Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

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

Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : LETTRES MODERNES

Session 2014

Rapport de jury présenté par :

Paul RAUCY, Président du jury

© www.education.gouv.fr

Sommaire :

Composition du jury de la session 2014 - page 3

Observations générales par le Président du jury - page 6

Epreuves écrites

- Première composition française - page 8
- Deuxième composition française - page 32
- Etude grammaticale d'un texte antérieur à 1500 - page 44
- Etude grammaticale d'un texte postérieur à 1500 - page 76
- Version latine - page 98
- Version grecque - page 107
- Version de langue vivante étrangère - page 111
  - Allemand
  - Anglais
  - Arabe
  - Espagnol
  - Hébreu
  - Italien
  - Polonais
  - Portugais
  - Roumain
  - Russe
  - Tchèque

Epreuves orales

- Leçon - page 168
- Explication de texte sur programme suivie d'un exposé de grammaire - page 173
- Epreuve en deux parties (explication hors programme – interrogation sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de manière éthique et responsable ») - page 184
- Commentaire d'un texte extrait des œuvres au programme prévues pour la seconde composition française - page 190

Eléments statistiques - page 200

- Bilan de l'admissibilité
- Bilan de l'admissibilité par académies
- Bilan de l'admission
- Bilan de l'admission par académies

COMPOSITION DU JURY

- Président : M. Paul Raucy, Inspecteur général de l'éducation nationale
- Vice-président suppléant : M. Olivier Bertrand, Professeur des Universités
- Vice-présidente : Mme Catherine Doroszczuk, Professeur de chaire supérieure
- Secrétaire général : M. Vincent Tuleu, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de littérature française
- M. Christian Belin, Professeur des universités
- M. Philippe Cappelle, Professeur de chaire supérieure
- Mme Véronique Ferrer, Professeur des universités
- M. Jean-Pierre Grosset-Bourbange, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional
- Mme Michèle Guéret-Laferté, Professeurs des universités
- M. Alain Guyot, Professeur des universités
- Mme Laure Helms, Professeur agrégé
- M. François-Xavier Hervouët, professeur agrégé
- M. Jean-Pierre Hocquellet, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional
- M. Jean-Philippe Llored, Professeur de chaire supérieure
- M. Jean-François Louette, Professeur des universités
- Mme Catherine Mottet, Inspectrice d'académie – inspectrice pédagogique régionale
- M. Jean-Charles Monferran, Maître de conférences des universités
- M. Stéphane Pujol, Maître de conférences des universités
- M. Luc Vigier, Maître de conférences des universités
- M. Didier Voïta, Professeur de chaire supérieure
- Mme M. Catherine de Vulpillières, Professeur agrégé
- Mme Virginie Walbron, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de littérature générale et comparée
- Mme Carole Boidin, Maître de conférences des universités
- M. Jean Cléder, Maître de conférences des universités
- Mme Florence Fix, Professeur des universités
- M. Jean-Claude Laborie, Maître de conférences des universités
- Mme Claudine Le Blanc, Maître de conférences des universités
- Mme Pouneh Mochiri, Maître de conférences des universités
- M. Patrick Quillier, Professeur des universités
- Mme Zoé Schweitzer, Maître de conférences des universités
- Mme Sylvie Servoise, Maître de conférences des universités
- M. Benoît Tane, Maître de conférences des universités
- Mme Frédérique Toudoire-Surlapierre, Professeur des universités
- M. Philippe Zard, Maître de conférences des universités

Correcteurs d'ancien français
- Mme Annie Bertin, Professeur des universités
- M. Damien de Carné, Maître de conférences des universités
- Mme Marie-Madeleine Castellani, Maître de conférences des universités
- Mme Yvonne Cazal, Maître de conférences des universités
- Mme Véronique Dominguez, Maître de conférences des universités
- Mme Christine Ferlampin-Acher, Professeur des universités
- M. Daniel Lacroix, Professeur des universités
- M. Nicolas Lenoir, Maître de conférences des universités
- Mme Fleur Vigneron, Maître de conférences des universités
- Mme Myriam White-Legoff, Maître de conférences des universités

Correcteurs de grammaire du français moderne
- M. Antoine Gautier, Maître de conférences des universités
- M. Olivier Halévy, Maître de conférences des universités
- M. Nicolas Laurent, Maître de conférences des universités

- M. Stéphane Macé, Professeur des universités
- Mme Cécile Narjoux, Maître de conférences des universités
- Geneviève Salvan, Maître de conférences des universités
- M. Laurent Susini, Maître de conférences des universités
- Mme Marie-Albane Watine, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version latine
- M. Jean-Pierre Lecouey, Professeur de chaire supérieure
- Mme Sophie Malick-Prunier, Professeur agrégé
- M. Guillaume Navaud, professeur de chaire supérieure
- M. Rémy Poignault, Professeur des universités
- M. Fabrice Poli, Maître de conférences des universités
- Mme Catherine Schneider, Maître de conférences des universités
- M. Yovan Stupar, Professeur agrégé
- M. Patrick Voisin, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version grecque
- M. Sébastien Hillairet, professeur de chaire supérieure
- M. Philippe Le Moigne, Maître de conférences de universités

Correcteurs de la version allemande
- Mme Isabelle Deygout, Professeur de chaire supérieure
- Mme Dominique Grimberg, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version anglaise
- Mme Delphine Cadwallader-Bouron, Professeur agrégé
- M. Pascal Caillet, Professeur agrégé
- Mme Geneviève Chevallier, Maître de conférences des universités
- M. Laurent Folliot, Maître de conférences des universités
- M. Lawrence Dewaele, Professeur agrégé
- Mme Marie Pélichet, Professeur agrégé
- Mme Anne Rouhette-Berton, maître de conférences des universités
- Mme Laetitia Sansonetti, Professeur agrégé

Correcteurs de la version arabe
- M. Hachem Foda, Maître de conférences des universités
- M. Michel Neyreneuf, Inspecteur d'académie – inspecteur pédagogique régional

Correcteurs de la version chinoise
- M. Rainier Lanselle, Maître de conférences des universités
- Mme Valérie Lavoix, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version espagnole
- M. Grégoire Bergerault, Professeur agrégé
- Mme Caroline Lyvet, Maître de conférences des universités
- Mme Ana Rodriguez, professeur agrégé
- Mme Sarah Voinier, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version hébraïque
- Mme Monique Ohana, Inspectrice d'académie – inspectrice pédagogique régionale
- Mme Michèle Tauber, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version italienne
- Mme Gabrielle Kerleroux, Professeur agrégé
- Mme Charlotte Ostrovsky-Richard, professeur agrégé

Correcteurs de la version polonaise
- Mme Marie Furman-Bouvard, Professeur agrégé
- Mme Kinga Joucaviel, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version portugaise
- Mme Emma Guerreiro, Professeur agrégé
- Mme Michèle Guiraud, Professeur des universités

Correcteurs de la version roumaine
- M. Gilles Bardy, Maître de conférences des universités
- Mme Hélène Lenz, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version russe
- Mme Catherine Géry, Professeur des universités
- Mme Hélène Mélat, Maître de conférences des universités

Correcteurs de la version tchèque
- Mme Dagmar Hobzova, Maître de conférences des universités
- Mme Catherine Servant, Maître de conférences des universités

Observations générales du président du jury

125 postes étaient mis au concours cette année : 1378 candidats se sont inscrits, 744 ont effectivement pris part aux épreuves. Un premier commentaire s'impose : le nombre des inscrits est moindre qu'en 2012 et 2013 – respectivement 1533 et 1685 – mais, si l'évaporation reste importante, ce qui est regrettable, la proportion des inscrits qui se présentent et vont jusqu'au bout de leur effort est sensiblement meilleure : 41 % en 2012, 36,7 % en 2013, 54 % en en 2014.
Le nombre des admissibles s'élève, pour cette session, à 287, avec une moyenne de 10,68 (7, 35 pour l'ensemble des candidats non éliminés). La barre d'admissibilité est à 8, 60.
En 2012, pour 90 postes on comptait 203 admissibles, la moyenne de l'écrit se situant à 7, 20 et celle des admissibles à 10, 38, avec une barre à 8, 30 ; en 2013 : 117 postes, 7, 14 de moyenne à l'écrit et 10, 30 pour les admissibles, barre à 8, 34.
Les exigences et les repères du jury en matière d'évaluation n'ayant pas changé, on peut penser que la réussite aux épreuves écrites est plutôt encourageante et témoigne en tout cas d'un sérieux dans la préparation qui se manifeste également par le nombre relativement plus important des candidats qui composent dans toutes les épreuves.

L'examen des résultats aux épreuves d'admission amène à nuancer quelque peu cette impression favorable. La moyenne des candidats admissibles sur les seules épreuves orales s'élève pour cette session à 7, 30 ; elle est, sur l'ensemble des épreuves écrites et orales, à 8, 97.
Les chiffres correspondants étaient, pour 2012 : 7, 67 et 9, 01 ; pour 2013, avec un nombre de postes à pourvoir plus proche de celui de cette année : 7, 59 et 8, 94.
On voit que l'oral révèle souvent des faiblesses : c'était également le cas les années précédentes, mais l'écart est plus sensible en 2014 entre la moyenne des épreuves orales et celle de l'ensemble des épreuves. Ce sont les résultats plutôt satisfaisants de l'écrit cette année qui ont permis de maintenir l'ensemble à un niveau qui, malgré l'augmentation du nombre de postes, reste tout à fait honorable, même si l'examen de ces données chiffrées doit attirer l'attention des candidats à l'agrégation sur l'importance d'une véritable préparation à l'oral, qui ne doit pas attendre la publication des résultats de l'admissibilité.

Le niveau des candidats, mesuré sur l'ensemble des épreuves, a permis au jury de proposer cette année une liste supplémentaire à la Direction Générale des Ressources Humaines, qui a retenu les 31 candidats classés au-delà du 125e reçu. On compte donc cette année 156 lauréats du concours de l'agrégation externe de Lettres modernes. Le jury a considéré qu'une barre d'admission placée à 8, 36 pour la liste complémentaire garantissait un niveau de recrutement qui restait très convenable : cette barre, calculée sur 81 coefficients pour l'ensemble des épreuves écrites et orales, représente, par rapport à celle de la liste principale (8, 95), une baisse qui, sur 20, n'atteint pas les six dixièmes de point. On peut ainsi se réjouir que, dans ces conditions, l'établissement d'une liste complémentaire ait pu contribuer à répondre à la réalité des besoins dans les établissements.

Les candidats de la prochaine session du concours ont bien sûr tout intérêt à lire attentivement les analyses et les recommandations que comportent les rapports qui suivent. Tant pour ce qui est des épreuves écrites qu'en ce qui concerne celles de l'oral, ils insistent sur la nécessité d'une préparation suffisamment régulière et approfondie pour donner à ceux qui se présentent la liberté de réfléchir authentiquement sur les sujets, sur les questions et les textes qui leur sont proposés. Au-delà des erreurs parfois surprenantes ou des ignorances qu'on ne s'attend guère à devoir constater à ce niveau – et qui restent heureusement assez rares – le défaut d'assurance et d'aisance que suscitent une connaissance insuffisante des œuvres, une culture trop étroite ou trop superficielle et le manque de pratique des exercices du concours amène parfois les candidats à reprendre sans discernement véritable des développements tout faits, à la fois mal cousus entre eux et ne s'ajustant que très approximativement à la question traitée. Les œuvres du programme sont à lire et à relire, de telle manière que la mémoire puisse nourrir l'argumentation plutôt que l'encombrer de considérations mal à propos et pour ainsi dire déjetées par rapport au sujet. Cette appropriation des connaissances et un entraînement régulier sont également nécessaires pour les épreuves d'ancien français et de français moderne et pour les exercices de version, de langue ancienne ou de langue vivante étrangère. C'est également vrai pour les épreuves d'admission. Certains candidats arrivent à l'oral en donnant au jury le sentiment que l'admissibilité les a tout à fait surpris : il est vrai que ces épreuves demandent elles aussi qu'on puisse rafraîchir ses connaissances sans trop de

peine, et qu'on les ait préparées avec assez de constance pour n'être pas réduit à ne pouvoir compter que sur sa bonne étoile. Disons-le tout net : on a plus de raisons d'espérer quand on s'est donné à temps les moyens d'entreprendre.

C'est pour favoriser la réussite des candidats des sessions futures que les rapports de concours mettent souvent l'accent sur les défauts constatés au cours de la session passée. Mais la session 2014 a vu aussi des réussites remarquables – les résultats des dix premiers reçus se situent, à quelques centièmes près, entre 16 et 13 sur 20 – et il faut signaler que le jury a eu le plaisir de lire des travaux de très bonne qualité, à la fois rigoureux et subtils, qui témoignaient d'une véritable assimilation des connaissances et d'une intelligence déliée ; et celui d'entendre des prestations orales où les candidats, avec justesse et sans pédanterie, développaient un propos clair et nettement pensé et se livraient à l'exercice en donnant le sentiment d'une véritable présence intellectuelle et sensible. Il est heureux que ce concours permette de recruter pour l'enseignement des personnes de cette qualité.

Nous voudrions pour finir attirer l'attention des candidats de la session 2015 sur deux changements qui concernent une des épreuves écrites et une des épreuves orales.

- L'épreuve d'admissibilité d' « étude d'un texte de langue française postérieur à 1500 » connaîtra en 2015 une évolution dans la formulation de certaines des questions : ces modifications sont présentées en tête du rapport concernant l'épreuve, et il importe qu'elles soient prises en compte par les candidats et par les préparateurs.

- L'épreuve d'admission jusqu'ici intitulée « épreuve en deux parties » est modifiée à compter de la session 2015 par l'arrêté du 25 juillet 2014, publié au Journal Officiel du 12 août 2014 (JORF n° 0185). Elle est désormais ainsi définie : « Explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : trente minutes ; coefficient 7). » Cette épreuve ne comporte donc plus la partie « Interrogation sur la compétence Agir en fonctionnaire de l'Etat et de manière éthique et responsable » et l'article 8 de l'arrêté du 29 décembre 2009 est ainsi modifié :

> « (…) Lors des épreuves d'admission du concours externe, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013. »

La durée de préparation de l'épreuve est portée à deux heures, le jury ayant souhaité que les candidats puissent disposer d'un peu plus de temps pour travailler à une explication de texte dont la plupart des rapports de concours, y compris celui-ci, soulignent qu'elle est trop souvent fort décevante.

Au nom de l'ensemble du jury de l'agrégation externe de Lettres modernes, je remercie les auteurs des rapports qui suivent, et souhaite aux candidats qui les liront de les mettre à profit pour pouvoir présenter le concours bien informés des attentes du jury et avec confiance et détermination. Je tiens également à exprimer notre gratitude à l'égard du proviseur et des personnels du lycée François Villon, dont l'efficacité souriante a largement contribué à ce que la session 2014 du concours se passe dans les meilleures conditions.

Paul Raucy
Inspecteur général de l'éducation nationale
Doyen du groupe des Lettres

Première composition française

Rapport présenté par Jean-François Louette, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne Paris IV

« Est-ce un paradoxe de prétendre qu'une telle poésie, la plus personnelle qui soit puisque rien n'y surgit sans une expérience directe, exclusive d'aucun thème conceptuel, est aussi la plus *impersonnelle*, au dire même et de par la volonté du poète ? »

> Pierre Emmanuel, « Le Je universel dans l'œuvre d'Éluard », 1946, repris dans *Le monde est intérieur*, Le Seuil, 1967, p. 144.

Vous analyserez et discuterez ce propos. En quoi éclaire-t-il votre lecture de *Capitale de la douleur*, de Paul Éluard ?

On doit tout d'abord souligner et regretter l'impréparation manifeste de certains candidats, qui ne concourent pas réellement : ils n'avaient pas lu le recueil *Capitale de la douleur*, ils ne savaient le situer ni dans le siècle ni dans le parcours du poète, ils ne connaissaient d'Éluard que le poème « Liberté », ils parachutaient sur le sujet la problématique de l'engagement de la poésie, etc. Dans plusieurs copies, seule une introduction était donnée à lire. D'autres étaient très courtes, tout à fait embryonnaires. Un quart des copies s'est avéré, si l'on peut ainsi parler, « résiduel ».

Il faut ensuite répéter certaines mises en garde. La qualité de l'expression est à surveiller avec le plus grand soin : même les meilleures copies présentent de surprenantes maladresses. Il s'agit certes de la simple correction, lexicale (un candidat évoque « des astérix ») ou syntaxique (par exemple l'accord du sujet inversé, ou la construction de l'interrogative indirecte). Mais aussi du choix juste du niveau de langue (pas de trivialités), et du registre (pas de jargon, surtout s'il inclut de purs barbarismes, comme « énonciatique » !). La langue de la composition française n'est pas celle du journalisme : on proscrira donc des expressions comme « au final », ou des confusions qui tendent à se répandre (*mettre en exergue* n'est pas un synonyme de *souligner*, etc.).

Rappelons aussi qu'il convient de citer d'abord *in extenso* le sujet, avant de l'analyser. Seul moyen de se donner une chance de respecter la règle d'or de la composition française : ne pas jamais perdre de vue ledit sujet. On le sait bien, de chaque paragraphe que l'on écrit, il faut se demander : quel est son lien exact au sujet ? Trop de copies l'oublient peu à peu, ce sujet, si bien que la deuxième partie est moins bonne que la première, et la troisième, trop souvent réduite à un fourre-tout, moins bonne encore que la deuxième. Ces copies en pente descendante laissent évidemment les correcteurs sur une sombre impression.

La dissertation doit être nourrie de citations, précises et exactes – et d'autant plus, sans doute, qu'il s'agit de poésie, si elle est bien affaire de mémoire. Les meilleures copies ont su proposer des

citations nombreuses (mais pas trop), originales (alors que tant d'autres se bornaient à citer quelques vers de « La Parole »), et commentées avec intelligence. Ainsi a pu se manifester un rapport personnel au recueil d'Éluard, montrant qu'on ne s'était pas limité à étudier les poèmes les plus fréquentés, et à apprendre telle ou telle lecture critique, ou tel fragment de cours, derrière lesquels s'abriter. Inutile aussi de chercher refuge dans l'exposé de références mal maîtrisées, du côté, par exemple, du surréalisme ou de la psychanalyse : c'était d'abord de *ce* recueil qu'il s'agissait. Le jury a donc été favorablement impressionné, *a contrario*, par les candidats qui ont accepté de confronter les termes du sujet à des textes précisément analysés, sans trop de « médiations » envahissantes.

Sans surprise, l'analyse du sujet a été discriminante. Trois contresens ont été commis (parfois cumulés) :

- Sur le statut de la question posée par Pierre Emmanuel. Une vraie question ? Plutôt une question rhétorique : pour Pierre Emmanuel, non, il ne s'agit pas d'un véritable paradoxe.
- Comprendre ce premier point impliquait aussitôt une exigence : celle de montrer que la proposition de Pierre Emmanuel, si elle ne constituait pas un paradoxe, ne se réduisait pas non plus à une banalité, celle qui se répète pour définir l'énonciation lyrique. Or un grand nombre de copies ont noyé le sujet dans un développement trop général sur le lyrisme.
- Sur « exclusive d'aucun thème conceptuel ». Bien des candidats ont compris : qui n'exclut aucun thème conceptuel. Or cette lecture est, sur le plan de la langue, clairement fautive, erronée. Pour qu'elle soit admissible, il eût fallu qu'on ait une négation portant sur « exclusive » (« qui n'est exclusive d'aucun thème conceptuel »), ce qui appellerait d'ailleurs une articulation explicite marquant la nuance (« ce qui n'exclut toutefois aucun thème conceptuel »). Ce n'est pas le cas, et Pierre Emmanuel parle ici d'une poésie qui exclut quelque thème conceptuel que ce soit. Le *TLF* confirme cette lecture : *quelque*, comme adjectif *indéfini*, dans un emploi *vieilli* ou *littéraire, et* en « situation forclusive » (situation syntaxique telle qu'elle présente à la fois un aspect négatif et un aspect positif, *aucun* étant motivé par l'aspect négatif, et donc ici par *exclusive*), marque l'indéfinition du substantif qu'il précède, et a pour synonyme *quelque, un*... *quelconque*. Et de citer des exemples pris chez Valéry ou Bachelard.

D'autre part, il était aisé de remarquer que le propos se trouvait construit sur une antithèse dissymétrique.

- Il donne une explicitation de *personnelle* : « rien n'y surgit sans une expérience directe, exclusive d'aucun thème conceptuel ». D'où la question : de quoi le poète a-t-il une expérience directe ? Du monde que lui donnent ses sens ? De l'amour ? De sa propre vie ? Certes. Mais aussi : du langage (Éluard a comme tout un chacun une expérience directe du langage, même si le langage en tant que tel est souvent compris comme une médiation).
- En revanche, si Pierre Emmanuel met l'adjectif *impersonnelle* en italiques, il ne glose pas son sens (ou : l'italique remplace commodément l'explicitation). Au sens strict, on pouvait comprendre *poésie impersonnelle* comme : poésie dans laquelle aucune personne ne se marque. L'impersonnel tend alors à se confondre avec l'universel. Au sens élargi, on pouvait comprendre *poésie impersonnelle* comme : poésie dans laquelle une collectivité (plusieurs personnes, non une seule) est impliquée, et introduire alors une notion comme celle de trans-personnel. Nicole Boulestreau évoquait quant à elle une parole « trans-individuelle » (*La Poésie de Paul Éluard*, Klincksieck, p. 208).

Enfin, il était judicieux de ne pas négliger, et d'exploiter à tel ou tel point stratégique de la composition, les trois éléments suivants :

- Un élément descriptif : « rien n'y surgit sans » : invitation à explorer la dimension du surgissement dans *Capitale de la douleur*, qu'on pouvait articuler avec des problématiques

connues (la parataxe, le collage, etc.).

- Une notion problématique, celle de « thème conceptuel ». S'agit-il simplement, pour Pierre Emmanuel, d'éviter ou d'adoucir un peu la notion de concept ? Et certes la poésie de *Capitale de la douleur* n'est pas philosophique. Mais comment une œuvre de langage pourrait-elle échapper entièrement aux concepts ? S'ouvrait ici la possibilité d'une critique de la position de Pierre Emmanuel.
- Une précision sur les intentions : « au dire même et de par la volonté du poète ». *Au dire même* suggérait de repérer ce qui dans le recueil est explicite quant à l'impersonnalité de la poésie pratiquée, d'être attentif à sa dimension critique (méta-textuelle, si l'on veut). *De par la volonté du poète* esquissait un certain paradoxe implicite et second : si le poète veut l'impersonnalité, c'est alors bien une personne qui veut l'impersonnalité. L'impersonnalité poétique totale est-elle possible ? On pouvait évidemment en douter.

Sur la base de cette analyse, divers types de plans se proposaient à l'esprit.

- Un plan transversal, qui aurait fait jouer l'opposition personnel / impersonnel à trois niveaux : par exemple, un thème (l'amour) ; des formes (le proverbe, le lieu commun, l'automatisme) ; une relation (avec le lecteur). Mais ce plan, qu'on n'a d'ailleurs guère rencontré, risquait de manquer de dynamisme.
- Un plan (qui se croyait) dialectique : poésie personnelle / poésie impersonnelle / les deux à la fois… Ce plan en fait séparateur, et non pas dialectique, retardait beaucoup trop le moment d'aborder le cœur du sujet, c'est-à-dire le fait de la simultanéité du personnel et de l'impersonnel. On l'a, hélas, trouvé dans nombre de (mauvaises) copies.
- On adoptera ici un plan qui passera par les moments suivants : dans *Capitale de la douleur*, Paul Éluard propose la « poésie la plus personnelle qui soit », mais tendant vers l'impersonnel (I), impersonnel dont il use cependant de façon personnelle (II), dans une conjonction simultanée qui ne constitue pas une pratique lyrique banale, car ce jeu a des enjeux, et révèle les inflexions les plus caractéristiques de sa poésie (III).

UN PLAN (DETAILLE) POSSIBLE

- I – LA POESIE LA PLUS PERSONNELLE QUI SOIT ? DU PERSONNEL A L'IMPERSONNEL

- <u>1) Le surgissement</u>

  - Dans la lettre à Jacques Doucet accompagnant l'envoi du recueil *Répétitions* en 1922, Eluard a présenté ses poèmes comme les « déchets de [s]es poèmes à sujets », et (ou ?) comme des « copeaux » ; « Le vers a jailli tout seul », écrit-il. L'effet de surgissement s'expliquerait alors par l'absence d'un tissu explicatif.

    - Copeaux : pour certains poèmes on a parlé de haïkaï (Éluard en a publié en 1920).

    - Mais voir aussi « À la minute », p. 45

      - poème-ciseaux, calligramme ;

      - « les yeux » des ciseaux : voir p. 82, « les ciseaux des yeux » (par analogie du mouvement des lames avec le battement des paupières,

suggère Jean-Charles Gateau, *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1994) : le regard découpe le réel, et de même le langage.

- La discontinuité : la poésie pour Éluard est découpe et collage ? Le premier poème en 1922 est publié dans un recueil intitulé *Répétitions – dessins de Max Ernst*, sa discontinuité se comprend comme réplique et réponse à la pratique des collages chez Ernst ; l'un de ces collages s'intitule *Les Ciseaux et leur père*, et figurait dans un ouvrage d'Éluard et Ernst, *Les Malheurs des immortels*, 1922.

- D'un point de vue génétique.

  - Pour quelques poèmes, peu nombreux (certains des *Petits justes*, « Boire »), nous avons des manuscrits. Qu'observe-t-on ? Voir J.-Ch. Gateau (Foliothèque, Gallimard). L'écriture d'Éluard semble procéder avant tout par suppression… de ce qui serait trop explicite ?

  - Éluard découpe quelques-uns de ses *Nouveaux poèmes* dans la trame d'anciens recueils, *Les Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*, 1921 (où il prend par ex. « Jour de tout »), ou *Au défaut du silence*, 1924.

  - Un poème lui aussi fait de copeaux, souvenir de la période dada d'Éluard, au point que le lecteur à force d'être dérouté, se sent presque exclu : « Les noms : Chéri-Bibi, Gaston Leroux », p. 126.

- Un certain goût pour la réduction de la syntaxe.

  - Le principe

    - Préface à *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, 1920 : « Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, […], réduisons-le […] » (*OC*, 1, p. 37).

    - Dans « La parole » : « J'aime la plus nue aux écarts d'oiseau ». Par ellipse, c'est-à-dire par réduction de la syntaxe : la *parole* la plus nue ? – Mais donc aussi la parole qui fait écart (et ainsi surgissement de nouveau, envol) par rapport au langage commun ?

  - Une figure récurrente, l'anacoluthe :

    - « Roucouler s'agit-il d'autre chose ? », p. 15.

    - « Une femme plus belle / Et n'a jamais trouvé », p. 34. La vision remplace la syntaxe ? Ou bien antéposition du complément d'objet direct ?

  - Un exemple, dès le premier poème : « À la lueur de la jeunesse / Des lampes allumées très tard. » Phrase sans verbe (elles sont fréquentes dans le recueil); enchaîne-t-elle deux compléments de *lueur* mis sur le même plan, ou deux compléments dont le premier régirait le second, ou bien faut-il supposer une prédication (par un *il y a* implicite) ?

- 2) Le refus du concept

  - La sensation.

    - « Tout est au poète objet à sensations » (*L'Évidence poétique*, 1937, *OC*, 1, p. 514).

    - « La vie », p. 29 : à saisir « Chaque jour plus matinale / Chaque saison plus nue / Plus fraîche ». Retrouver une aube du monde. Revitaliser la sensation. Notamment par le biais de la métaphore :

      - « Elle avait sur les épaules / Une tache de silence, une tache de rose », p. 28 : un grain de beauté ? qui se présente comme une rose qui fait taire tout bruit alentour ?

      - Ou bien, plus clair : « Miel d'aube, soleil en fleurs », p. 36, synesthésie qui associe le visible et le gustatif pour dire la douceur de l'aube…

    - Voir aussi « Jour de tout », p. 130 : le *je* se place « au sommet du mât, colombe » : cad à la fin du Déluge purificateur, lors d'une renaissance du monde, et de manière à ne plus être « habitué à la lumière ». (Le terme *déluge* apparaît p. 57).

    - L'amour exalte la sensation, fonctionne comme un prisme d'intensité : « Le monde entier dépend de tes yeux purs » (p. 139).

  - L'enfantin : souvenirs d'une « expérience directe, exclusive d'aucun thème conceptuel ».

    - Le premier poème : les coins d'une chambre, d'une partie carrée, du cadre d'un tableau, ou bien le jeu des quatre coins ?

    - « Dans la danse », p. 58 : l'univers du conte folklorique (la table magique) + déception (« Je n'aime pas les tables sur lesquelles je danse ») quant aux sorties nocturnes et à la frénésie désespérée qui marquent les mois de crise sentimentale que traverse Éluard.

    - « Le plus jeune », p. 118 : le jeu du pendu (selon J.-Ch. Gateau) permet de voir le monde à l'envers, « un enfant fou », « L'enfant sait que le monde commence à peine », il en saisit l'éclosion ou l'inchoativité, « Et c'est dans les yeux de l'enfant, / Dans ses yeux sombres et profonds / Comme les nuits blanches / Que naît la lumière », avec focalisation qui fait du circonstant le propos.

  - Deux poèmes :

    - « L'invention », p. 16-17 : l'énumération hétéroclite de différentes formes d'art (comme technique, esthétique, savoir-vivre) semble démentir toute prétention du concept d'art à la compréhension (*cf.* « l'art incohérent »), tout en ménageant en creux une place à l'art de la poésie, qui ne saurait être réduit à « l'art poétique » ?

        - « Pour se prendre au piège », p. 55 : même le concept surréaliste de « merveilles » (Breton…) ne paraît pas satisfaisant. Les « débris de merveilles », « je les jette aux ruisseaux vivaces et pleins d'oiseaux ».

- 3) Les traces d'une vie ?

    - Les noms propres.

        - Dès le titre du premier poème : Max Ernst. Puis poèmes qui pour titres ont des noms de peintres que connaissait Éluard.

        - Dédicaces

            - « Mourir de ne pas mourir » est dédié à André Breton. « Entre peu d'autres » est dédié à Philippe Soupault, p. 122.

            - Les « Nouveaux poèmes » sont dédiés « à G. ». Gala ? Destinataire implicite de tout le recueil ? Peut-être la première lectrice. Peut-être nommée obliquement dans l'alexandrin holorime « Ô tour de mon amour autour de mon amour » de « Giorgio de Chirico », p. 62, puisque Breton dit dans « Entrée des mediums » (*Les Pas perdus*) que le groupe surréaliste avait surnommé Gala *La Tour*.

    - Affleurements de la vie personnelle.

        - Biographèmes

            - Le début de « L'impatient » : « Si triste de ses faux calculs / Qu'il inscrit ses nombres à l'envers / Et s'endort », p. 34. Éluard comptable chez son père ? Ou les difficultés d'écrire en vers nombrés ? Voir le poème suivant, « Sans musique ».

            - « Les petits justes », VI : « Le monstre de la fuite », p. 82 : la fugue d'Éluard en 1924 ? Sa fuite dans l'alcool ? Gala insaisissable, prête à fuir avec Max Ernst (*cf.* p. 31) ?

        - Le poème « André Masson », p. 105.

            - Il paraît dans *La Révolution surréaliste*, 15 juillet 1925, numéro qui donne aussi à voir un tableau de Masson, *L'Armure* : un corps féminin et déconstruit, sans visage – à quoi correspondrait la fin de la première strophe (ou du premier §), et aussi la toute fin du poème (un alexandrin ?), « la guirlande d'un corps autour de sa splendeur » – Masson écrit dans le commentaire de sa toile, qui paraît dans le même numéro : « Le corps armé est environné de banderoles de papier mimant les courbes du corps féminin ».

            - Les deuxième et troisième strophes (ou §) renvoient peut-être à un tableau de Masson que possédait Éluard, *Tombe dans la forêt* :

enchevêtrement de verticales comme des colonnes, au centre desquelles brille un soleil cruel, au-dessus de la tombe ouverte au bas de la toile (Corinne Bayle, *Paul Éluard. Le cœur absolu. Étude de* Capitale de la douleur *(1926)*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 141).

- La part des *realia* d'époque, connus d'Éluard

  - « Les Gertrude Hoffmann Girls », p. 107 : troupe américaine se produisant au Moulin Rouge en 1924-1925…

  - « Paris pendant la guerre », p. 108 : voir ce qu'en a dit (là encore) Étienne-Alain Hubert (article de 1984, repris dans *Circonstances de la poésie*). C'est le nom d'une statue érigée en 1921 au Jardin des Tuileries, casquée et tenant une épée dans les mains, connue des surréalistes, etc.

- Un amour ou l'amour ?

  - Gala.

    - L'ensemble du recueil dessinerait un parcours intime : amour, souffrance, renaissance (celle des « Nouveaux poèmes »)…

    - Le cœur de la douleur, son point capital : peut-être le regard manquant, voir « Absences I », p. 91 : « La plate volupté et le pauvre mystère / Que de n'être pas vu » ≠ « La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur », « berceau nocturne et sûr », p. 139 : l'enveloppement matriciel par le regard aimant.

  - Mais on ne peut s'en tenir à une lecture « autobiographique ».

    - Le premier poème : se souviendrait des soirées prolongées « très tard » du trio, d'une séance pour un portrait, Gala posant seins nus pour Max Ernst (qui lui « tourne autour » comme un peintre, à moins qu'il n'en découpe la silhouette comme dans un catalogue), frère d'élection d'Éluard, d'où « inceste agile » ? Soit, *mais* il faut souligner que le seul pronom personnel est *on*.

    - « Limite », p. 26 : les « voiles fautifs » de l'adultère… ou bien plus généralement du mariage monogame ?

    - « Les petits justes », VIII, p. 84 : portrait allusif de Gala ? Mais le pronom *elle* autorise bien d'autres lectures.

  - L'aimée est, ou devient

    - Indéterminée : « Une femme est plus belle que le monde où je vis », une femme précise, ou aussi bien une femme quelle qu'elle soit (« Absences. II », p. 93).

- Volontiers transformée en « statue vivante » (voir p. 51 et 108), donc femme oxymorique, éternelle et éphémère, baudelairienne aussi dès lors, etc.

- Sans nom : « toi qui n'as pas de nom et que les autres ignorent » (« Celle de toujours, toute », p. 140).

- Ce dernier poème, et son titre même, sont significatifs :

    - Ils s'opposent au premier poème, « Max Ernst » : femme non plus circonstancielle, mais éternelle, *de toujours* ; femme non plus fragmentée, dispersée aux « quatre coins », mais *toute*, entière, réunifiée.

    - Poème qui peut-être s'adresse à la parole poétique, laquelle met au monde le poète… « Le mystère où l'amour me crée et se délivre » : engendrement qui vaut aussi comme une libération à l'égard de ce qui serait trop particulier ?

- II – UNE POESIE PERSONNELLE ET *EN MEME TEMPS*, « LA POESIE LA PLUS IMPERSONNELLE, AU DIRE MEME ET DE PAR LA VOLONTE DU POETE »

- <u>1) Le dire et la volonté du poète</u>

    - Dans notre recueil :

        - « L'invention », p. 17 : « Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime ».

        - « La parole », p. 21 : « Je ne connais plus le conducteur », *i. e.* l'auteur, personne et *persona* ?

        - « Sans musique », p. 35 : « Je suis vraiment en colère de parler seul ». Donc désir de créer une parole trans-personnelle ?

        - « Boire », p. 104 : le créateur de mots = « Celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre », avec jeu sur les thèmes de la descendance et du tissage, avec allusion possible aussi à la « disparition élocutoire » du poète.

    - Dans d'autres textes, que Pierre Emmanuel avait pu lire :

        - La préface à *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* (1920) : « Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, […] transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous ».

