et des aménagements dans la présentation et l'habit du personnage principal, oscillant entre homme d'Église et homme du monde (*Tartuffe ou l'Hypocrite*, 1664 ; *Panulphe ou l'Imposteur*, 1667 ; *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie en vers autorisée, jouée et imprimée en 1669).
 - Tenant à distance le « rêve impossible de faire une peinture impartiale », Victor Hugo poète ne renonce ni à ses convictions ni au travail sur la forme. Il en donne l'exemple dans la deuxième partie du poème « L'Échafaud », avec un changement de focalisation coïncidant avec une progression temporelle : on passe du regard fasciné de la foule pour le couperet – « triangle mystique » vénéré, éblouissant au milieu d'une guillotine tenant lieu de « temple antique » – au regard du poète solitaire (« J'étais là. Je pensais ») sur le « large acier » fatal où persiste une petite tache rouge. À mesure qu'on progresse du midi au couchant, puis à la nuit, un autre rapport à la sacralité s'impose dans un ciel nocturne où s'allume un astre, modeste « larme de lumière » se réfléchissant sur « le glaive », mince source d'espoir capable de contrebalancer la funeste « goutte de sang ». À partir de l'esprit du poète, se déploie ainsi une vision fantastique de l'échafaud, devenu monstre effrayant et sanguinaire. C'est une métamorphose fantastique, mais révélatrice de l'horreur de l'exécution.
 - Des récits d'expérience extrême peuvent conduire à des réflexions sur la nature humaine non dénuées de portée philosophique et politique. Rescapés des camps nazis, Robert Antelme, dans *L'Espèce humaine* (1947), ou Primo Levi, dans *Si c'est un homme* (paru à la même date), se confrontent à la déshumanisation dont ils ont été victimes : « Je rapporte ce que j'ai vécu » écrit ainsi Antelme dans son « Avant-Propos ». Le récit de témoignage permet au lecteur d'affronter lui-même ce vécu insoutenable parce que « l'on se sentait alors contesté comme homme » (« Avant-Propos » de *L'Espèce humaine*). Le doute quant à la nature humaine du bourreau et, en un autre sens, sur celle de sa victime réduite à une ombre, est résumé dans le titre du récit de Primo Levi. Aux lendemains de la guerre, l'écriture est alors action par le dévoilement à l'œuvre. L'ancien déporté fait retour sur soi-même et sur l'incommunicable expérience subie. Il s'empare de l'outil littéraire et devient « philosophe par nécessité³ ». Là encore, l'authenticité de la parole se conjugue avec un travail sur la construction et sur le style pour porter des révélations capitales sur la condition humaine ; le témoignage à dimension réflexive suppose un haut degré d'élaboration à la fois pour dire l'impossible, l'indicible, et pour conjurer la malédiction de ne pas être écouté.

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

³ L. Bertrand, 2008.

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

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

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

1. Quels freins au dévoilement ?

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

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

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

2. De quelle utilité parle-t-on ?

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

- Force est de constater qu'une œuvre engagée ne produit pas nécessairement l'effet escompté, ou alors seulement sur le très long terme : il se passe plus d'un siècle entre la parution du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829) et l'abolition de la peine de mort en France (1981) ; l'Assemblée constituante n'accorde que quelques droits aux femmes, en décalage avec les revendications ambitieuses portées par Olympe de Gouges.
- Sartre lui-même, une quinzaine d'années plus tard dans *Les Mots* (1963), revient sur sa position et exprime un certain désenchantement : « Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance », avant d'ajouter l'année suivante : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids⁴. » Le réel est scandaleux et ne peut susciter que révolte, indignation, dénonciation. *Quid* de l'action véritable ?
- L'écrivain peut aussi vouloir rendre hommage, saluer la dignité des hommes que la nécessité accable, voire condamne à la souffrance et au malheur, comme les ouvriers et les ouvrières de *Germinal*, publié par Émile Zola en 1885. Si le roman s'ouvre sur l'espoir d'une plus grande justice sociale, il est davantage soutenu par un travail de documentation de l'écrivain que de revendication.

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

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

⁴ Interview par Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 18 avril 1964.

Dictateur de Chaplin : « Le film se donne comme une comédie suivie d'un éditorial⁵ ». Ce brusque passage du comique au sérieux, dans lequel on entend Chaplin derrière le barbier, peut décontenancer, voire briser « le contrat fictionnel » (Esquenazi). De fait, la double incarnation ambiguë, par l'acteur « Charlot », de Hynkel le dictateur et du barbier juif correspondait à un choix esthétique et éthique complexe contrastant avec la déclamation finale directe.

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

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

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

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

⁷ V. Berthelier, 2021, p. 206.

l'idéologie dominante, pour questionner nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde, qui, sans lui, continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain⁸. »

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

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

- Dans *Le Dernier jour d'un condamné*, Victor Hugo ne précise jamais pour quelle raison le protagoniste est condamné à mort : il jette un voile sur cet élément. Le choix de la forme du journal et de la narration à la première personne contribue également à construire une vision partielle (on accède à la seule perception du condamné, à l'exclusion des points de vue de ceux qui le condamnent ou de ses éventuelles victimes). Le procédé reflète le choix d'un écrivain condamnant la peine de mort dans l'absolu, quelles que soient les circonstances. L'absence de développement argumentatif au sein du roman traduit pour sa part une volonté de montrer plutôt que de démontrer, respectant ainsi la liberté du lecteur : Hugo prend le parti de restituer un drame intérieur « en dehors de toute argumentation raisonnée et de toute mise en perspective historique⁹ ».