        - Dans la préface à *Ralentir travaux* (1930) : « Il faut effacer le reflet de la personnalité pour que l'inspiration bondisse à tout jamais du miroir. […] / Le poète

est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré » (*OC*, 1, p. 270).

- Dans *Donner à voir* (1939), Éluard cite la formule de Lautréamont dans ses *Poésies* : la poésie doit être « faite par tous. Non par un » (*OC*, 1, p. 977).

- L'exergue de *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942) : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle » (*OC*, 1, p. 1131).

- Si l'on revient au recueil de 1926, et plus précisément au motif à la fois réflexif (critique, métatextuel) et humoristique du *bateau* (= topos, lieu commun), dans deux poèmes se lit le jeu personnel de Paul Éluard avec l'impersonnel :

  - « La rivière », p. 22.

    - Bachelard : un de ces mots qui sont « les bijoux mystérieux d'une langue », « le plus français de tous les mots », un mot « qui est fait avec l'image visuelle de la *rive* immobile et qui cependant n'en finit pas de couler » (*L'Eau et les Rêves*, Corti, 1942, p. 252) – la rive erre ?

    - Joue sans doute avec *un flot de paroles.* Mais peut-être aussi avec l'image d'Apollinaire, « Ta langue / Le poisson rouge dans le bocal / De ta voix », *Calligrammes*, image qu'Éluard cite dans *Donner à voir* (*OC*, 1, p. 969).

    - Voir p. 135, « toutes les écluses de la vie », métaphore métonymique (qui établit une relation d'appartenance entre les deux noms), la vie est un canal ou une rivière qui a, comporte des écluses…

  - « Limite », p. 26.

    - Poème calligrammatique.

    - À lire par rapport au « Bateau ivre ».

    - Le vers final, déconcertant de platitude, renverse non sans humour la pompe habituelle des clausules (Agnès Fontvieille-Cordani, *Paul Éluard. L'inquiétude des formes*, PUL, novembre 2013, p. 123).

    - Vision de la condition humaine *embarquée* ? Ou à comprendre peut-être au regard de la locution figée *être mené en bateau*…

- <u>2) Le jeu personnel avec les modalités non personnelles de la parole</u>

- 1. Le retraitement du proverbe, pris comme forme impersonnelle = collective, « vox universalis » disait déjà Quintilien.

- Souvenons-nous de l'influence de Paulhan sur Éluard ; qui fonde la revue *Proverbe* en 1920 ; et qui plus tard collabore avec Péret, *152 proverbes mis au goût du jour*.

- Critères

  - Propos gnomique, assertion de vérité : tout proverbe doit pouvoir se voir adjoindre un « comme chacun sait ». Donc le proverbe est universellement partagé.

  - Propos du *on*, de la tradition ou sagesse des nations, propos sans auteur, anonyme. Parole non parasitée par un sujet-locuteur.

  - Parole close (insulaire), brève et au rythme marqué (Qui aime bien, châtie bien).

  - Parole, qui se détache (surgit) sur un fond de silence : « Il s'agit de prononcer trois mots, et de ne plus manquer de silence ensuite » (*Proverbe*, n° 5 – une livraison de la revue dans laquelle aucun texte n'est signé !).

- Éluard use à *sa* manière de cette vieille forme impersonnelle. (Comme Breton dans la première phrase du *Manifeste* de 1924, qui joue / Tant va la cruche à l'eau => la croyance à la vie, etc.). Selon le principe que pose ce vers de « La parole » : « Je suis vieille mais ici je suis belle ».

  - Dans « L'ombre aux soupirs » : « Dans chaque puits, un seul serpent » (p. 23). On ne saurait ajouter « comme chacun sait ». Donc : il y a non pas proverbe, mais « effet-proverbe » (suggère Agnès Fontvieille). Énoncé bref, frappe rythmique (4 + 4, deux *p* se répondent), prétention à l'universalité, mais paradoxe que représente le proverbe inventé. Proverbe érotique ? Dit le cloisonnement des individualités ? Et/ou la monogamie, sombre et venimeuse ?

  - Le faux proverbe, impossible, parodique : « Les muets sont des menteurs, parle », vers par quoi débute « Sans musique », p. 35. Article défini, présent de vérité générale, allitération en *m*… Mais impasse logique, la parole est la condition du mensonge. De plus ici à l'énoncé impersonnel est juxtaposé une adresse personnelle (l'impératif), il n'en est guère séparé, donc il n'est pas clos, insulaire.

  - « La nudité de la vérité » (p. 72) s'ouvre sur « Le désespoir n'a pas d'ailes », autre proverbe inventé, au présent gnomique. Joue par rapport la figuration topique de l'amour en angelot, et le proverbe selon lequel la peur donne des ailes, tout en s'opposant à l'image positive de l'oiseau.

  - Dans « Mourir de ne pas mourir » et « Nouveaux poèmes », les énoncés à effet proverbe tendent à devenir plus longs : voir

    - p. 106 : « Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes », énoncé non démarqué et contre-intuitif…

    - p. 132, la fin de « L'image d'homme… » : « Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs », démarcation par les guillemets, jugement d'assertion… mais ne correspond à aucune sagesse

proverbiale, n'exprime que « l'apparence de quelque raison ». Avec peut-être un souvenir des paradoxaux *Proverbes de l'Enfer* de Blake (1790-1793), qu'Éluard admirait.

- Mais on est déjà aux limites du proverbe. Explorations d'Éluard dans deux directions :
  - La dimension impersonnelle apparaît aussi dans l'emploi fréquent de l'infinitif, mode non personnel et non temporel, comme pivot ou base de phrases qui ont une valeur gnomique, à défaut d'être des proverbes *stricto sensu*.
    - Infinitif exhortatif : « Courir et courir délivrance / Et tout trouver tout ramasser », p. 18. On ne saurait ici ajouter : « Comme chacun sait ».
    - Infinitif délibératif : « Comment prendre plaisir à tout ? », p. 53 – qui peut-être s'oppose à « Elle a toutes les complaisances », de la p. 14.
    - Infinitif descriptif : « L'épreuve, s'entendre », p. 43.
  - L'aphorisme au *je* ?
    - C'est une idée d'Agnès Fontvieille-Cordani : « sentence […] détachée et formulaire » (p. 167), mais non figée, et susceptible d'être étroitement articulée au contexte déictique de la parole. Placé presque systématiquement en clausule, représenterait le type le plus fréquent des phrases-formules (càd proverbes + aphorismes au je + routines conversationnelles).
    - Exemples :
      - Phrases nominales : « Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide », p. 86 ; « Ma pensée soutenue par la vie et la mort », alexandrin détaché, qui clôt « Leurs yeux toujours purs », p. 115.
      - Ou bien aphorisme à noyau propositionnel : « J'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule », p. 113 ; « Ce n'est pas la nuit qui te manque, mais sa puissance », p. 127.
      - Ou aphorismes prophétiques, inspirés des visions de l'*Apocalypse* de Jean, intertexte important de *CD*.
    - Problème : la généralité de ces énoncés qui leur donnerait valeur de sentence n'est pas toujours évidente (ainsi dans les ex. 1 et 3).

- 2. Une poésie qui met en scène « ce qui se dit » (p. 24), les « paroles coutumières » (p. 119).

- Poésie qui part du « langage déplaisant qui suffit aux bavards », mais pour le transformer (préface au recueil *Les Animaux et leurs hommes*, 1920). Voir le début de « Nul » [1], p. 24, qui rappelle les poèmes-conversations d'Apollinaire (malgré « Jour de tout », p. 130 : contre la

« parole facile » et usée de « compagnie et compagnie »).

- A. Donc poésie qui se fonde sur des lieux communs et des expressions lexicalisées. Mais bien sûr, poésie qui joue personnellement de l'impersonnel, de ce qui se dit, de la parlerie…Du moins figé au plus figé, on peut distinguer, selon les linguistes et stylisticiens :

    - Collocations = deux ou trois mots dont le voisinage est habituel, une association usuelle.

        - Dans l'énumération des arts, p. 16-17, collocations, se glisse un intrus : « l'art incohérent »…

        - Le vers final de « La rivière », p. 22 : « Et, les rideaux baissés, parlons » : joue avec les collocations « les rideaux fermés », et « les yeux baissés » ; souligne ainsi l'analogie entre l'espace du corps et celui de la maison ?

        - Dans « L'habitude », p. 58, le poème organise le heurt entre la collocation « habit sur mesure » et l'adjectif « démesuré » au (très court…) vers suivant.

        - La nécessité absolue devient « l'absolue nécessité », p. 120, l'antéposition de l'adjectif suffisant à revivifier la collocation.

    - Locutions figées, plus ou moins fortes :

        - Ainsi, « Suite I », p. 14, se constitue d'une suite de locutions :

            - « l'éclat du jour », moins usuelle que l'éclat du soleil

            - « en l'air » : sens concret (spatial), ou sens locutionnel (pour rien, vide, sans portée, donc tension avec la positivité de *bonheurs* ; mais lien avec *pour rire*, lui-même ambigu) ?

            - « Pour vivre aisément des goûts des couleurs », transposition de la collocation *vie aisée* + réduction probable d'une locution figée (… on ne discute pas).

        - Ainsi p. 32, la « roue brisée de ma fatigue » joue / être brisé de fatigue.

        - Ainsi p. 47, dans « Je la trouve sans soupçons sans aucun doute amoureuse », quel est le statut de « sans aucun doute » ? Locution adverbiale qui porte sur *amoureuse* ? Ou bien, dans un rythme ternaire, espèce d'attribut du pronom *la* ? Ou bien adverbe énonciatif renvoyant donc au locuteur ? La locution devient espace de transition entre le je et elle.

        - Ainsi p. 44, l'alexandrin final joue / « la nuit des âges ».

        - Ainsi, p. 62, « Tous les murs filaient blanc » : associe la collocation *murs blancs* et *filer doux* (se soumettre).

- Les locutions-valises, nombreuses dans « Mourir de ne pas mourir » : ainsi p. 64, les « yeux ronds comme le monde » cumule « vieux comme le monde » et « faire des yeux ronds comme une soucoupe ».

- Ainsi, p. 66, dans « La bénédiction », le vers « L'homme qui creuse sa couronne » réécrit la locution figée *creuser sa (propre) tombe*, pour évoquer à la fois la gloire (couronne de lauriers) et le sacrifice (couronne d'épines).

- Ainsi, p. 122, dans « Entre peu d'autres », le cliché se transforme en image littérale : « Il prend sa vie par le milieu // Seuls, les plateaux de la balance… ».

- Ainsi p. 138, « aux lieux de ta tristesse » fait aussi entendre la locution prépositionnelle *au lieu de*. Espace ou échange ?

- B. On peut aussi vouloir employer la notion linguistique de « routine conversationnelle » : formules figées, du type *Un ange passe*, mais actualisées par la situation, auxquelles on peut adjoindre non pas « Comme on sait », mais « Comme on dit ».

  - Ainsi le poème « Manie », p. 15, s'achève sur la *transformation* d'une de ces routines : « Où vous croyez-vous donc ? » devient « Où nous croyons-nous donc ? », pointe appréciée de Paulhan, retournement sur un *nous* d'un énoncé polémique. On ne sait si cette clausule vaut charge pleine d'aplomb, ou porte une incertitude existentielle (Agnès Fontvieille, p. 134).

  - Ou bien, p. 19 : « La vie est *bien aimable* »

  - Ou bien p. 21, « La parole » : « J'ai la beauté facile et *c'est heureux* ».

  - Ou bien dans « Sans rancune » (titre qui lui-même est à la fois une collocation et une routine conversationnelle) : « Il fait un triste temps, il fait une nuit noire / À ne pas mettre un aveugle dehors », p. 70 : phrase-valise qui regroupe *il fait nuit noire* + *il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors.*

- + Poésie qui s'appuie aussi à l'occasion sur ce qui se chante depuis la nuit des âges, sans auteur individuel, donc sur la chanson folklorique (« Dans la danse », p. 59 : Entrez dans la danse, embrassez qui vous voulez…), ou sur la comptine (p. 80).

- 3. L'automatisme. Sans contrôle de la personnalité consciente…

  - Certaine distance d'Éluard à l'égard de cette pratique. Voir p. 55, le chantage dans l'apostrophe finale, la parole automatique semble un « piège », cette « grande vie » de l'inconscient est liée à un repli sur soi, dans une posture qui évoque à la fois les sommeils surréalistes (« je m'endors »), la mélancolie (« les mains prises dans la tête ») et le dadaïsme (« la tête dans la bouche », *cf.* Tzara, « la pensée se fait dans la bouche »). En opposition : « l'inquiétude des formes », *in* + *quies*.

  - Mais Éluard admet le rôle décisif de la liberté, et de l'initiative aux mots, voir p. 89, le *je*, « vagabond qui dénoue la ceinture de sa gorge et qui prend les échos au lasso ». Parole non contrainte + technique de répétition sonore, de paronomase généralisée, dont les exemples sont multiples, *passim* :

        - « la voiture de verdure de l'été », p. 13, l'analogie sonore fait contrepoint à la hardiesse et à l'arbitraire du rapprochement.

        - Ou bien, dans « La parole » : « J'aime le plus chinois aux nues » (ellipse : ce qui est le plus chinois + hyperbole ?). Octosyllabe dont les sonorités suscitent le vers suivant, « J'aime la plus nue aux écarts d'oiseau » : aux nues => *nue au*, et *ois aux* => oiseau.

    - « Plus près de nous » : poème qui fait suite, p. 18, à « L'invention ».

        - Dès le titre, passage du triple *je* sur lequel se terminait « L'invention » à un *nous*. Dimension collective de l'écriture, donc tendant vers l'impersonnel, ou trans-personnelle ?

        - Le *courant* de la plume, le *fil* de la logique : l'accélération de l'écriture, pour se délivrer du but que viserait une pensée (le « drapeau toujours dépassé »), pour laisser œuvrer le grand *oiseau* de la poésie ?

        - Mais cette métaphore : à la fois culturelle (parole ailée du poète, le poète comme cygne, comme pélican, comme albatros, etc.) – et la plus personnelle, puisque liée au pseudonyme choisi par Eugène Grindel, Éluard : aile + art (mais aussi, certes, « élu de l'art », disait Valéry, ou élu pour l'art), et désignant chez lui la fantaisie créatrice, non définissable.

- Cet oiseau prétend de ses plumes recouvrir l'univers…

- <u>3) Une poésie tendue vers l'univers</u>

- Le corps-univers

    - Principe :

        - « Avenir de la poésie », 1937 : notre devoir est de « vivre, non pas à la manière de ceux qui portent leur mort en eux et qui sont déjà des murs ou des vides, mais en faisant corps avec l'univers, avec l'univers en mouvement, en devenir » (*OC*, 1, p. 526).

        - « Physique de la poésie », *Donner à voir*, 1939, à propos du poète, et en s'appuyant sur des textes de Novalis : « Victime de la philosophie, l'univers le hante ».

    - Exemples :

        - « Suite » [2], p. 20 : « La lune dans un œil et le soleil dans l'autre ». Puis la femme se mêle au paysage, « Jambes de pierre aux bas de sable ». Voir « ta chevelure d'oranges », p. 134. Souvenir du blason, forme qui chantait déjà le corps cosmique de la femme…

        - « La rivière que j'ai sous la langue », p. 22.

        - « Rubans », p. 41 : « Leurs yeux se sont levés plus tôt que le soleil » : c'est la voix pronominale, inattendue pour *les yeux*, mais courante pour *le soleil*, qui vient marquer l'union entre le corps et le monde.

        - « La nature s'est prise aux filets de ta vie », p. 83.

        - « l'éternel ciel de ma tête », p. 119.

- Masculin e(s)t féminin. Le sujet poétique se fantasme à la fois masculin et féminin

    - Eugène Grindel = grain d'aile, mais aussi grain d'elle ? Dédicace à Gala d'un exemplaire de *Capitale de la douleur* : « Te quitterai-je […] ? Je ne puis pas me perdre ».

    - « L'ombre aux soupirs », p. 23 : « Pris dans sa traîne de pavés » / de mariée ?

    - Le poème « L'égalité des sexes », p. 51 : « Et je t'emporte sans bataille, ô mon image ». Le mythe de Pygmalion + ici la statue à l'image de son créateur ?

    - « L'amoureuse », p. 56 : les octosyllabes « Elle a la forme de mes mains / Elle a la couleur de mes yeux ».

    - Dans la parole poétique, un *je* féminin s'exprime, ou doit s'exprimer :

        - « Les petits justes », II, p. 78 : « Pourquoi suis-je si belle ? ».

        - « Grande femme, parle-moi des formes », p. 55.

        - « Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire », p. 136.

- La parole-univers

    - Thématiquement :

        - Elle s'étend aux dimensions du monde, l'épouse en l'exprimant : « La parole » : « Je glisse sur le toit des vents / Je glisse sur le toit des mers », p. 21.

        - Par sa parole ailée le poème prétend alléger le monde pour le déplacer et le compléter : voir « Les petits justes », I, p. 77.

        - La parole poétique abolit par la métaphore la séparation entre les règnes (animal et humain, végétal et minéral, etc.) : « les épines de l'orage » (le végétal et le cosmique, p. 13), « la rose d'ambre » (p. 60, le végétal et le minéral), « le papillon d'orange » (p. 132, l'animal et le végétal), le « front de nacre » (p. 123), tes « lèvres d'or » (p. 136, l'humain et le minéral).

    - Formellement. Voir « Boire », p. 104 : « Plus un mélange n'est absurde », à la fois d'alcools, et de formes poétiques. Désir d'expérimenter sinon toutes (elles sont infinies), du moins le mélange du plus grand nombre possible de combinaisons de formes

versifiées, ou de vers + prose (*cf.* par ex. « L'invention »), de prose elle-même traitée de diverses manières (récit de rêve, poème en prose, texte quasi automatique) ?

- III – Le propos de Pierre Emmanuel n'est donc, en effet, pas un paradoxe, ou du moins c'est un paradoxe qui se soutient bien… Soit. Et on déjà vu l'originalité d'Éluard : avant tout le travail sur le proverbe et sur le lieu commun (parole-univers, corps-univers, masculin et féminin : tout cela semble *aussi* marqué par Apollinaire). Par quoi il échappe à cette banalité qui serait le fond mystérieux du lyrisme : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! disait Hugo, dans la Préface des *Contemplations*, etc. Mais ne peut-on dégager les ENJEUX PROFONDS de cette expérience que fait Éluard, expérience de la simultanéité du personnel et de l'impersonnel ?

- <u>1) L'« expérience directe » de la dualité de la langue</u>

- Dans la parole poétique, Éluard joue avec la double nature de la langue, qui se montre à la fois à la fois personnelle et impersonnelle :

- 1. La parole poétique se fait singulière *et* universelle.

    - Voir les titres.

        - Premier titre, modifié sur les épreuves : « L'Art d'être malheureux ». Mots qui en eux-mêmes orientent, comme on veut, soit vers le singulier, soit vers l'universel.

            - Rien de plus commun (donc de trans-personnel) que l'expérience du malheur – mais il est plus singulier (personnel) d'en faire un art, et de le décrire, de l'écrire.

            - Ou bien, à l'inverse : rien de plus personnel que le malheur, la souffrance intime – mais un art en tant que *technė* n'appartient à personne en particulier…

        - Titre retenu : c'est le travail poétique qui produit la même réversibilité.

            - Métaphore en *de*, « fabulatrice de liens » (Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p. 197), ambiguë (équative, métonymique, processive) : la douleur est une capitale / a une capitale (une ville, ou une tête, ou un G…) / s'écrit en lettres capitales ? Mais si la douleur est aussi chose d'imprimerie : alors pas seulement chose d'un cœur, mais de tous les lecteurs.

            - Variation en chiasme à la fois, phoniquement, sur *Les Fleurs du mal*, et, sémantiquement, sur *Le Spleen de Paris* ? Donc la dimension trans-personnelle de l'intertextualité, de la culture, que portent les mots…

- 2. La parole poétique n'est ni entièrement claire (devenant personnelle pour tous) ni entièrement opaque (impersonnelle pour tous)

    - Le poète serait l'un des « oiseaux entrouvrant le livre des aveugles », p. 33. Il ne s'agit pas de remplacer le visible par l'invisible. Mais de jeter – et de faire jeter – un œil d'oiseau et d'aveugle sur les deux…

    - D'où procédés visant à déjouer l'établissement d'une signification. Sémantiques et syntaxiques. Par exemple :

        - Les titres déroutants

            - Le même titre pour des poèmes aux contenus tout différents : « Nul » (p. 24 et 30), « À côté » (p. 32-33).

            - Titre inachevé : « Ce n'est pas la poésie qui… », p. 48.

            - Titre absent : p. 99, 109, 111, 112, 113.

        - L'oxymore :

            - « Mourir de ne pas mourir »…

            - Un vers (3 + 5) comme « Il s'agit, il ne s'agit plus » (p. 49).

        - La polysémie lexicale

            - Dès les titres : « Répétitions », ou « Les petits justes » (sens moral et biblique ? sens couturier archaïque ? sens méta-poétique, brefs poèmes mais pleins de justesse ?)

            - Dans « L'ami », p. 43, les mots *épreuve* (photographique et existentielle) et *s'entendre* (par les oreilles, par les cœurs…).

        - L'emploi non anaphorique de déterminants démonstratifs ou définis, le poète nommant comme si nous les connaissions des lieux et des êtres dont nous ignorons tout : « Entre ce grand oiseau tremblant / Et la colline qui l'accable », p. 89.

        - L'ambiguïté des rattachements syntaxiques : les poly-appariements possibles.

            - « Suite » [1], p. 14.

            - Le début de « Bouche usée », p. 63.

            - Mais aussi dans la phrase, un alexandrin, qui semble la transparence même : « Entre nous est la transparence de coutume », p. 91. Comment

le comprendre ?

- *de coutume* comme complément du nom ? Mais alors :
  - Entre nous *règne* la transparence de coutume ?
  - Entre nous *s'interpose* la transparence habituelle ?
- *de coutume* comme attribut : entre nous la transparence est de coutume ?

- On peut parfois parler de constituants flottants. Ainsi dans « Les Moutons », p. 27, à partir du v. 3, divers syntagmes nominaux sont juxtaposés sans qu'on puisse leur attribuer une fonction (complément d'objet de *fermer* ? appositions) ou un statut (phrases averbales ?), sans oublier que le v. 8 semble agrammatical. Ou « À côté », p. 32.
  - Phénomène qui malgré l'ex. de la p. 91 caractériserait avant tout « Répétitions ».

- 3. La parole poétique n'est ni entièrement sensible (du côté du personnel : mon sensible n'est jamais tout à fait ton sensible), ni entièrement conceptuelle (du côté de l'impersonnel). Diverses analyses possibles ici :
  - L'alliage et l'alliance de l'abstrait et du concret :
    - dès le premier poème, « l'inceste agile », ou les « poissons d'angoisse » (l'angoisse respire aussi mal que des poissons sortis de l'eau + poire d'angoisse).
    - « l'oiseau d'habitude », p. 32 ; « un miracle de sable fin », p. 46 ; la brume de dérision », p. 87.
    - dans un titre comme « Au cœur de mon amour », p. 52 : l'organe ou le centre ? Le sentiment ou la personne aimée ?
    - « l'aumône de ses seins », p. 92 : ses seins sont une aumône (métaphore équative, paraphrasable par *être*), ou font l'aumône, ils affirment la générosité de la femme…
    - dans « le plumage entier de la perdition », p. 94, la perdition a un plumage (métaphore métonymique, paraphrasable par *avoir*), elle est animalisée (la métaphore étant filée depuis « les coqs des vagues »).
  - La parole poétique se tisse d'images.
    - La comparaison et l'image rapprochent des réalités éloignées, résistant à la logique, aux fils conducteurs : « la voiture de verdure de l'été » (p. 13), « Elle roule sur pierres / Comme l'eau se dandine » (p. 91), « Elle est comme une grande voiture de blé » (p. 99).

- L‘incongruité est donc recherchée :

    - Par les compléments de nom : « les épines de l’orage » (p. 13, éclairs dans le ciel selon Laure Himy, parce qu’ils piquent soudain comme les épines de rose selon Christel Le Bellec ?), « les muscles de rivière » (p. 20), « le toit des vents » (p. 21).

    - Parfois dans le rapport entre GS et GV : « L’eau se frottant les mains aiguise des couteaux », p. 57.

  - Or « L’image imagine le sens alors même qu’elle est en train de le créer » (Bernard Noël cité par Corinne Bayle, 2014, p. 197), càd alors qu’il n’est pas entièrement conceptualisé.

    - Ainsi l’oiseau, image exemplaire, qui dirait l’envol libérateur, imprévisible et créateur, le moment de l’essor hors du sens commun ?

- Les métaphores par *de* semblent dans le recueil souvent étranges, très personnelles, mais en même temps, dans la mesure où le terme métaphorique y est toujours premier (« les poissons d’angoisse », « l’asile de ses yeux », p. 102 : comparant puis comparé), la métaphore, précédée d’un déterminant défini, est ainsi présentée comme présupposée, comme antérieure à la parole, ce qui permettrait d’établir une connivence entre l’écrivain et son lecteur, par le truchement d’un langage convenu et connu ou supposé tel (*L’IG*, janvier 2014, p. 27), donc trans-personnel…

- Conclusion sur ce point : l’expérience et l’exploration de la langue dans la parole poétique cherchent l’*outre-sens*, p. 25. S’explique peut-être par :

  - L’octosyllabe qui clôt « L’amoureuse » : « Parler sans avoir rien à dire », p. 56.

    - Parole ≠ dire, qui est diction et direction, prétention à la vérité…

    - Éluard citait volontiers (notamment dans *Donner à voir*) le fragment de Novalis : « parler pour parler est la formule de délivrance ».

  - La fin du poème IX des « Petits justes », p. 85 : « Bouche ouverte liée à la bouche fermée », càd que la parole poétique est aussi faite de silence… (Voir aussi « Œil de sourd », p. 49, avec ses phrases inachevées, le jeu de la réticence). Et dans le silence du poème chaque lecteur trouve la place de sa propre parole…

  - Ou par la chute du poème « L’habitude », p. 58 : « Je [personnel] dis la vérité [impersonnelle] sans la dire [ni l’un ni l’autre, donc, ou bien les deux à la fois, mais dans l’outre-sens ?] ».

- Cette exploration de l’outre-sens suppose d’une part une rupture avec le lyrisme mimétique, qui, on va voir pourquoi, serait trop personnel ; et elle vaut, d’autre part, comme sollicitation forte adressée aux lecteurs, c’est-à-dire comme tension vers l’impersonnel. Ce sont les deux derniers points qui seront développés.

- 2) Un lyrisme non mimétique

  - Au fond il s'agit de dépasser la *répétition*, mot qui vient en premier dans les sous-titres du recueil… Copeaux et collage : façon de refuser le poème à sujet. Selon un calembour décisif, p. 125 : « Et le soleil refleurira, comme le mimosa » = comme le mime osa, pour autant que le mime ose… Voir aussi « Physique de la poésie », dans *Donner à voir* : « la ressemblance ni[e] l'universel » (1, p. 937), elle interdit donc le dépassement du personnel. Paulhan avait écrit à Éluard, le 7 mars 1919 : « Il faudrait beaucoup pour supprimer toute personnalité. D'abord, que l'œuvre d'art ne soit plus prise pour imitation des choses vraies (l'imitation faisant songer à celui qui imite) ». Rompre avec le mimétisme, ce serait ainsi rompre avec le trop personnel, et donc remplir une condition du mouvement vers l'impersonnel.

  - La transfiguration de l'objet aimé

    - Opposer le premier vers du recueil (« l'inceste agile ») au dernier : « Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même ».

    - Dans ce dernier poème, on lit : « Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter » ≠ je chante pour t'aimer, pour te dire mon amour. L'amour non pas comme sentiment à exprimer, mais comme tremplin de la parole poétique.

    - Ou bien « Dans le cylindre des tribulations », p. 64 :

      - s'il y a des filles, elles sont trente, et elles sont « divinisées par l'imagination » ;

      - l'homme, « dans la petite vallée de la folie » (la folie poétique ?) joue, mais contre lui-même : le jeu de l'écriture ?

      - « Les caresses du jeu ne sont pas celles de l'amour », la poésie ≠ l'amour.

  - La contestation de l'inféodation à une expérience directe restreinte.

    - Un motif : l'aveugle, figure topique du poète revisitée.

      - Dans « Nul », p. 24 : « l'empreinte, l'empreinte, je ne vois plus l'empreinte ».

      - Lié au sommeil fécond, p. 24 ; paradoxalement, à un livre, p. 33 ; à la nuit encore, mais aussi à l'illimité, dans une imitation aveugle, à perte de vue, p. 44.

      - Voir « Physique de la poésie » : « On ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés » (*OC*, 1, p. 938).

      - Pour Agnès Fontvieille, qui s'inspire de l'idée de matrice du poème chère à Riffaterre, la collocation *les yeux fermés fenêtre ouverte sur l'horizon*

serait la matrice du recueil (p. 87 et 103).

- Des poèmes :

  - « L'invention », p. 16 : « La description du paysage importe peu », voir Breton…

  - « Intérieur », p. 31 : « Dans quelques secondes / Le peintre et son modèle / Prendront la fuite », et l'ennui de la « médaille vernie ».

  - « L'ami », p. 43, sur la photographie. Cette dernière montre le groupe, mais ne dit rien de la véritable « épreuve » : « s'entendre ».

  - « Œil de sourd », p. 49 : refus d'avoir un portrait stabilisé ; la ressemblance est une « Fâcheuse coïncidence ».

  - « Le miroir d'un moment », p. 133 : si dans ce poème-énigme *il* réfère au poème, alors le poème est ce qui « montre aux hommes les images déliées de l'apparence » (deux sens, en fait : images libérées de l'apparence mimétique, et images, relevant de l'apparence, mais libres de tout lien à un modèle…), et « ce qui a été compris » dans le cadre de la parole poétique « n'existe plus », cad n'appartient plus à l'ordre du réel imitable…

- Les poèmes qui pour titre portent le nom de peintres notoirement non mimétiques, hostiles à la ressemblance :

  - « Pablo Picasso », p. 96 : « À travers le diamant, toute médaille est fausse », espèce de proverbe qui s'explique à la fois par la p. 31, et parce que le diamant diffracte la lumière comme le cubisme analytique fait avec l'espace pictural (Colette Guedj) ; « Si nous l'abandonnons, l'horizon a des ailes » ≠ contraintes de la perspective.

  - « André Masson », p. 105 : « les flammes de la terre s'évadent par les seins » (femme-volcan).

  - D'où la récurrence de l'expression « sans ombres », qui évoquerait la manière cubiste de peindre les paysages selon leurs seuls contours, en refusant les contrepoints de la lumière et de l'ombre.

  - Dans chacun de ces poèmes, il ne s'agit pas d'écrire comme on peint, mais Éluard adopte et adapte la vision d'un autre : le lyrisme ainsi n'est plus l'expression de sa propre subjectivité (Laure Himy).

- <u>3) Le rôle créateur majeur imparti au lecteur</u>

  - Principe. Voir :

    - La bande publicitaire du recueil : « Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas

me croire. Comte de Lautréamont » (*Les Chants de Maldoror*, fin du chant VI).

- Ou, dans « Physique de la poésie » : la principale qualité des poèmes est « non pas d'évoquer, mais d'inspirer » ; « Le lecteur d'un poème l'illustre forcément » (*Donner à voir*, 1, p. 939).

- Donc : le *je* ne suffit pas à l'accomplissement de la parole poétique. Pourquoi ?

- 1. Parce qu'Éluard pratique ce qu'on a pu nommer une poésie « post-métrique », ou qui s'écrit sous le régime de l'élasticité métrico-prosodique (Jean-Pierre Bobillot), comme, certes, chez Apollinaire, déjà, entre autres. Ce qui commande ou sollicite une implication personnelle du lecteur, une décision : à son oreille et à sa langue de choisir le compte des syllabes…

  - Soit ce vers, dans « Ne plus partager », p. 89 : « Quand la saison du sang se fane dans mon cerveau », 13 syllabes ou bien faut-il élider le *e* final de *fane*, pour obtenir un alexandrin qui se relie alors au vers suivant, lui-même un alexandrin (donc pression d'un contexte métrique) ?

- 2. Parce que Éluard a la volonté, contre les surréalistes (en fait, surtout contre Desnos) de ne pas se perdre dans le sommeil ou le rêve, trop autocentrés, et de ne pas perdre non plus les formes et leur variété (« j'ai grand besoin d'inquiétude »).

  - Voir le dernier paragraphe de « Pour se prendre au piège », p. 55.

  - Poésie qui pour résister au narcissisme *convoque* (*cum* + *vox*) son destinataire, le *tu* valant plus d'une fois tant pour une aimée éventuelle que pour le lecteur. Voir le *tu* sans antécédent du court poème en prose « La nuit », p. 127 : « Caresse l'horizon de la nuit »… « Ce n'est pas la nuit qui te manque, mais sa puissance ».

    - Ce qu'il s'agit d'exploiter, pour le poète et pour le lecteur, c'est moins le rêve que sa capacité de création – qui aboutit à des *impossibilia*, donc à de l'imaginaire, comme « des verdures que le soleil n'inventa pas », que le lecteur a charge de *soutenir* à l'existence.

- 3. Parce que l'assomption de l'énigmatique est provocante, met le lecteur au défi…

  - Dans « La parole » : « J'aime le plus chinois aux nues »

    - Ellipse : ce qui est le plus chinois + hyperbole ?

    - Vers qui vaut à la fois comme principe et comme exemple ? L'énigmatique ne tient pas au vocabulaire (règle pour tout le recueil, sauf le mot *cantharides*, p. 43)…

  - Exemples de poèmes-énigmes.

    - « Lesquels ? », p. 40. Rien ne renvoie à Éluard, Gala, Ernst. 1. Quel est

l'antécédent de ce pronom interrogatif ? 2. *Il* est-il personnel, ou impersonnel ? 3. Qui *nous* inclut-il ? Un *nous* de modestie (donc le seul sujet), ou *nous* = il + je, elle + je, il + elle + je ? 4. Le corps du poème est-il une réponse au titre ?

- Le début de « L'habitude », p. 58 : « Toutes mes petites amies sont bossues : / Elles aiment leur mère » (donc la portent sur leur dos, suggère Gateau, ou bien figure de la *puella senex* ?).

- Ou bien dans son ensemble la section « Les petits justes ». Et notamment : « Pourquoi suis-je si belle ? Parce que mon maître me lave », p. 78, la parole poétique lavée dans la brièveté, comme une femme dominée ?

- Mais il y a aussi des fragments d'énigme dans tel ou tel poème :

  - Le premier paragraphe de « L'absolue nécessité », la phrase progressant par ajouts sans que la progression textuelle soit claire…

  - Certains énoncés d'allure proverbiale sont des énigmes, ainsi dans « Rubans » : « Prendre, cordes de la vie », p. 41. Jeu avec *pendre* ?

- Le poète assume l'énigmatique, comme agent d'une régénération de l'homme.

  - Un sujet collectif, « l'homme », apparaît dans plusieurs des « Nouveaux poèmes » : « Revenir dans un ville », p. 123, « Le miroir d'un moment », p. 133.

  - Et aussi « Grandes conspiratrices », p. 114 : « routes sans destinée, croisant l'x de mes pas hésitants », càd routes des poèmes ? et le symbole de l'inconnu(e) ? « l'homme, à vous fréquenter, perd son chemin, et cette vertu qui le condamne au but » ; d'où le caractère paradoxal du vœu final : il « rêve que les étoiles vont se guider sur lui » – qui ne sait où il va ! ≠ poète mage et guide à la Hugo, mais signe d'une transformation de la vertu humaine (force et efficacité).

  - Poésie donc

    - Qui nous demande de conspirer (de souffler ensemble, respirer ensemble, parler ensemble, chanter ensemble) vers l'inconnu.

    - Qui se veut poésie de la dé-route consentie (acceptée + éprouvée avec). Chaque *je* ne s'y retrouve qu'à s'y perdre, c'est-à-dire qu'en acceptant de faire l'épreuve de l'outre-sens.

- CONCLUSION

  - *Capitale de la douleur* invite à réfléchir sur

    - Les différentes formes langagières de l'im-personnel : le gnomique, le lieu commun, l'intertextuel…

    - L'implication des lecteurs. Face à la souplesse des vers, chaque poème ou presque étant à réaliser par un choix de diction du lecteur. Face à l'outre-sens, ou pour le rêver…

    - La limite plus floue qu'il n'y paraît au premier abord entre personnel et impersonnel…

  - Prolongement : le même jeu *à la fois* du personnel et de l'impersonnel se retrouvera-t-il quand la poésie d'Éluard se voudra communiste ? Non, l'impersonnel idéologique impliquant de profondes transformations.

  - Nous voici, désormais, peut-être persuadés qu'Éluard n'est pas, malgré ce que prétendait Giorgio de Chirico, « un crétin mystique » !

Deuxième composition française
(Littérature générale et comparée)

Rapport présenté, pour le jury de littérature comparée, par Claudine Le Blanc, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

La dissertation de littérature générale et comparée est une dissertation : en tant que telle, elle exige d'abord une bonne maîtrise de cet exercice. La difficulté de cette deuxième composition française, cependant, tient en ce qu'elle est préparée dans le cadre d'un programme – cette année « Comédie et héroïsme féminin » –, programme qu'il faut connaître, certes, mais dont il convient de savoir se détacher au moment d'aborder le sujet proposé. De la même façon en effet que le commentaire, à l'oral, porte sur un passage dont le sens est à construire *au sein de l'œuvre*, et non de la problématique du programme, la dissertation, à l'écrit, est une réflexion tout entière organisée *à partir d'un sujet précis*. Cela ne signifie aucunement que le travail, en amont des épreuves, n'est pas nécessaire, mais qu'il ne saurait se réduire à l'apprentissage d'un savoir sur un corpus figé dans une perspective définie. Tout aussi important est l'entraînement régulier à l'exercice de la dissertation qu'un mauvais usage de connaissances hâtivement maîtrisées bien souvent entrave plus qu'il ne sert : il est toujours curieux de lire des copies lacunaires de candidats qui n'ont manifestement pas travaillé le programme mais qui, dans l'introduction à laquelle se limite leur copie, se livrent à une analyse assez pertinente du sujet, parce que rien ne vient parasiter celle-ci. *A contrario* le jury lit bien souvent des copies informées mais qui, sans être tout à fait hors sujet, ne sont que très imparfaitement des dissertations : cela a particulièrement été le cas cette année, où il n'a pas été rare de voir traiter, en lieu et place du sujet, la question de la nature de la comédie en général, son affinité avec le féminin, l'espace de liberté et de mouvement qui s'y déploie – dans des copies qui n'étaient toutefois pas les pires car le sujet a souvent été rabattu sur la question de l'héroïsme féminin et/ou du comique, développé en typologie des diverses formes de comique sans que soit exploré ce qui est relatif à la comédie. Et si les correcteurs ont pu juger que les exemples étaient globalement mieux articulés les uns aux autres que les années précédentes, ceux-ci demeuraient insuffisamment précis et insuffisamment exploités dans la perspective du sujet, si bien qu'ils semblaient parfois illustrer un argument plus large que celui abordé dans la sous-partie où ils apparaissaient et donnaient alors immanquablement l'impression que la copie reprenait des pans de cours.

Aussi insistera-t-on ici tout particulièrement sur l'analyse du sujet et sa problématisation, en signalant les erreurs et insuffisances relevées en la matière dans les copies corrigées par le jury afin d'éclairer les candidats malheureux autant que les futurs agrégatifs. On s'attachera ensuite à la manière dont, en reprenant les œuvres dans la perspective de la problématique (et non à partir de ce que l'on *sait* d'elles), on pouvait construire la dissertation, avant de proposer un plan détaillé et de conclure par quelques remarques sur la rédaction.

I. Observations préliminaires sur le sujet

Le sujet proposé était le suivant :
« Heureusement, l'aventure est plus comique que dangereuse », déclare un personnage de *La Colonie* de Marivaux à propos de la prise du pouvoir par les femmes.
Dans quelle mesure ce propos éclaire-t-il votre lecture de *Lysistrata* d'Aristophane, *Comme il vous plaira* de Shakespeare, *L'École des femmes* et *La Critique de l'École des femmes* de Molière, ainsi que *La Locandiera* de Goldoni ?

Comme cela était précisé, la citation est empruntée à *La Colonie* de Marivaux, pièce publiée en 1750 après l'échec retentissant de *La Nouvelle Colonie ou La Ligue des femmes* en 1729. On pouvait supposer que les candidats l'aient rencontrée lors de leur préparation car on la rapproche souvent de *Lysistrata* ; rappelons cependant qu'aucune connaissance de cette pièce n'était exigée (même si on aurait pu imaginer Marivaux mieux connu : le jury a été surpris de lui voir régulièrement attribuer une pièce intitulée *L'Île* aux *esclaves*). Le sujet avait été libellé de telle façon que « la prise du pouvoir par

les femmes » puisse pallier l'ignorance de *La Colonie* en tenant lieu de résumé de l'intrigue. De cette expression, le candidat pouvait déduire quelques informations utiles : la pièce de Marivaux rapporte une prise de pouvoir, un véritable coup d'État des femmes qui n'acceptent plus de vivre sous la dépendance des hommes et instituent une révolution politique (gouvernement séparé des femmes) et sociale (abolition de l'amour et du mariage comme autant d'asservissements). Même si ces mesures s'avèrent vite des moyens au service d'une fin, celle-ci n'en est pas moins d'obtenir une représentation des femmes dans la vie de la cité. Rien de tel, de ce point de vue, dans les pièces au programme, toutes antérieures, sauf *La Locandiera*, qui est quasiment contemporaine (1753). L'enjeu politique est au contraire au cœur de *La Colonie*, et entrecroise deux formes de domination : le philosophe Hermocrate met habilement fin aux revendications des femmes en faisant en sorte de les diviser sur la question de l'abolition de la noblesse, à laquelle se refuse Arthénice, la « femme noble ». C'est le même Hermocrate qui déclare, dès son entrée en scène à la scène XII et bien avant le dénouement : « Heureusement, l'aventure est plus comique que dangereuse », analyse qui porte donc non sur l'issue, mais sur la nature même des événements.

L'« aventure » renvoie donc dans *La Colonie* au principe même d'une participation des femmes à la vie politique, la seule évocation de sa mise en application étant jugée dénuée de toute portée, de tout réalisme, relevant de la fantaisie et d'un jeu qui suscite le rire. Il en va *a priori* différemment dans les pièces du corpus, qui présentent, bien plus qu'une utopie, une intrigue dénouant ou non la situation problématique dans laquelle se trouvent les personnages (la guerre à Athènes) et/ou proposant, conformément à la nature de la comédie (cf. analyses de Northrop Frye sur les comédies de Shakespeare), un processus d'émancipation des jeunes gens s'achevant par le mariage (Rosalinde, mais aussi Orlando, Agnès, Mirandoline). À cette intrigue certains candidats ont été tentés d'assimiler, sans autre forme de procès, « l'aventure ». Or, la question se posait de savoir ce que peut être, dans chaque pièce, « l'aventure », en envisageant pour commencer où pourrait, malgré tout, se loger la « prise de pouvoir des femmes » - rappelons que le sujet ne se limite pas à la citation, mais comprend aussi le libellé ; or non seulement « émancipation » n'équivaut pas nécessairement à « prise de pouvoir », mais dans deux des pièces, les femmes ont d'emblée le pouvoir (Mirandoline, Uranie et Élise). Un des enjeux de la réflexion était donc de déterminer le référent de « l'aventure », en y revenant éventuellement dans le développement de l'analyse : la dimension métatextuelle du propos d'Hermocrate, le terme « comique » invitaient bien évidemment à envisager à un moment la pièce entière comme « l'aventure » ; c'était aussi une façon d'intégrer *La Critique de l'École des femmes*, que les candidats ne devaient pas avoir oubliée.

II. Analyse du sujet

Présentant la difficulté de ne pas être d'emblée un jugement de critique littéraire mais une déclaration empruntée à la fable d'une pièce extérieure au corpus au programme, très court de surcroît et pouvant donner l'impression d'être plus simple qu'il n'est, le sujet appelait donc une analyse soignée. On rappellera ici que cette analyse, à reprendre de façon synthétique en introduction, n'est pas simplement un moment obligé que l'on peut aussitôt oublier, pour retrouver dès que possible la perspective du programme et les développements de cours. Elle ne saurait davantage se réduire à une pure analyse grammaticale détachée de tout enjeu spéculatif : l'examen des tours syntaxiques, du lexique, voire des figures a pour but de dégager le(s) *problème(s)* posé(s) par le sujet, c'est-à-dire ce qu'il donne à penser, qui doit par la suite être élaboré pour constituer la *problématique* de la dissertation. De nombreux candidats, manifestement sensibles à la demande répétée dans les rapports de ne pas négliger cette étape décisive, proposent bien une analyse, mais sans que celle-ci soit mise à profit pour l'élaboration du plan et de la problématique : tout au contraire, l'analyse du sujet semble viser une simplification de la pensée et un lissage des termes. Ainsi non seulement les termes « heureusement » et « aventure », qui permettaient d'élargir le débat et de sortir de l'alternative « dangereux/pas dangereux » ont-ils souvent été négligés, mais « dangereuse » a été appliquée mécaniquement à « émancipation féminine », sans que soient envisagés les périls physiques (duels et blessure d'Orlando, menace d'incendie sur l'Acropole), moraux (Mirandoline), sociaux (déclassement d'Agnès) auxquels peuvent être confrontés les personnages féminins comme masculins. De même « comique » a été assimilé à « légère », ce qui aboutissait à un sujet du type : l'aventure est plus amusante que sérieuse.

L'analyse du sujet doit au contraire permettre de déployer tout son potentiel de sens – c'est dans cette perspective que se justifie la décontextualisation d'un propos sur laquelle repose l'exercice de la

dissertation –, et il ne faut pas hésiter à formuler des interrogations ou à mettre au jour d'éventuelles contradictions. Ainsi, dans le cas du sujet donné au concours, il convenait de faire les remarques suivantes :

- Comme cela a été le plus souvent remarqué par les candidats, l'énoncé est un jugement de nature axiologique, que signale l'adverbe « heureusement ». L'énonciateur se félicite du caractère inoffensif qu'il affirme : c'est logique (on se réjouit de l'absence de danger) ; reste à savoir ce que recouvre cette heureuse bénignité.

- Le temps auquel le verbe « être » est employé, le présent, a généralement été compris comme un présent de vérité générale utilisé dans un jugement conclusif sur l'action ; tel n'était pas le cas, on l'a dit, et cela n'a évidemment pas été sanctionné. En revanche, ce présent invitait à se poser la question de la représentation du texte théâtral et de son historicité : cela n'est pas dangereux, mais cela pourrait-il l'être, dans une mise en scène contemporaine par exemple ?

- Le recours au tour « être plus x que y » a été quant à lui trop rarement analysé : ce tour instaure une différence de degré entre deux qualités – ainsi : « Il est plus habile qu'intelligent », exemple donné dans le Grevisse, § 1044, Remarque 4, qui précise qu'il s'agit d'une comparaison où le second terme est incomplet : « il est plus habile (moins habile, aussi habile) qu'il n'est intelligent ». La question est de savoir quel est le rapport entre ces deux qualités, qui ne sont pas associées de façon neutre, y compris dans une expression comme celle de Courteline citée dans le TLF, « plus grotesque que lugubre », assez proche de celle d'Hermocrate, où les deux termes semblent *a priori* opposés (si quelque chose s'avère dangereux, on n'en rit pas). L'exemple de Grevisse montre bien qu'il ne s'agit pas de deux évaluations indépendantes, mais d'une seule, qui se fonde sur l'affirmation de la différence (voire de l'indépendance) entre les deux termes, alors qu'ils pourraient paraître proches : le propos présuppose ainsi que l'habileté n'implique pas l'intelligence, voire que la première tient lieu de la seconde. Il y a donc un *distinguo* qui est véhiculé par ce type de jugement, du type de celui qu'on trouve dans les expressions « plus jolie que belle », « plus bête que méchant » : le jugement aboutit à nier la seconde qualité (« il n'est pas vraiment intelligent », « elle n'est pas belle », « il n'est pas méchant au fond »…). Le *Grand Robert de la langue française* glose ainsi : « dans un sens voisin de *plutôt* ». Le jugement d'Hermocrate, que l'on pourrait paraphraser par « on pouvait croire l'aventure dangereuse, mais elle n'est que comique » vide donc la prise de pouvoir des femmes de toute dangerosité. Mais cela signifie dès lors que c'est le comique qui est jugé fondamentalement inoffensif.

- L'adjectif « dangereux » méritait aussi quelque réflexion : en quoi, et pour qui l'aventure pouvait-elle être qualifiée de « dangereuse » ? Hermocrate exprime un point de vue d'homme, et de « philosophe », qu'il était assez aisé d'identifier, et qui l'a été, mais il convenait de s'interroger de façon large, d'autant que la dangerosité d'une « aventure » concerne aussi *a priori* ceux (celles) qui la vivent. « Dangereux » signifie également « nocif, pernicieux, néfaste », s'agissant de lectures, ou de doctrines, par exemple : c'est ici que l'on trouve l'idée de subversion, qui suppose qu'une leçon transgressive puisse être tirée de l'action des femmes dans les pièces, ou *a contrario*, qu'une condamnation soit faite de celle-ci (ce qui n'est pas le cas, du moins explicitement, dans les pièces, sauf chez Goldoni dont la préface et la tirade finale de Mirandoline présentent la pièce comme une dénonciation de la rouerie féminine ; chez Aristophane ou Molière, la condamnation, placée dans la bouche de personnages masculins ridicules tels le Proboulos ou Arnolphe, qui juge Agnès traîtresse et diabolique, se trouve elle-même tournée en dérision). Notons enfin que « dangereux », au sens de « qui présente du danger », est un quasi-synonyme d' « aventureux » : le propos, en ce sens, signifierait aussi que l'« aventure » n'en est pas une, du moins au sens moderne du terme.

- Cette dernière remarque nous conduit au terme « aventure », qui a été le grand délaissé des dissertations, soit qu'il ait tout simplement été oublié, soit qu'il ait été utilisé sans état d'âme comme synonyme de « prise de pouvoir » ou d' « émancipation féminine », soit enfin, plus rarement, qu'il ait été convenablement relevé et analysé, sans être pour autant problématisé. Le mot a une étymologie qu'on pouvait supposer connue par des étudiants de lettres (mais qui l'était si peu, dans les faits, que le jury a été conduit à simplement valoriser sa

connaissance) : l'aventure (du latin populaire **adventura*, pluriel neutre du participe futur d'*advenire*, compris comme un substantif féminin singulier), c'est ce qui doit arriver ; le terme n'est donc pas à entendre dans son sens moderne d'« entreprise menée de façon active en dépit (ou en raison) des difficultés », mais bien au contraire comme ce qui arrive à une personne (plus souvent que plusieurs), de façon imprévue (sauf pour les diseurs de « bonne aventure »), ce qui constitue sa destinée, son sort, dans sa singularité autant que son caractère aléatoire (cf. l'expression « à l'aventure »). Le terme a un usage littéraire dans les romans de chevalerie où il désigne les équipées des chevaliers errant en quête d'épreuves imprévues et difficiles, et il est utilisé dans de nombreux titres de romans, généralement au pluriel et comme synonyme de « vie » (*Les Aventures de Télémaque* ; *La Vie et les Aventures de… Robinson Crusoe* ; *Martin Chuzzlewit* ; *La Vie de Marianne, ou les Aventures de la Comtesse de ****, de Marivaux précisément…). Au singulier, le terme peut avoir une nuance péjorative, et s'apparenter à « mésaventure ». De tout cela il ressortait qu'employer le terme d'« aventure » à propos de ce qui se passe dans les pièces revenait à en faire le fruit du hasard, et à retirer aux femmes toute initiative dans l'action : le propos peut se gloser : « c'est parce que c'est une aventure qu'elle est plus comique que dangereuse ». Par là aussi transparaissait le point de vue adopté : extérieur, masculin, et condescendant.

- L'adjectif « comique », enfin, plus souvent commenté, ressortit explicitement au domaine du théâtre, d'une façon lâche (« ce qui fait rire ») ; mais aussi au sens strict, premier (« relatif à, relevant de la comédie »). Ce qui se passe dans les comédies serait donc risible, à la fois « dérisoire » et « drôle » (mais pour qui, de nouveau ? est-ce si sûr que ce soit la « prise de pouvoir des femmes » qui suscite le rire, et elle seule ? Au service de qui et de quoi sont mis les procédés traditionnels du comique ?). Cependant, en raison du sens premier de « comique », le jugement pouvait aussi être appliqué à la fiction théâtrale (ce qu'ont fait la plupart des copies), mais il fallait alors observer qu'il en résultait une tension dans l'expression « plus comique que dangereuse », car la question de savoir si la comédie est dangereuse pour les âmes et les mœurs est l'objet d'un débat classique, nous y reviendrons, qui rebondit dans *La Critique de l'École des femmes*, où Climène déclare venir « de voir, pour [s]es péchés, cette méchante rhapsodie de *L'École des femmes* » et être « encore en défaillance du mal de cœur que cela [lui] a donné » (sc. 3) – danger pour le corps, ici.

III. Problématisation

La proposition d'Hermocrate apparaît donc comme l'expression d'un point de vue dénué de sympathie, voire hostile, qui vise à minimiser l'action féminine, en lui niant toute conséquence, en lui retirant le statut d'action, en la ridiculisant et en la déréalisant. Le sujet invitait à se demander dans quelle mesure ce propos au sein de la fable marivaudienne pouvait valoir tant pour les personnages de la fable des cinq pièces au programme, que pour ces cinq comédies en tant que spectacles, envisagés du point de vue de l'auteur et du spectateur : ces deux niveaux d'analyse devaient être clairement distingués, et traités. Une des raisons pour lesquelles les réflexions menées par les candidats ont été inefficaces et répétitives a été le glissement permanent d'un plan à l'autre, au détriment bien souvent d'un traitement fécond de la fable.

Mais la difficulté du sujet résidait surtout dans la nature négative du propos tenu par le personnage de Marivaux, qui se présentait d'emblée comme l'antithèse d'une thèse implicite énonçant le danger de l'aventure, à quoi il est rétorqué : l'aventure n'est pas dangereuse, elle n'est que comique. Or, rares ont été les candidats qui ont repéré et explicité ce à quoi pouvait s'opposer cet usage du mot « comique » (en opérant de façon maîtrisée le changement de plan mentionné plus haut), à savoir l'idée que la comédie, en mettant en scène de façon ridicule les travers des hommes, est toujours susceptible de privilégier le principe de plaisir, et de porter atteinte à la morale, aux mœurs, à la religion, bref d'être dangereuse. On en trouve l'expression chez Horace déjà : « Après parut la comédie ancienne, non sans un grand succès, mais la liberté y tomba dans l'excès et dans des violences appelant la répression de la loi » (« Successit vetus his comoedia, non sine multa / laude ; sed in vitium libertas excidit et vim / dignam lege regi », *De Arte poetica*, 281-283). Rappelons que l'idée de la valeur morale de la comédie (le *castigat ridendo mores*, souvent cité dans les copies), est une formule du XVIIe siècle (Horace dit exactement, et en général : « Ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore dire tout ensemble ce qui peut à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie » : « Aut prodesse volunt aut delectare poetae / Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae », *ibid*., 333-334). L'argument moral est une réponse à une critique avancée particulièrement par les théologiens chrétiens, qui est allée se développant dès lors que la comédie, ne se limitant plus à la

farce, s'est faite comédie d'intrigue sur le modèle italien, ou comédie de mœurs : ce dont témoigne très bien l'œuvre de Molière. Cette condamnation de la comédie, qui explique aussi bien la difficile transmission de *Lysistrata* au fil des siècles, que la virtuosité provocante de *Comme il vous plaira*, réponse aux attaques puritaines contre le théâtre comme lieu de l'artifice et de la confusion des genres, ou l'entreprise de justification de Goldoni dans son avis au lecteur, est encore reprise à l'époque de *La Colonie* par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) : « Voyez comment, pour multiplier ses plaisanteries, [Molière] trouble tout l'ordre de la société ; avec quel scandale il renverse tous les rapports les plus sacrés sur lesquels elle est fondée, comment il tourne en dérision les respectables droits des pères sur leurs enfants, des maris sur leurs femmes, des maîtres sur leurs serviteurs ! Il fait rire, il est vrai, et n'en devient que plus coupable, en forçant, par un charme invincible, les sages mêmes de se prêter à des railleries qui devraient attirer leur indignation ». Le comique et la comédie sont donc loin d'être anodins, et bien des auteurs, comme le fait Guez de Balzac dans ses *Entretiens* (1657), s'emploient à distinguer *deux* comiques, « la bonne raillerie » qui « ne choque ni la coutume ni la bienséance », qui « vient de l'esprit, et va à l'esprit » et la mauvaise, « qui fait rire par force et violemment » (« Du style burlesque »). Cependant la plupart des candidats sont partis au contraire de l'idée de l'innocuité de la comédie, formulée notamment chez Jean Émelina (*Le comique. Essai d'interprétation générale*, p. 56 sq), qui renvoie à Aristote et à sa définition du risible comme « défaut » ou « laideur sans douleur ni dommage » (*Poétique*, 1449a), mais en soulignant aussitôt l'ambiguïté de ce propos, en des questions qui sont exactement celles que pose le terme « danger » dans le sujet : « Douleur pour qui ? Dommage pour qui ? Pour le personnage représenté ? Pour son entourage ? Pour le spectateur ? » (*ibid*., p. 36). Ce faisant, influencés aussi sans doute par ce qu'ils avaient appris de la dimension utopique de la comédie ancienne grecque, les candidats ont pris comme une évidence le propos d'Hermocrate, en confondant au passage sans sourciller plan de la pièce et plan de la fable, et en oubliant des évidences moins contestables, telle la longue citation des *Maximes du mariage* tridentines dans *L'École des femmes*.

Faute d'avoir ainsi mis en perspective le sujet, les candidats, confrontés à un énoncé déjà dialectique mais qu'ils n'identifiaient pas comme tels, se sont trouvés en général bien embarrassés pour construire leur propre dialectique : soit ils s'appliquaient à montrer en première partie que le comique désamorçait systématiquement la subversion, mais revenaient alors pour la plupart en deuxième partie sur le caractère subversif des pièces, lequel avait été démenti par la première partie ; soit ils reprenaient tout le raisonnement du personnage de Marivaux depuis le départ (I l'aventure semble dangereuse II mais elle n'est que comique III dépassement de l'antithèse). Dans ce dernier cas, la copie restait cohérente, mais prenait le risque d'un propos assez plat et convenu voire naïf, dont la variante (I Des pièces comiques II Mais quand même dangereuses III Comiques et dangereuses à la fois) empirait encore le défaut en isolant artificiellement les termes du problème – c'était aussi le cas du plan désarticulant complètement le sujet et en supprimant toute tension : I Des prises de pouvoir II Comiques III Mais dangereuses quand même. Ce risque était évité par les copies qui envisageaient d'emblée, en première partie, l'antithèse, mais les risques étaient alors celui d'un affaiblissement progressif du développement, d'une part, dont le plus intéressant était dit d'emblée, celui de l'aporie, d'autre part, levée par le recours à des considérations générales plus ou moins bien venues (sur l'ambiguïté de la comédie, les personnages féminins, *etc.*).

Il convenait, au contraire, de s'appuyer sur l'aporie pour essayer de penser ce qui pouvait être dangereux *malgré tout* dans les pièces, c'est-à-dire ce qui fait que les comédies ne sont pas simplement comiques, en exploitant toutes les pistes dépliées par l'analyse du sujet, mais aussi en examinant précisément, dans chaque pièce, les formes de l'« aventure » et du « danger ».

On pouvait ainsi commencer par se demander dans quelle mesure le point de vue cité se retrouvait dans les œuvres, et pouvait les éclairer : quels seraient les équivalents du personnage d'Hermocrate ? et quels sont les termes utilisés pour désigner l'action féminine ? Un des problèmes posés par le sujet résidait dans les expressions qui manifestent, au contraire de l'aventure, un plan soigneusement conçu, et efficace : la « grosse affaire » de Lysistrata notamment (« méga pragma », v. 23).

Mais on pouvait aussi se demander dans quelle mesure le plan partait à l'aventure, ce qui se pouvait se jouer de hasardeux et de surprenant (pour les personnages, ou pour le spectateur) autant que d'inventif, en réinvestissant le terme de façon positive comme lieu de l'appropriation par un sujet de son destin, ce qu'au XVIIIe siècle on nomme l'« occasion ». On notera, de ce point de vue, que chez Molière, c'est Arnolphe qui a un plan (voir en I,1, l'exposition à Chrysalde de sa « méthode », v. 123), plan que la pièce s'emploie à déjouer, en le désignant comme le personnage comique : dans *L'École des femmes*, l'« aventure » d'Agnès (au sens propre de ce qui lui arrive) met en péril le projet

d'Arnolphe, dont elle révèle à la fois la nocivité et le ridicule ; c'est bien lui « le personnage ridicule de la pièce », comme il est dit par Lysidas dans la *Critique* (sc. 6, p. 176).

Il s'agissait, à partir de là, d'interroger le rapport d'exclusion entre comique et subversion, mais comme un présupposé véhiculé par le point de vue du personnage de Marivaux et associé à son appréciation négative de l'action des femmes. Celle-ci est-elle vraiment toujours tournée en dérision ? Qu'elle soit tournée en dérision lui retire-t-il en effet tout potentiel dangereux ? Est-ce que ces pièces pourraient produire un effet sérieux, en dépit du comique ? Est-ce qu'enfin elles pourraient être dangereuses dans la mesure même où elles sont comiques, comme le montrent Molière mais aussi Aristophane, qui met en scène des femmes prenant en charge la caricature que font d'elles les hommes ?

Quelle que fût la formulation retenue, la problématique devait interroger ensemble la possibilité d'un effet subversif malgré tout, à la fois au sein de la fiction et pour le spectateur, de l'action des femmes dans les pièces, et la forme donnée à cette action (plan concerté et/ou « aventure », comique ou non). En d'autres termes, il s'agissait de repenser l'action comique des pièces à partir de la notion d'« aventure » : il était possible d'imaginer, ainsi, non seulement que le comique serve la subversion (en reprenant la critique classique du rire), mais que le pouvoir transgressif des pièces repose sur la mise en scène de l'aventure amoureuse dans le déploiement qu'elle propose de la nature et de l'instinct (cf. la source pastorale de Shakespeare) – ce qui est certes transgressif, mais dans un cadre qui reste traditionnel, où les femmes restent conformes à leur « nature » (cf. « Est-ce que j'y puis mais ? » d'Agnès, v. 1524), à la différence de ce qui s'ébauche dans *La Colonie*, même si la ruse d'Hermocrate pour mettre fin à l'« émeute » consiste à ramener les femmes à leur « nature » en leur faisant croire à une attaque barbare qui les fait aussitôt fuir en leurs foyers…

IV. Pistes pour la construction de la dissertation

Le problème posé par le sujet une fois dégagé, il importait d'examiner comment il se posait (ou non) dans chacune des pièces au programme, afin d'élaborer le plan de la dissertation qui, soulignons-le, serait différent avec un corpus différent. C'est là que de trop nombreuses copies pèchent une seconde fois dans la mesure où elles ne semblent pas interroger les œuvres, mais solliciter un savoir figé qui fait écran à ces dernières : négligeant les nuances et subtilités de chacune des pièces qui doivent permettre à la pensée de rebondir et progresser, le propos devient alors plat et sans surprise. Or, on ne saurait trop répéter qu'une dissertation, loin d'être l'occasion de replacer des pans de cours, est elle-même une aventure qui rend possible le surgissement d'éclairages inattendus sur les œuvres : à l'issue du devoir, le propos cité a été affiné, nuancé, complété par l'examen des œuvres, mais il doit aussi avoir permis d'affiner le regard sur elles et de repenser leurs différences et leur relation. C'est ce jeu à double sens, d'autant plus riche en littérature comparée qu'il met en jeu plusieurs œuvres, qui soutient le travail dialectique de la dissertation littéraire. Si le propos d'Hermocrate correspondait bien, à première vue, au principe comique de *Lysistrata*, les meilleures copies ont été celles qui ont compris la façon « heureuse » dont le sujet pouvait, en définitive, s'appliquer à la pièce de Shakespeare.

On proposera ci-après quelques analyses, œuvre par œuvre : si, en l'absence des textes, elles ne pouvaient dans le cadre de l'épreuve être effectuées avec les références indiquées, elles devaient être possibles dès lors qu'une véritable connaissance personnelle des œuvres existait, ce dont le jury a pu parfois douter en rencontrant par exemple un nombre extraordinaire de « Clélia (pour Célia) ou de « forêt d'Ardennes » (pour Ardenne/ Arden en anglais). Dans la mesure où il s'agit de comédies, cette connaissance personnelle doit passer, rappelons-le, par celle des mises en scène : le fait qu'il s'agisse de textes de théâtre n'a de ce point de vue pas assez été pris en compte, à la fois au sens où le genre était peu commenté ou exploité dans l'argumentation, et où les effets esthétiques propres à la scène et la question des publics éventuels ont été peu abordés.

- Dans *Lysistrata*, on a vu que les femmes avaient un projet, qui leur est reconnu par les hommes (voir, dans la traduction, la question répétée sur leur « dessein, p. 47). Mais ce projet qui vise à résoudre un problème bien sérieux, est, selon le schéma de la comédie ancienne, de nature fantaisiste : de ce point de vue, le danger reste en effet limité, même s'il entraîne dans la fiction une terrible frustration sexuelle des hommes, qui alimente le comique (v. la scène entre Myrrhine et son époux Cinésias, p. 87-91). Toute l'entreprise est en ce sens bien plus comique (à la fois par la réaction des hommes, et par la difficulté des femmes à se tenir à leur résolution) que dangereuse, ce que souligne le dénouement, retour à l'ordre fait de paix

utopique et d'abondance d'où les femmes sont absentes après que les hommes se sont partagé le corps nu d'une silencieuse Conciliation.

- Cependant, la menace dans cette pièce qui, pour rêver de paix, est de bout en bout agonistique, point dans les termes mêmes qu'utilisent les hommes pour nommer l'action des femmes : « trame ourdie en vue de la tyrannie » (p. 61), où l'image du tissage lancée par Lysistrata peu avant est reprise par le coryphée de façon inquiétante ; « conspiration », pour le Prytane qui, du coup, comprend qu'il faut traiter avec des ambassadeurs (p. 95). L'« aventure » pour Athènes qui se profile alors, c'est, par-delà la perturbante leçon donnée par les femmes qui se montrent aussi, voire plus douées de qualités viriles que les hommes (voir la scène p. 45 où l'arrivée des femmes appelées par Lysistrata met en déroute les archers scythes), la menace de la guerre intestine (les hommes sont prêts à mettre le feu à l'Acropole) et de l'ingérence étrangère, alors même que la Cité est en guerre. On se souvient de la remarque de Lysistrata dans le Prologue : « Ô sexe dissolu que le nôtre tout entier ! Ce n'est pas pour rien que de nous sont faites les tragédies. » (v. 137-138) Le danger que représentent les femmes serait alors moins leur action que leur nature, à moins que la comédie ne propose précisément autre chose car, plus subtilement, et de façon sans doute rétroactive, on pourrait parler d'une « aventure » de la comédie d'Aristophane, perturbée dans son fonctionnement par son sujet féminin : la parabase (ou pseudo-parabase) qui ne rompt pas l'illusion théâtrale et poursuit l'*agôn* peut être comprise comme une façon de mettre en évidence une impossibilité, celle d'un public qui puisse entendre ce qui est dit là, ce que suggère aussi ce chœur de vieillards usant systématiquement de la 3e personne pour s'adresser au chœur des vieilles femmes face à lui.

- L'action des personnages féminins dans *As you like it*, à savoir Rosalinde et dans une moindre mesure Célia, a bien, elle, quelque chose d'une « aventure », à la fois au sens classique, et au sens moderne : en décidant en I, 2 de se mettre à jouer (« to devise sport », p. 538, l. 17, « to make sport », l. 19) et plus particulièrement au jeu d'amour (« What think you of falling in love ? », l. 18), pour être gaies, en persiflant la Fortune, mais non la Nature (l. 29-30), les deux cousines prennent un parti qui se concrétise sans attendre, par une improvisation de l'action (le revirement du Duc Frédéric, à porter au crédit du dramaturge lui-même), dans le refuge dans la forêt et le travestissement (I, 3). Rien n'est alors prévu des usages de ce travestissement, mais d'emblée et, en dépit de la gravité des circonstances (le bannissement et l'exil), le mot d'ordre est le jeu, la comédie : le mot « aventure » utilisé par le traducteur pour dire les périls qui les attendent (« en nous aventurant si loin », pour « « to travel forth so far », v. 100) révèle par la suite sa pertinence : avec le départ de Rosalinde et Célia, c'est toute l'action qui se déplace, et qui se livre à l'aventure, terme utilisé par le même Victor Bourgy pour distinguer, dans son Commentaire, « l'acte I et le reste de l'aventure » (p. 512). Orlando est aussitôt affecté à son tour, il doit fuir la haine de son frère et, partant avec le fidèle Adam, se découvre à l'Ancien Duc comme cet homme devant « arracher sa subsistance » avec son épée qu'il craignait de devenir (II, 3, v. 33-34) ; l'Ancien Duc l'interroge sur son « aventure » (« question you about your fortunes », II, 7, v. 172, le terme « fortunes » est repris v. 203), mais celle-ci est déjà devenue plus légère, et on le voit dès la scène suivante avec ses poèmes à la main (III, 2).
- En ce sens, la pièce présente bien une aventure qui est une comédie, où le comique est varié mais sans cible appuyée, et où rien n'est véritablement dangereux : le projet de jeu de Rosalinde s'inscrit tout à fait, sur un mode plus ludique, dans la philosophie de la vie comme théâtre, et plus précisément comédie (voir le « pantaloon » du sixième âge, v. 157), exposée par Jaques en II, 7 (juste après l'arrivée d'Orlando). Au « All the world's a stage, / And all men and women mereley players » de Jaques (v. 138-139), avec sa pointe de mélancolie, répond ce qu'elle déclare à sa cousine à la toute fin de la scène 4 de l'acte III : « I'll prove a busy actor in the play ». Ce qui relève du plan chez elle (essentiellement l'entreprise matrimoniale à grande échelle de l'acte V) fonctionne parce qu'il se fond dans la comédie du monde (ainsi le coup de foudre d'Olivier et Célia, exposé au début de l'acte V, ajoute-t-il en passant un couple), de même que son jeu improvisé avec Orlando peut aussi apparaître comme un prolongement du flottement des identités entre les cousines lors de la rencontre de l'acte I (I, 2). En manipulant les désirs, Rosalinde, qui est celle qui fait l'épilogue alors que « it is not the fashion to see the lady the epilogue », prend la place du dramaturge ; mais dans la mesure où elle-même est le jouet de ses propres désirs, dans un monde comique, son action comme celle de la pièce restent avant tout plaisantes, dans un jeu permanent entre le jeu dans la pièce et le jeu de la pièce : « I charge you, O men, […] that between you and the women the

play may please. » Lorsqu'elle s'évanouit à l'annonce de la blessure d'Orlando, Olivier ne lui dit-il pas : « Well then, take a good heart, and counterfeit to be a man. » (IV, 3, l. 169) ?