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

- Faut-il voir dans *Les Liaisons dangereuses* un roman à visée morale, un engagement contre les libertins, qui mettrait en garde contre le danger des liaisons, comme le prétend la « Préface de l'éditeur » ? Mais alors, comment comprendre que « le vice n'y [soit] ni antipathique, ni inefficace, ni puni¹⁰ » ? Laclos joue sans cesse à brouiller le sens et laisse au lecteur le soin de se faire son idée de la véritable nature des différents personnages.

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

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

⁸ G. Sapiro, 2011.

⁹ M. Roman, 2000, p. 62.

¹⁰ P. Bayard, 1993, p. 21.

Covid-19, en 2020, le roman a été l'un des plus lus, et pas seulement en France. La question du combat y est centrale au niveau thématique, sans être résolue de l'extérieur. Le lecteur est confronté à des « possibles narratifs » représentés par différents personnages (Rieux, Tarrou, Paneloux) sans que l'écrivain ne tranche de manière univoque¹¹.

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

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

- Réfléchir aux formes qui rendent la littérature « déconcertante » (Dominique Viart), et à la place de l'écrivain dans la cité. L'écrivain doit continuer à produire des œuvres qui interpellent, qui déstabilisent les repères, qui ne sont pas « concertantes ». Le travail sur la forme, sur le langage, se traduit aujourd'hui davantage par la conception de l'écrivain « impliqué » que l'écrivain engagé : « s'impliquer littérairement, c'est restituer l'événement à son opacité, à sa lisibilité problématique, affronter ce qui en lui nous échappe, nous met en défaut, nous dessaisit de l'illusion de maîtrise, donc nous incite aussi à en chercher une signification, en envisager le sens comme un processus de reformulation permanent¹² ».

Ces efforts de « reformulation » peuvent d'ailleurs être source de polémique. Le roman de Yannick Haenel intitulé *Jan Karski*, publié en 2009, pose ainsi la question de l'écriture fictionnelle en regard de l'écriture documentaire. Jan Karski est un officier du gouvernement polonais en exil qui s'est introduit en 1942 dans le ghetto de Varsovie, puis dans un camp d'extermination, afin de transmettre l'information aux Alliés. Il a lui-même écrit son autobiographie et témoigné dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann. Or, dans la troisième partie du récit d'Haenel, centrée sur la rencontre imaginaire du protagoniste avec le président Roosevelt, l'écrivain s'empare de la possibilité du monologue intérieur pour parler à la place de Jan Karski. Ce geste de greffe entre des sources hétérogènes (interviews, témoignages, cartes...) et entre des langues plurielles transposées en français a vocation à produire un effet de réel. D'un point de vue d'historien, les procédés relevant de l'illusion romanesque n'ont guère d'intérêt – les sources directes étant accessibles – et opèrent un brouillage mal venu, voire irrespectueux. Mais l'auteur s'implique au sens où il « veut témoigner pour le témoin », comme le suggère la traduction (approximative) de l'expression empruntée à Paul Celan figurant en exergue (« personne ne témoigne pour le témoin » / « qui témoigne pour le témoin ? »). Il s'autorise à s'appropriier le discours du personnage historique, du témoin direct pour en faire un personnage, en l'occurrence un héros amer. La justification du romancier se fonde sur la nécessité de toucher les jeunes générations, de solliciter les émotions et les perceptions des lecteurs en leur permettant de rencontrer indirectement, par le biais d'une création esthétique, la parole d'un témoin¹³.

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

¹¹ S. Servoise, 2023, p. 100-101.

¹² B. Blanckeman, 2012, p. 80.

¹³ M. Sanconie, 2014.

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

- Dans la lignée de lectures derridiennes prenant en considération l'existence d'« un dehors du langage¹⁴ » dans les textes et, plus récemment, dans la mouvance des théories du *care*, on peut être attentif à la manière dont la littérature favorise la propension à l'empathie en faisant entendre la voix de la vulnérabilité. Dans un essai intitulé *Réparer le monde*, publié en 2017, Alexandre Gefen a ainsi défendu l'idée d'une conception « thérapeutique » de l'écriture et de la lecture, « tournant le dos à la tradition formaliste autant qu'aux pratiques propres à une littérature engagée sur un modèle sartrien¹⁵ ». Des signaux semblent indiquer « la fin de l'intransitivité littéraire¹⁶ » dans la littérature récente. Le roman à succès de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, publié en 2014, en retraçant le parcours d'un cœur destiné à une greffe, en est sans doute emblématique. Les thématiques du deuil et du don d'organes recèlent une dimension métaphorique liée au sens du collectif et à la perpétuation de la vie. Émotion, questionnements philosophiques et enjeux éthiques se rejoignent.

Éléments de synthèse

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

On attend :

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

¹⁴ Fr. Nault, 2005, p. 19-20.

¹⁵ A. Gefen, 2017, Introduction.

¹⁶ A. Gefen, 2017 (titre de partie).