- *L'École des femmes* est, des cinq pièces, celle qui présente le plus d'occurrences du terme « aventure » (terme retenu dans le Glossaire, p. 251) au point que la pièce peut apparaître comme une mise en scène des mésaventures, non d'Agnès, mais d'Horace et plus encore d'Arnolphe. Ces occurrences sont en effet très instructives : sept au total, à partir de l'acte II. La petite moitié d'entre elles renvoie à ce qui arrive à Horace, soit dans son propre discours (v. 1145 : « Je viens de l'échapper bien belle je vous jure. / Au sortir d'avec vous sans prévoir l'aventure, … » et v. 1385 : « Et ma chute aux dépens de quelques meurtrissures, / De vingt coups de bâton m'a sauvé l'aventure » - on notera le rapport entre l'« aventure » et les récits dans la pièce), soit dans la bouche d'Arnolphe, de façon péjorative, v. 864, pour désigner ce qu'il appelle plus tôt, v. 852, les « amourettes » du jeune homme. Pour les quatre autres, il s'agit de ce qui arrive à Arnolphe, à ses propres yeux : le hasard heureux (v. 1456, « Ah fortune ! ce trait d'aventure propice, / Répare tous les maux… » lorsqu'Horace lui confie Agnès) ; mais surtout les événements malheureux (« Que lorsqu'une aventure en colère nous met », v. 449 ; « Quel traitement lui faire en pareille aventure ? », v. 1056, pour la circonstance où il découvre la « traîtrise » d'Agnès ; lorsqu'il discute enfin du cocuage avec Chrysalde : « Et plutôt que subir une telle aventure… », v. 1308).
- Comme le montrent les v. 1048-49 dans la bouche d'Arnolphe (« J'ai peur, si je vais faire éclater quelque chose / Que de cet incident par la ville on ne cause », vers qui suivent le vers 1056, déjà cité), le terme « aventure » est employé en concurrence avec « incident », terme métathéâtral (v. 897, chez Horace, pour désigner le « trait hardi » d'Agnès joignant une lettre à la pierre, terme repris v. 1049 par Arnolphe, également v. 1377 pour l'heureux retournement de situation par lequel Horace faisant le mort est rejoint par Agnès), et « accident » (également dans le Glossaire, chez Arnolphe pour évoquer ce qui contrecarre son plan, v. 1006, ou s'avère fâcheux, v. 1358, mais surtout l'accident du cocuage, v. 1324).
- Deux aventures sont donc en concurrence dans la pièce : quand Horace vit une aventure amoureuse de type romanesque (où Agnès est ce qui lui arrive), l'aventure, de fait, équivaut pour Arnolphe, plus qu'à tout type de péripétie ou d'aléa, d'abord et surtout à ce qui l'obsède, à savoir le cocuage, que Chrysalde lui présente précisément comme chose qui arrive, v. 1245-1246 : « Que des coups du hasard aucun n'étant garant, / Cet accident de soi doit être indifférent ».
- C'est donc là le danger de l'aventure pour Arnolphe ; or on notera qu'un péril d'une autre nature est évoqué de façon répétée, à savoir la mise en danger d'Agnès par le comportement de son tuteur : la non-éducation qu'il lui a donnée est un « crime punissable », v. 952 ; son innocence l'expose : « Et quels fâcheux périls elle pourrait courir, / Si j'étais maintenant homme à la moins chérir », déclare Horace qu'elle a suivi en toute confiance, v. 1413-14 ; enfin, v. 1709, Georgette déclare d'Agnès retenue par Arnolphe « [q]u'elle se pourrait bien jeter par la fenêtre. » Il y ainsi multiplication et éclatement de l'aventure et du danger dans *L'École des femmes* : si Agnès vit une aventure, celle-ci reste hors scène, et ce qui en est donné à voir est l'aventure des hommes, à la fois comique (sont ridicules le barbon comme le jeune premier berné par le barbon) et dangereuse pour elle (mais aussi pour Horace, et peut-être même Arnolphe, qui quitte la scène aphasique à la fin de l'acte V).

- *La Critique de l'École des femmes* qui fictionnalise la réception de la pièce et qui, de ce point de vue, constituait une œuvre bienvenue bien que décalée, aborde de nombreux aspects *L'École des femmes*, notamment son comique (les rires du parterre signalés avec hauteur par le Marquis, sc. 5). Elle tend avec Climène à réduire l'éventuelle nocivité de la pièce à son « obscénité » : la pudeur s'y trouve « blessée », dit Climène (sc. 3, p. 153) qui lui reproche aussi les « satires désobligeantes qu'on y voit contre les femmes » (sc. 6, p. 167). Mais comme le montre Uranie, l'attaque n'existe que dans la mesure où elle est dénoncée : « c'est se taxer hautement d'un défaut, que de se scandaliser qu'on le reprenne » (*ibid*.) : par elle se trouve pointé un mécanisme de la comédie, qui est d'atteindre celui qui ne peut en rire. La comédie se révèle alors dangereuse parce qu'elle n'est pas comique pour tout le monde, parce qu'elle vise bien, en définitive, certaines personnes, certaines attitudes, certaines situations, voire certaines institutions. C'est ce que donne à comprendre la scène 6, et l'échange final entre Lysidas et Dorante : ce qui gêne le premier est qu'Arnolphe soit à la fois honnête homme et ridicule, à la fois amoureux et comique. Le potentiel corrosif de *L'École des femmes* se trouve radicalement exposé par Dorante (« Mais enfin si nous nous

regardions nous-mêmes, quand nous sommes bien amoureux… ? », p. 180), et *La Critique* elle-même, qui se révèle pour finir, *mise en scène*, au sens propre, d'un échange de salon, achève de montrer que le point de vue comique, parce qu'il n'épargne personne, est un dispositif redoutable.

- Dans *La Locandiera*, le projet de Mirandoline existe sous la forme d'un défi qu'elle se donne (« la maggior prodezza del mondo », dira-t-elle lorsqu'elle le découvre enfin à ses hôtes en III, XVIII). Mais l'entreprise est à la fois plus floue (elle naît dans le développement du monologue en I, IX, dont le point de départ est la proposition de mariage – au conditionnel – du Marquis), plus banale (les comédiennes ont exactement la même réaction que Mirandoline face au Chevalier ; voir, p. 175, Hortense : « Si je m'y mettais, je parie que je ferais changer d'avis. Déjanire : La belle affaire ! Voilà une entreprise dans laquelle je me lancerais bien aussi […] Hortense : Je vais le faire pour m'amuser » ; on notera aussi que le Chevalier le devine aussitôt, p. 169) et jugée plus dangereuse. Elle confirme en effet point par point la représentation traditionnelle des femmes comme dangereuses, énoncée d'emblée par le Chevalier en I, 4, illustrée par la pièce entière, mais aussi bien par Mirandoline lorsqu'elle conçoit son projet : « C'est avec des gens comme lui que je me pique au jeu : ceux qui me courent après m'ennuient tout de suite. […] Tout mon plaisir consiste à me voir servie, courtisée, adorée : c'est là mon faible, comme c'est celui de presque toutes les femmes » (p. 61). L'action de Mirandoline apparaît donc comme la manifestation de la coquetterie et de la légèreté des femmes et de leur goût du plaisir (« je ne donnerais pas ce plaisir pour un bijou… », dit Mirandoline dans son second monologue qui clôt l'acte I, p. 125). Néanmoins ce jeu (« je veux m'amuser [*burlarmi*] », p. 63, « je me suis bien amusée [*divertita*] », p. 249, « ç'a été un jeu [*scherzo,* littéralement « plaisanterie »] », p. 275, « ce genre de petits jeux-là [*spassi,* « divertissements »] », p. 277) est à divers titres ambigu : c'est dans une large mesure un jeu dont le spectateur est le complice (mis dans la complicité par les monologues, apartés, *etc.*) ; c'est un jeu irrésistible (le Chevalier, malgré sa clairvoyance, y cède) ; c'est un jeu où Mirandoline elle-même se retrouve mise en danger et qu'elle avoue finalement être le fruit d'« une pique d'amour-propre » (p. 275). Jeu dangereux pour tous donc, mais qui est celui de la Nature, dont les femmes sont les « plus beaux produits » (p. 63), selon la déclaration de Mirandoline qui donne à son jeu une valeur exemplaire (confirmée par la réplique à la 1ère personne du pluriel : « Nombreuses sont les armes avec lesquelles nous pouvons triompher des hommes. », p. 199). La revendication de Mirandoline est celle de la reconnaissance du pouvoir des femmes, pouvoir qui n'est reconnu des hommes que pour être diabolisé : « Il ne me reste plus, pour achever ma victoire, qu'à voir publié mon triomphe pour tourner en dérision les hommes présomptueux et pour honorer notre sexe » (p. 201). C'est précisément ce à quoi est employée la comédie, mais la leçon reste ambiguë (et cette ambiguïté est peut-être la leçon) : les hommes sont ridicules, les comédiennes un peu (mais pas Mirandoline) ; les femmes sont bien dangereuses, mais les hommes aussi (le Chevalier amoureux devient tout d'un coup, assez mystérieusement, dangereux aux yeux de Mirandoline, un ours « enragé », III, XIII). Mystère de l'aventure amoureuse et de ses paradoxes : « On voit bien qu'avec les femmes plus on en fait, moins on a de mérite à leurs yeux, et que, si elles se moquent de qui les adore, elles courent après qui les méprise », énonce le Comte, p. 243, rejoignant ce que Mirandoline déclarait p. 61. Mystère aussi du jeu : Mirandoline qui a déclaré y renoncer en épousant Fabrice (p. 277) est-elle concevable sans ce jeu ? Voir l'aparté dans la suite de la scène : « Ouf ! encore une chose de faite. » (p. 279). En ce sens l'aventure dans *La Locandiera* est plus dangereuse que comique.

Le plan ci-dessous, semi-rédigé, constitue une proposition pour organiser ces analyses [A : *Lysistrata*, Sh : *As you like it* ; EcF : *L'École des femmes*, Cr : *La Critique de l'École des femmes* ; G : *La Locandiera*]. Il y en aurait d'autres : si elle exige une problématisation pertinente du sujet proposé, la dissertation laisse une grande liberté à la pensée dont le parcours doit être avant tout commandé par un souci de cohérence dans l'argumentation, de justesse et de finesse dans l'analyse.

I. <u>Des pièces féminines inoffensives</u>

1. La structure de la comédie : la fantaisie de la comédie ancienne grecque qui fonctionne comme une utopie ; le dénouement par le mariage dans Sh, EcF, G ; mais aussi, à l'inverse,

le projet de réforme du théâtre de Goldoni qui abandonne le comique pur de la *commedia dell'arte* et affirme l'utilité morale d'un théâtre de plus en plus mimétique.

2. Le comique des femmes : une obscénité carnavalesque (A), des personnages ridicules et/ou ridiculisés (Phébé dans Sh, Agnès dans sa naïveté initiale ; voir aussi, dans un autre registre, la précieuse Climène dans Cr qui préfigure l'Arsinoé du *Misanthrope*) ; Mirandoline n'est certes pas comique, mais entre dans le type de la rouée ; rien de tel en revanche en ce qui concerne Rosalinde.

3. Plus subtilement, une action féminine « à l'aventure », à l'exception d'A. (même si Lysistrata doit tenir ses troupes) : cf. Sh, « a woman's thought runs before her actions » (IV, 1, l. 105-106), l'amour-propre de Mirandoline et ses conséquences imprévues, et dans EcF, les actions d'Agnès qui sont des « incidents » ; voir aussi le dénouement d'A.

Transition : celui qui parle d'aventure dans EcF est le personnage comique : par là se trouve à la fois relativisé son mépris de l'action féminine, et suggéré un autre effet de ces comédies, où le comique n'est pas tout à fait dénué de danger pour l'ordre établi, celui des hommes dans la pièce et hors d'elle.

II. <u>La dangereuse aventure des hommes dans la comédie des femmes</u>

1. L'aventure est autant et plus celle des hommes

L'ancrage de la comédie dans l'actualité, à la source du comique et du genre de la comédie, vise les hommes surtout (Théogénès, p. 11, Démostratos, p. 39, *etc*., dans A ; les échantillons de la société dans G). C'est moins vrai chez Molière où femmes et hommes sont également concernés (Cr) mais avec Arnolphe se trouve bien visé un certain type de mœurs du temps.
Dans toutes les pièces, les hommes sont diversement malmenés : les hommes privés de leurs femmes dans A. ; Orlando qui est le seul qui souffre de la faim dans la forêt, qui se bat, qui est blessé ; Horace et Arnolphe bastonnés et tour à tour triomphants ou désespérés (voir occurrences d'« aventure », ainsi que les interprétations contemporaines d'Arnophe) ; on peut aussi penser aux trois amants en concurrence dans G.

2. Or, c'est cette aventure-là qui apparaît à bien des égards dangereuse (pour les femmes, pour l'ordre de la Cité) autant que comique : les guerriers en érection dans A ; l'aversion soudaine du Duc pour sa nièce qui conduit sa propre fille à quitter la cour en même temps que celle-ci ; le « crime punissable » d'Arnolphe dans EcF ; le Chevalier « enragé », si bien que le personnage comique a aussi quelque chose de tragique : Arnolphe à la fois comique et tragique en IV, 1 ou quand il joue la comédie en prenant le rôle d'Horace, IV, 4 ; *idem* pour le Chevalier.

3. Le potentiel dangereux des pièces serait moins une leçon de subversion donnée par les femmes que la mise en perspective (rejoignant pour une part la dimension transgressive du renversement carnavalesque, qui a paru si intolérable dans A qu'elle a mis en péril la transmission de la pièce) de la misogynie masculine telle que l'illustre le propos du personnage de Marivaux – et de la misogynie comique en particulier : « a woman's thought runs before her actions » est un propos de Rosalinde déguisée en Ganymède à Orlando. De même, le reproche de misogynie formulé dans la Cr à l'encontre de l'EcF par un personnage tel que Climène (p. 167) invite à se demander, comme pour la question de l'obscénité à la sc. 3, où se situe la « nature » des choses. Or cela n'est pas sans produire un effet : si les stéréotypes du féminin sont mis à mal, que donne à voir leur perturbation ? Des femmes singulières, non comiques, et potentiellement dangereuses dans leur singularité même : voir Lysistrata, si différente des autres femmes, Rosalinde et l'ascendant qu'elle prend sur tous en tant que fille-garçon, et Mirandolina au nom rare, si « extraordinaire », « pas comme les autres », « exceptionnelle » (cf. Goldoni, Au lecteur, qui rappelle que certains ont trouvé Mirandoline la femme la plus trompeuse, la plus dangereuse (*pericolosa*) de toutes celles qu'il a peintes). Voir aussi la question du hors scène d'Agnès, qui met le spectateur dans la position d'Arnolphe découvrant l'inquiétante capacité de dissimulation de la jeune fille.

Transition : mais si Mirandoline est dangereuse (et Lysistrata efficace), ce n'est pas par goût du pouvoir, c'est parce qu'elle sait « comment les hommes tombent amoureux », *i.e.* parce qu'elle

connaît les lois de la nature qu'elle « fait voir », ce qui fait de la pièce un tableau de l'aventure humaine, bien plus que la mise en scène d'une immoralité comique et dangereuse que prétend faire G (« Oh, le bel exemple aux yeux de la jeunesse ! », p. 25).

III. L'aventure : nature, hasard et fantaisie

1. L'action de Lysistrata et celle de Mirandoline reposent sur ce sens de l'aventure ; et en cela elles sont les plus inquiétantes, car leur action ne peut manquer de réussir – on note toutefois que si Mirandoline parvient à se faire aimer, elle ne parvient pas à dédiaboliser les femmes, au contraire –, et il y a, dans la dimension politique de l'une (les femmes se mêlant de la guerre et de la paix et investissant les lieux du pouvoir, faute d'homme raisonnable, p. 52-53) et la dimension sociétale de l'autre (la mise en scène d'une femme non soumise par le mariage), des enjeux qui ne peuvent manquer de toucher le spectateur contemporain.

2. Mais Lysistrata, et Mirandoline, en apparence du moins, en femmes d'exception restent extérieures à l'aventure ; on opposera dès lors à A (et G ?) les pièces où le jeu n'épargne pas les joueuses qui évoluent dans le temps de la pièce tels des personnages romanesques : or précisément dans Sh. comme dans EcF, on relève le lien au roman ou à la nouvelle (Sh et le roman pastoral de Thomas Lodge, mais aussi les nouvelles de Maria de Zayas et Straparole à la source de l'EcF). Voir le reproche fait à Molière et mis en scène par celui-ci dans Cr sur l'évolution du personnage d'Arnolphe (sc. 6, p. 177), mais aussi le reproche sur le nombre des récits. G aussi ? cf. ce que le préfacier de l'édition au programme nomme le rôle à « transformation » (p. 10).

3. L'aventure et la Nature : l'originalité de Shakespeare et Molière serait de présenter de façon légère une aventure qui n'est pas sans gravité, de faire une comédie de la Nature (qui se fait à certains égards une comédie naturelle – voir la façon dont s'achève, dans une fiction de naturel, l'étrange comédie qu'est Cr, où la discussion se clôt sur l'évocation du caractère comique de tout amoureux…), ce qui est à la fois conservateur (les femmes ramenées à leur nature) et transgressif (faire entendre la nature chez les femmes a une dimension libertine chez Molière : la femme prend le pouvoir sur l'homme, mais en tant que sujet désirant, ce qui se traduit aussi par une transgression générique : la farce *i.e.* le bas corporel au sein de la haute comédie). Goldoni reste plus ambigu dans sa dimension morale exhibée, mais la revendication de Mirandoline se fonde aussi sur « la belle Nature, notre Mère à tous » (« la bella madre natura », p. 62-63). *Lysistrata*, la comédie la plus ancienne, serait paradoxalement celle qui met en scène avec le plus de vigueur, mais aussi le plus de comique (d'un comique qui émousse la transgression dans une pièce comique parce que dangereuse), un plan féminin de grande envergure, parfaitement réalisé, qui investit les espaces du masculin, et où le féminin, même moqué de façon stéréotypée (intempérance, luxure, mais celle-ci est partagée par les hommes) et même ramené finalement au gynécée, se définit moins par la nature (et d'abord l'amour) que par la domination, culturellement déterminée, des hommes (les activités dévolues aux femmes, « le voile sur la tête », p. 53).

Telles étaient les réflexions que suscitait le sujet proposé, qu'un travail au brouillon véritable permettait d'élaborer – l'ambition des lignes qui précèdent, qui correspondent en quelque sorte à cette phase d'élaboration, est avant tout de rappeler l'importance cruciale de ce travail préliminaire, dont dépend dans une large mesure la qualité de la dissertation.

On ne saurait cependant achever ce rapport sans quelques remarques sur la rédaction. Les copies ont en général montré une maîtrise certaine en la matière : introduction, développement aux différentes parties clairement identifiables, transitions étaient globalement très convenables, même si l'on regrette que les conclusions se soient contentées souvent de répéter l'annonce du plan de l'introduction, semblant par là réduire à néant les apports du développement. L'expression écrite, en revanche, a laissé à désirer, y compris dans les meilleures copies : en dépit des consignes énoncées dans les rapports précédents, en particulier celui de 2012 auquel on ne peut que renvoyer pour sa précieuse première partie, le jury a été frappé par la piètre qualité de la langue dans les copies qui lui ont été données à lire. Trop nombreux en effet ont été les travaux desservis non seulement par un flottement terminologique (pour des termes comme « didactique », « moral » « édifiant » ou « parodie », « satire », « épilogue » confondu avec « prologue »), mais aussi par un relâchement

général de l'expression écrite : formulations familières (« du coup », « pas tant que ça », « faire passer un message », « pas évident », « laisser en rade », « laisser tomber », « ça n'est pas bien méchant », « se fait bannir », « se fait critiquer »...), confusions entre homonymes (« clôt »/ « clos » ; « ni »/ « n'y »), mots d'origine grecque estropiés (les « catharsys », et « mysogine » n'ont pas été rares), ponctuation défaillante (le point d'interrogation après une interrogation indirecte, mais aussi les virgules entre le sujet et son verbe), accords du verbe avec le mot le plus proche (voire noms accordés comme des verbes dans « ces effets d'annoncent »). Ce sont là autant de signes d'une dangereuse disposition chez de futurs professeurs que le jury, avouons-le, n'a guère trouvée comique.

Etude grammaticale d'un texte français antérieur à 1500
(Ancien français)

Rapport présenté par les correcteurs de l'épreuve et coordonné par Christine Ferlampin-Acher, Professeur des Universités, Université Rennes 2

Texte

L'aive demandent, s'assieent al mangier.
Quant ont assez ce que lor fu mestiers,
Li cuens Guillelmes est resailliz en piez :
« Hé ! gentilz reis, por Deu le dreiturier, 1296
Nobles filluels, et car vos avanciez.
Comment ravrons les chaitis prisoniers
Qui en voz barges sont estreint et leié ? »
Respont li reis : « Or m'estuet conseillier, 1300
Car, s'or saveient Sarrazin et paien
Que je me fusse levez et baptisiez,
Ainz me laireient trestot vif escorchier
Qu'il me rendissent vaillant un sol denier. 1304
Mais or me faites de mes dras despoillier,
Si me metez sor un guaste somier,
Et avuec mei un quart de chevaliers,
Si pres del Teivre que je puisse huchier. 1308
Trestoz voz omes faites apareillier
Desoz cel mur, en cel brueil d'oliviers.
Se Sarrazin se vuelent esforcier
Que il me vueillent et secorre et aidier, 1312
Tuit seiez prest as lances abaissier.
- Deus », dist Guillemes, « par ta sainte pitié,
Mieldre convers ne puet de pain mangier. »
Trestoz son bon li ont fait otreier, 1316
Ne mais del batre, de ce l'ont espargnié ;

Ainz l'ensanglentent del sanc a un levrier.
De ci al Teivre ne se voldrent targier.
Li reis Galafres comença a huchier ; 1320
A voiz s'escrie : « Champions, sire niés,
Filz a baron, car me venez aidier. »

Le couronnement de Louis, vers 1293-1322, édition Ernest Langlois, Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1984.

1. Traduire le texte.

2. Phonétique et graphie :

a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de *sancta* > sainte (v. 1314).

b) Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution de *u* dans *quando*> *quant* (v. 1294), *comes*> *cuens* (v. 1295), *deum*> *deu* (v. 1296), *unum*> *un* (v.1306), *murum*> *mur* (v. 1310), **potet*> *puet* (v.1315).

3. Morphologie

a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les adjectifs qualificatifs du texte.

b) Expliquer la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'en français moderne du paradigme auquel appartient *mieldre* (v. 1315).

4. Syntaxe

Etudier l'infinitif dans le texte.

5. Vocabulaire

Etudier *chaitis* (v. 1298) et *mestiers* (v. 1294).

Remarques générales :

L'épreuve était constituée, comme habituellement, de cinq questions : traduction, phonétique (comportant l'évolution d'un mot du texte du latin au français moderne, l'étymon étant fourni aux candidats, et une question de graphie), morphologie (avec une première partie synchronique et une seconde partie diachronique), syntaxe, et vocabulaire. Chaque question

est notée sur 80, la note totale étant ensuite rapportée sur 20. Le sujet proposé n'avait rien qui puisse surprendre un candidat s'étant préparé régulièrement. De très nombreuses copies étaient d'un niveau très nettement inférieur à ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation. On peut penser que certains candidats n'avaient pas réalisé qu'il existe un écart de niveau très grand entre l'épreuve d'histoire de la langue du CAPES et l'épreuve d'ancien français de l'agrégation. L'obtention d'une note permettant l'admissibilité à l'agrégation nécessite un travail important sur le texte au programme et un entraînement aux exercices. En effet, il est nécessaire de maîtriser la langue médiévale, d'avoir travaillé en détail le texte au programme et de faire preuve, en particulier pour la traduction, d'une excellente maîtrise du français moderne. L'improvisation n'est pas de mise et seul un travail régulier pendant l'année de préparation permet d'obtenir une note satisfaisante. Toutes les questions doivent être traitées, ce qui implique une bonne maîtrise du temps et l'aptitude à mobiliser ses connaissances rapidement. Il est aussi nécessaire de traiter toutes les questions, sans faire d'impasse. Posséder de bonnes bases en phonétique permet de traiter à la fois la question de phonétique/graphie, et d'aborder correctement la morphologie. Les copies témoignant de très faibles connaissances en phonétique sont en général globalement mauvaises. L'épreuve de langue médiévale suppose un travail régulier et en profondeur, qui permet souvent, sans surprise, d'obtenir des résultats très satisfaisants, à condition d'avoir fourni les efforts nécessaires pendant la préparation.

Proposition de corrigé proposé par Ch. Ferlampin-Acher (traduction), F. Vigneron (phonétique a), Y. Cazal (phonétique b), M.-M. Castellani (morphologie), N. Lenoir (syntaxe), V. Dominguez (vocabulaire).

1. Traduction

La traduction est un exercice qui se prépare et qui ne peut s'improviser. Apprendre par cœur la traduction publiée (en l'occurrence celle d'André Lanly) n'est pas de bonne méthode. Un travail personnel sur le texte est nécessaire. De nombreuses traductions témoignaient de toute évidence d'une absence totale de travail sérieux et présentaient des contresens et des incohérences laissant supposer une méconnaissance absolue du texte, voire même du simple contexte. Les correcteurs ont valorisé l'attention au détail du texte et la recherche de l'exactitude conjointe à l'élégance du style. Le style « troubadour » est à proscrire : il ne faut

pas calquer l'ancien français et les « gentes damoiselles » n'ont rien à faire dans une traduction.

La traduction est notée sur 16 points (l'ensemble de l'épreuve étant noté sur 80, la note globale étant ensuite ramenée à une note sur 20), avec perte de :
2 points pour un contresens, quand l'erreur porte sur un vers entier, ou quand un vers entier est omis
1 point pour un faux sens, quand l'erreur porte sur un mot, quand un mot important ou un groupe de mots est omis
0,5 point pour une faute de temps, un barbarisme, des expressions maladroites ou incorrectes, une faute d'orthographe ; l'omission d'un mot de moindre importance.
Les fautes d'orthographe sont sanctionnées (- 0,5 ou - 0,25 selon la gravité).
Sont de même prises en considération les fautes de ponctuation.
Il était possible de travailler à partir de la traduction donnée par André Lanly (Paris, Champion, 1969) (avec toilettage de la ponctuation et des majuscules, et sans aller à la ligne en suivant les vers) :
« Alors les assistants demandent l'eau et s'assoient pour le repas. Quand ils ont bien pris le nécessaire, le comte Guillaume se lève d'un bond : « Hé ! noble roi, au nom de Dieu le justicier, noble filleul, approchez-vous : dites moi comment nous pourrons ravoir les malheureux captifs qui sont serrés et liés dans vos barges. » Le roi lui répond : « Il me faut réfléchir, car si les Sarrasins païens savaient que je me suis fait baptiser, ils me laisseraient écorcher vif plutôt que de me remettre la valeur d'un denier. Faites moi donc dépouiller de mes vêtements, mettez moi sur une piètre bête de somme, [et envoyez moi], accompagné de trois chevaliers assez près du Tibre pour que je puisse faire entendre mes cris. Faites poster tous vos hommes au pied de ce mur, dans ce petit bois d'oliviers. Si les Sarrasins veulent s'efforcer de me porter aide et secours, soyez tous prêts à leur présenter vos lances. – Dieu, dit Guillaume, c'est un effet de ta sainte pitié : on ne pourrait trouver meilleur converti parmi les hommes qui mangent du pain. » Alors on a entièrement accédé au désir du roi, sauf pour les mauvais traitements, qu'on lui a épargnés ; on l'a ensanglanté avec le sang d'un lévrier. De là jusqu'au Tibre le groupe a soin de ne pas s'attarder. Le roi Galafre se met alors a crier et dit de toute la force de sa voix : « Champion, seigneur neveu, fils de baron, à mon secours ! »

Quelques remarques peuvent être proposées pour rendre compte du travail qu'un candidat doit effectuer sur le texte :

- Vers 1292 : le sujet est sous-entendu dans le texte et peut être développé dans la traduction (les assistants/ ils/ on).
- V. 1293 : on peut proposer : quand ils furent rassasiés.
- V. 1294 *orent* se traduit par « eurent pris ». André Lanly propose « eurent mangé » (cf. *mangié* au vers précédent).
- V. 1294-5 *orent /est resailliz* sont traduits par des présents par André Lanly, mais on peut aussi aligner les temps et rendre ces formes verbales par des passés (cf. *dist* v.1314).
- V. 1299 *estraint et serré* constituent un doublet des synonymes, expressif. Il est possible de ne traduire qu'un adjectif et de le renforcer par un adverbe (« attachés serré » par exemple).
- V. 1299 *barge* peut être rendu par « barge », « barque ».
- V. 1302 : *levez* est synonyme de *baptisiez*. On peut ne traduire qu'un des deux termes.
- V. 1303 André Lanly ne traduit pas *trestot*. On peut cependant rendre ce renforcement par « très ».
- v. 1305 *draps* signifie « vêtements » ; de nombreux contresens ont été commis, qui auraient pu être évités par un travail préparatoire sérieux.
- V. 1306 *guaste somier* signifie mot à mot « un cheval de somme en mauvais état ». André Lanly traduit par « une piètre bête de somme ». On peut aussi proposer « un canasson », « un mauvais canasson », qui perd l'idée de « de somme », mais est plus expressif. De nombreuses copies ont traduit *somier* par « matelas », ce qui donnait lieu à des traductions aberrantes et des erreurs qu'un travail sur le texte pendant l'année de préparation aurait évité. Le terme *somier* devait être connu, car il est très courant en ancien français, au sens de « cheval de somme ».
- V. 1307 *et avuec moi un quart de chevaliers* : André Lanly traduit « [et envoyez moi], accompagné de trois chevaliers ». Cette traduction a été acceptée. Cependant elle correspond plutôt à *moi quart de chevaliers*. On peut aussi proposer de voir dans *un quart* le substantif *quart* qui désigne une petite quantité (attesté par le *Dictionnaire de Moyen Français* et non par le dictionnaire de Godefroy, mais plus adéquat au niveau de la construction).
- V. 1308 *huchier* signifie « crier ». André Lanly traduit par « faire entendre mes cris ». On peut aussi proposer : « de telle sorte de que je puisse appeler», « à portée de voix ».
- V. 1311-1312 on peut, comme André Lanly, ne pas traduire *vueillent*, ce qui allège l'expression. Il est aussi possible de rendre ce terme, au prix d'une certaine lourdeur stylistique : « si les Sarrasins mettent toute leur énergie à vouloir m'aider et me secourir ».

- V. 1313 *abaissier lances* ne veut pas dire « baisser les armes », mais au contraire, comme le traduit André Lanly, « présenter vos lances », « pointer vos lances ». De nombreuses erreurs ont été commises sur cette expression.
- V. 1316 André Lanly introduit « alors », même si rien ne correspond à cet adverbe dans le texte en ancien français.
- V.1317 *del batre* est rendu par A. Lanly par « les mauvais traitements ». On peut traduire par « les coups ».
- V. 1318 : il ne faut pas oublier de traduire *ainz* : « au contraire », « à l'inverse ».
- V. 1320 *commença* est un passé simple. Il est souhaitable de veiller à l'alignement des temps, en tenant compte à la fois des effets d'expressivité et de la cohérence générale.
- V. 1322 on peut rendre le renforcement en *car* par « donc ».

Phonétique

a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de *sancta* > sainte (v. 1314).

Pour la question relevant du traitement de l'évolution phonétique d'un mot du latin jusqu'au français moderne, le jury est attentif à toutes les remarques qui montrent que les candidats vont au-delà de la pure application de connaissances apprises par cœur. Par exemple dans le cas de *sancta*, certaines copies égrènent les étapes de la palatalisation de façon plutôt rapide, sans véritables explications, alors que d'autres commencent par signaler qu'il s'agit d'une « fausse palatalisation », ce qui est déjà mieux, enfin quelques-unes se distinguent vraiment en expliquant pourquoi, c'est-à-dire en mentionnant qu'il y a affaiblissement, donc qu'un des deux aspects définitoires du phénomène de palatalisation n'est pas présent. Il est important, pour les futurs candidats, de comprendre que le traitement correct du mot ne fait pas tout, on attend la mise en valeur d'une logique dans la perception des évolutions phonétiques.

La datation des évolutions phonétiques n'est qu'indicative, les divers manuels variant parfois sur ce point, l'essentiel est de respecter une chronologie relative des phénomènes les uns par rapport aux autres. Rappelons que la première information à donner est l'accentuation de l'étymon et sa transcription phonétique ; sur ce point, il est à déplorer que bien des candidats aient oublié le caractère vélaire du [ṅ] de *sancta*. Par ailleurs, il est bon de signaler, au cours de l'évolution, l'état qui correspond à la prononciation supposée à l'époque du texte. Toute remarque supplémentaire sur la graphie est la bienvenue après le traitement strictement phonétique.

Datations, transcriptions et explications des phénomènes selon G. Zink[1]			Datations, transcriptions et explications des phénomènes selon G. Joly[2]		
	[sáṅkta]	accent sur [a] initial, [ṅ] vélaire			
IIe au IVe	[sáṅkta]	bouleversement du système vocalique latin, [a] bref ou long ne modifie pas son timbre ; la voyelle tonique se trouve entravée et ne peut pas se diphtonguer			
III	[sáṅχta]	[k] se spirantise, c'est une « fausse palatalisation » puisqu'il y a affaiblissement de [k]	III^{2}-IV^{1}		(même phénomène, mais datation différente chez G. Joly)
	[sáṅyt'a]	[t], qui est une consonne d'avant, attire [χ] vers l'avant jusqu'à yod ; au contact de [y], [t] se palatalise légèrement		[sáṅyta]	(*idem* sauf que [t] ne se palatalise pas)
	[sáynyt'a]	yod palatalise [ṅ] et un yod de transition apparaît		[sáin̪ta]	yod palatalise [ṅ] et un [i] de transition apparaît, qui forme une diphtongue par coalescence avec la voyelle précédente ; yod s'efface
VII	[sáin̪tẹ̥]	dépalatalisation de [n̪] et de [t'] ; le yod de transition se vocalise en [i] et forme une diphtongue par coalescence avec la voyelle précédente [a] ; le 2nd yod s'efface [a] final > [ẹ̥]	VI	[sáin̪tẹ̥]	(pas de dépalatalisation à cette période, elle intervient au XIIe) [a] final > [ẹ̥]
X	[sáĩntẹ̥]	nasalisation du 2nd élément de la	XI[1]	[sáĩn̪tẹ̥]	nasalisation du 2nd élément

[1] G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1991 [3e éd. mise à jour].
[2] G. Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995. Dans cette seconde partie du tableau, nous n'indiquons que les éléments qui sont différents de ce que G. Zink propose.

		diphtongue au contact de la consonne nasale			de la diphtongue
XI	[sãĩntẹ̥]	nasalisation du 1er élément de la diphtongue	XI	[sẹĩn̪tẹ̥]	nasalisation du 1er élément de la diphtongue et assimilation d'aperture, sous l'influence du second élément, le premier se ferme d'un degré
XII	[sẹĩntẹ̥]	assimilation d'aperture, au contact de [i], [a] se ferme de deux degrés étape de l'évolution correspondant au texte du *Couronnement de Louis*	XII	[sẹĩntẹ̥]	dépalatalisation
XIII	[sẹntẹ̥]	monophtongaison par perte de l'élément atone plus fermé, au XIIIe siècle dans la langue populaire (fin XVIe en langue savante)	XIII[2]	[sẹntẹ̥]	monophtongaison (fin XVIe en langue savante)
XIII	[sẹntẹ̥]	ouverture en langue populaire qui ne s'impose qu'au XVIe siècle en langue savante			(étape inexistante chez G. Joly)
XV	[sẹntœ]	[e̥] se labialise	MF	[sẹnt]	[e̥] se labialise, puis s'efface
XVII[1]	[sẹtə]	dénasalisation partielle en position libre par chute de la consonne nasale, tandis que la voyelle conserve sa nasalité et subit un allongement compensatoire ; [œ] se réduit à une ébauche	XVI-XVII	[sẹnt]	dénasalisation partielle en position libre par chute de la consonne nasale, tandis que la voyelle conserve sa nasalité et subit un allongement compensatoire

Du point de vue graphique, on note que *n* marque le caractère nasal du phonème vocalique. La graphie *ain* est conservatrice, elle constitue la trace de l'ancienne diphtongue nasale dans son état le plus ancien. Le graphème *e* final se maintient pour la cohérence du système morphologique comme morphème du féminin.

2. b. Graphies

Étudier du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution de *u* dans *quando> quant* (v. 1294), *comes> cuens* (v. 1295), *deum> deu* (v. 1296), *unum> un* (v.1306), *murum> mur* (v. 1310), **potet> puet* (v.1315).

La question de graphie est une invitation à réfléchir sur le code écrit du français et sur les rapports de concordance ou de discordance qu'il entretient avec le code oral. Cette réflexion ne peut qu'être utile à de futurs professeurs de français qui auront à enseigner l'orthographe et les conventions qui règlent la notation écrite des sons de la langue. Il est donc primordial que les candidats distinguent nettement le plan des graphies et le plan de leur prononciation. Pour éviter toute confusion, on placera les notations phonétiques entre crochets ou entre barres obliques ([u] ou /u/, [mür] ou /mür/) et on soulignera les mentions de graphies (le soulignement étant, par convention, l'équivalent des italiques, dans un document manuscrit). L'alphabet phonétique des romanistes ou l'API peuvent être utilisés, au choix. D'une manière générale, les candidats doivent se préparer à mener cette comparaison entre graphie et phonie selon deux perspectives différentes : la question peut être centrée sur un phonème (dont il s'agit alors de mettre en évidence les différentes traductions graphiques), ou bien, comme c'était le cas cette année, le point de départ proposé est le graphème (formé d'une lettre – graphème simple – ou d'une combinaison de lettres – digramme ou trigramme) dont il faut indiquer la valeur phonique (le phonème représenté) et/ou sémique (morphogramme ou logogramme).

Les termes *origine* et *évolution* dans le libellé de la question indiquent que l'étude doit être menée dans une perspective diachronique qui doit aller jusqu'au français moderne. Il est tout à fait inutile cependant (et de toutes façons impossible dans le temps imparti) de retracer l'histoire phonétique entière des mots du corpus. Seules doivent être convoquées les connaissances de phonétique historique qui éclairent le maintien ou l'apparition de *u* et celles qui expliquent les changements qui ont affecté sa prononciation.

Le jury attend une introduction qui présente la démarche et le classement des occurrences du corpus d'étude. Plusieurs classements étaient possibles et ont été admis, selon que l'on prenait pour critère l'origine (latine ou romane) du graphème *u*, ou bien le statut qu'il a acquis dans le code (graphème simple, élément de digramme), ou encore la valeur phonique qu'il représente en français moderne.

Introduction

L'écriture du latin est une écriture à référence phonologique, qui se donne pour fonction de représenter la langue orale. A chaque lettre de l'alphabet correspond une seule unité phonique. En latin, *u* représente le phonème /u/, qui connait une variante contextuelle /w/ lorsque *u* est devant voyelle. Mais, du latin au français, cette bonne correspondance entre signe et son connait d'importantes distorsions en raison de l'évolution phonétique de la langue : la prononciation change, la graphie enregistre ou non ce changement, des phonèmes nouveaux apparaissent, inconnus en latin et pour lesquels, par conséquent, les scribes de l'ancien français ont dû trouver de nouveaux signes graphiques.

Plan

La présence, dans l'intitulé de la question, des formes latines aux côtés des formes graphiques médiévales, permettait de constater que le graphème *u* peut avoir deux origines fondamentalement différentes : soit il est la continuation d'un *u* déjà présent dans le mot latin, soit il apparait ultérieurement, comme un élément de la notation de la diphtongaison romane de /ǒ/ bref.

1. Le graphème *u* médiéval est la continuation d'un *u* latin (*quando*>*quant* (v. 1294), *deum*>*deu* (v. 1296), *unum*>*un* (v.1306), *murum*>*mur* (v. 1310).

1.1. *u* latin, élément du digramme *qu* de valeur phonique /k^{w}/.

(*quando*>*quant* (/kãnt/)> *quand* (/kã/)

En latin, le digramme *qu* note le phonème /k^{w}/qui fonctionne comme un phonème unique. La réduction de /k^{w}/ à /k/ n'est pas antérieure à la palatalisation de k+a (5e s.) ni postérieure au 11e s.. Dans notre texte ***quant*** se prononce donc /kãnt/. Dans la forme *quant*, *u* n'a plus de valeur phonographique propre, il est élément du digramme *qu* de valeur /k/. Ce digramme *qu* est, dans l'écrit médiéval, en concurrence avec les graphèmes simples *q, k,* et aussi *c* devant *a, o, u*, de même valeur phonographique, avec lesquels il alterne parfois (*qant, ki, qe, coi…*). Les graphies en *qu* (qui représentent la graphie étymologisante) l'emportent dès le moyen français

pour les mots subordonnants, les pronoms relatifs et interrogatifs, où *qu* fonctionne comme un morphogramme, porteur d'une information visuelle d'appartenance à une catégorie grammaticale. En dehors de cette catégorie, une prononciation latinisante en /k^{w}/ (*aquatique, équateur*) réapparait au 16e siècle pour certains mots sentis comme savants, qui se maintient ou disparait en français moderne (*quadrature* vs *quasi*).

1.2. Le graphème *u* latin représente le phonème /u/.

En latin, la lettre *u* transcrivait /ŭ/ bref aussi bien que /ū/ long mais seule la voyelle longue conserve son timbre /u/ à l'issue du bouleversement vocalique du 4e s. (/mūrŭ/>/múro̯/).

1.2.1. Le graphème *u* roman représente /ü/.

murum>mur (/mür/).

Quoique tonique et libre dans le mot ***mur,*** /u/ est une voyelle trop fermée pour diphtonguer. Au 8e s., /u/ s'antériorise en /ü/ qui devient la valeur phonique du graphème *u* en français.

1.2.2. La lettre *u* devient élément du digraphe *un*.

unum>un (/ün/) > FM *un* (/œ̃/)

La nasalisation qui affecte le phonème /ü/ devant /n/ est postérieure à la rédaction de notre texte : quand elle se produit (/ün/ > /ün̄/ (2e ½ du 13e s.) > /œ̃n/ > /œ̃n̯/ (14e s.), elle n'est pas enregistrée dans la graphie. Malgré l'amuïssement de la consonne nasale au début du 17e s., la graphie *un* reste inchangée : *u* est désormais le premier élément du digramme *un* de valeur phonique /œ̃/ devant un mot à initiale consonantique. Notez que devant un mot à initiale vocalique, la consonne est réarticulée alors que la voyelle reste nasalisée : *un ami.*

1.23. La lettre *u* devient élément du digraphe *eu*

deum>deu (/díœu̯/ ou bien /dœ́u̯/) > 13e –FM : *dieu* (/dyœ́/)

Dans la forme *deum* latine, la suite *eu* représente deux phonèmes voyelles en hiatus (/ę́u/), dont le premier est tonique et diphtongue à partir du 3e s. en /íę/. En raison de sa position en hiatus, /u/, quoique final, se conserve et forme avec /íę/ une triphtongue par coalescence /íęu̯/, écrite *dieu.* Dans les manuscrits de l'ancien français, on trouve aussi la graphie *deu*, comme dans notre texte. La forme *deu* est une forme savante, importée du latin, langue du discours religieux. La diphtongaison de /ę́/ soit n'y est pas notée (latinisme graphique), soit n'est pas réalisée à l'oral (latinisme phonique). L'important est que la suite *e-u* (ou *i-e-u*) est donc d'abord la notation de la prononciation de la diphtongue (ou de la triphtongue). Mais au 12^{e}

s., /u̯/ diphtongal labialise /ẹ/ médian qui se prononce désormais /œ/. Aucune lettre de l'alphabet latin n'est disponible pour noter ce phonème propre à la langue romane : la graphie ne change pas. Pas plus qu'elle ne change au 13e s., quand /u̯ / diphtongal cesse d'être prononcé (/œ́u̯/> /œ́/). On continue d'écrire *dieu* mais la suite *eu* est désormais un digramme, affecté jusqu'en français moderne à la représentation du phonème /œ/, quelle que soit son origine.

2. Le graphème *u* est d'apparition romane, il représente dans le corpus d'étude le premier élément du produit de la diphtongaison de /ǫ́/ ouvert.

Le graphème *u*, présent dans *cuens* et *puet*, ne figure pas dans les deux formes latines *comes* (/kǒmes/) et **potet* (/pǒtet/).

2.1. **potet*> *puet* (/pǘœ(t)/ (12e s.) > /pẅœ́/ > /pœ́/ (13e s.).

Le graphème *u* apparait, en très ancien français, pour noter le premier élément de la diphtongue *úo* (produit de la diphtongaison de /ǫ́/ ouvert du 4e s.) avec la valeur phonique /u/. Cette valeur phonique change lorsque la diphtongue évolue : /úǫ/> /úẹ/ (11-12e) > /ǘœ/ (12e, assimilation réciproque) > /ẅœ́/ (vers 1200, bascule de l'accent) > /œ́/ (13e, effacement du 1er élément de la diphtongue). La forme écrite n'enregistre pas cette évolution avant le courant du 13e s. C'est à cette époque que, au stade /œ́/, que la graphie conservatrice *ue* (*puet*) est, d'abord concurrencée, puis définitivement remplacée par le digramme *eu* (*il peut*) – peut-être par analogie aux mots où *eu* représente le produit de la diphtongaison de /ǫ́/ fermé (*honórem>honneur*).

2.2. *comes*> *cuens* (/kǘẹ̃ns/ (12e s.) > /kẅẽns/ (13e s.)

Dans la forme *cuens* (/kẅẹ̃ns/), le graphème *u* provient, comme dans *puet*, de la diphtongaison de /ǫ́/ ouvert mais l'évolution de celle-ci est infléchie par la présence de la consonne nasale qui nasalise l'élément diphtongal : /úǫ̃n/ (10e s.) > /úẹ̃n/ > /ǘẹ̃n/ (11e s.) > /üẹ̃n/ (12e-13e)> /ẅẹ̃n/ > /ẅẹ̃n/ (13e s.). Devenu inaccentué, /ü/ se ferme en /ẅ/, qui se maintient devant /ẹ̃/ jusqu'à ce que le mot sorte de l'usage au 14e s.

Conclusion

Du latin au français médiéval, le graphème *u,* graphème simple, change de valeur phonique : il représentait /u/ et sa variante contextuelle /w/, il représente désormais /ü/, et /ẅ/ devant voyelle. Le son /u/ cependant réapparaît

- transitoirement, comme élément de plusieurs diphtongues. Il est notamment le produit de la vocalisation de /l/ antéconsonantique. Après les monophtongaisons, il subsiste dans la graphie comme deuxième élément de plusieurs digrammes : *au* (*eau*)*, eu*.

- définitivement, comme produit de /o+ u̯/ qui aboutit à /u/ ou encore comme celui de la fermeture de /ọ/ en /u/. Le graphème *u* n'étant plus disponible (puisqu'il note /ü/), c'est le digramme *ou* qui représente le phonème /u/ en français moderne.

MORPHOLOGIE : PROPOSITION DE CORRIGE
I. PARTIE SYNCHRONIQUE
Relevé des adjectifs qualificatifs du passage
gentilz 1296, *dreiturier* 1296, *nobles* 1297, *chaitis* 1299, *vif* 1303, *sol* 1304, *guaste* 1306, *prest* 1313, *sainte* 1314, *mieldre* 1315
Remarques sur quelques cas problématiques : *estreint* et *leié*, 1300 sont des participes passés mais ils peuvent être relevés car ils sont en emploi adjectival, à la différence de *levez* et *baptisiez* 1302, véritables participes passés ; *vaillant* 1304 a une valeur de participe présent ; *bon* 1316 est ici substantivé, à la différence de *dreiturier* 1296. A noter cependant que, si ces occurrences étaient relevées, elles n'ont pas été sanctionnées (si elles étaient correctement classées et déclinées), à la différence, par exemple de *mestier* qui a souvent été relevé comme adjectif, sous prétexte qu'il était en fonction d'attribut. Dabs l'expression *chaitis prisoniers* 1298, l'un ou l'autre peuvent être considérés comme des adjectifs (voir vocabulaire).

Dans cette première partie, on attend un classement justifié des adjectifs et la déclinaison d'au moins un exemple par type (se méfier par exemple des éventuelles variantes combinatoires qui doivent être signalées). Le plan qui présente séparément les masculins et les féminins n'est pas admissible car il ne rend pas compte des types différents.

CLASSEMENT DES ADJECTIFS
Introduction : les adjectifs qualificatifs se déclinent comme les substantifs [leur déclinaison « est calquée sur celle des substantifs » (Geneviève Joly)]. Mais ils présentent des formes aux trois genres, masculin, féminin et neutre, ce dernier étant essentiellement utilisé comme attribut du *il* unipersonnel ou en emploi adverbial.

Plusieurs plans peuvent être proposés et ont été admis :
Le plan traditionnel en trois déclinaisons (ou trois classes) :

I. adjectifs à une base, variables en genre (présentant un féminin en –e)
   I. 1. masculins consonantiques
   I. 2. masculin en -e
II. adjectifs à une base, épicènes (à féminin consonantique)
III. adjectifs à deux bases, épicènes (à féminin consonantique)

ou, ce qui revient au même mais avec une présentation un peu différente :

I. adjectifs à une base
I.1 variables en genre (présentant un féminin en –e)
I.2 invariables en genre (épicènes)
- à féminin consonantique
- à masculin en -e

II. adjectifs à deux bases (épicènes)

En fait, la différence est surtout liée au classement des adjectifs à masculin en –e. Le plan proposé ci-dessous se fonde sur le second classement, tout en intégrant les désignations traditionnelles entre crochets.

I. ADJECTIFS A UNE BASE
I.1. Adjectifs variables en genre présentant un féminin en -e [1ère classe/1ère déclinaison]

	M	F	N
CSS	B+s	B en e	
CRS	B	B en e	B
CSP	B	B en e +s	
CRP	B+s	B en e +s	

- Sans variante combinatoire :

	M	F	N
CSS	*dreituriers*	*dreituriere*	
CRS	*dreiturier*		
CSP	*dreiturier*	*dreiturieres*	*dreiturier*
CRP	*dreituriers*		

[*bon*, si on le considère comme un adjectif, serait à classer ici : *bons, bon, bon, bons/ bone, bones/bon* ; même chose pour *dreiturier*].

- Avec variante combinatoire :

La base du masculin se terminant par une consonne, la rencontre de celle-ci avec le –s de désinence peut produire une variante combinatoire. C'est le cas avec :

- une base terminée par la constrictive labio-dentale [f] qui s'amuït, cette consonne sourde se sonorisant au féminin en [v] : *vif* et *chaitis.*

	M	F	N	M	F	N
CSS	*vis*	*vive*		*chaitis*	*chaitive*	
CRS	*vif*		*vif*	*chaitif*		*chaitif*
CSP	*vif*	*vives*		*chaitif*	*chaitives*	
CRP	*vis*			*chaitis*		

- une base terminée par [l] : vocalisation (même si celle-ci n'est pas réalisée dans le *CL*) : *sol.*

	M	F	N
CSS	*sols/sous*	*sole*	
CRS	*sol*		*sol*
CSP	*sol*	*soles*	
CRP	*sols/sous*		

- une base terminée par une dentale : constitution d'une affriquée [ts] notée z : *prest*, *sainte*.

	M	F	N	M	F	N
CSS	*prez*	*preste*		*sainz*	*sainte*	
CRS	*prest*		*prest*	*saint*		*saint*
CSP	*prest*	*prestes*			*saint*	*saintes*
CRP	*prez*			*sainz*		

C'est le cas en particulier des participes passés :

Dentale visible + s : *estreint* > *estreinz* (CSS et CRP), féminin *estreinte/estreintes*

Dentale latente + s : *leié* > *leiez* (CSS et CRP), féminin *leiee/leiees*

I.2. Adjectifs non variables en genre (« épicènes »)

I.2.1. Adjectifs à féminin consonantique (à féminin sans –e) [/2e classe/2e déclinaison]

CSS	B+s	B +s/B	
CRS	B	B	B
CSP	B	B +s	
CRP	B+s	B +s	

- C'est le cas de *gentilz*, dont la base se termine par un [l] que la présence d'une affriquée signale comme palatal. Dans le *CL*, Sa vocalisation en [u] n'est pas réalisée (en tous cas la graphie n'en rend pas compte).

M	F	N
gentilz	*gentilz/gentil*	
gentil	*gentil*	*gentil*
gentil	*gentilz*	
gentilz	*gentilz*	

[- c'est ici que l'on doit classer *vaillant* si on le considère comme un adjectif ; avec variante combinatoire : *vaillanz* aux formes marquées].

On note au CSS féminin, la présence d'une forme seconde non marquée.

I.2.2. Adjectifs à masculin en –e [1e déclinaison, type vocalique ou à masculin en -e]

	M	F	N	M	F	N
CSS	*guastes*	*guaste*		*nobles*	*noble*	
CRS	*guaste*		*guaste*	*noble*		*noble*
CSP	*guaste*	*guastes*		*noble*	*nobles*	
CRP	*guastes*			*nobles*		

Pour ces deux adjectifs, on peut donc accepter deux classements

Le radical se termine par un –e, ce qui fait de ces adjectifs des épicènes au CRS : *guaste*, *guaste*, *guaste* ; *noble, noble, noble*. On peut donc les classer dans « les adjectifs invariables en genre à masculin en –e. »

Cependant, comme le CSS masc. (présence d'un –s désinentiel) est différent du CSS féminin, on peut tout à fait les classer dans le groupe I [ou dans la « 1ère déclinaison »], s'il est précisé « adjectif à masculin vocalique » ou « à masculin en –e », où ils constituent un sous-groupe, les adjectifs du type I étant à masculin consonantique.

II. ADJECTIFS A DEUX BASES [3e classe/3e déclinaison]

CSS	B1	B1/B2	
CRS	B2	B2	B2 ou B3
CSP	B2	B2+s	
CRP	B2+s	B2+s	

	M	F	N
CSS	*mieldre (s)*	*mieldre/meillor*	
CRS	*meillor*	*meillor*	*mielz*
CSP	*meillor*	*meillors*	
CRP	*meillors*	*meillors*	

A noter, la possibilité d'un –s analogique au CSS masculin et d'une forme seconde au CSS féminin.

II. PARTIE DIACHRONIQUE

1. En latin classique, l'adjectif *melior* est entièrement épicène au M et au F et présente **deux bases.**

NB. Il est inutile de donner l'ensemble de la déclinaison latine ; il suffit de décliner aux formes qui se sont conservées (nominatif et accusatif (singulier et pluriel).

Nom. sg	mĕlĭor
Acc. sg	mĕlĭōrem
Nom. pl	mĕlĭōres
Acc. pl	mĕlĭōres

ainsi qu'un **neutre spécifique** (3e base) : mĕlĭus.

2. En bas latin :

Le CSP masculin est refait en *****mĕlĭōri selon le système qui veut qu'il y ait deux formes aux deux cas masculin pluriel (et la même forme au féminin pluriel). Le [ĭ] se consonnifie en [y].

D'où la déclinaison suivante :

M	F	N
mĕ̆lyor	mĕ̆lyor	
mĕlyŏ̆re(m)	mĕlyŏ̆re(m)	mĕ̆lyus
*mĕlyŏ̆ri	mĕlyŏ̆res	
mĕlyŏ̆res	mĕlyŏ̆res	

Il y aura donc trois bases en ancien français fondées respectivement sur
[mĕ̆lyor > mĕ̆ḷor] (B1), [mĕlyŏ̆re] > [mĕḷŏ̆re] (B2) et [mĕ̆lyus] > [mĕ̆ḷus] (B3).

1. Constitution de la B1 (CSS M et F)
Le [ĕ̆] bref tonique entravé par le [ḷ] palatal subit une diphtongaison conditionnée (4e s.) > [íẹ].
La voyelle finale [o] s'amuït au 7e s. Le [ẹ] se ferme. La rencontre du [ḷ] palatal et du [r] produit l'évolution suivante : [ḷr] > [ḷdr] épenthèse > [łdr] (le [ḷ] palatal se dépalatalise et se vélarise).
Le groupe dégage un [ẹ] central d'appui : [mięłdrẹ].
A partir du 9e s. le [ł] se vocalise en [u̯], produisant une triphtongue de coalescence [íẹu̯] qui évolue en [íœu̯] (labialisation) puis [íœ] (monophtongaison de [œu̯] pour le 13e s.)
Parallèlement (fin 12e/13e s.), l'accent bascule du [i] sur le [œ́] et le [i] se consonnifie en [y].
Résultat [myœ́drẹ]

2. Constitution de la B2
- le [ĕ] bref initial se ferme en [ẹ] (4e) ; la présence du [ḷ] palatal l'empêche de passer à [ę] central. Il s'ouvre en [ę] ouvert (12e s.) : [męḷœ́R]
- Le [ŏ̆] tonique libre devenu [ǫ́] se diphtongue au 6e s. en [ǫ́u̯] et évolue normalement en [ę́u̯] (11e s.) puis [œ́u̯] (12e s.) et [œ́] (pour le 13e s.)
- la voyelle finale s'amuït au 7e s.
Résultat [męḷœ́r], le [ḷ] étant écrit *ill* : *meillor/meilleur*.

3. Constitution de la B3 (neutre)
Le [ĕ̆] bref tonique évolue comme pour la B1.
Avec l'amuïssement de la voyelle finale (7e s.), le [ḷ] palatal rencontre le [s] désinentiel : une dentale sourde se dégage :
[ḷ^{t}s] > [ḷts], produisant une affriquée : *mielz*.
Le [ḷ] se dépalatalise et de vélarise [ḷts] > [łts] ; il se vocalise à partir du 9e s. [u̯ts], Le [u̯] constitue une triphtongue de coalescence avec la voyelle en précession comme pour la base 1 : [mię́u̯ts] > [miœ́u̯ts] > [myœ́ts] L'affriquée se réduit (13e s.) [myœ́s] puis le [s] final tend à s'amuïr : [myœ́] (13e s.).

EVOLUTION JUSQU'AU FRANÇAIS MODERNE
B1 en ancien français:
- possibilité d'un –s analogique : *mieldre(s)/mieudre(s)*
- au CSS féminin, développement d'une forme seconde qui correspond à la B2 : *meillor*

Avec la disparition des déclinaisons, **cette B1 va disparaître au profit de la B2** qui, à partir du MF, **va prendre un –e au féminin** : *meilleur/meilleure*.

Le [œ́] s'ouvre en [œ̨] au 16e s. devant consonne articulée.
Le [r] change de point d'articulation en langue classique : [męyœ̨R]
Au 18e s. [ḷ] > [y] mais la graphie *ill* se conserve : *meilleur*.

L'opposition sg/pluriel *meilleur/meilleurs//meilleure/meilleures* [mɛ̨yœ̨R] n'est plus audible qu'en liaison [mɛ̨yœ̨Rzami] et avec le passage du [ɛ̨] central à [oe] labialisé et [(ə)] (e caduc) (Lcl.), l'opposition masculin/féminin tend également à disparaître.

En revanche la **B3** *mieus/miex* [myœ̨] se maintient comme adverbe.
En moyen français la graphie de surcharge tend à rétablir le *l* tout en maintenant le *x* (= *s*, marque adverbiale) : *mieulx*, puis *mieux*, où le *x* se maintient comme équivalent du *–s* derrière *u* et marque l'appartenance du mot à la classe des adverbes.

Syntaxe

L'Infinitif dans le texte

Relevé des occurrences :

1293 L'aive demandent, s'assieent al mangier.

1300 « - Or m'estuet conseillier… »

1303 Ainz me laireient trestot vif escorchier, Qu'il me rendissent…

1305 Mais or me faites de mes dras despoillier

1308 Si me metez (…) Si pres del Teivre que je puisse huchier.

1309 Trestoz voz omes faites apareillier

1311 Se Sarrazin se vuelent esforcier,

1312 Que il me vueillent et secorre et aidier

1313 Tuit seiez prest as lances abaissier

1315 Mieldre convers ne puet de pain mangier.

1316 Trestot son bon li ont fait otreier

1317 Ne mais del batre, de ce l'ont espargnié ;

1319 De ci al Teivre ne se voldrent targier

1320 Li reis Galafres comença a huchier ;

1322 Filz a baron, car me venez aidier.

Introduction

R. Nombreuses occurrences (16 pour 29 vers) ; fréquence qui s'explique par l'assonance de la laisse, en [iẹr], qui est la finale phonétique de nombreux verbes (= V) dits du premier groupe.

Le nombre de ces occurrences autorisait les candidats à ne pas présenter de relevé brut au début de leur étude, mais plutôt à distribuer les exemples tout au long du développement.

Cela dit, il faut rappeler que le relevé des exemples ne peut se limiter à l'énumération des formes à l'infinitif mais doit au contraire les saisir dans le contexte syntaxique qui permet seul leur juste analyse.

L'infinitif est une *forme verbale* qui, selon la terminologie guillaumienne, présente une image du temps *in posse*, « en puissance », qui est l'*aspect* (le subjonctif étant un *mode* qui en donne une image *in fieri*, « en transition », et l'indicatif un mode qui en donne une

image *in esse*, « en essence », comportant trois *époques*)[1] : il ne présente que *l'idée* du procès. Comme les participes passé et présent, c'est un mode (ou une forme) qu'on peut donc qualifier de *nominal(e)*. Souvent appelé « forme nominale du V », le V à l'infinitif (= VI) participe en effet, potentiellement, de la classe du V comme de la classe du nom (= N) :

1) Caractères nominaux :

- D'un point de vue sémantique, comme le N, le VI est **non personnel**, **non temporel** (l'infinitif dit « passé » est en fait la forme de l'*aspect* accompli du VI) ; sa **diathèse** (ou sa **voix**) est **neutre** (son sens est actif aussi bien que passif) ; sa personne et son temps ne sont déterminables qu'en fonction du contexte où il apparaît ;
- D'un point de vue syntaxique, il **peut assumer la plupart des fonctions du substantif** ;
- D'un point de vue morphosyntaxique, il peut être le **noyau décliné d'un syntagme nominal actualisé** par les (pré-)déterminants[2] du N et recevant les déterminations habituelles du N.

2) Caractères verbaux :

- En tous ses emplois, le VI conserve la **possibilité de régir les compléments (= Cts) habituels** du V (cf. v. 1313, etc.) – Attention, toutefois :

R. Le VI est considéré en AF comme peu ou pas prédicatif (actualisé). S'il doit recevoir des Cts pronominaux, on notera deux cas de figure :

1) Pronom de forme forte (plus ou moins) conjoint et antéposé au VI (prépositionnel) qu'il complète : *Ne fait pas dangier de* toi *rendre… Il i a poine et fais / En* moi *servir…* (*Rose*, G. de Lorris, v. 1878-1952) : pas d'exemple dans le *corpus* ;

2) Quand le pronom est Ct d'un VI régi par une forme V conjuguée, noter la « remontée » du pronom de forme faible (clitique) devant ce V régissant (non seulement quand il est auxiliaire d'un temps composé, mais aussi dans tout autre construction de ce type) : cf. v. 1300, 1303, 1311,1312, 1319, 1322...

- Dans un grand nombre de ses emplois, **le VI peut être rattaché à un « Sujet (= S) logique »**, également appelé « agent » ou « contrôleur », implicite ou explicite ;
- En outre, dans certains de ses emplois, le VI peut **fonctionner comme « centre »** (ou « pivot ») **d'une proposition**, régie ou non, et est alors pleinement verbal.

---

[1] Gustave Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps suivi de L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, [1929] 1984.

[2] Contrairement à ce qu'écrivent certains auteurs (cf. A. Queffélec, R. Bellon, *Linguistique médiévale*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 99), l'infinitif substantivé peut même recevoir les marques du pluriel (cf. Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, 2000, SEDES, p. 315, §248).

Choix du plan : le plan adopté ici, mixte et traditionnel, essaie de rendre compte de l'ensemble de ces caractérisations en considérant que le VI fonctionne sur un ***continuum* nomino-verbal** ; ce plan peut être « déroulé » dans un sens comme dans l'autre (N → V comme ici, ou V → N).

Néanmoins, les emplois les plus verbaux et les plus prédicatifs (partie 4) ne sont pas représentés dans l'extrait – ou ne le sont qu'imparfaitement – : on pouvait les mentionner, mais ils n'étaient pas compris dans le barème[3].

R. Dans l'ensemble, le statut mixte du mode infinitif ainsi que le plan minimal qui en découle (– 1) Emplois nominaux ; – 2) Emplois verbaux) étaient bien connus des candidats ; cet exercice a sans doute été le mieux réussi de l'épreuve – et c'est souvent dans le détail du (sous-)classement et de l'analyse des exemples que les candidats ont pu pécher.

1. L'infinitif substantivé[4]

Le « procédé de substantivation de l'infinitif » était « très productif » en AF (il « peut être considéré comme un élément de la typologie 'germanique' » de cette langue[5]), alors qu'il est « rare de nos jours et réservés à certains emplois spécialisés »[6].

D'un point de vue morphosyntaxique, dans les deux occurrences du passage, relever la présence du **déterminant**, ici article défini, qui signe le changement de catégorie (par **dérivation impropre** ou « **conversion** ») – mais non, comme cela serait possible, celle des **marques de la déclinaison** (type 1 des N du masculin) ou d'autres déterminations. **D'un point de vue sémantique**, en revanche, on peut distinguer entre infinitif essentiellement substantivé et infinitif occasionnellement substantivé[7].

1.1. Essentiel

1293 L'aive demandent, s'assieent al mangier.

[3] Non plus que d'autres emplois du VI que nous signalerons pour mémoire.
[4] À l'inverse de ce que propose une récente grammaire moderne pour les concours, on ne considèrera pas l'infinitif substantivé comme étant déjà, en AF, « en marge de l'étude » du mode infinitif, au motif de son « transfert » d'une classe (le V) à une autre (cf. Fr. Calas et N. Rossi-Gensane, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, 2011, Ellipses, p. 234).
[5] Cl. Buridant, *op. cit.*, p. 324.
[6] Cf. Calas-Rossi, *ibid.*
[7] Cf. Cl. Buridant, *op. cit.*, §249-250.

= Infinitif = fonction Ct circonstanciel (= CC), probablement de sens final... (cf. A. Lanly : « pour manger » ; plutôt : « pour le dîner/repas » ?[8]...) ; « activité de base de la vie humaine »[9]. Cf. encore, en FM, les N *déjeuner/dîner/souper* ; *le boire et le manger*.

1.2. Occasionnel

1317 Trestot son bon *li* ont fait otreier, Ne mais del batre, de ce l'ont espargnié (cf. A. Lanly : « sauf (pour) les mauvais traitements, qu'on lui a épargnés »).

COD dans une proposition elliptique du V – structure exceptive d'une totalité positive (*trestot son bon*). On attendrait pourtant une construction directe du second CO de *otreier* (*otreier son bon / le batre*) – à moins (mais c'est très peu probable) qu'on ait ici un *de* à valeur partitive.

R. On pourrait être tenté d'analyser *-l* dans *del batre* comme le COD du V *batre* en emploi nominal, et non l'article défini de ce V en emploi substantivé ; mais si c'était le cas, on devrait avoir alors : *ne mais de lui batre* (cf. l'introduction).

2. L'infinitif en fonction nominale (ou « exerçant une fonction syntaxique »[10])

Ici, l'infinitif n'est plus accompagné des marques morphosyntaxiques du VI pleinement substantivé. **Il peut néanmoins occuper toutes les fonctions du N** – et même un peu plus (cf. *infra*, Ct de progrédience) –, incident à un élément nominal comme à un élément verbal, tout en conservant sa capacité à régir les **Cts** du V.

2.1. Incident à un nom ou à un adjectif

xxxx La peor de morir.

= Ct déterminatif du substantif : possibilité non représentée dans l'extrait, hors barème.

1313 Tuit seiez prest a*s lances* abaissier

= **Ct d'un adjectif *transitif***, comme encore en FM ; le VI a un COD (*les lances*).

R. On peut admettre une autre analyse, qui fait du VI le **COI** d'une locution verbale *estre prez a*… Cf. alors 2.3.4.)

2.2. Incident à la phrase

[8] Cf. Cl. Buridant, *op. cit.*, p. 316, §248 : la traduction par un substantif montre le caractère achevé de la substantivation du VI.
[9] Cf. Cl. Buridant, *ibid.*
[10] Cf. *Questions de grammaire…*, *op. cit.*, p. 228-231.

L'infinitif prépositionnel occupe **très souvent** une fonction de CC (but, cause, manière, etc.), derrière de nombreuses prépositions (*a*, *de*, *por* ; mais aussi *en*, *par*…). N'apparaissant dans l'extrait, cet emploi est bien sûr hors barème :

0175 Quant Deus fist reis por *pueple* justicier

2.3. Incident au verbe

= C'est ici que se rencontrent les cas les plus délicats de cette deuxième partie.

2.3.1. S, attribut du S…

N'apparaissant dans l'extrait, cet emploi est hors barème :

0127- Quant li remembre del glorios del ciel, Que d'*ome* ocire est trop mortels pechiez (indice *d'* ?)

- Surtout : « **l'infinitif peut être objet de beaucoup de V** » ; cette remarque innocente de G. Moignet[11] dissimule la plupart des difficultés d'analyse…

2.3.2. Complément de progrédience (ou de destination)

Cette construction fréquente fait du VI la **séquence d'un V de déplacement** employé avec son sens plein[12]. La construction est **directe** (ce n'est donc pas un CC final), et la pronominalisation par *le* est impossible (ce n'est donc pas un COD)[13] :

1322 Filz a baron, car *me* venez aidier.

2.3.3. Séquence d'un V impersonnel

Le plus souvent **impersonnel**, le V *estovoir*[14] est toujours suivi d'une **séquence** que certains analysent comme un **S**, étant la seule expansion d'un « V pivot à S référentiellement vide » ; et que d'autres préfèrent analyser comme un **CO** (pronominalisation possible par *le* ?)… L'appellation **régime** se tient prudemment entre ces deux options ; c'est celle qu'on retiendra de préférence pour l'occurrence suivante :

1300 « - Or *m'*estuet conseillier… »

---

[11] Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, 1973, Klincksieck, p. 96.

[12] À distinguer des périphrases temporelles dans lesquelles le sens du V est entièrement subduit (*je vais m'arrêter une heure*), mais qui sont très rares en AF.

[13] Alors que celle par le pron. adv. *i/y* est possible.

[14] De même, *covenir*, etc.

R1 Ici, difficile de dire duquel des deux V le pronom de P1 élidé est le Ct… - Sans doute plutôt de CR2 *estuet* que CR1 réfléchi de *conseillier*. Sinon, noter là encore la remontée du clitique devant le V recteur.

R2 Certains voient dans cette construction une **proposition « infinitive »**, « quand le substantif ou le pronom peut être considéré comme le S de l'infinitif, ce qu'il n'est pas réellement »[15]. Le jury a été bienveillant avec cette analyse si elle était argumentée et cohérente avec l'ensemble de l'étude.

R3 Du fait du sémantisme du V introducteur (*estovoir*, « être nécessaire »), on peut également envisager d'analyser cette construction comme une **périphrase modale** à valeur **déontique** (cf. *infra* ; type *devoir* + VI) ; toutefois, ce sémantisme plein s'accorde mal avec l'un des critères définitoires de la périphrase verbale (subduction du V régissant).

2.3.4. Complément d'objet

xxxx Il li comande de <u>ferir</u> en l'estor…

0523 N'iés pas bien enseigniez, Qui devant mei oses de Dieu <u>plaidier</u>

Quand la **pronominalisation** du VI est **possible**, on peut l'analyser comme un COD :

1311 Se Sarrazin *se* vuelent <u>esforcier</u>

1312 Que il *me* vueillent et <u>secorre</u> et <u>aidier</u>

→ = *S'il le vuelent…*

= **Transition** illustrant combien la notion de *continuum* reste la mieux appropriée pour décrire le nuancier complexe des emplois du mode infinitif.