- Une expression claire et correcte

On valorise :

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

Suggestions bibliographiques :

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

Sitographie :

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



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours externe BAC + 3 du CAPES

Cafep-Capes

Section Lettres : Lettres Modernes

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

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

CAPES BAC + 3
Sujet 0 / Seconde épreuve d'admissibilité

Texte A

Sourcil tractif en voûte fléchissant
Trop plus qu'ébène, ou jayet noircissant.
Haut forjeté pour ombrager les yeux,
Quand ils font signe ou de mort, ou de mieux.
5 Sourcil qui rend peureux les plus hardis,
Et courageux les plus accouardis.
Sourcil qui fait l'air clair, obscur soudain,
Quand il froncit par ire, ou par dédain,
Et puis le rend serein, clair et joyeux,
10 Quand il est doux, plaisant et gracieux.
Sourcil qui chasse et provoque les nues
Selon que sont ses archées tenues.
Sourcil assis au lieu haut pour enseigne,
Par qui le cœur son vouloir nous enseigne,
15 Nous découvrant sa profonde pensée,
Ou soit de paix, ou de guerre offensée.
Sourcil, non pas sourcil, mais un sous-ciel
Qui est le dixième et superficiel,
Où l'on peut voir deux étoiles ardentes,
20 Lesquelles sont de son arc dépendantes,
Étincelant plus souvent et plus clair
Qu'en été chaud un bien soudain éclair.
Sourcil qui fait mon espoir prospérer,
Et tout à coup me fait désespérer.
25 Sourcil sur qui amour prit le portrait
Et le patron de son arc, qui attrait
Hommes et Dieux à son obéissance,
Par triste mort et douce jouissance.
Ô sourcil brun, sous tes noires ténèbres
30 J'ensevelis en désirs trop funèbres
Ma liberté et ma dolente vie,
Qui doucement par toi me fut ravie.

Maurice Scève, « Le sourcil », 1536.

Texte B

La courbe de tes yeux

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu
5 C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.
Feuilles de jour et mousse de rosée,
Roseaux du vent, sourires parfumés,
Ailes couvrant le monde de lumière,
Bateaux chargés du ciel et de la mer,
10 Chasseurs des bruits et sources des couleurs,
Parfums éclos d'une couvée d'aurores
Qui gît toujours sur la paille des astres,
Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
15 Et tout mon sang coule dans leurs regards.

1 – Sémantique historique (4 points)

Faites les remarques qui vous paraissent nécessaires sur la formation, l'évolution et la signification des mots *forjeté* (texte A, v.3), *ravie* (texte A, v.32), *gît* (texte B, v. 12) et *coule* (texte B, v.15).

2 – Orthographe (2 points)

Étudiez, du point de vue phonique et graphique, les marques de genre des adjectifs qualificatifs dans les vers 28 et 29 du texte A.

3 – Grammaire (6 points)

a. Étudiez la syntaxe de l'adjectif, dans le texte de A du vers 5 (« Sourcil qui rend heureux ») au vers 10 (« gracieux ») et dans la dernière strophe du texte B. **(4 points)**

b. Faites toutes les remarques grammaticales nécessaires sur :
« tout ce que j'ai vécu » (texte B, vers 4) **(2 points)**

4 – Stylistique (8 points)

Vous proposerez une étude stylistique du texte B, en vous intéressant aux formes et enjeux de la lyrique amoureuse.

CAPES BAC + 3

Les attendus du sujet de la seconde épreuve d'admissibilité

Cette épreuve vise à évaluer la connaissance par le candidat de la langue française. D'une durée de 4 heures, elle est de coefficient 2,5 et est notée sur 20. Une note inférieure ou égale à 5 est éliminatoire. Un corpus comprenant deux textes littéraires, appartenant à deux siècles différents, du XVI^e siècle à nos jours.

L'appartenance de ces textes à des époques différentes du français moderne invite à des remarques sur les éventuelles évolutions des phénomènes étudiés telles qu'elles s'y manifestent.

Adossé à ce corpus, le sujet se décompose en quatre temps.

La première question, de sémantique historique, porte sur deux mots que le candidat est appelé à décrire dans une perspective synchronique et diachronique, depuis les origines jusqu'au français moderne. Le choix de ces mots proposés à l'analyse n'est pas seulement motivé par la richesse de leurs significations, mais par l'intérêt de l'apport de leur étude à la connaissance de la grammaire. La deuxième question vise à traiter des questions d'orthographe en lien avec la morphologie, qu'elle soit lexicale ou grammaticale. La troisième question, de grammaire, se décompose en deux temps. Le premier invite le candidat à explorer une notion grammaticale dans tout ou partie des deux textes littéraires, selon la fréquence des occurrences qui la mettent en jeu. Le second, à partir d'un bref segment issu de l'un des textes, invite à faire à son sujet toutes les remarques grammaticales considérées comme opportunes. Enfin, la quatrième question, de stylistique, invite à traiter, par l'analyse en tout ou partie de l'un des deux textes littéraires, d'un phénomène stylistique ancré dans la grammaticalité du passage à étudier.

Le lien entre ces trois questions n'est pas de simple juxtaposition. Dans une logique de cohérence globale, les réflexions suscitées par les questions posées en sémantique historique et en grammaire peuvent être de nature à alimenter l'analyse stylistique.

*

Les attendus qui suivent mettent l'accent sur les questions (orthographe et remarques grammaticales nécessaires) qui représentent une nouveauté par rapport à l'épreuve disciplinaire appliquée telle qu'elle existe pour le Capes externe de Lettres modernes depuis 2022. Pour les autres questions (sémantique historique, grammaire, stylistique), les candidats sont invités à compléter la lecture de ces attendus par celle des rapports du jury des sessions antérieures.

*

1 – Sémantique historique (4 points)

Faites les remarques qui vous paraissent nécessaires sur la formation, l'évolution et la signification des mots *forjeté* (texte A, v.3), *ravie* (texte A, v.32), *gît* (texte B, v. 12) et *coule* (texte B, v.15).