→ Pour trancher entre les descriptions {V + CO} *ou* {semi-aux. + V} des constructions du type *il puet repairier*, le jury a surtout apprécié la capacité de problématisation des candidats et la pertinence de leurs analyses au cas par cas, en contexte.

<u>3. L'infinitif noyau d'une périphrase verbale</u>

Il y a des **périphrases verbales (= PV)** pour chacune des **quatre catégories fondamentales du V** : *actantielles*, *aspectuelles*, *modales*, *temporelles*.

R. Critères définitoires de ces PV qui forment le **pivot** d'une proposition :

1) subduction, désémantisation ou altération au moins partielle du sens du V régissant l'infinitif (appelé « semi-auxiliaire ») : l'ensemble {semi-aux. + VI} désigne un seul procès,

[15] Cl. Buridant, *op. cit.*, § 246, p. 312.

dont le sémantisme est porté par le VI et l'actualisation (marques de temps et de personne) par le semi-auxiliaire ;

2) pronominalisation difficile, voire **impossible**, de ce VI ;

3) propension du V régissant à avoir pour séquence un VI.

3.1. Périphrases modales

Elles expriment le **point de vue de l'énonciateur** sur le propos qu'il tient, en fonction de son rapport à la *praxis* (la possibilité de faire, déontique) ou à l'*épistémê* (la possibilité d'être sûr, épistémique).

Traditionnellement décrites comme des séquences du type {*poeir-deveir-voleir-saveir*[16]+ infinitif}, les périphrases modales sont parfois difficiles à distinguer des constructions du type 2.3.4). Seule une **analyse au cas par cas** permet, quand cela est possible, de trancher :

1315 Mieldre convers ne puet *de pain* mangier

→ Ici, plus que la « capacité » qu'aurait un *mieldre convers* de manger du pain, c'est la *possibilité de l'existence* (exister = *mangier pain*) d'un tel homme que signifie le V *poeir*.

1308 Si me metez (…) Si pres del Teivre que je puisse huchier.

→ Ici, comprendre : « assez près pour qu'il me soit possible de… » ; et non « pour que je sois capable de… »

1319 De ci al Teivre ne *se* voldrent targier

→ Comme souvent en AF (et particulièrement dans le *CL*), l'emploi sous négation du semi-auxiliaire *voleir* altère sa signification (→ « refuser de » = « se faire un devoir de…ne… pas… »).

3.2. Périphrases aspectuelles

Les semi-auxiliaires aspectuels permettent de saisir le procès aux **différents moments** de sa réalisation. Dans notre *corpus*, c'est l'aspect **inchoatif** (ou « ingressif »), phase d'entrée dans le procès, qui apparaît, signifié par le V *comencier a* (ailleurs, on a souvent *soi prendre a…*) :

1320 Li reis Galafres comença a huchier ;

R. L'évocation des autres phases ou aspects était bien entendu possible, mais hors barème.

[16] D'autres V sont parfois proposés comme semi-auxiliaires plus ou moins occasionnels : *cuidier/oser/daignier*, *avoir a/fere a*, etc.

3.3. Périphrases temporelles

(Très rares en AF, elles n'apparaissent pas dans le *corpus* ni dans la partie du *CL* au programme : leur mention était hors barème.)

3.4. Périphrases actantielles (ou diathétiques ou d'immixtion)

NB Dans les trois types de PV précédents, le « S » du VI est le même que celui du V régissant. Il n'en va plus de même pour les constructions suivantes.

Pour le dire simplement, en effet, ces PV « permettent de modifier le nombre des participants au procès (actants), et d'en préciser le rôle effectif (acteur, patient, spectateur, bénéficiaire, etc.) »[17]. Les deux descriptions qui suivent peuvent être rappelées, mais aussi discutées :

3.4.1. Factitives (ou causatives, exécutives)

« Un actant supplémentaire, donné pour cause du procès, est introduit… » :

1305 Mais or *me* faites *de mes dras* <u>despoillier</u>

1309 *Trestoz voz omes* faites <u>apareillier</u>

1316 *Trestot son bon li* ont fait <u>otreier</u>

3.4.2. Tolératives

« Le sujet de la périphrase est présenté comme actant passif du procès, dont il n'empêche pas la réalisation »[18] :

1303 Ainz *me* laireient trestot vif <u>escorchier</u>, Qu'il me rendissent…

Transition : la séquence des semi-auxiliaires *fere* et *laissier/*laire* est parfois analysée comme une « **proposition infinitive** », surtout si elle est constituée d'un VI doté d'un agent propre (« S » logique), distinct de celui du V régisseur (mais en pratique, les exemples canoniques du type : *Li sire fet laborer les vilains* sont rares…)

Toutefois, dans les ex. du *corpus* (sauf 1316), à défaut d'agent actif, du fait de la neutralité diathétique du mode, une telle analyse est possible si on comprend les V dans un sens « passif » ou « moyen » :

1305 *Faites *moi* <u>estre despoillez</u> de mes dras… / Mais or me faites de mes dras estre despoillez…

---

[17] Delphine Denis, Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, 1994, Le Livre de Poche, p. 401.
[18] *Ibid*., p. 402.

1303 *Ainz *me* lairoient trestot vif estre escorchiez…

Mais l'agent du VI peut aussi être le même que celui du semi-aux.[19] ; il est le plus souvent indéfini (= « on »), comme dans les exemples du *corpus* :

1305 *Faites qu'on me dépouille de mes vêtements…

→ Là encore, le jury a été plus attentif aux capacités d'analyse et de problématisation des candidats qu'aux « bonnes réponses » qu'ils seraient supposés pouvoir apporter à de vraies difficultés d'analyse.

4. L'infinitif pleinement verbal (= centre de proposition)

Le passage ne compte aucune occ. de VI en emploi purement verbal de centre/pivot de proposition (sous réserve des observations faites *supra*), que ce soit en proposition dépendante ou en proposition non dépendante. Ces tours sont pourtant représentés dans le *CL* et les candidats pouvaient **évoquer, rapidement, ces constructions intéressantes** – qui toutefois n'étaient pas comprises dans le barème.

4.1. En proposition dépendante

0084 Ceste corone de Jesu la te vié, / Filz Looïs, que tu ne la baillier… (occurrence remarquable !)

0374 Or tost as armes, n'avons que delaier (« nous n'avons que faire de nous attarder » ; interrogative indirecte)

1892 Qui donc veïst *les aguaiz* desbuchier ! (« proposition infinitive » au sens restreint et classique du terme : après V de perception et avec « S » propre)…

R. Cf. aussi plus haut : « limites » du champ des constructions qu'on a pu appeler « propositions infinitives » : périphrase diathétique, séquence d'un V impersonnel…

4.2. En proposition non dépendante

Le VI, n'actualisant pas le procès, n'a pas de valeur modale propre et se prête ainsi à l'expression de toutes les modalités, notamment de la modalité injonctive (et surtout de la défense) :

0079 O se ce non, ne la baillier tu onques

Conclusion

= **Emplois plus contraints en FM** :

- emploi en CC prépositionnel : le « S » du VI doit être le même que celui du V principal ; restriction du nombre des prépositions aptes à introduire le VI ;
- emploi moins fréquent comme pivot d'une proposition autonome (sauf en modalité injonctive négative : expression de la *défense*) ;
- développement des PV temporelles (surtout passé et futur proches), encore très rare en AF ;
- substantivation beaucoup plus rare en FM, mais possible, avec parfois des lexicalisations originales : *le vivre ensemble* ; *le lâcher prise*…

Vocabulaire

a. Chaitis

Comment ravrons les chaitis prisoniers, v. 1298 : adjectif qualificatif, au cas régime masculin pluriel, accordé avec le substantif « prisoniers »

Etymon :

L'étymon latin le plus proche est l'adjectif *captivus, a, um* : captif, prisonnier de guerre. Mais il n'a pu donner seul ce résultat : le plus probable (Lanly) est le croisement avec une forme **cactivus, a, um*, altérée par un croisement avec le gaulois *cactos* (pris, captif, esclave), lui-même issu de l'irlandais *cacht* ou le breton *keak*, de même sens.

Ancienne langue :

L'adjectif conserve durant tout le Moyen Age son sens étymologique de **1. Captif, prisonnier.** Mais par extension, il désigne également la condition sociale de celui qui n'est pas libre, et signifie alors **2. Esclave.** Par métonymie (ATILF), la connotation attachée à la situation de captivité ou d'esclavage conduit au **sens physique ou psychologique** de : **3. Affaibli, chétif, malingre** ; ou **faible, malheureux, misérable, pauvre.** Au sens psychologique, le terme peut alors être utilisé dans des tours exclamatifs, où le locuteur déplore la qualité de la chose ou de l'être ainsi désignés (lui ou elle compris : Voir Marie de France, *Lai d'Yonec* : « *Ah ! chaitive* », « Pauvre de moi », « Comme je suis malheureuse ! »). Toutefois, cette qualité peut aussi être perçue de façon péjorative, *chaitif* prenant alors le sens de **4. « mauvais », « méchant », « misérable »** (voir l'italien *cattivo*).

[19] *Ibid*. Voir l'exemple donné p. 402 : *J'ai fait cuire le dessert*.

RQ : Pour tous ces sens, l'adjectif peut être substantivé.

En contexte, dans la mesure où le sème étymologique de captivité est pris par le substantif, l'adjectif qui le qualifie revêt le sens 3, de « malheureux prisonniers », exprimant l'empathie de Guillaume à l'égard des prisonniers à qui il veut porter secours (voir ses larmes à la fin de la laisse xxx, d'où le texte est extrait).

Paradigme morphologique : le *chaitivage*, c'est l'esclavage, et l'infortune attachée à cette condition ; la *chaitiveté*, l'état d'une personne en captivité, mais aussi la pauvreté, la misère, le tourment. *Chaitivel*, *chaitiveus*,: misérable, malheureux, sont des adjectifs revêtant le sens 3 de *chaitif*, de même que l'adverbe *chaitivement*.
Quant à *chaitiver* », il signifie en construction transitive : rendre esclave, et en construction intransitive : être malheureux.

Paradigme sémantique : pour le sens 1, *prison* ; pour le sens 2, *serf* ; pour le sens 3, *povre*, *feble*, *fraile*.

Evolution :

La racine latine *captivus, a, um* a donné une famille de mots dont le sens a conservé le sème étymologique, et le sème 1 de *chaitif* : **captif, prisonnier**.
En revanche pour *chaitif*, seul le sens 3 a été conservé, et restreint à sa dimension physique : il n'est plus appliqué qu'à un être petit, jeune, ou vieux, et il signifie : **de faible constitution, d'apparence débile,** depuis le XVIIe siècle (Furetière).

b. *Mestiers*

Ce que lor fu mestiers v. 1294 : substantif masculin, employé dans une locution lexicalisée

Etymon :

Ce substantif est issu d'un croisement de **deux substantifs** proches du bas-latin : ***ministerium*** (lui-même dérivé de *minister*, *ministri* : le serviteur), qui signifie **« fonction, service »** ; « suite de domestiques, personnel » ; et plus tard, en latin chrétien, « service de

Dieu » ; et **« *mysterium* »** (lui-même forgé sur le grec), **« mystère, secret », « raison cachée »** et plus spécialement « rite secret en l'honneur d'une divinité (d'où le titre générique parfois donné aux pièces de théâtre religieux, sous la forme *mystère* ou *mistère*).

Le croisement entre ces deux substantifs se serait produit sous l'Empire, à partir de leurs formes gallo-romaines. Il aurait été favorisé par l'évolution phonétique, et par l'aptitude commune de ces deux termes à faire référence au service religieux : la fonction du prêtre (son *ministerium*) est en effet la célébration d'un mystère (*mysterium*).

Ancienne langue :

Le sème partagé par tous les sens de ce terme est celui de « service ».

1. En découle un premier sens (1 point), notionnel et abstrait : *mestier* désigne **toute activité particulière en vue d'une fin précise** ; c'est un office rempli, une fonction occupée, et le plus souvent, une activité utile, pour une instance particulière ou pour un groupe social. Le terme s'illustre ainsi **dans le domaine religieux** — le *mestier Dieu*, c'est **le service divin** — aussi bien que **dans le domaine laïc** : le *mestier* **devient ainsi l'exercice d'une profession, d'un art**, qui demande un savoir-faire et peut donner lieu à rémunération — les *gens de mestier* sont ainsi ceux dont le métier exige des connaissances (les intellectuels) avant de désigner les artisans en moyen français, et au XVIe siècle, les ouvriers.
Il est bienvenu de faire la différence entre les sens laïcs et religieux (le sens premier étant probablement religieux, et lié aux valeurs étymologiques).

1 bis. Du sens d'« exercice d'une profession, d'un art », provient par métonymie un sens concret : le *mestier*, c'est **l'objet, instrument ou ustensile utile à une profession** ; et par généralisation, **toute chose qui rend service** ; **tout outil, produit** ; et par extension, une sorte de pâtisserie sèche, la gaufre ou *l'oublie*, dite aussi *mestier*.

2. A partir de du sème de « service », se met en place un autre sème, abstrait : celui **d'utilité, de nécessité, de besoin**. Le mot est alors employé dans des locutions verbales : avec sujet inanimé : *estre mestier*, **c'est être utile ou nécessaire à**; *avoir mestier*, **c'est avoir besoin, pour quelqu'un ou de quelque chose** (selon qu'on considère celui qui éprouve ce

besoin ou l'objet représenté par ce besoin). Le besoin peut engendrer, plus rarement, le sens de **souci, difficulté, situation critique**.

- > C'est dans le sens d'utilité/besoin que le terme était employé en contexte : **« Après qu'ils ont pris ce dont ils avaient besoin »/ « Après qu'ils se sont rassasiés »**, et qu'il l'est dans la majeure partie des emplois dans le *Couronnement de Louis*. (Ex : « *De terre avez mestier*, v. 1369)

Paradigme morphologique :

Ministre (*ministrum*, *i* : service, domestique, etc.) : agent

Menestrel : de *ministerialem*, adj formé sur *ministerium* : désigne un serviteur en général, soit « artisan » ou « médecin », soit « chanteur », « jongleur » ou « musicien ». C'est dans tous les cas celui qui exerce avec art sa profession. RQ : Parfois, en adresse, par manière d'insulte, *menestrel* peut désigner un vaurien, un gredin.

Paradigme sémantique :

Besoing, *estovoir*, pour le sème d'utilité, de besoin (avec les sèmes d'obligation et de manque en sus) ; *faillir* pour *estre mestier,* et pour l'activité, la fonction : *office*, *servise*, *ministère*.

Evolution :

La première évolution concerne la **séparation entre les deux familles de mots issues de l'étymon** : le « **ministère » et ses dérivés** conservent **le sens 1 dans son acception la plus générale** d'activité en vue d'une fin, au service d'un groupe social ; et le **« métier », conserve le sens 1 bis** de **profession** qu'on choisit, à laquelle on s'applique », « profession, fonction, carrière », « tout travail dont on peut tirer subsistance » — sens de ce terme depuis le XVIIe siècle (Furetière).

Est **également conservé le sens concret et métonymique « d'outil »,** avec « métier à tisser » ou « métier à tricoter ». C'est probablement de la conservation de ce sens concret que vient la dimension souvent concrète de la profession supposée par l'emploi du terme « métier » — et perceptible dans l'expression « les arts et métiers ».

En revanche, **le sens abstrait de « besoin », d'« utilité »,** qui est celui du texte, **a complètement disparu**.

Etude grammaticale d'un texte de langue française

postérieur à 1500 (français moderne)

Rapport présenté par les correcteurs de l'épreuve :

- *Antoine Gautier, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne Paris IV ;*
- *Olivier Halévy, Maître de conférences, Université Sorbonne nouvelle Paris III ;*
- *Nicolas Laurent, Maître de conférences, Ecole Normale Supérieure de Lyon ;*
- *Stéphane Macé, Professeur des Universités, Université Stendhal Grenoble III ;*
- *Cécile Narjoux, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne Paris IV ;*
- *Geneviève Salvan Maître de conférences HDR, Université Nice Sophia Antipolis ;*
- *Laurent Susini, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne Paris IV ;*
- *Marie-Albane Watine, Maître de conférences, Université Nice Sophia Antipolis.*

Coordination de la commission : Cécile Narjoux.

0. Concours 2015 : évolution des questions

0.1. Lexicologie

Le jury substituera l'an prochain au format traditionnel de l'épreuve de lexicologie l'étude de deux mots seulement ou une question de synthèse amenant les candidats à s'interroger, à partir d'un certain nombre d'occurrences, sur des problèmes d'ordres sémantique et/ou morpho-lexicologique.
La question de lexicologie reste notée sur 4 points.

0.2. Grammaire

La question de synthèse est inchangée.

0.3. Remarques nécessaires

Si les remarques grammaticales utiles et nécessaires restent de mise, le jury se réserve le droit de proposer, le cas échéant, une étude de la versification de quelques vers d'un texte versifié dans les remarques nécessaires.

0.4. Stylistique

Les contours de l'épreuve de stylistique vont également connaître une évolution : contrairement aux précédentes sessions, le libellé du sujet sera désormais moins directif, afin de laisser aux candidats une plus grande latitude dans l'organisation de leur développement. On adoptera donc une formulation générale du type : « Vous proposerez un commentaire stylistique de ce texte ». Pour le reste, les attentes restent inchangées : on attend toujours des candidats un commentaire de forme composée, entièrement rédigé, prenant appui sur des faits de langue précis (analyse lexicologique, syntaxique, étude de l'ancrage énonciatif, des figures, de la versification, etc.). Les titres des parties et sous-parties (qui doivent être reportés sur la

copie) peuvent correspondre à ces entrées techniques. Il sera toujours possible de pousser l'expertise linguistique à son plus haut degré, sans négliger pour autant les perspectives interprétatives qui font l'autre intérêt de l'exercice.
La question de stylistique reste notée sur 8 points.

1. Lexicologie

On rappelle que, dans le cadre de la question de lexicologie, une approche synchronique, et non diachronique, est attendue des candidats. Aucune connaissance d'ordre étymologique ne saurait donc les dispenser d'une étude en synchronie des questions de morphologie lexicale.

1.1. Amazones

Substantif féminin pluriel, attribut du COD « les » de la périphrase verbale diathétique « faire devenir ». L'usage du déterminant zéro (vs « plus que *des* amazones ») et la capacité du substantif à se prêter à la scalarisation (« *plus qu'*amazones ») manifestent ici l'emploi intensionnel et quasi adjectival du lexème en position attributive.

1.1.1. Morphologie

En synchronie, *amazone* est un mot simple. Il a perdu la majuscule du nom propre dont il provient par antonomase de nom propre.

1.1.2. Sens en langue

A. 1. Dans la mythologie grecque, les Amazones sont des femmes guerrières à cheval vivant au bord du fleuve Thermodon, et essentiellement connues pour se couper le sein droit de manière à tirer plus facilement à l'arc.
2. On dérive par métonymie du sens A.1., le nom du fleuve Amazone, où les explorateurs du XVIe siècle crurent être attaqués par des Amazones.

B. Par extension le terme désigne
1. une femme montant à cheval (et plus spécialement, une cavalière montant les deux jambes du même côté de la selle ; d'où, par métonymie, la jupe ou longue robe, boutonnée sur le devant, des femmes montant à cheval dans cette position) ;
2. ou une femme courageuse, belliqueuse, guerrière, aux allures viriles.

1.1.3. Sens en contexte

C'est bien le sens B.2. qui se trouve ici actualisé : nulle mention d'une monture, mais l'évocation d'un état de siège et de combats où s'illustrent à leur manière des femmes déchaînées (« cette furieuse témérité »), sans « crainte du péril » et passablement violentes.
On notera cependant, liées à une remotivation-dégradation du sens A, les inflexions ironiques dont le contexte semble aussi bien investir l'usage du lexème : les « injures » qu'elles substituent au sifflement du sistre, les « fourches-fières » qui leur font office d'arc, l'usage qu'elles font du fleuve qui leur tient lieu de leur Thermodon (y laver leur linge), teintent largement de burlesque ce que peut supposer d'épique le nom mythologique prêté à ces femmes.

1.2. Fourches-fières

Substantif féminin pluriel, tête du GN « des fourches-fières », lequel est complément de la préposition « avec » dans le GP « avec des fourches-fières » ; le GP est complément circonstanciel de moyen.

1.2.1. Morphologie

Fourche-fière est un mot composé endocentrique à séquence progressive « nom-adjectif », construit par agglutination (*vs* par transformation). La coalescence des thèmes de formation est marquée par le trait d'union.
Quoique la remarque ne soit pas exigible dans le cadre de l'épreuve et qu'elle ne puisse donc faire l'objet d'une bonification qu'à partir du moment où les questions de morphologie lexicale ont fait l'objet d'une étude synchronique, on peut également ajouter que « fière », d'un point de vue diachronique, doit sans doute moins s'entendre comme issu du latin *fera*, « fier, méchant », que du latin *ferrea*, « de fer ».

1.2.2. Sens en langue

La fourche-fière désigne une fourche à deux dents pointues dont on se sert pour élever les gerbes lors du chargement et du tassement des récoltes. Furetière note cependant – connaissance non exigible des candidats – que l'instrument pouvait aussi bien servir à remuer le fumier, et compter trois, plutôt que deux pointes, ce pourquoi « les poètes burlesques appellent le Trident de Neptune une Fourche-fière ».

1.2.3. Sens en contexte

En contexte, ces fourches ne servent ni à soulever des gerbes, ni du fumier, mais un ennemi déjà mort, agressivement brandi comme un trophée : sans faire office d'armes à proprement parler, elles anticipent en quelque sorte les piques révolutionnaires et témoignent en tout cas de l'exaltation sauvage des « amazones », toutes à la revendication brutale de leur victoire. Comme le suggère en outre la définition qu'en donne Furetière, la mention de ces fourches participe ici du registre burlesque du passage. Elle illustre la tendance plus précise de Tristan à y contenir ou ravaler l'épique à force de trivial.

1.3. Furieuse

Variante flexionnelle (au féminin singulier) de l'adjectif qualificatif *furieux*. L'adjectif est épithète du nom « témérité » dans le cadre du GN « cette furieuse témérité » ; ce GN est complément de la préposition « de » dans le GP « de cette furieuse témérité ».

1.3.1. Morphologie

En synchronie, l'adjectif est construit par dérivation suffixale exocentrique. Permettant de construire un adjectif à partir d'un nom abstrait, le suffixe *–eux* signifie « qui a la propriété indiquée par la base ». En ce qui concerne le radical nominal, deux analyses coexistent, selon que *furieux* est rattaché à *furie* ou à *fureur* :
- *furi(e)* + *-eux*
- *fur-* (de *fureur*) + *-ieux* (allomorphe de *–eux* ; *cf. injur-ieux*) ; la reconnaissance d'un radical *fur-* est liée à la possibilité de commutation des suffixes : *fur-eur / fur-ieux.*
En diachronie, l'adjectif représente un emprunt au latin *furiosus*, dérivé de *furia* par suffixation : le mot est donc déjà construit en latin.
Comme il est rappelé en introduction, le jury attendait une étude menée selon le point de vue synchronique, et il n'a valorisé le point de vue diachronique que si celui-ci venait en complément ou en contrepoint d'une analyse d'abord attentive à la structure morphologique du mot.

1.3.2. Sens en langue

La polysémie de l'adjectif prend place dans un *continuum* à partir d'un signifié fondamental « en furie, en fureur, plein de fureur ». Cette polysémie doit être mise en relation avec celle des noms abstraits auxquels l'adjectif peut être associé :
- *fureur* peut dénoter une folie violente, sans mesure, une colère folle, mais connaît également des signifiés subduits (*cf. la fureur du jeu*) ;
- *F/furie* fonctionne comme nom propre (*les Furies*), ou comme nom commun pour désigner une femme violente et méchante (antonomase de nom propre lexicalisée) ; il rejoint aussi *fureur* sauf au sens de « folie » et peut dénoter en particulier une fureur extrême, une colère violente ou l'agitation de quelque chose (*cf. la furie de l'océan*).

A. 1. Dans son sens plénier, l'adjectif *furieux* signifie « qui est en proie à une sorte de folie violente » (*cf. Roland furieux*).
2. Par restriction de sens, la *fureur* renvoyant au délire poétique de l'inspiration, l'adjectif prend le sens de « qui traduit une fureur inspirée ».

B. 1. Par extension, l'adjectif peut signifier « qui est en proie à une grande colère, qui exprime la fureur » : *un homme furieux*. Il s'applique à des animés humains ou (comme en A.), par métonymie, à des comportements, des expressions… (*des airs, des cris furieux*) mais il peut aussi être incident à un nom désignant un animal (*un lion, un taureau furieux*) ou à un nom désignant un phénomène naturel (*des vents, des torrents furieux*).
2. En un sens fortement subduit, l'adjectif signifie « extrêmement mécontent de ». Il régit régulièrement un complément prépositionnel ou une conjonctive pure : *furieux de (ce que…)/que*. Cet emploi est celui qui domine en fr. mod.

C. 1. L'adjectif peut prendre le sens de « qui est excité par une passion extrême » : *une personne rendue furieuse par le désir*.
2. Par restriction de sens, en parlant du comportement amoureux d'une personne, le lexème signifie « qui est empreint d'une extrême ardeur » : *un baiser furieux.*

D. L'adjectif prend le sens d'« excessif, extraordinaire », en particulier avec une valeur modale (il est alors toujours antéposé : *un furieux mangeur* = extraordinaire dans son genre). Cet emploi s'est spécialisé dans le langage précieux : *j'ai un furieux tendre pour les hommes d'épée* (Molière).

Beaucoup de ces sens sont aujourd'hui connotativement marqués comme vieillis et/ou comme relevant d'un niveau de langage soutenu.

1.3.3. Sens en contexte

L'adjectif constitue une épithète rhétorique : il valorise son pouvoir de qualification sans intervenir, en tant qu'expansion purement « descriptive » du nom, dans l'interprétation référentielle du GN. Sa force expressive est soulignée par son antéposition, ainsi que par le choix du déterminant démonstratif (*vs* le déterminant possessif *leur*), qui ajoute à son fonctionnement anaphorique une valeur connotative subjective négative. L'ensemble forme une expression fortement évaluative. On peut ajouter que l'antéposition de l'adjectif est d'autant plus naturelle qu'il y a « affinité sémique de l'adjectif et du nom » (Wilmet) : le trait /excès/ est commun à l'adjectif et au nom-tête *témérité.*

Furieuse est incident au nom abstrait « témérité » qui décrit le comportement des « amazones ». Dans un contexte guerrier, l'adjectif indique que cette « témérité » des femmes s'exprime avec furie et traduit leur fureur, leur colère (sens B.1.). Il est paraphrasable par « caractérisé(e) par la fureur ». Mais, en un sens moins subduit, on peut aussi considérer que « furieuse » renvoie à la « folie » même avec laquelle ces femmes, très étonnamment, se lancent dans le combat (sens A.1. ; *cf.* « Je vis beaucoup de choses durant ce siège, qui ne sembleraient pas croyables »). Ajoutons qu'en un discret mythologisme, l'adjectif s'associe à l'évocation des amazones pour ancrer la description du combat dans le hors-temps de la légende ou du mythe : « furieuse » constitue une allusion aux Furies elles-mêmes. Du point de vue des connotations stylistiques, le mot, localement, participe à un grandissement épique contextuellement dissonant dans un sens héroï-comique.

1.4. Mousquetade

Nom commun féminin, tête du GN « une mousquetade », lequel est COD de « reçut ».
Il est possible d'analyser « recevoir une mousquetade » comme une construction prédicative à verbe support (le verbe *recevoir*, en tant que verbe support, y est partiellement désémantisé et *mousquetade* contient l'essentiel du prédicat). Cette analyse n'était pas exigée par le jury.

1.4.1. Morphologie

Le nom commun est formé par dérivation propre progressive suffixale simple, endocentrique. A la base nominale *mousquet* est ajouté le suffixe *–ade*, ayant valeur d'indication d'action – le nom est alors un nom abstrait – et/ ou de sens collectif (*cf. arquebusade, bastonnade…*).

1.4.2. Sens en langue

Le nom commun a pour sens

A. 1. « coup de mousquet »
2. « plusieurs coups de mousquet tirés par des gens armés »

B. 1. Par extension, à partir du XVIIIe siècle, « décharge d'armes à feu, fusillade »
2. Par métonymie, « bruit produit par cette décharge »

C. Par analogie, à partir du sens B2, « bruit comparable à celui d'une mousquetade ».

Le nom est aujourd'hui connotativement marqué comme vieilli et / ou comme relevant du langage littéraire.

1.4.3. Sens en contexte

Le nom désigne ici un coup de mousquet (sens A.1.). Il participe au récit des circonstances concrètes dans lesquelles l'ami trouve la mort, et se distingue quelque peu de l'élévation qui caractérise le pastiche de l'oraison funèbre.

2. Grammaire

2.1 Le mot QUE

2.1.0. Introduction

2.1.0.1. Définition

Parler de « mot » plutôt que de « morphème » invitait les candidats à relever uniquement les cas dans lesquels *que* ou son allomorphe *qu'* apparaissaient en tant que morphème libre (*que* seul), et à exclure les cas dans lesquels *que* avait le statut de morphème lié, comme ici dans *lorsque*[1]. Bien sûr, il n'était nullement attendu que soit relevé *qui*, pourtant trouvé dans certaines copies.

S'il est une des formes les plus fréquentes du français, le mot *que* est aussi l'une de celles qui connaît les emplois les plus variés. Il apparaît dans des distributions et des contextes syntaxiques divers, tels que les structures exclamatives, interrogatives, les subordonnées relatives et conjonctives, ainsi que certaines structures grammaticalisées à des degrés variés dans lesquelles son statut morphosyntaxique est plus problématique au regard des catégories traditionnelles.

D'un point de vue diachronique, le mot *que* provient de divers mots latins ayant évolué phonétiquement de manière à converger vers une forme unique : le pronom relatif *quem*, le pronom interrogatif *quid*, l'adverbe interrogatif/exclamatif *quam* et une conjonction de subordination *quod/quia*. Si l'on adopte donc un point de vue strictement étymologique, il n'y aurait pas un seul mot *que*, mais divers mots homonymes analysables selon la nature grammaticale de leur étymon latin supposé.

D'un point de vue synchronique toutefois, il est possible de considérer *que* comme un signe unique mais polysémique, et de l'analyser, à l'instar de la psychomécanique guillaumienne, en établissant un continuum de ses emplois sous-tendu par une déplétion sémantique progressive. C'est ce mode de classement qui est proposé ici, et qui répartit les occurrences de *que* dans trois classes de mots : pronom, adverbe, conjonction. Le phénomène de déplétion sémantique affectant le mot invite à prendre pour point de départ le *pronom*, qui assume une fonction et intervient dans un processus de référence, et à achever le parcours aux emplois de simple outil grammatical dépourvu de signification (conjonction), voire de fonction subordonnante (indice de subjonctif).

On n'attend pas d'exposé développé de tels ou tels soubassements théoriques. En revanche, convoquer des notions aussi marquées que la *subduction* requiert un minimum de bagage, et à tout le moins une connaissance des origines de la notion. Ce n'est que trop rarement le cas. Pis encore, le jury s'est étonné de compter un nombre non négligeable de copies dont les auteurs faisaient l'économie d'une analyse rudimentaire articulant *nature* et *fonction*. On ne saurait trop rappeler ici qu'à l'écrit comme à l'oral, pour un concours de recrutement des enseignants, l'on attend en premier lieu et avant tout que soient parfaitement maîtrisées les bases de la grammaire traditionnelle.

Ont ainsi été sanctionnées les copies ne présentant pas de plan, pas d'introduction ou encore pas d'analyse, c'est-à-dire se limitant à un simple relevé d'occurrences. Ces défauts ne sont malheureusement pas incompatibles.

---

[1] Il est vrai qu'au XVIIe siècle *lorsque* pouvait s'écrire *lors que* en deux mots. Il en a été tenu compte et cela a été valorisé dans les copies qui le mentionnaient.

Certaines confusions graves ne favorisent pas la bienveillance du correcteur ; c'est le cas des introductions qui ont présenté le mot *que* comme « polyphonique », « polymorphe », ou issu du latin « que ». Des candidats plus visionnaires en ont fait une « préposition », un « complétif relatif », voire un « forclusif (ou une conjonction) de la comparaison ». Il va sans dire que l'ineptie de ces classements ne forme pas un bon présage pour un futur enseignant de français.

2.1.0.2. Relevé des occurrences

Nous l'indiquons ici pour la commodité de la lecture, mais il n'est pas attendu dans les copies comme préalable à l'étude.

(1) avec autant de hardiesse que s'ils eussent été […]

(2) en aussi grand nombre que nous.

(3) en de certaines barricades qu'ils défendaient […]

(4) avec aussi peu de crainte du péril que si l'on n'eût tiré sur eux qu'avec des sarbacanes chargées de sucre ;

(5) si l'on n'eût tiré sur eux qu'avec des sarbacanes chargées de sucre

(6) un faux zèle qui les faisait devenir plus qu'amazones

(7) après qu'il eut été tué de cent coups.

(8) je sais bien qu'une volée de canon en emporta un jour dix-huit tout à la fois, […], et (8 bis) qu'il y en eut beaucoup d'autres qui montrèrent leur nez sur les remparts, à qui l'on apprit à se cacher.

(9) Ce fut en ce malheureux siège que mourut un de mes meilleurs amis,

(10) Je n'étais guères qu'à trente ou quarante pas de lui

(11) des paroles d'affection dont je ne saurais me ressouvenir que je ne renouvelle mes larmes.

2.1.1. QUE pronom

Du point de vue de son sémantisme, *que* a son sens plein lorsqu'il est employé comme pronom. Qu'il soit pronom relatif ou pronom interrogatif, il représente la forme simple par contraste avec les formes complexes que sont *lequel*, *laquelle*,…

Que pronom relatif remplit en outre un triple rôle que les candidats se devaient de préciser :
- c'est un marqueur de la subordination ;
- c'est un pronom représentant (il s'agissait d'indiquer ce qu'il représentait, le cas échéant)
- il remplit une fonction dans la subordonnée qu'il introduit, qui est le plus souvent une fonction nominale de COD (du verbe) ou d'attribut (du sujet).

Le mot est intégré à une flexion casuelle *qui/que/quoi.* On peut considérer ces mots comme des morphèmes amalgamés (*qu** + information casuelle) ou comme la combinaison de deux morphèmes*, qu-* + *-e, -i, -oi* (voir P. Monneret, *Exercices de linguistique*, p. 109-110). Dans le cas du pronom relatif *que*, la flexion n'apporte aucune indication sur le référent, contrairement au pronom interrogatif *que* qui marque le genre inanimé. Dans les deux cas toutefois, son contenu lexical est réduit à la notion vague de personne ou d'objet ; c'est un signe incomplet.
Le corpus ne contient que des pronoms relatifs, et aucun pronom interrogatif.

2.1.1.1. Emplois canoniques

(3) en de certaines barricades qu'ils défendaient […] sucre.

En (3), « que » a pour antécédent le SN indéfini « de certaines barricades » qu'il représente au sein de la relative ; il est COD de « défendaient » ; cette relative est épithète liée de « barricades ». La relative ainsi construite, épithète d'un antécédent indéfini, semble accidentelle, c'est-à-dire qu'elle ne joue pas de rôle décisif quant à la pertinence de l'énoncé.

2.1.1.2. Cas frontières

(9) Ce fut en ce malheureux siège que mourut un de mes meilleurs amis,

Dans les constructions dites clivées, la séquence en *qu-* est parfois présentée comme une proposition subordonnée relative (GMF, 2009 : 725). Si l'analyse reste recevable pour *C'est Eve qui a offert la connaissance à Adam,* ou *C'est Eve que le serpent a tentée, etc.*, elle ne tient plus lorsqu'il paraît difficile d'assigner une fonction quelconque à *qu-,* de type COD ou attribut par exemple, au sein de la sous-phrase. Or, ici, *que* aurait pour antécédent le SP « en ce malheureux siège », et occuperait une fonction de complément accessoire du verbe « mourut », de sens locatif ou temporel. D'autre part, on peut observer à la défaveur de l'interprétation de la séquence comme proposition que cette séquence n'a pas véritablement le statut d'une subordonnée dans la mesure où le terme en *qu-* est corrélatif du présentatif simple « c'est ». Ainsi dans l'exemple *C'est Eve qui a offert la connaissance à Adam*, la séquence ne caractérise pas l'antécédent comme le fait une relative adjective. Elle rappelle ici un contenu présupposé dont se détache le constituant rhématique *Eve*.

Trois solutions :
A/ Dans une approche traditionnelle, « que » pourrait être interprété comme un « relatif étendu » (Le Goffic) ou encore comme un **adverbe relatif** (forme résiduelle). L'ancien français usait en effet d'adverbes relatifs à la place d'un relatif régime de préposition (ainsi « dont » pour « de qui »). L'adverbe relatif « que » s'employait lui-même avec les valeurs de « dont » et « où ». Il existe deux traces de cet usage en français moderne :

1. Adverbe relatif *que* avec la valeur de *où* après les substantifs « moment, jour, etc. ». Cet usage est plus particulièrement fréquent après « un jour » (« un jour qu'il faisait beau »).
2. En français populaire, tendance à la généralisation d'un mot relatif *que* omnifonctionnel, dit « défectif » : « un type que je savais pas d'où il venait ».
   On aurait donc ici une proposition subordonnée relative.
   Toutefois, on observe que la commutation avec « où » est ici malaisée. *? Ce fut en ce malheureux siège où il mourut …*

B/ C'est pourquoi certains grammairiens préfèrent voir dans *que* une **conjonction** (GMF, 2009 : 728), ou un « complémenteur ». On aurait donc une séquence analysable comme proposition subordonnée conjonctive. Toutefois une telle interprétation est peu recevable au regard des critères de reconnaissance de la conjonctive (pronominalisation, équivalence nominale).
C/ La séquence n'a pas un statut propositionnel et l'outil *que* restant interprétable comme adverbe relatif (*cf.* 1) est employé en corrélation avec le présentatif « c'est ». En effet, il apparaît et disparaît avec lui.

2.1.2. QUE adverbe

À ce stade de l'évidement sémantique de *que*, celui-ci perd certains des traits qu'il possédait comme pronom. Néanmoins, on observe qu'il a en commun avec le pronom d'être souvent lié

à l'expression d'un type de phrase particulier, exclamatif (type non spécifique), interrogatif (type spécifique) et négatif (type facultatif).

2.1.2.1. Que adverbe exceptif

(5) si l'on n'eût tiré sur eux qu'avec des sarbacanes chargées de sucre

(10) Je n'étais guères qu'à trente ou quarante pas de lui ;

En corrélation avec *ne*, l'adverbe *que* forme le signifiant discontinu de la négation exceptive, puisqu'elle consiste à excepter du champ de la négation l'élément sur lequel elle porte.
En (5), c'est le SP complément accessoire (de moyen) qui est exclu de la portée logique de la négation.
En (10), c'est le complément de *être* que l'on pourra analyser, suivant Le Goffic, comme un complément locatif, lequel est exclu de la portée de la négation (avec modalisation opérée par l'adverbe *guères*, proche de *seulement*).

2.1.2.2. Que adverbe comparatif

(1) avec autant de hardiesse que s'ils eussent été […]

(2) en aussi grand nombre que nous.

(4) avec aussi peu de crainte du péril que si l'on n'eût tiré sur eux qu'avec des sarbacanes chargées de sucre ;

Dans les trois cas ici mentionnés, on note l'absence de forme verbale fléchie après *que* – la comparaison se réduisant à un syntagme pronominal en (2) et à deux propositions subordonnées « s'ils eussent… nous » et « si l'on eût tiré… sucre », équivalents de syntagmes adverbiaux en (1) et (4).
On peut considérer qu'il s'agit de comparatives elliptiques d'une partie de la proposition, dont le verbe, et voir dans *que* une conjonction introduisant une proposition corrélative comparative. En ce cas, on classerait ces occurrences en 2.3.5. ci-dessous.
On peut aussi considérer que le mot n'est pas de nature conjonctive mais adverbiale (Damourette et Pichon parlent d'*échantil non propositionnel de la comparaison* ; Le Goffic parle d'adverbe en fonctionnement intégratif avec une corrélation).

(6) un faux zèle qui les faisait devenir plus qu'amazones

En (6), *que* entre dans la construction d'un spécifieur adverbial *plus que*, qui modifie l'attribut *amazone*. Substantif à l'origine, ce dernier se trouve fortement adjectivé du fait de l'absence de déterminant et de l'utilisation de ce spécifieur.

2.1.3. QUE conjonction

Dans le processus d'évidement sémantique que subit le mot *que*, l'emploi conjonctif constitue une des ultimes étapes. On notera que la présentation de *que* comme « conjonctif » n'est en rien suffisante ; il s'agissait de préciser « conjonction de subordination ».

2.1.3.1. QUE élément d'une locution circonstancielle

La conjonction *que* entre dans la formation de très nombreuses conjonctions ou locutions conjonctives introduisant des propositions subordonnées circonstancielles.
Avec des variations dues au signifié spécifique de chacune d'entre elles, ces conjonctions et locutions conjonctives expriment des relations sémantiques variées – d'où la substitution de « relationnelles » à « circonstancielles » dans certaines terminologies.

(7) après qu'il eut été tué de cent coups.

En (7), la subordonnée (dite « de situation », *GMF*, 2009 : 847) introduite par la locution conjonctive « après que » marque la postériorité d'effection du procès de la rectrice avec celui de la proposition subordonnée. Ce qui justifie l'emploi de l'indicatif. C'est une circonstancielle de temps incidente à la proposition régissante.

2.1.3.2. QUE polysémique

(11) des paroles d'affection dont je ne saurais me ressouvenir que je ne renouvelle mes larmes.

Très largement polysémique, la conjonction *que* peut s'employer comme ici avec le sens de « sans que ». Il faut noter le fonctionnement de *que* ici en corrélation avec la négation. O. Soutet (*Le Subjonctif*, Ophrys, 2000) parle à propos de ce type de construction « d'exclusion par corrélation avortée » :
« Les constructions de type [p sans que q] indiquent de manière générale, que la corrélation entre p et q, attendue, ne s'observe pas […] On notera qu'au moins dans la langue littéraire soutenue, la combinaison d'un p de forme négative et d'un q, également de forme négative dans une suite [p que q] permet de faire l'économie de *sans* » (Soutet, 2000 : 93).
C'est précisément le cas ici en (11).

2.1.3.3. QUE introduit une complétive conjonctive pure

Dans ces emplois, *que* n'a pas de contenu sémantique ; démarquant la frontière entre la proposition principale et la proposition subordonnée, il est un marqueur de subordination – il en est même le marqueur morphologique privilégié : P. Monneret et R. Rioul (*Exercices de grammaire pour les concours*, PUF, 1999) parlent ainsi d'« instrument de subordination par excellence du français » (p. 256), et M. Wilmet (*Grammaire critique du français*, De Boeck/ Duculot, 2003) d'« enchâsseur conjonctionnel "par excellence" » (§677). Il donne à la proposition subordonnée un statut de SN en la nominalisant (la conjonction transforme la proposition qu'elle introduit en un équivalent du nom, et la rend apte à en occuper les fonctions principales). C'est pourquoi on parle parfois de « que » comme « translateur » (Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, 1959).
Le texte comporte deux occurrences de « que » introduisant une proposition subordonnée conjonctive pure. Rappelons à cette occasion qu'il s'agit là d'un type de proposition (une « nature »), alors que le terme « complétive » renvoie à un ensemble (aux frontières variables selon les auteurs) de constituants propositionnels pouvant occuper une fonction nominale autour d'un verbe (sujets, compléments d'objet, attributs...) :

(8) je sais bien qu'une volée de canon en emporta un jour dix-huit tout à la fois, […], et (8 bis) qu'il y en eut beaucoup d'autres qui montrèrent leur nez sur les remparts, à qui l'on apprit à se cacher.

En (8) et (8 bis), « que » régit deux propositions coordonnées, qui sont COD de « sait ».

2.1.4. Conclusion

L'indétermination et de forme et de sens du mot « que » le rend apte à remplir des emplois très divers, on le voit, toujours liés au contexte et qui nécessitent une élucidation fine, parce leur description en langue en est rendue problématique.

2.2. Remarques nécessaires

« Il y en eut aussi souvent de punies de cette furieuse témérité »

Comme souvent, il apparaît que cette question des remarques nécessaires est négligée par les candidats, souvent traitée à la va-vite et sans investissement ; beaucoup, après deux ou trois remarques minimales, se contentent d'affirmer qu'il s'agit d'une « tournure agrammaticale », « oralisante » ou « déviante » – ce qui est très contestable. Le jury, malgré le bonus offert en cas de traitement structuré et complet, a très rarement attribué la note maximale de deux points.
On peut le regretter, car cette question est l'un des lieux où, devant certaines particularités de la langue, certains tours moins communs, le candidat peut faire montre d'une véritable réflexion grammaticale. Encore faut-il, pour mettre en œuvre cette réflexion, s'appuyer sur des bases sûres concernant les tests opératoires et les critères définitoires des grandes notions grammaticales (catégorielles et fonctionnelles notamment), qui servent de fondement à toute argumentation bien menée.

Le segment proposé à l'analyse n'était certes pas d'un abord évident – ce qu'a reconnu le jury en pourvoyant cette question de bonus, en accordant des points à l'analyse de difficultés plus traditionnelles et en valorisant fortement toute copie qui proposait, non forcément la « bonne » réponse, mais un essai de réflexion et de manipulation de l'énoncé. On ne saurait trop encourager les candidats, à cet égard, à faire preuve de davantage de pugnacité, et à ne pas perdre tous leurs réflexes sous prétexte que la phrase présente une difficulté.
Rappelons que si le libellé de la question engage à faire « toutes les remarques utiles et nécessaires » sur le segment, il faut absolument proscrire une analyse exhaustive qui étudierait chaque mot linéairement. Il s'agit de choisir certaines difficultés (trois ou quatre, pas davantage), et de les classer, le cas échéant, de la macrostructure à la microstructure. Le jury attendait notamment des remarques sur les points suivants :

2.2.1. Description de la macrostructure

Il s'agit d'une phrase simple à présentatif, irréductible au modèle de la phrase canonique comme on le verra avec l'analyse de *il y eut*.

2.2.2. Analyse de la microstructure

2.2.2.1. Analyse de *Il y eut*

Sans doute paralysés par l'analyse de *de punies*, de nombreux candidats ont omis de parler de ce syntagme, qui possède toutefois un intérêt non négligeable quoique plus connu, puisque toute préparation au concours permet normalement de l'aborder. On pouvait notamment attendre les points suivants, qui étaient certainement familiers à de nombreux candidats, mais largement absents des copies :

- *Il y a* est une locution verbale impersonnelle qui fait partie des présentatifs. Elle contient le verbe *avoir* qui peut varier en mode et en temps (ici au passé simple). Des deux valeurs possibles de *il y a* (existentielle, présentative), c'est la valeur présentative qui est actualisée, puisque l'existence du référent de *en* a déjà été posée.
- *Il* est sujet grammatical de la locution verbale impersonnelle *il y a*. *Il* est invariable, précède immédiatement le verbe (conjoint) et régit l'accord du verbe en personne et en nombre. Mais il est référentiellement vide ; il ne peut être l'objet d'une interrogation partielle (**qui y a ?*), ni de l'extraction par *c'est…qui* (**c'est lui qui*), et ne supporte aucune substitution pronominale ou nominale, ce qui le met à la frontière de la classe fonctionnelle du sujet.
- *y*, pronom personnel d'origine adverbiale, provient de l'adverbe *ibi* latin. Il n'est commutable avec aucun autre pronom ou SN, et n'anaphorise aucun élément du texte

(bien que certains candidats aient vu dans *y* un anaphorique de « dessus le haut d'un bastion » ou même de « ce siège »). Il ne fonctionne pas comme un pronom personnel, mais devient un formant de la locution *il y a* et l'on peut traiter la formation de celle-ci comme un cas de composition.

2.2.2.2. Analyse des compléments du présentatif

Là encore, les candidats ont manqué de réflexes : qui dit présentatif dit complément du présentatif. Il s'agissait simplement de repérer celui-ci et de l'analyser.

- Le pronom personnel *en* – parfois nommé « adverbial » à cause de son origine étymologique, l'adverbe *inde* latin : représentant et conjoint, il fonctionne comme une forme synthétique amalgamant *de* + un pronom personnel de P3 ou de P6. Le complément du présentatif, qui possède certaines caractéristiques communes avec le COD (pronominalisation, caractère nécessaire), s'en distingue toutefois, ce dont témoigne une terminologie grammaticale variée qui parle soit de *séquence*, soit de *régime*, soit de *complément*.
  On attendait que les candidats remarquent qu'ici, *en* anaphorise le syntagme nominal *leurs femmes*, mais en restreignant l'extension de cet antécédent, en opérant un prélèvement d'une quantité indéfinie sur l'ensemble du référent du SN (anaphore partielle).
- *de punies de cette furieuse témérité* : il s'agissait là du point le plus délicat du segment. Le jury a été sensible à tout effort d'analyse et a bonifié toute proposition convenablement argumentée.
  Ce groupe participial apporte une qualification de *en*. On peut rétablir une phrase avec l'antécédent du pronom : *il y eut des femmes (de) punies de cette furieuse témérité.* Mais le groupe ne se pronominalise pas avec *en* : c'est le signe qu'il n'appartient pas au syntagme nominal et n'est donc pas épithète de *des femmes* – ou de *en.* Il est attribut (indirect) du régime du présentatif *en* – proche d'un attribut du COD du type *j'en ai vu de belles.* La prédication seconde, définitoire de l'attribut du COD, peut être mise en évidence par le fait que la phrase résulte de deux phrases sous-jacentes *il y eut des femmes* et *des femmes furent punies*. L'ensemble est équivalent à *Il y en eut qui furent punies*, où la relative est attribut de *en*.
  Reste à expliquer la présence du *de*, qui a – on peut le comprendre – désarçonné les candidats. Certains ont fait le lien avec des tours comprenant des adjectifs incidents au pronom, comme *quelque chose d'incroyable*, où la préposition *de* fonctionne comme un « opérateur d'incidence » (Guillaume) et s'explique par le fait que le pronom ne peut supporter l'incidence aussi largement qu'un nom et qu'il a besoin d'un élément « tampon » (le *de*) pour résoudre ce défaut. Toutefois ici, l'explication ne satisfait pas entièrement, car si ce *de* apparaît nécessairement avec l'attribut du pronom (*j'en ai de belles*), il est aussi possible avec le nom : *il y eut des femmes de punies*. *De punies* est alors attribut de *des femmes*, alors que dans *il y eut des femmes punies*, *punies* peut être épithète.
  On proposera donc de voir dans *de* une préposition qui a pour rôle de marquer la prédication seconde. De plus, il tend « à focaliser l'objet » (Wilmet, 2003, §641) : les femmes punies s'opposent paradigmatiquement à celles qui ne l'ont pas été, comme dans le tour équivalent *il y en eut qui furent punies*.
- *de cette furieuse témérité :*
  Ce groupe est complément du participe *punies.* Cette complémentation étant inscrite dans le programme syntaxique du verbe, le complément en *de* correspond à ce qui serait le COI de *punir*, et aucunement à un complément d'agent.

3. Stylistique : les registres

3.0. Introduction

Le commentaire stylistique a donné lieu, comme chaque année, à des prestations assez inégales : les contraintes de temps pèsent fortement sur cet exercice et certains candidats, faute d'un entraînement suffisant, ont peiné à achever leur commentaire ou à lui donner une forme véritablement rédigée. De façon moins excusable, les correcteurs ont constaté cette année des défauts de méthode flagrants : rappelons notamment que l'introduction doit impérativement proposer une **définition** de la notion à étudier – qu'elle soit d'emblée assez complète ou que l'on choisisse de présenter quelques traits définitoires qui seront ensuite complétés au cours du développement. Rappelons aussi que le commentaire stylistique ne se réduit pas à la seule analyse du lexique, et encore moins à de simples relevés thématiques (fussent-ils rebaptisés « isotopies », « champs lexicaux », « champs notionnels », etc.) : une analyse lexicale digne de ce nom doit s'appuyer sur l'étymologie, la morphologie ou l'étude argumentée et approfondie de traits sémantiques. Et plus largement, le commentaire stylistique doit prendre appui sur une grande variété de faits de langue : il doit prendre en compte les réalités syntaxiques (beaucoup trop souvent négligées), l'ancrage énonciatif, les réalités liées à l'histoire de la langue, les figures de rhétorique et plus largement tous les outils mis à notre disposition par les théoriciens de l'art oratoire.

En l'occurrence, la notion de registre peut se comprendre de deux façons. Le **registre de langue** (ou niveau de langue) articule des choix linguistiques à des situations d'énonciation pour tenter de décrire les variations diaphasiques (qui dépendent de la situation de communication) et diastratiques (qui dépendent de l'identité sociale du locuteur). Il catégorise donc en simplifiant les conventions de restitution des variations sociales (registre soutenu, courant, familier, etc.). Désignant essentiellement des paradigmes lexicaux (automobile, voiture, bagnole, caisse…), il comprend aussi des phénomènes phonétiques (métaplasmes) et des constructions syntaxiques (omission du discordantiel...). Le **registre dit « littéraire »** est de définition plus difficile. Depuis les travaux d'Alain Viala, il est avant tout utilisé comme une catégorie d'écriture à la fois stylistique et pragmatique associant des traits formels plus ou moins prévisibles à l'expression d'une attitude face à l'existence, une émotion fondamentale que l'énonciateur veut faire éprouver à son destinataire : évaluer pour l'épidictique, disqualifier pour le polémique, commémorer pour l'épique, plaindre pour l'élégiaque, émouvoir pour le pathétique, faire rire pour le comique... Si le registre littéraire correspond parfois à un genre, ce n'est pas toujours le cas et il le dépasse bien souvent. Il consiste plutôt à modéliser un comportement et se rattache ainsi à l'histoire des mentalités. Cette modélisation est elle-même plus ou moins instituée. Alors que certains registres littéraires sont relativement codés (burlesque, tragique…), d'autres sont plus protéiformes (pathétique, polémique…) et leur liste diffère selon les approches. Cette plasticité affaiblit en partie la pertinence de la notion. Tandis que certains proposent de les déconnecter des genres qui les ont vus naître et des listes de traits formels en en faisant plus généralement les traces de la mise en forme du monde par le sujet parlant (Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan[2]), d'autres préfèrent tout simplement y renoncer. Le terme de registre a par exemple été remplacé dans les

---

[2] GAUDIN-BORDES L. et SALVAN G. (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2008.

programmes officiels de l'enseignement secondaire par celui de **tonalité** (voir déjà Patrice Soler[3]), qui met davantage l'accent sur la souplesse de l'inflexion verbale qui se négocie dans chaque texte entre la forme et le genre. Sans prendre ici parti dans ce débat, on comprendra l'étude stylistique du registre littéraire de façon large comme l'analyse du lien établi dans un texte entre le recours à des traits formels plus ou moins figés et des valeurs illocutoires plus ou moins associées dans les conventions de l'époque à ces traits formels.

Or *Le Page disgracié* varie précisément les écritures pour susciter des émotions diverses et parfois mêlées (pitié, rire, etc.). Liée au genre d'inspiration picaresque, cette ambivalence est particulièrement nette dans les derniers chapitres consacrés à l'expédition que le jeune Louis XIII mène en 1621 contre les cités huguenotes du Midi (IIe partie, ch. 49-55) – cette campagne n'a d'ailleurs rien d'anecdotique : elle préfigure déjà le siège de La Rochelle en 1628 et ce qu'Yves-Marié Bercé a appelé « la montée dramatique de l'absolutisme » ; la crise du Sud-Ouest concerne d'ailleurs directement plusieurs autres figures marquantes de la poésie du premier XVIIe siècle, Théophile de Viau ou Racan.
Dans le *Page disgracié*, les différents sièges sont l'occasion d'associer des anecdotes plus ou moins plaisantes à des récits évoquant la mort d'amis du narrateur qui fonctionnent parfois comme de petits tombeaux littéraires à clés. Le chapitre 49 fait le portrait d'un « jeune marquis » tué dans une tranchée parce qu'il s'était « élevé sur une barrique pour voir les défenses du rempart » (p. 298), les chapitres 50 et 51 rappellent la mort « d'un certain seigneur » (p. 299) venu observer les combats avant de rapporter le pillage mi-brutal mi-cocasse mené par le cadet du Page. Évoquant le siège particulièrement violent de Montauban, les chapitres 53-55 donneront lieu au récit de la maladie du Page qui « selon les mouvements que [lui donnait] cette fièvre chaude, [mêlait] quelquefois le tragique au ridicule » (p. 307) et dont les manifestations sont présentées par le narrateur comme des « incartades burlesques » (p. 308) bien qu'elles ne soient pas toujours comiques.
Situé entre ces deux ensembles, le chapitre 52 conserve l'hétérogénéité des chapitres précédents. Comme le montre le titre (« Effets de la guerre et mort d'un illustre seigneur des amis du page »), il associe **deux séquences narratives dissemblables** exploitant des registres littéraires très différents : la relation historique du siège de Montauban (l. 1-10) et le récit pathétique de la mort « d'un [des] meilleurs amis » du narrateur (l. 10-17). Mais il prépare en même temps la « frénésie » (p. 306) à venir en rapportant des « choses qui ne sembleraient pas croyables ». L'usage des registres ne se limite pas à une juxtaposition d'écritures différentes et à ces deux postulations principales : s'y ajoute notamment, comme en surimpression, tout un arsenal de traits formels liés à **l'écriture hyperbolique**, mis au service d'un registre épidictique au statut parfois ambivalent – comme si la ligne de partage entre l'éloge et le blâme devenait parfois singulièrement floue. Il faut enfin souligner la présence, souvent plus ponctuelle ou localisée, d'**inflexions particulières** qui modifient encore les couleurs de ce tableau déjà singulièrement complexe : xénismes (au sens où Aristote définit la *xenia* comme cette part d'insolite qui vient perturber la régularité attendue) et tentation burlesque, accents empruntés à la phraséologie galante, ou même orientation ethnographique où l'on peut suspecter l'influence de Montaigne.
Se pose donc la question de la singularité de cette écriture et surtout – pour parler comme Georges Molinié – de l'*interprétabilité* de ce mélange des genres, des tons et des registres.

---

[3] SOLER, P., *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.

3.1. Juxtaposition : les grands cadres génériques et leurs registres

Le texte se subdivise très nettement en deux séquences distinctes : tandis que la première évoque « Les ennemis » (l. 1), la seconde se concentre sur « un [des] meilleurs amis » (l. 11) du narrateur. Outre la reprise du mot « siège » qui résume à lui seul l'ancrage spatio-temporel de l'épisode (« durant ce siège » l. 1, « en ce malheureux siège » l. 10), la structuration narrative du chapitre met en évidence l'antonymie et le passage du pluriel au singulier. Cela correspond à la juxtaposition antithétique de deux registres, articulés à deux modèles génériques dominants[4].

3.1.1. La relation historique

Même si peu de candidats ont privilégié cette solution, il était sans doute préférable de partir du cadre générique de la relation historique (qui sert de trame aux deux grands volets de l'extrait proposé et plus largement aux différents chapitres consacrés à la guerre). Parler directement de traitement épique revenait à mettre au premier plan ce qui n'était au fond qu'une inflexion assez localisée, traitée de surcroît sur le mode de l'inversion burlesque (voir notre IIIe partie).

3.1.1.1. Cadrage énonciatif

Il est souvent de bonne méthode de proposer, assez rapidement dans le devoir, une réflexion sur l'ancrage énonciatif (système des pronoms, temps verbaux). Cette remarque vaut encore plus pour un texte se présentant comme autobiographique, articulant en permanence les plans du discours et du récit. On pouvait ainsi commenter l'utilisation, à deux reprises, du pronom de P1, d'abord associé au passé simple comme tiroir verbal typique du récit – « aoriste de récit », selon Benveniste – : *Je vis* (l. 1), puis mis en perspective par un présent relié au temps de l'écriture, en régime de discours : *Je sais bien que* (l. 8). On pouvait signaler que l'adverbe *bien* n'a pas ici une valeur d'atténuation mais au contraire de renforcement (= « positivement ») : il souligne la posture de témoin oculaire et la véridicité du propos.

3.1.1.2. Circonstants et « petits faits vrais »

La syntaxe du circonstant est typique de la recherche de précision qui caractérise la relation historique : il s'agit d'une écriture du détail qui vise à donner des informations sur l'événement pour garantir la véridicité du propos.
en lavant des linges sous un pont (l. 9) ; *Il me donna deux fois sa main* (l. 16).
un jour (2 occurrences, l. 5-6 et l. 8), malgré l'ambiguïté de cette fausse datation qui ne donne en réalité aucune information précise ! Mais on donne l'illusion du réalisme en multipliant ainsi ces indices, fussent-ils, en termes d'information pure, parfaitement inutiles à l'économie du récit.

3.1.2. Le tombeau pathétique

Le second volet, tout en prenant appui sur cette même réalité du siège, tend paradoxalement à s'en abstraire pour rendre un dernier hommage à un ami du page, mortellement atteint sur le

[4] Pour ce qui est de l'élaboration du plan de commentaire, cette structuration bipartite constituait un véritable piège. Le jury a récompensé les candidats, heureusement nombreux, qui ont fait l'effort de construire un développement qui ne reste pas étroitement prisonnier de la linéarité de l'extrait.

champ de bataille. Cette nouvelle orientation, nettement épidictique, a toutes les caractéristiques du genre du tombeau, pratiqué à l'époque en littérature comme en musique[5].

3.1.2.1. Un changement de registre

Cette nouvelle orientation est soulignée par un niveau de langue sensiblement plus élevé, un changement de rythme ou un recours à la phraséologie et aux périphrases choisies : *j'eus l'honneur, bannissant de la terre…* ; le mot *désastre* (l. 15) à lui seul souligne ce basculement : ce substantif est encore à l'époque très proche de son étymologie (surtout pour qui a lu *L'Astrée* !) et produit un effet d'emphase (c'est-à-dire, au sens ancien du terme, que l'on donne du *poids* au mot, par un effet de concentration de sens[6]). Il s'agit donc d'un mot très « chargé » et particulièrement marqué du côté du pathétique.

3.1.2.2. Chiasme et parallélisme : la syntaxe comme conservatoire des derniers instants

On notera, au chapitre des figures de construction, un quasi chiasme des pronoms qui dit la réciprocité de la relation (***j'****eus l'honneur de l'accompagner en son quartier, comme on* ***l'****y transportait sur un brancard.* ***Il*** *me donna deux fois sa main, comme* ***je*** *pleurais sa blessure* l. 15-16), et le parallélisme des circonstants qui ralentit la perception de ces derniers moments (en exploitant l'aspect tensif et sécant de l'imparfait) : *Comme on l'y transportait sur un brancard* (l. 15-16)/ *Comme je pleurais sa blessure* (l. 16).
De même, on peut remarquer l'organisation particulière (y compris au plan rythmique) des deux subordonnées qui achèvent notre extrait. Non seulement elles s'ouvrent par les mêmes clitiques (*dont je ne…/ que je ne…*), mais leur pivot verbal comprend une forme quasi-parasynonymique pourvue du préfixe *re-* (*ressouvenir*, *renouvelle*). Cette configuration donne un relief particulièrement affectif au sens.

3.1.2.3. Pudeur du discours narrativisé (*me dit des paroles d'affection*, l. 16-17)

Le choix du discours narrativisé pour évoquer les dernières paroles de l'ami mourant pourrait apparaître comme un moyen de contenir le pathétique dans la mesure où la voix du second énonciateur n'est pas transcrite (*il me dit des paroles d'affection*, l. 16-17). Mais ces propos sont remplacés par un commentaire extradiégétique soulignant la réaction affective du narrateur au moment de faire son récit. Aux pleurs de la diégèse (*comme je pleurais*, l. 16), répondent ceux de la narration (*que je ne renouvelle mes larmes*, l. 17). Cette intervention du temps de l'écriture déplace le pathos. Le pathétique n'exploite pas les ressources oratoires mais celles de la pudeur et de la retenue.

3.1.3. Une structure dynamique

3.1.3.1. Rupture…

L'enchaînement de ces deux passages, qui relèvent des deux modèles génériques dominants, fait l'objet d'un travail assez complexe. La première impression est celle de la rupture, accusée par la phrase clivée à l'amorce du second mouvement (*Ce fut en ce malheureux siège que mourut…*, l. 10-11) : cette syntaxe, qui se caractérise par un effet sensible de focalisation, mobilise l'attention vers un autre objet.

---

[5] Voir par exemple Philippe VENDRIX, « La transfiguration du poétique : le tombeau en musique », *La Licorne* n° 29, 1994, p. 217-27, ou, du même, « Le tombeau en musique en France à l'époque baroque », *Recherches sur la musique française classique*, Picard, 1987, n° 25, p. 105-38.
[6] Voir Mathilde LEVESQUE et Olivier PEDEFLOUS (dir.), *L'Emphase*, copia *ou* brevitas *? (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, PUPS, 2010, p. 21-35.

3.1.3.2. … et continuité

Outre les éléments de parallélisme terme à terme soulignés à l'amorce du présent développement, on peut dire un mot du recours au procédé des « clés » qui tend à relier les deux moments du texte et à unifier la lecture. Il s'agit d'un procédé plus généralement employé dans tout le roman, très courant à l'époque[7] et plus encore caractéristique de la manière de Tristan lui-même[8].

Ici, en tension avec l'exigence « réaliste » de la relation historique mais aussi avec la sincérité de l'hommage personnel, on constate un recours constant à divers procédés d'estompage comme le recours systématique à la figure de périphrase :

Un des plus vaillants seigneurs de l'armée
Ce siège/ Ce malheureux siège
Un de mes meilleurs amis

Il s'agit ici d'un des régimes de fonctionnement du texte, à part entière, qui implique une relation particulière au lecteur (connivence/ distance, sélection du public, etc.), mais qui influe aussi très directement sur d'autres dimensions de l'écriture, et en particulier sur les deux registres principaux que nous avons décrits : le pathétique semble retentir « en sourdine », mais n'en est peut-être que plus efficace ; l'écriture des clés rend également plus complexe le rapport à l'Histoire et au compte rendu que l'on peut faire des épisodes sanglants, en introduisant une certaine opacité voire en encourageant une forme de fictionnalisation du récit.

3.2. Le prisme de l'hyperbole: l'épidictique en question

L'hyperbole, clé technique essentielle de la rhétorique épidictique, apparaît également comme un prisme ou un filtre qui se superpose ici aux deux registres principaux, comme par un effet global de surimpression qui vient complexifier le sens du registre épidictique.

3.2.1. Approche syntaxique

3.2.1.1. Les marques de degré

Le repérage des occurrences (fort nombreuses) passe d'abord par un travail précis de nomenclature (le jury a naturellement valorisé les copies qui ont effectué ce travail avec soin). On pouvait ainsi distinguer :

– <u>le comparatif de supériorité :</u>
plus qu'amazones (l. 5)
– <u>les subordonnées comparatives (elliptiques)</u> : *venaient au combat avec <u>autant</u> de hardiesse <u>que</u> s'ils eussent été en <u>aussi</u> grand nombre <u>que</u> nous* [ne l'étions] (l. 2) et *avec <u>aussi</u> peu de crainte du péril <u>que</u> si l'on n'eût tiré sur eux qu'avec des sarbacanes chargées de sucre* (l. 3-4)

---

[7] Voir le n° 54 de la revue *Littératures classiques*, printemps 2005.

[8] Voir par exemple la parution conjointe du poème des *Plaintes d'Acante* et d'« annotations » explicatives de la main de l'auteur lui-même, selon un jeu de masque et de dévoilement largement commenté par la critique spécialisée : Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Les *Annotations* de Tristan sur "Les Plaintes d'Acante" », *Eros in Francia nel Seicento francese, Quaderni del Seicento Francese* n° 8, 1987, p. 145-149 ; Guillaume PEUREUX, « Les Plaintes d'Acante et leurs annotations : Tristan à la recherche de son public », *Cahiers Tristan l'Hermite* XXIII, p. 33-50 ; Lionel PHILIPPS, « Les Annotations aux *Plaintes d'Acante* : le commentaire et son poème », *ibid*., p. 51-60.

On peut signaler ici une forme de paradoxe dans la relation fond-forme, puisque les adverbes de la structure grammaticale comparative peuvent signifier l'égalité (*autant de hardiesse que s'ils…* (l. 2-3) / *aussi peu de crainte que si…* (l. 3-4). C'est alors la valeur contrefactuelle du verbe au subjonctif et de la subordonnée hypothétique qui relaie la charge hyperbolique. La comparaison hypothétique produit un énoncé contredisant l'attente commune (on n'est pas hardi quand on est moins nombreux / on a peur du péril quand on reçoit des tirs de mousquets et de canons).
– le superlatif relatif :
Un des plus vaillants seigneurs de l'armée (l. 6)
Un de mes meilleurs amis (l. 11)
Un seigneur des plus accomplis de France (l. 11) : les correcteurs ont valorisé les copies qui ont décrit avec précision ce trait d'histoire de la langue (= « un des seigneurs les plus accomplis de France », voir Gabriel Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVIIe siècle*, Paris, Picard, 1985, p. 37-38).
– le superlatif absolu :
Dont le mérite était le plus généralement honoré (l. 11-12) : là aussi, tour typique de la langue classique (= « très généralement »), qui utilise les outils syntaxiques du superlatif relatif pour dire le superlatif absolu.

3.2.1.2. L'antéposition des adjectifs épithètes

Lorsque la place des épithètes est libre, l'antéposition est généralement considérée comme un indice de soulignement de la valeur sémantique de l'adjectif (voir les théories classiques de Gérard Moignet[9]). Cette valorisation est d'autant plus sensible qu'elle concerne des adjectifs dits « non classifiants », exprimant une appréciation subjective : leur sémantisme propre est donc renforcé par la position syntaxique :
Un des plus vaillants seigneurs (l. 6) / *cette furieuse témérité* (l. 7-8) / *ce malheureux siège* (l. 10).

3.2.1.3. La double négation

La double négation de la dernière phrase produit également un effet de soulignement : *dont je ne saurais me ressouvenir que* [= sans que] *je ne renouvelle mes larmes* (l. 17).

3.2.2. Approche lexicale

On peut souligner l'étrangeté radicale d'une expression comme *le pur effet d'un faux zèle* (l. 5). Si l'adjectif antéposé « pur » a un sens fortement intensif, l'expression « faux zèle » renvoie à la religion réformée plutôt qu'au simple courage des combattantes (*cf. infra*) : pointe ici la raillerie blessante dont est coutumière à l'époque la littérature des polémiques religieuses. De même pour *lui rompit l'os* (l. 12) : on peut hésiter ici entre une valeur vraiment référentielle du propos et le défigement d'une expression hyperbolique.

3.2.3. Approche figurale

L'occurrence *après qu'il eut été tué de cent coups* (l. 7) relève de la synecdoque particularisante (on prend un nombre précis pour dire le très grand nombre) mais aussi de l'hyperbole, puisque le chiffre avancé est manifestement exagéré. Le cas est moins net pour *dix-huit tout à la fois* (l. 8), qui peut tout aussi bien manifester une tentation hyperbolique qu'un souci de précision, dans le cadre du témoignage historique.