On attend	On n'attend pas
– Des remarques d'ordre morphologique, sémantique et diachronique appropriées selon les occurrences. – Notamment, sur le plan sémantique, la proposition d'une analyse historique lorsque l'occurrence s'y prête, en étant attentif aux grands modes d'évolution et aux raisons qui peuvent les expliquer : extension ou restriction de sens, glissement de sens (métonymie, métaphore), affaiblissement ou renforcement du sens, valorisation ou dévalorisation du sens. – La mise en évidence de la structuration d'un lexique dans une perspective diachronique, en s'attachant lorsque c'est possible à la question de l'étymologie, aux procédés de construction (dérivation) et de composition, ainsi qu'aux emprunts. – Une étude de l'insertion des unités lexicales dans le texte, par exemple en prêtant attention à la construction d'un verbe. La situation contextuelle est à examiner de près.	– La récitation de fiches de vocabulaire apprises par cœur et déroulant des étapes du type : étymologie, différents sens du mot en diachronie puis étude synchronique. – Une série de remarques non liées entre elles, témoignant d'un propos non construit, sans déroulement logique de la pensée. – Un relevé de synonymes ou d'antonymes, sous forme de catalogue, sans aucune analyse ou mise en valeur du sens dans le texte. – La récitation d'un paradigme morphologique sous forme d'une liste brute de mots sans aucun apport réflexif.

La question de sémantique historique constitue le volet diachronique de l'épreuve : le candidat doit mettre en œuvre des connaissances d'histoire du français sur les changements sémantiques pour tracer les parcours diachroniques des unités qui peuvent être lexicales ou grammaticales, et analyser en discours l'emploi de ces unités. Le sujet choisit ici l'orientation lexicale. Il ne s'agit pas de répéter une notice de dictionnaire ni une fiche de vocabulaire, mais de montrer une réflexion sur l'évolution du français depuis ses origines et, dans la comparaison entre deux textes, de statuer sur deux états de langue et d'analyser la variation sémantique dans un discours.

Quelles sont les sources du lexique français autres que la langue mère latine et quel est l'effet de la coexistence avec le latin, langue du savoir, de la religion et de la littérature au moins jusqu'au XVI^e siècle ? Les candidats sont censés maîtriser les concepts nécessaires pour analyser le lexique du point de vue de la morphologie (dérivation, composition), du point de vue sémantique (les mécanismes qui engendrent la polysémie, comme la métaphore, la métonymie, la restriction et l'extension de sens ; les différents types de relations entre lexèmes comme (para)synonymie, antonymie, hyperonymie, hyponymie, métonymie) et les processus évolutifs comme la grammaticalisation et la lexicalisation. Enfin, il est important que les candidats prêtent attention à des changements de registre au fil du temps (un terme courant à telle époque peut devenir archaïque et être perçu comme soutenu à une époque plus tardive), ainsi qu'aux évolutions de péjoration ou de mélioration qui suivent la logique d'un contexte socioculturel changeant.

L'exemple de sujet donné suppose ainsi les attendus suivants :

1 – Origine, formation et évolution des mots

C'est la dimension diachronique de l'épreuve, qui demande d'une part la connaissance de l'histoire du lexique français, c'est-à-dire de ses origines, mais aussi les grandes périodes de son évolution ainsi que ses traits généraux, et d'autre part une capacité à mettre en évidence des usages variants d'un même mot selon les périodes et les textes. Les candidats pourront commencer par prendre la mesure du corpus proposé pour distinguer les mots empruntés des mots hérités et voir si ces derniers sont savants ou populaires.

Les exemples choisis à partir des deux textes sont des formes verbales. Il faut connaître les phénomènes morphologiques ou sémantiques suivants :

- Phénomène de composition dans *forjeté*, à partir de l'ancienne préposition *fors* « en dehors de » et du verbe *jeter*, ce qui permet, avec l'aide du contexte, d'en déduire le sens. D'un point de vue diachronique, le verbe *forjeter*, attesté au Moyen Âge et encore employé au XVI^e siècle avec ce sens de « projeter en avant », n'est plus guère utilisé aujourd'hui que dans le domaine particulier de l'architecture (pour exprimer un procès d'extraction en saillie précisément hors de l'alignement d'une construction, signification dont la connaissance ne saurait être attendue du candidat).
- Il faut reconnaître dans le verbe *ravir*, ici sous une forme participiale, l'idée très concrète initiale du mouvement : « enlever de force ». On trouve ce verbe dès le XII^e siècle en français. Mais ce qui importe pour la question de sémantique historique est la polysémie de la forme verbale qu'il convient de mettre en relief : dès le XIII^e siècle, *être ravi en extase* déplace le sens initial dans le domaine du plaisir. *Ravir* signifie alors « procurer un vif plaisir » (*cela me ravit le cœur*) tout autant que « priver » quelqu'un de quelque chose (*il m'a ravi mes économies*) ;
- Il conviendra de reconnaître dans la forme *gît* le verbe *gésir*, défectif, qui signifie tout à la fois « être étendu » (depuis le X^e siècle), « être mort » (XI^e siècle) que « se trouver », par exemple dans l'expression « *c'est là que gît toute la difficulté* » ;
- Enfin, on pourra voir dans le verbe *couler* une polysémie assez large : du mouvement d'un liquide (*l'eau coule*) au temps qui passe (*nous coulons des jours heureux*), sans oublier le procès exprimant l'engloutissement ou la ruine (*le bateau coule, l'entreprise coule...*).

Plus généralement, le candidat doit maîtriser les notions de lexicologie et de sémantique de base (dérivation, composition, métaphore, métonymie, grammaticalisation, lexicalisation, concret, abstrait, etc.), absolument indispensables pour traiter les questions de sémantique historique.

2 – Emploi en contexte

Il s'agit ici de montrer le fonctionnement sémantique des mots en discours. Pour cette partie, il faut à la fois connaître la structure sémantique de chaque mot selon les périodes et analyser l'usage en discours. Le candidat doit être sensible au contexte et à l'écart chronologique et pourra orienter sa réponse de la façon suivante :

- en abordant la variation sémantique qui met en évidence la polysémie ou un état de langue différent ;
- en travaillant sur l'inscription du mot étudié au sein d'une isotopie dans le texte.

Plus généralement, le candidat devra être attentif à la manière dont circule le sens dans le texte, aux relations sémantiques (synonymie, antonymie, hyperonymie, hyponymie) et à leur variabilité historique, ainsi qu'aux modalités d'inscription des mots dans les textes et aux éventuels effets de polysémie.

2 – Orthographe (2 points)

Étudiez, du point de vue phonique et graphique, les marques de genre des adjectifs qualificatifs dans les vers 28 et 29 du texte A.

On attend	On n'attend pas
- Une brève introduction qui présente la notion et les occurrences ; - Une démarche contrastive qui envisage les relations phonie/graphie, ce qui impose une transcription API ; - Une analyse de l'ensemble des occurrences ; - Une réponse organisée avec un plan apparent.	- Des considérations générales sur l'orthographe qui ne tiendraient pas compte des occurrences à analyser ; - Une analyse qui ne porterait que sur le code écrit ; - Une analyse des faits orthographiques en diachronie ; - Une analyse linéaire des mots, indépendamment les uns des autres ; - Une analyse littéraire.

La question d'orthographe est nouvelle ; elle vise à évaluer les compétences des candidats et candidates à traiter des questions d'orthographe en lien avec la morphologie, qu'elle soit lexicale ou grammaticale.

Elle exige une réflexion sur les correspondances entre code écrit et code oral.

Pistes de réponse

Les adjectifs qualificatifs sont variables en genre et en nombre et s'accordent avec leur support nominal. *Triste*, *douce* et *noires* sont au féminin puisqu'ils sont épithètes des noms féminins *mort*, *jouissance* et *ténèbres* ; *brun* est au masculin en tant qu'épithète du nom masculin *sourcil*. Le marquage de l'opposition entre le genre masculin et le genre féminin diffère cependant selon les codes (écrit et oral) et selon les adjectifs.

1) L'adjectif ignore la variation en genre à l'oral et à l'écrit : adjectif épïcène

- *triste*/[tRist(e)] : adjectif en *-e* au masculin à l'écrit. Dans le texte en vers, le *e* graphique est réalisé (parce qu'il est entre deux consonnes) en [e] mais ne constitue pas une marque du genre féminin.

2) L'adjectif varie en genre à l'écrit et à l'oral

a) Code écrit

- Pour *brun*/*brun+e* ; *noir(s)*/*noir+e(s)* : l'adjectif au féminin est formé par ajout d'un *e* (affixe flexionnel) sur la base de l'adjectif au masculin ;
- Pour *doux*/*douc+e* : le féminin est formé par ajout d'un *-e* (affixe flexionnel) sur la base de l'adjectif au masculin avec **modification de la consonne finale de la base** : *doux* et *douc* sont des allomorphes graphiques.

b) Code oral

Les occurrences du corpus apparaissant dans un texte versifié, il convient de s'interroger sur des formes de féminin spécifiques.

i) L'opposition en genre à l'oral se marque en règle générale par l'opposition entre la base vocalique du masculin et la base consonantique du féminin.

- Pour [dUs] > [dU] : le masculin s'obtient par **retranchement de la consonne finale de l'adjectif au féminin**. Dans le texte de Scève, la réalisation en [e] du morphème flexionnel *-e* en finale est cependant rendue obligatoire puisqu'il est entre deux consonnes : [dUse]. On a alors **deux formes**

possibles de l'adjectif au féminin : celle de la prose [dUs] (où le *e* graphique est à valeur zéro) et celle due aux contraintes de la versification où le genre féminin est **aussi** marqué par la réalisation du *e* graphique en [e] : [dUse].

- Pour [bRun] > [bRD] : le masculin s'obtient par retranchement de la consonne finale **et modification de la voyelle** de la base du féminin. On constate une **nasalisation** [y] > [D] de la voyelle finale lors de la chute de la consonne nasale : le trait nasal de la consonne se reporte sur la voyelle.

ii) L'opposition en genre à l'oral se marque seulement en poésie versifiée et dans certaines positions :

[nwaR] est un adjectif se terminant au féminin par une consonne à l'oral [R] mais celle-ci demeure présente au masculin : [nwaR]. En prose, l'adjectif est donc **invariable** en genre à l'oral. Il ne varie qu'à l'écrit, le *e* du féminin restant muet. Dans le cas du texte cependant, la réalisation du [e] au féminin est rendue obligatoire puisque l'adjectif est au pluriel et que le *e* graphique se trouve alors encadré par deux consonnes. L'adjectif connaît donc **aussi** une variation en genre à l'oral avec la réalisation du morphème flexionnel du féminin en [e] : [nwaRe] vs [nwaR].

3 – Grammaire (6 points)

- a. Étudiez la syntaxe de l'adjectif, dans le texte A du vers 5 (« Sourcil qui rend peureux ») au vers 10 (« gracieux ») et dans la dernière strophe du texte B (4 points).

On attend	On n'attend pas
- Une introduction qui définisse la notion ; - Un relevé exhaustif des occurrences (une dizaine, en général) et leur classement raisonné et explicite (titres de parties et sous-parties apparents) à partir d'une logique grammaticale ; - Une analyse des occurrences qui repose sur des opérations linguistiques ; - Le cas échéant, un repérage des occurrences problématiques ; - Une maîtrise des fondamentaux de la grammaire scolaire avant même toute discussion éventuelle de niveau universitaire.	- Un relevé non commenté ; - Le relevé de quelques occurrences ; - Un commentaire restreint aux seuls enjeux morphologiques ou aux seuls enjeux sémantiques d'une notion ; - Une délimitation ambiguë des occurrences ; - Un développement esthétique ou littéraire.

La première question de grammaire demeure identique à celle qui figurait dans l'ancienne épreuve de langue française. Elle continue d'évaluer l'aptitude des candidates et candidats au raisonnement grammatical à partir d'un corpus d'occurrences. Formellement, l'exercice doit comporter une introduction, un plan (qui n'est pas contraint, mais implique un classement des occurrences, selon une logique qui dépendra du sujet et du corpus, mais qui privilégiera l'approche syntaxique) et un relevé commenté des occurrences.

Cette question étant inchangée, on se reportera avec profit aux rapports du jury présents sur le site « Devenir Enseignant ». Ainsi que ces rapports le rappellent, il convient, pour commencer, de **définir la notion à l'étude**.

La question porte sur l'ensemble d'une classe grammaticale, l'adjectif, et non sur le seul adjectif *qualificatif* : toutes les sous-catégories d'adjectifs doivent *a priori* être étudiées (qualificatif, relationnel, indéfini, ou « modalisants » (= de « troisième type » ou « inclassables » cf. *Grammaire méthodique du français*, 2016, p. 634)).

De plus, le sujet imposant d'adopter une perspective syntaxique, il convient de prendre en compte la possibilité pour l'adjectif d'être tête d'un groupe adjectival. C'est alors l'ensemble de ce groupe et non le seul adjectif qui occupe une fonction dans la phrase (épithète d'un nom ou d'un pronom, apposition à un GN ou un groupe pronominal, ou attribut du sujet ou du COD).

Un second attendu porte sur l'établissement raisonné du **corpus d'étude**.

Les propriétés partagées par tous les mots appartenant à la classe des adjectifs (pas d'autonomie référentielle, ne peut jamais être à l'ouverture d'un GN, entretient une relation de caractérisation ou de prédication avec un support nominal, marquée par l'accord en genre et nombre) permettent de retenir quatorze adjectifs, tous qualificatifs, dont deux subissent une variation en degré et sont tête d'un groupe adjectival. Elles permettent d'éliminer l'occurrence « éclos » (Texte B), même si celle-ci est tête d'un groupe en fonction d'apposition à un GN : éclos régit un complément verbal (« d'une couvée d'aurores ») et n'est pas gradable : il s'agit donc d'un participe passé.

Les pistes de réponse suivantes visent à illustrer les attendus en termes **d'organisation** et de justification notamment des analyses fonctionnelles par le recours à des **manipulations** syntaxiques.

1. L'adjectif (ou le groupe adjectival) est en fonction d'épithète d'un nom

Dans ce cas, l'adjectif est un constituant facultatif du groupe nominal.

- « entier », épithète du nom « monde » dans le GN « le monde entier »
- « purs », épithète du nom « yeux » dans le GN « tes yeux purs »
- « clair », épithète du nom « air » dans le GN « l'air clair »

Ces trois adjectifs postposés sont des constituants du GN, comme le montrent les tests de pronominalisation suivants : *Il dépend de **ceux-ci**. Sourcil qui **le** fait obscur soudain*. La postposition d'*entier* et de *clair* est contrainte (**l'entier monde*/**le clair air*), alors que celle de *pur* est optionnelle et peut à ce titre être considérée comme la position non marquée (vs « tes purs yeux »).

- « les plus hardis », « les plus accouardis » : « hardis » et « accouardis » sont au superlatif relatif dit de supériorité : le superlatif relatif est constitué de l'adjectif au comparatif de supériorité (= modifié par l'adverbe *plus*) et précédé ici de l'article défini. On peut considérer que le nom « hommes », tête du GN, est en ellipse : « les *hommes* les plus hardis/accouardis ». Ces deux groupes adjectivaux sont en fonction d'épithètes du nom « hommes » non exprimé.

2. L'adjectif est en fonction d'attribut

Contrairement à l'épithète, constituant du GN, l'attribut est un constituant du groupe verbal. Il entretient une relation prédicative, soit avec le sujet du verbe, soit avec son COD. Seul l'adjectif *qualificatif* est apte à occuper cette fonction.

a) Attribut du sujet

« doux, plaisant et gracieux » : trois adjectifs coordonnés en fonction d'attribut du sujet « il ». Ils sont de fait non supprimables (**il est*), non déplaçables hors du GV (**doux, plaisant et gracieux il est*), attribuent une propriété au sujet et leur pronominalisation est possible en *le* invariable : *quand il l'est / le sera*.

b) Attribut du COD

« peureux », « courageux », « obscur », « serein, clair et joyeux » (trois adjectifs coordonnés) sont respectivement attributs des COD « les plus hardis », « les plus accouardis », « l'air clair » et « le ». En effet, tous sont non supprimables (**qui rend les plus hardis,...*), non déplaçables hors du GV (**qui peureux rend les plus hardis, ...*) ; la pronominalisation en « les » ou « le » des GN « les [hommes les] plus hardis », « les [hommes les] plus accouardis » et « l'air clair » prouve qu'ils sont extérieurs à ces GN COD, avec lesquels ils permutent au sein du GV(*qui fait obscur soudain l'air clair...*) et entretiennent, comme « serein, obscur et joyeux » avec le pronom COD *le*, une relation prédicative marquée par l'accord en genre et en nombre : *qui **les** rend peureux*.

On remarquera que le corpus ne présente aucun cas d'adjectif ni de groupe adjectival en fonction d'apposition à un GN ou un pronom.

- b. Faites toutes les remarques grammaticales nécessaires sur « tout ce que j'ai vécu » (texte B, vers 4) (2 points)

On attend	On n'attend pas
- Une identification du segment : mot, syntagme ou proposition ; classe et fonction syntaxique éventuelle - La mise en évidence des faits syntaxiques et morpho-syntaxiques les plus saillants qui y apparaissent ; - Une hiérarchisation de ceux-ci (par exemple de la macrostructure à la microstructure) ; - L'utilisation d'opérations linguistiques (substitution, déplacement, suppression, ajout, etc.) afin de justifier les analyses au-delà des étiquetages.	- Un commentaire littéraire centré sur l'interprétation ; - Une analyse lexicale, métrique et/ou purement énonciative sans appui sur la syntaxe. - Une analyse grammaticale exhaustive de tous les constituants et de toutes les fonctions présentes dans le segment ; - Une analyse logique ou une analyse grammaticale identifiant la nature et la fonction de toutes les unités du segment à l'étude.

Cette question doit permettre aux candidates et candidats de montrer leur aptitude à isoler des faits syntaxiques qui leur paraissent intéressants, et à justifier leur choix en proposant une réflexion qui s'appuie sur des manipulations, et, au besoin, questionne la terminologie.

Pistes de réponse

Le segment à étudier est une **proposition subordonnée** en fonction de **COD** du verbe *savoir* : 1) la pronominalisation en *le* variable, forme spécifique du COD, permet à la fois de conclure que le segment est lui-même **constituant d'une phrase** et d'identifier sa fonction syntaxique : *Et si je ne le sais plus / C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu*. 2) Puisque ce segment est de **structure phrastique**, il s'agit d'une **proposition** subordonnée, dont la principale est la proposition [*si je ne sais plus [tout ce que j'ai vécu]*], qui est donc elle-même une proposition subordonnée.

Les candidates et candidats pourront ensuite s'intéresser à certains des points suivants. Les analyses qui suivent détaillent le cheminement de la réflexion afin d'illustrer les attendus en termes moins de contenus (on n'attend évidemment pas que tous les points soient traités, ni qu'ils le soient de manière aussi détaillée pour le point 1)) que de démarche (progressivité du raisonnement et appui sur des opérations linguistiques).

1) La classe de la proposition subordonnée

La subordonnée *tout ce que j'ai vécu* a la distribution d'un GN et peut donc, dans la perspective d'un classement analogique des subordonnées, être dite subordonnée **substantive**.

Un classement dit *formel* des subordonnées se fonde sur les types de marquage de la subordination et notamment la classe du mot qui les introduit. Dans cette perspective, le classement de *tout ce que j'ai vécu* soulève quelques difficultés :

- On remarque tout d'abord que le « tout » à l'initiale de la subordonnée est **supprimable** : *je ne sais plus [ce que j'ai vécu]*
- La subordonnée s'ouvre donc sur la séquence (*tout*) *ce que*, où la forme *que* est précédée d'un pronom démonstratif de forme simple *ce*. Or *ce* n'est pas ici en emploi anaphorique (= il n'a pas d'antécédent), ce qui autorise à conclure que *ce que* constitue un **mot unique**. *Ce que* peut s'analyser comme un **pronom** puisqu'il a un **référent** (il désigne ici par défaut un inanimé) et une **fonction** dans la subordonnée qu'il introduit : la réduction de la subordonnée à une phrase

syntactiquement autonome se fait par commutation du *ce que* avec un autre pronom ou un GN : *ce que j'ai vécu* => *j'ai vécu cela/j'ai vécu cette vie*.

- c) Reste alors à identifier la sous-catégorie de pronom à laquelle appartient *ce que*. Il peut théoriquement s'agir d'un pronom **relatif** (ouvrant une subordonnée relative) ou d'un pronom **interrogatif** (ouvrant alors une subordonnée interrogative indirecte partielle), tous deux de forme complexe. Une première étape du raisonnement consiste à voir si le verbe dont dépend la subordonnée, ici *savoir* dans une phrase de forme négative, peut se construire avec une subordonnée interrogative indirecte. C'est bien le cas : *je ne sais plus pourquoi il est venu/comment il est venu*. Cette réponse positive ne permet donc pas d'éliminer l'hypothèse de l'interrogative indirecte. Une deuxième étape du raisonnement doit porter sur le sens du verbe *savoir* dans *je ne sais plus*. Bien que la phrase soit de forme négative, l'emploi du forclusif *plus* tend à faire que *savoir* conserve son sens thétique : il pose la perte d'un savoir plutôt qu'il ne met celui-ci en débat ou en énonce la recherche. Un autre argument, celui-ci formel, vient corroborer la piste de la relative plus que de l'interrogative indirecte, c'est la présence de *tout* devant *ce que*. En effet, seul le pronom **relatif** de forme complexe peut être renforcé par *tout*, et non le pronom interrogatif : *je me demande ce qu'il a vécu* / **je me demande tout ce qu'il a vécu*.
- d) On en conclut donc que (*tout*) *ce que* est un pronom **relatif** de forme complexe ouvrant dès lors une subordonnée *relative*. La nature de *ce que* permet également de classer la *tout ce que j'ai vécu* parmi les subordonnées relatives **substantives** (le pronom relatif est sans antécédent), et **périphrastiques** (le relatif est de forme complexe, par opposition aux relatives substantives *indéfinies*, où le relatif sans antécédent est de forme simple). La notion de *périphrastique* peut s'expliquer par le fait que *tout ce que j'ai vécu* constitue une périphrase par rapport à un GN qui serait *les événements de ma vie*.

2) La nature de « tout »

La classe de *tout* est particulièrement délicate à établir : déterminant (comme dans *tout homme...*) ? pronom indéfini (comme dans *tout est fini*) ? adverbe (comme dans *il est tout apeuré*) ?

- a) *tout* est, comme on l'a précédemment prouvé, supprimable, comme l'**adverbe**.
- b) cependant il est variable en genre et nombre, comme le **pronom indéfini** : devant les pronoms relatifs complexes *celles que* ou *ceux que*, *tout* s'accorde en genre et nombre : *toutes celles que j'ai vues* / *tous ceux que j'ai vus* ;
- c) il fonctionne pourtant ici comme un quantifiant de la totalité, à la manière d'un déterminant et non comme une expression référentielle, à la manière d'un pronom. *A priori*, il ne peut s'agir d'un déterminant car les dét ne peuvent se placer qu'à l'ouverture d'un GN et ne sont pas supprimables, mais la forme *tous* devant le relatif *ce que* se prononce comme le déterminant ([tU]) et non ([tUs]) comme le pronom indéfini : (*tous*) *ceux qui le voient l'apprécient*// *tous les gens l'apprécient* [tU] vs *tous l'aiment* [tUs].

Tout ce que peut donc s'analyser comme un mot unique, une forme particulière, renforcée par *tout*, du pronom relatif *ce que*.

3) La construction du verbe *vivre*

Si l'on réduit la subordonnée à une phrase syntaxiquement autonome, en remplaçant le relatif *tout ce que* par un pronom non subordonnant équivalent, on obtient : *j'ai vécu cela/je l'ai vécu*.

On peut en déduire que *tout ce que* occupe la fonction de COD du verbe *vivre* dans la relative du texte. Le verbe *vivre* y est donc en construction transitive directe.

4) L'ordre des mots et l'accord du participe passé

Dans la relative, le verbe est conjugué à un temps composé, ici le passé composé de l'indicatif.

Vivre forme ses temps composés avec l’auxiliaire *avoir*. Parce qu’il est un subordonnant, le pronom relatif *tout ce que* est nécessairement à l’ouverture de la subordonnée et se trouve donc à gauche de la forme verbale, notamment de son auxiliaire. Le participe passé de *vivre* s’accorde donc en genre et nombre avec *tout ce que*, qui est son COD, parce que celui-ci lui est antéposé : *Vécu* est ici au masculin singulier (forme non marquée). Le pronom (*tout*) *ce que*, qui réfère à un inanimé, et est parfois dit « neutre », régit pourtant un accord au masculin (et au singulier).

4 – Stylistique (8 points)

Vous proposerez une étude stylistique du texte B, en vous intéressant aux formes et enjeux de la lyrique amoureuse.

L'exercice de stylistique met en avant la capacité des candidats à étudier un texte littéraire à partir d'une question centrée sur un ou plusieurs faits linguistiques. L'exposé doit comprendre une introduction, un plan apparent, le commentaire d'occurrences significatives et une brève conclusion.

On attend	On n'attend pas
- Un commentaire répondant à une problématique, construit comme une argumentation, comportant une introduction et une conclusion et faisant apparaître un plan avec des titres et des sous-titres ; - Une lecture rendant compte des faits de langue les plus saillants d'un texte (énonciation, organisation textuelle, syntaxe, métrique, lexique, rhétorique, etc.) systématiquement reliés à leurs effets de sens ; - Un commentaire dont la problématique se fonde sur les notions formelles énoncées dans la consigne sans se réduire à sa seule répétition.	- Un commentaire voulu exhaustif ou panoramique, ou bien juxtaposant des analyses de détail, sans lien entre elles ni visée d'ensemble. ; - Une lecture impressionniste, faite d'<i>a priori</i> et de généralités (sur l'auteur, l'œuvre, le genre, etc.), inattentive à ce que dit le texte et à la manière dont il le dit ; - Un plan non apparent ; - Un commentaire comportant des remarques seulement lexicales ; - Un commentaire littéraire centré sur l'interprétation ; - Une analyse linéaire ; - Un catalogue de procédés d'écriture non interprétés ; - Une « problématique » qui se contente de reprendre l'intitulé du sujet.

Cette question étant inchangée, on se reportera avec profit aux rapports du jury présents sur le site « Devenir Enseignant ».

En ce qui concerne plus précisément l'étude de la lyrique amoureuse dans le poème de Paul Éluard, il est attendu du candidat une introduction dans laquelle il définit la notion de lyrique afin de la mettre en relation avec les principaux enjeux du poème.

S'agissant du développement, quel que soit le plan proposé, il convient de s'intéresser à la rhétorique du blason, en tant qu'elle travaille à la caractérisation de la femme aimée et à son éloge. L'étude de la lyrique amoureuse peut également s'appuyer sur le motif des yeux en tant qu'ils sont évoqués dans le poème comme miroir du monde. C'est donc aussi le travail des différentes isotopies (le cercle, la nature, les sens) et métaphores qu'il s'agit d'explorer au service de cette lyrique amoureuse par laquelle le poète exprime le sentiment de vivre et exister uniquement à travers les yeux et le regard de l'être aimé.

Réglementation de la seconde épreuve d'admissibilité

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

A. - Epreuves d'admissibilité

2° Seconde épreuve d'admissibilité.

L'épreuve consiste en une analyse grammaticale et stylistique en réponse à un sujet posé. Le sujet impose, à partir d'un corpus de deux textes, l'étude d'une ou de plusieurs notions grammaticales et l'étude stylistique de tout ou partie de l'un des deux textes littéraires. Le corpus se compose de deux textes littéraires de siècles différents (du XVI^e siècle à nos jours).

L'épreuve évalue la capacité du candidat à mobiliser des savoirs grammaticaux au service de la compréhension de certains phénomènes linguistiques et littéraires.

Durée : quatre heures.

Coefficient 2,5.

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