---

[9] MOIGNET, G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 46-49.

3.2.4. Synthèse interprétative

Si la dimension épidictique de l'éloge de l'ami disparu ne prête pas à controverse, le cas des « amazones » est beaucoup plus ambivalent : il semble en effet que le propos hésite entre le blâme et l'éloge. Dans un premier temps, les comparaisons apparaissent presque élogieuses. Insistant sur le haut degré de la qualité exprimée par le SN sur lequel elles portent (*hardiesse* l. 2, *absence de crainte* l. 3), elles soulignent le courage des assiégés. Mais les compléments hypothétiques deviennent de plus en plus étranges. Si le premier est valorisant (*que s'ils eussent été en aussi grand nombre que nous* l. 2), le second détonne (*avec des sarbacanes chargées de sucre*, l. 4). Il introduit une dissonance enfantine qui déréalise la bataille et pose un premier jalon burlesque (*cf. infra*). Quant à la dernière comparaison, elle mentionne une référence qui pourrait être valorisante par ses connotations de courage et de force (les amazones) mais que le comparatif rend étrange et associe plutôt à la démesure furieuse (voir l'étude de lexicologie). Le terme de « faux zèle » va dans ce sens. Signifiant comme on l'a vu une hypocrisie dans l'ardeur à servir Dieu, il désigne discrètement mais directement la foi protestante qui apparaît comme une hérésie pour les catholiques. On passe donc du côté du blâme et de la polémique politico-religieuse[10].

Notons que cette valeur axiologique est entérinée par la mise en valeur que confère à la phrase une coordination presque en hyperbate (*et c'était le pur effet d'un faux zèle qui les faisait ainsi devenir plus qu'amazones*, l. 5) : la conjonction *et* introduit clairement une forme de conclusion intermédiaire avant l'anecdote des fourches-fières (le circonstant *un jour* et le retour au passé simple montrent bien qu'on passe ensuite à autre chose). À cet égard, il semble plus logique d'analyser le pronom démonstratif comme anaphorique (« et cela [i. e, ces manifestations de bravoure] était le pur effet d'un faux zèle » + expansion du nom par la relative) : cette lecture paraît plus conforme à l'effet de clausule recherché ainsi qu'à la prise de position axiologique de l'énonciateur. Il était cependant tout aussi recevable de comprendre le pronom démonstratif comme un pronom « corrélatif » de *qui* dans le cadre d'un clivage.

Cette hésitation entre éloge et blâme est éclairante : commencer par rehausser le prestige de l'adversaire permet de souligner ensuite celui de l'ami perdu – mais on ne perd pas pour autant le sens des valeurs ! Le registre épidictique, grâce à l'omniprésence des procédés hyperboliques, participe ainsi au dynamisme interne du passage, en restituant une forme de logique à l'enchaînement apparemment incongru des deux volets de l'extrait.

3.3. Inflexions et traits saillants

La bipartition fondamentale de l'extrait (relation historique et tombeau pathétique) et le registre hyperbolique généralisé forment une sorte de basse continue sur laquelle se détachent des inflexions particulières, plus localisées, qui achèvent de faire de cette page une rencontre singulière de registres et de tons.

3.3.1. Xénismes

La notion de *xenia*, empruntée à la *Rhétorique* d'Aristote qui en fait l'une des qualités fondamentales du style, désigne des éléments singuliers et « étranges » (généralement microstructuraux : archaïsmes lexicaux ou syntaxiques, mots rares ou techniques, emprunts à des langues étrangères, etc.) qui viennent agrémenter l'écriture et rompre son uniformité.

---

[10] Rappelons que la verve polémique et railleuse s'épanouit pleinement à l'époque dans la littérature de circonstance qui accompagne les tensions religieuses et les différentes campagnes de l'armée du Roi.

Nous l'utiliserons ici dans un sens plus extensif, pour désigner jusqu'aux inflexions de registre qui viennent modifier de façon inattendue la couleur générale du propos.

3.3.1.1. Au plan microstructural

On peut déjà signaler l'étrangeté du conditionnel *qui ne sembleraient pas croyables* (l. 1), et qui semble difficilement interprétable : s'agit-il d'une exclusion fugitive de la figure du lecteur ? d'une mise à distance par l'énonciateur de sa propre parole ?

3.3.1.2. À une échelle plus large

Il était impératif de parler de l'affleurement du **burlesque**. Le registre épique est convoqué comme horizon, mais pour être aussitôt subverti.

À ce sujet, il convient de rectifier quelques erreurs fréquentes : contrairement à ce que semblent penser de nombreux candidats, il ne suffit pas que l'on parle de guerre pour que le texte bascule *automatiquement* dans le registre épique (les simples relevés lexicaux concernant les *canons*, la *mousquetade* ou les *remparts* étaient à ce titre nettement insuffisants !) : on peut très bien parler de la guerre dans le cadre d'une relation historique, d'un texte de littérature encomiastique, de mémoires, etc. L'écriture épique proprement dite constitue un véritable système, une construction (typiquement au service d'une idéologie politique) reposant sur tout un arsenal de procédés : l'allégorie y est fréquente, l'incertitude du combat y est dramatisée, l'hyperbole y est systématique, les dieux ou la Providence y ont leur part, les intrusions du narrateur y sont nombreuses, etc. Le jury a néanmoins accepté cette lecture, à condition que la mise en relation de l'écriture épique avec la caractérisation hyperbolique soit clairement explicitée et que le détournement burlesque soit correctement décrit.

Pour les raisons que nous avons rappelées plus haut, il semblait toutefois préférable de garder comme horizon principal la relation historique (le contexte général et bien des détails « réalistes » allaient en ce sens) et de traiter le registre épique comme une inflexion locale particulière, aussitôt subvertie par la tentation burlesque : celle-ci se manifeste essentiellement par des choix lexicaux. Outre ceux qui ont été étudiés dans la question de lexicologie (voir les sens en contexte des mots *amazones* et *fourches-fières*), on peut mentionner le choix d'un vocabulaire de style bas (*en lavant des linges* l. 9, *montrèrent leur nez* l. 10), de termes exotiques (encore une fois *amazones* l. 5) ou appartenant tout à la fois à cet univers exotique, à l'univers du jeu ou à celui de l'enfance (les *sarbacanes chargées de sucre* l. 4). Ces éléments de lexique introduisent une discordance sensible dans la relation historique des épisodes du siège militaire. Ils correspondent à la caractérisation rhétorique canonique du burlesque en termes de niveaux de style : on traite d'un sujet élevé (appelant le grand style) en style bas.

La locution verbale *montrèrent leur nez* pour « apparaître », qui met en œuvre une synecdoque trivialisante de la partie pour le tout et la litote *à qui l'on apprit à se cacher* (l. 10) pour « que l'on blessa ou tua » (ou plus simplement : « que l'on obligea à rester à couvert ») donnent une allure risible aux événements. Non seulement il y a un contraste très net entre l'humour de la formulation et la gravité des faits, mais les faits eux-mêmes perdent un peu de leur gravité pour apparaître comme une sorte de jeu. L'emploi du pronom indéfini « il y en eut <u>beaucoup d'autres</u> », du pronom numéral dans un usage la fois hyperbolique et descriptif « <u>dix-huit</u> tout à la fois » (l. 9) et du pronom « on » relève d'une forme de dépersonnalisation qui va dans le même sens : il semble que cette insensibilité révèle moins la moquerie qu'une forme d'agressivité, typique de la raillerie exercée par les vainqueurs à l'encontre des vaincus.

3.3.1.3. Mots rares

On constate également la présence de nombreux mots rares (*amazones*, souligné par l'effet allitératif avec *zèle*), éventuellement remotivés : voir *fourches-fières*, l. 6 qui, au-delà de la simple dénotation, autorise plusieurs niveaux d'interprétation en raison de la richesse sémantique et de l'étymologie de *fière* : fourche féroce, fourche de fer, fourche qui frappe…(voir l'étude de lexicologie).

3.3.2. La tentation galante

On pouvait également traiter comme une forme de xénisme la gradation ternaire *la fleur de nos guerriers, l'amour des dames et l'agréable support de tous les honnêtes gens* (l. 13-14). La métaphore nominale sur *fleur* ne dit pas seulement l'excellence ou la « meilleure partie » comme l'expression figée en catachrèse (comme pour « la fleur de sel », « la fleur du troupeau », etc.) : elle est ici remotivée par la mort précoce du jeune seigneur et intègre sans doute ici une dimension chronologique en récupérant le sémantisme de la promesse. On se souvient du vers de Malherbe : « Et les fruits passeront la promesse des fleurs »[11]. L'autre métaphore nominale, sur *support* (par un jeu sur les relations sémantiques abstrait/concret, animé/inanimé, etc.) ou la métonymie sur *amour* suscitent également la surprise : il y a dans le contexte immédiat une forte incongruité de ces images (les connotations de délicatesse attachées au comparant *fleur* étonnent pour désigner un guerrier, la référence aux dames également), ce qui crée un fort contraste avec le lexique concret environnant (*une mousquetade dans le bras qui lui rompit l'os*).
On pouvait enfin commenter la régularité dans le nombre de syllabes des segments (6 / 4 / 6 ou 7 – 6 ou 7) : en évoquant la longueur de certaines mesures métriques, le rythme constitue ostensiblement une clausule formant peut-être une forme de clin d'œil au genre bref de l'épitaphe (ce qui rejoint notre appréciation concernant le genre littéraire du tombeau). A travers l'effet conjugué des tropes, du rythme et du parallélisme de construction, le pastiche de l'oraison funèbre est mis au service du pathétique.
Cet empilement spectaculaire de procédés singularise donc fortement ce passage. La rupture de registre est certes très localisée, mais parfaitement manifeste.

3.3.3. La tentation ethnographique et le modèle montaignien

On peut rappeler que le *Page disgracié* s'ouvre par une référence directe à l'auteur des *Essais*. Il n'est pas évident de *prouver* cette influence de l'innutrition, mais certains traits convergents peuvent justifier cette impression de lecture : la distribution sexuée au début de deux phrases successives (*Les ennemis*, l. 1 – plutôt que *nos ennemis* qui personnaliserait davantage l'énoncé : la vision est ici d'emblée distanciée – / *Leurs femmes*, l. 3) ; l'emploi de l'indéfini (*en de certaines barricades*, l. 3) qui peut être interprété à la fois comme un procédé d'estompage et une amorce destinée à piquer la curiosité du lecteur ; et naturellement l'exotisme culturel, spatial et/ou temporel des références : *amazones, sarbacanes, sucre*. Tout se passe donc comme si la scène était observée par un regard distancié, celui qu'adopte fréquemment Montaigne lorsqu'il endosse la posture du topographe ou du cosmographe (notamment dans le fameux chapitre I, 31 « Des cannibales »).

---

[11] « Prière pour le Roi Henri le Grand allant en Limozin », v. 84.

3.4. Éléments de conclusion

Il reste, pour refermer ce propos, à revenir sur la façon dont on peut chercher à rendre compte de cette variation constante de tons et de registres. Rappelons que l'ambition d'un commentaire stylistique n'est pas simplement de décrire des faits de langue (même si c'est là un préalable tout à fait indispensable et nécessaire) : il est aussi souhaitable, dans la mesure du possible, de faire converger ces réalités langagières vers une ligne interprétative aussi cohérente que possible.

En l'occurrence, il était assez maladroit (et sans doute franchement faux) de prétendre lire dans cette page une « dénonciation de la guerre » : ce serait bien mal connaître l'idéologie qui peut animer un aristocrate du XVIIe siècle – et il suffit de relire, quelques pages avant, les quelques lignes à la gloire du jeune Alcide (Louis XIII) combattant l'hydre protestante, ou de relever l'allusion polémique au « faux zèle » des protestants pour se convaincre que cette guerre est parfaitement assumée par le narrateur. Tout au plus peut-on en regretter les « effets collatéraux », comme la mort glorieuse de jeunes princes ou d'amis…

On pouvait peut-être plus utilement exploiter la piste d'une écriture de la pudeur, qui par la tentation du burlesque tendait à fictionnaliser la relation historique, puis instrumentalisait celle-ci comme contre-point à l'hommage rendu à l'ami disparu et à la douleur sourde qui s'y exprime. Il ne fallait pas minimiser l'étrangeté de cette page, uniformisant par l'hyperbole ou l'ancrage référentiel ce qu'elle séparait ensuite par le choix de registres foncièrement antagonistes (le burlesque et le pathétique), créant une impression d'instabilité dérangeante. Ce singulier mariage donne ainsi tout son sens à cette « mélancolie douce-amère », complexe et insaisissable, que Jean Serroy a identifiée comme le caractère majeur de l'écriture de Tristan.

Version latine

Rapport établi par Catherine Schneider, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

Renouant avec la prose, la commission de latin avait, cette année, choisi de livrer à la sagacité des candidats un extrait des *Annales* de Tacite, au livre XIII, 44. L'extrait proposé s'intitulait « Crime passionnel » ; l'auteur y évoque un « fait divers » qui défraya la chronique judiciaire de l'année 58 : le meurtre par Octavius Sagitta de son ancienne maîtresse Pontia, une femme mariée dont il était follement amoureux, qu'il avait séduite à prix d'or et poussée à quitter son mari, mais dont il n'avait pu obtenir ensuite qu'elle l'épouse, comme elle le lui avait promis, parce que, une fois sa liberté retrouvée, elle s'était prise à espérer un plus riche mariage. Pour ce crime, Octavius fut condamné à la relégation et la confiscation de ses biens en vertu de la fameuse *lex Cornelia de sicariis et ueneficis.* Cette anecdote sert de préambule à la passion de l'empereur Néron pour Poppée, autre « affaire de cœur » présentant un exemple d'infidélité féminine où, comme Pontia, la femme choisira l'amant le plus fortuné, Néron.

Il s'agissait d'une belle page de littérature classique, d'une longueur raisonnable, qui mobilisait toutes les ressources stylistiques si chères à Tacite, associant le triple lexique du droit, de l'élégie érotique et de la tragédie à de discrets effets de variation (*matrimonium*/*nuptias*, *maritum*/*coniugis*, *nox*/*tenebrarum*, *caedes*/*facinus*) et des formulations expressives (*emercatur*, *nectere moras*, *promissa exuere*, *transuerberat*, *prorumpit*), combinant phrases nominales (*Tum, ut adsolet in amore et ira, iurgia, preces, exprobatio, satisfactio* et, plus loin, *Postera die, manifesta caedes, haud ambiguus percussor*) et parallélismes ou groupements binaires soulignés par l'anaphore, l'asyndète et les homéotéleutes (*Octauius contra modo conqueri, modo minitari, famam perditam, pecuniam exhaustam obtestans*), sans compter le travail sur les clausules, comme dans *uulnere absterret cubicoloque prorumpit*, mariant crétique et spondée. Un véritable défi de traduction donc, comme souvent, pour tout latiniste soucieux de rendre les effets stylistiques du texte et de quoi affoler les futurs candidats à la lecture de ces quelques lignes. Qu'ils se rassurent pourtant : les barèmes adoptés dans les jurys de concours valorisent la précision et c'est ce que l'on attend d'eux avant tout : respect du jeu des pronoms, des variations entre singuliers et pluriels, des degrés de comparaison des adjectifs, du jeu des temps, surtout, quand c'est possible – et ça l'était ici : pourquoi vouloir à tout prix réécrire au passé un récit que Tacite fait presque entièrement au présent et qui lui confère l'une de ses plus belles qualités ?

Traduction proposée

« À la même époque, le tribun de la plèbe Octavius Sagitta, fou d'amour pour Pontia, une femme mariée, au prix de somptueux présents, la pousse à l'adultère et, bientôt, à quitter son mari, en lui promettant le mariage et après en avoir obtenu son consentement. Mais la femme, dès qu'elle fut libre, d'enchaîner les délais, de prétexter l'opposition de son père, et dans l'espoir recouvré d'un plus riche parti, de se dégager de ses promesses. Octavius, en réponse, tantôt de se lamenter, tantôt de

menacer, invoquant son honneur bafoué, sa fortune dilapidée, remettant finalement son salut – le seul bien qui lui restait – entre ses mains. Et, comme on le repoussait, il demande en consolation une nuit, une seule, pour s'apaiser et se réfréner à l'avenir. On décide d'une nuit et Pontia confie à une servante dans le secret la garde de sa chambre. Lui, accompagné d'un seul affranchi, y introduit une arme, dissimulée sous ses vêtements. Alors, comme d'habitude dans l'amour et la colère, s'ensuivirent querelles, prières, récriminations, justifications et l'on réserva à la passion une partie des ténèbres. Comme embrasé par la passion, il transperce de son arme la femme sans méfiance, se débarrasse, en la blessant, de la servante qui accourt et se précipite hors de la chambre. Le lendemain, découverte du meurtre, sans aucun doute possible sur l'identité de l'agresseur : il était de fait prouvé qu'il avait souvent passé du temps en sa compagnie. Mais l'affranchi de déclarer que le crime était son œuvre, qu'il avait vengé les torts faits à son patron, et il en avait déjà bouleversé certains par la grandeur de son exemple, quand la servante, remise de sa blessure, révéla la vérité. Traduit en justice devant les consuls par le père de la victime au sortir du tribunat, il est condamné par un jugement des Pères, en vertu de la loi sur l'assassinat ».

Quelques remarques au fil du texte

Acte 1 – Le temps des promesses

Per idem tempus, Octauius Sagitta, plebei tribunus, Pontiae mulieris nuptae amore uaecors, ingentibus donis adulterium, et mox ut omitteret maritum, emercatur, suum matrimonium promittens ac nuptias eius pactus.

Le récit s'ouvre sur une notation temporelle (*per idem tempus*), permettant de replacer l'affaire dans le contexte agité de l'année 58 ; la traduction de ce syntagme a apporté à elle seule son lot de petites inexactitudes, les candidats confondant encore trop souvent *idem* et *ille* et l'on ne saurait trop leur recommander de réviser activement leur morphologie pronominale.

Suit la mention du protagoniste, Octavius Sagitta, et de l'objet de sa folle passion, Pontia, une femme mariée (*Pontiae mulieris nuptae*). Une remarque, en passant, sur l'emploi des noms propres : l'usage veut qu'on les francise lorsqu'il est question de « célébrités » (*Tacitus*, « Tacite »), mais qu'on les transcrive quand on a affaire à des « obscurs » ; mieux vaut donc éviter les formulations du genre « Octave Laflèche », plus appropriées dans le cadre d'une comédie. Octavius est ici crédité de son titre de « tribun de la plèbe », *plebei tribunus*, dans une formulation de génitif archaïque signalée par le Gaffiot (*plebes*, *-ei* et *-i* f., à côté de *plebs*, *-bis*, f.), qui en a toutefois décontenancé certains, sans doute plus habitués à la forme classique *tribunus plebis*.

Le composé *emercatur*, « il achète », est un déponent et non un passif, à identifier et traduire comme tel – là encore, de sérieuses révisions morphologiques s'imposent pour nombre de candidats, qui persistent à confondre ces deux voix. C'est aussi l'un des neuf présents dits historiques ou de narration du texte avec *poscit*, *statuitur*, *mandat*, *infert*, *transuerberat*, *absterret*, *prorumpit*, *condemnatur* qui, ajoutés aux six infinitifs de narration (*nectere*, *causari*, *exuere*, *conqueri*, *minitari*, *profiteri*) et aux cinq formes de participe présent (*promittens*, *obtestans*, *permittens*, *metuentem*, *accurrentem*), contribuent à l'élégance et à la vivacité du récit : il importait donc de restituer cet effet stylistique voulu – et appuyé – par l'auteur. Sur le présent de narration, on se reportera notamment à

R. Morisset *et al.*, *Précis de grammaire des lettres latines*, Paris, 1963, §412 et à A. Ernout - Fr. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, 1951, §241, deux ouvrages indispensables au bon latiniste et maintes fois réédités. Il s'agit en outre d'un *proton*, attesté pour la première fois chez Tacite et peut-être créé par lui. Le verbe est expressif ; associé à *ingentibus donis*, il dit toute la vénalité de Pontia, vénalité qui, d'ailleurs, causera sa perte, mais il est difficile, si ce n'est impossible, à rendre en français, car il est ici suivi d'une construction double quelque peu inhabituelle, associant un complément d'objet direct (*adulterium*) et une proposition complétive au subjonctif (*ut omitteret maritum*) – c'était l'une des réelles difficultés du passage. Le sujet d'*omitteret* est cette fois évidemment Pontia et rien d'autre : la situation est scabreuse, sans pour autant être délirante, comme dans certaines copies. Si le verbe se présente au subjonctif imparfait, c'est que la concordance des temps s'exerce non par rapport au présent grammatical *emercatur*, mais en relation avec le contexte passé dans lequel s'inscrit le tout : le présent de narration est en effet « présent de forme et passé de sens ». Sur la concordance des temps avec le présent de narration, voir *Précis* §483 et *Syntaxe* §395.

Autre difficulté enfin, sur laquelle ont buté nombre de candidats : les promesses de mariage échangées entre les deux amants adultères, dont la réciprocité est soulignée par l'opposition entre réfléchi et non réfléchi (*suum matrimonium/nuptias eius*), *suum* renvoyant à Octavius et *eius* à Pontia. Sur les emplois du réfléchi et du non-réfléchi, voir *Précis* §242-251 et *Syntaxe* §210-212. Les participes présent (*promittens*) et passé (*pactus*) sont tous deux apposés au nominatif sujet Octavius Sagitta et le déponent *paciscor* doit se comprendre ici au sens d'« obtenir par convention » indiqué par le Gaffiot.

Acte 2 – La dérobade

Sed, ubi mulier uacua fuit, nectere moras, aduersam patris uoluntatem causari repertaque spe ditioris coniugis, promissa exuere.

Deuxième acte du drame qui se joue, avec cet *ubi* temporel (et non spatial !) et un changement de focalisation, signalé par *sed*, de l'homme (*Octauius Sagitta*) vers la femme (*mulier*), qui n'est désormais plus la femme de l'autre, mais qui n'est pas encore la sienne. Employé au féminin, l'adjectif *uacuus*, « vide, vacant », signifie ici, « libre, qui n'a pas de mari », comme l'indique le Gaffiot, plutôt que « veuve » : on s'est débarrassé du mari encombrant sans forcément l'éliminer, ou le faire éliminer, « physiquement ». La relation des deux amants prend toutefois un cours inattendu, sans quoi elle n'intéresserait pas notre auteur, car la dame, qui est désormais libre, mais qui a « trouvé mieux » ailleurs, rompt : *repertaque spe ditioris coniugis* – c'est dire tout ce qu'a de cinglant le comparatif *ditioris*, « plus riche », à rendre comme tel dans cet ablatif absolu, qui nous laisse percevoir tout le cynisme de Tacite.

La dérobade se fait en trois temps : reports successifs de la date du mariage (*nectere moras*), prétendue obstruction paternelle (*aduersam patris uoluntatem causari*), rupture finale (*promissa exuere*). Il fallait reconnaître dans ces trois formes verbales, qui ont toutes trois pour sujet le nominatif *mulier*, autant d'infinitifs dits historiques ou de narration, si chers à Tacite ; on sait que les historiens notamment, « dans leur désir de se constituer un style personnel, éloigné des procédés de la rhétorique banale, ont largement utilisé un type d'énoncé qui s'accordait avec leur goût de l'expression brève, mâle, nerveuse, en même temps qu'avec leur conception dramatique et pittoresque de l'histoire », pour reprendre les termes, toujours actuels, de P. Perrochat, *L'infinitif de*

narration en latin, Paris, 1932, p. 77-78. Il apparaît encore à trois reprises dans le récit : la traduction ici proposée s'efforce de respecter ce tour – un pari risqué ! – mais l'on pouvait aussi choisir d'y substituer des formes françaises d'imparfait ou de passé simple, selon un usage admis et répandu, signalé par les grammaires. Sur l'infinitif de narration, voir *Précis* §443 et *Syntaxe* §282.

Acte 3- Le temps des lamentations

Octauius contra modo conqueri, modo minitari, famam perditam, pecuniam exhaustam obtestans, denique salutem, quae sola reliqua esset, arbitrio eius permittens. Ac, postquam spernebatur, noctem unam ad solacium poscit, qua delenitus modum in posterum adhiberet.

Troisième temps du drame et retour sur la réaction, désespérée, d'Octavius, qui en passe tantôt par les supplications, tantôt par les imprécations – c'est le sens de l'adverbe temporel *modo* répété, à éviter d'associer à *contra*, lui aussi ici adverbial. Les infinitifs de narration *conqueri* et *minitari* ont pour sujet le nominatif Octavius, développé par deux participes apposés *obtestans* et *permittens*, dont le premier se construit avec une double infinitive (*famam perditam* [*esse*]*, pecuniam exhaustam* [*esse*]) et le second, avec un double complément d'objet, l'un, indirect, renvoyant à Pontia (*arbitrio eius*), l'autre, direct, renvoyant à Octavius lui-même (*salutem*). Ce dernier terme est à son tour développé par une subordonnée relative (*quae sola reliqua esset*), avec une concordance des temps de nature identique à celle de la phrase d'ouverture : déshonoré, ruiné, Octavius n'a plus que sa vie à offrir à l'implacable bourreau de son cœur.

En dépit de ses supplications, la dame fait la sourde oreille et campe obstinément sur ses positions : c'est le sens de *postquam* construit ici non avec l'indicatif parfait, usuel en latin, mais avec l'imparfait, marquant un état passé prolongé ; sur la construction de *postquam* en latin, voir *Précis* §496 et *Syntaxe* §358. Le passif *spernebatur* – terrible passif ! – qui a pour sujet grammatical Octavius, nous le donne à voir, pitoyable pantin manipulé par la froide et dédaigneuse Pontia. Constatant que ses prières demeurent sans effet, Octavius se résout à demander une dernière faveur, évoquant furieusement le dernier vœu d'un condamné (a-t-il déjà prémédité son crime ?) : une seule (et ultime) nuit d'amour, *noctem unam*, « par laquelle (*qua*, ablatif de moyen qui a pour antécédent *noctem*) apaisé (*delenitus*) il mettrait de la mesure (*modum … adhiberet*) à l'avenir (*in posterum*) », dit littéralement le texte latin. Le subjonctif employé dans la subordonnée relative, normalement à l'indicatif, lui confère ici une valeur subjective, de but par exemple ou, pourquoi pas, de conséquence. Sur les relatives au subjonctif, revoir *Précis* §544-550 et *Syntaxe* §333-338.

Acte 4 – L'heure du crime

Statuitur nox et Pontia consciae ancillae custodiam cubiculi mandat. Ille, uno cum liberto ferrum ueste occultum infert. Tum, ut adsolet in amore et ira, iurgia, preces, exprobratio, satisfactio, et pars tenebrarum libidini seposita. Ea quasi incensus, nihil metuentem ferro transuerberat et accurrentem ancillam uulnere absterret cubiculoque prorumpit.

Les événements s'accélèrent dès lors, toujours égrenés au présent de l'indicatif ; on convient d'un rendez-vous nocturne : *statuitur nox* – la forme est passive, mais pourquoi ne pas s'autoriser l'emploi du pronom indéfini pour la traduire ? Sur ce point, voir *Précis* §297. Ce rendez-vous a probablement lieu dans la demeure paternelle où réside Pontia depuis sa séparation d'avec son mari – comment expliquer autrement qu'elle demande à sa servante de monter la garde à la porte de sa chambre

(*custodiam cubiculi*) ? Cette servante est dans la confidence : c'est le sens de l'adjectif épithète dans le syntagme au datif, et non au génitif, *consciae ancillae* ; elle sera d'ailleurs, avec l'affranchi d'Octavius mentionné ensuite, l'un des deux témoins du drame : la précision est de la plus haute importance, car, à eux deux, ils feront basculer le cours de l'affaire dans un sens, puis dans l'autre, d'abord favorable, ensuite défavorable, à Octavius.

Ille, « lui », à ne pas confondre avec *idem* ou *iste*, est « le démonstratif de l'objet éloigné » ; il tend dans la latinité d'argent à se substituer à *is* en fonction anaphorique et ne revêt ici aucune valeur méliorative ou emphatique, renvoyant simplement à Octavius, dont le nom est mentionné deux phrases plus haut (*Octavius contra*). Octavius se rend donc, comme convenu, chez Pontia, escorté d'un seul affranchi (*uno cum liberto*, avec *cum* suivi de l'ablatif et *uno* adjectif épithète accordé à *liberto*), mais déjà animé des pires intentions, puisqu'il s'y rend armé : *infert* est la troisième personne du singulier du composé *infero*, « porter dans » et *ferrum* un terme poétique qu'il est difficile de restituer ici ; ce « fer » est dissimulé (*occultum*) dans les vêtements (et non la veste !) d'Octavius.

Le *ut adsolet in amore et ira* qui suit est presque un clin d'œil de Tacite à la topique élégiaque : en quatre mots, énumérés en asyndète (*iurgia, preces, exprobratio, satisfactio*), il fait jouer à ses deux amants tout le répertoire érotique des *Amours* d'Ovide ou des *Élégies* de Tibulle et Properce. La phrase est nominale et oblige pratiquement ici, en français, à suppléer un verbe ; elle fait en outre alterner formes de pluriels et de singuliers abstraits difficiles à maintenir et mobilise le lexique juridique : la *satisfactio* est, au sens strict du terme, l'acquittement d'une obligation envers autrui, tel le paiement d'une dette envers un créancier ; elle prend ensuite en latin l'acception d'« excuse », de « justification » signalée par le Gaffiot. *Seposita* [*est*] est une forme d'indicatif parfait passif au singulier ; elle a pour sujet *pars tenebrarum* et pour complément d'objet direct le datif *libidini* et doit se comprendre au sens de « réserver (pour un usage déterminé) » indiqué par le dictionnaire.

L'anaphorique *ea* à l'ablatif singulier dans le segment *ea quasi incensus* reprend le féminin *libido* mentionné dans la phrase précédente et doit s'analyser comme le complément de moyen du participe parfait passif *incensus* renvoyant à Octavius. *Quasi* interdit ici à nouveau d'interpréter le crime d'Octavius comme un geste impulsif accompli au paroxysme de la passion : c'est un acte prémédité et parfaitement calculé. Ce passage a, curieusement, posé bien des problèmes aux candidats, qui ont souvent (mal) compris qu'Octavius avait poignardé la servante, et non son ancienne amante : cette interprétation est en contradiction avec la fin du récit et les révélations faites en justice par cette même servante, une fois remise de ses blessures : *ancilla, ex uulnere refecta, uerum aperuit.* Le choix de formes verbales recherchées et exclusivement composées (*trans-uerberat*, *ac-currentem*, *abs-terret*, *pro-rumpit*) confère une grande expressivité à cette scène, dont elles traduisent tout le désordre et l'agitation.

Acte 5 – Le procès et la condamnation

Postera die, manifesta caedes, haud ambiguus percussor : quippe mansitasse una conuincebatur. Sed libertus suum illud facinus profiteri, se patroni iniurias ultum esse ; commoueratque quosdam magnitudine exempli, donec ancilla, ex uulnere refecta, uerum aperuit. Postulatusque apud consules a patre interfectae, postquam tribunatu abierat, sententia patrum et lege de sicariis condemnatur.

Dernier acte de cette tragédie, avec la découverte du crime, très rapide, puisqu'il est révélé le lendemain même (*postera die*) et non les jours suivants, comme certains candidats l'ont écrit, et le procès qui s'ensuivra, intenté par le père de la victime, et qui s'achèvera par la condamnation du meurtrier : c'est le dernier mot du texte, sur lequel se referme la narration, *condemnatur*.

Le récit, amorcé dans cette section par l'une de ces phrases nominales si chères à Tacite, prend ici une nouvelle tournure, toute juridique, comme il ressort du lexique employé. *Mansitasse* est la forme syncopée d'infinitif parfait du fréquentatif *mansitauisse* ; associé à l'adverbe *una*, « ensemble », il dépend de *conuincebatur*, employé dans une tournure personnelle qui passe assez mal en français : Octavius, dont la liaison avec Pontia était connue, est logiquement le principal suspect, mais – coup de théâtre – voici que l'affranchi s'accuse du crime. L'infinitif de narration *profiteri* a pour sujet *libertus*, « l'affranchi », celui-là même qui, la veille au soir, avait accompagné son patron chez Pontia. Où se trouvait-il d'ailleurs cette nuit-là ? Dans la maison ? À la porte de la chambre, comme la servante ? Cela paraît peu probable. Dans le vestibule ? Ou posté dans la rue, à l'entrée de la demeure ? Tacite ne le dit pas. Cet infinitif se construit à son tour avec une double infinitive, dont la première (*suum illud facinus*) est elliptique du verbe, la seconde, non (*se patroni iniurias ultum esse*) ; il fallait être particulièrement attentif ici et veiller à hiérarchiser les propositions principales et secondaires, tout en dissociant correctement les accusatifs sujets des accusatifs objets. Comme plus haut, *illud* n'est ici nullement emphatique, mais prend quasiment valeur d'article. L'affranchi revendique une mission de justicier et déclare avoir vengé les torts faits à son patron, et non commis par son patron, le génitif *patroni* ayant valeur objective et non subjective. Sur ce point, voir *Précis* §118 et *Syntaxe* §55 et 70. Avant que de se laisser attendrir, comme certains dans le récit, par la grandeur de ce sacrifice, on songera qu'il s'agit sans doute tout simplement d'un service dû par celui qui n'était somme toute qu'un ancien esclave à son patron, s'inscrivant dans le cadre des relations purement utilitaires de clientèle. L'affaire en serait probablement restée là, si – second coup de théâtre – la servante, remise de sa blessure (*ex uulnere refecta*), à l'évidence assez grave pour la neutraliser un temps, n'avait fini par faire, elle aussi, des révélations fracassantes (*uerum aperuit*, avec neutre substantivé).

Octavius sera poursuivi en justice par le père de la victime – c'est le sens exact du participe parfait passif *postulatus*, signalé par le Gaffiot – à l'issue de son tribunat ; il était magistrat, et donc inviolable, et l'on ne pouvait par conséquent le faire passer en jugement qu'à l'expiration de sa charge, comme il était signalé en note. Il fallait évidemment distinguer ici le père de la défunte qui le cite à comparaître (*a patre interfectae*) des Pères qui prononcent la sentence, à savoir les sénateurs (*sententia patrum*). Octavius sera condamné *lege de sicariis*, « en vertu de la loi sur les sicaires », dit littéralement le texte latin. La *lex Cornelia de sicariis et ueneficis* édictée en l'année 81 avant notre ère consistait en l'interdiction de l'eau et du feu, c'est-à-dire le bannissement et la confiscation des biens (voir notamment *Digeste* XLVIII, 8, 3, 5). De retour d'exil, il sera à nouveau condamné à la déportation en 69 pour le même crime, comme on l'apprend à la lecture des *Histoires* IV, 44, 2 : « « Mucien […] renvoya dans les îles, où ils avaient été relégués, Octavius Sagitta et Antistius Sosianus, membres de l'ordre sénatorial, qui étaient rentrés d'exil. Octavius avait séduit Pontia Postumina et, comme elle refusait de l'épouser, il l'avait tuée dans un accès de folie amoureuse. […] Tous deux condamnés par un dur sénatus-consulte et bannis demeurèrent sous le coup de la même peine, bien que le rappel eût été accordé aux autres ». Son procès, en tout cas, fit grand bruit à Rome, les uns prenant parti pour l'assassin, les autres pour sa victime. Le jeune (et futur poète) Lucain traita d'ailleurs ce sujet sous

forme de controverse et, comme il était d'usage dans les écoles de déclamation, plaida successivement pour et contre Octavius (voir *Vie de Lucain* II, 19).

En conclusion, et pour en revenir à des considérations plus terre à terre, si les candidats à venir révisaient les points de grammaire cités précédemment en rapport avec les particularités, ou les difficultés, de ce texte, ce serait déjà un bon début à leur préparation…

Quelques conseils aux futurs candidats

Nous ne répéterons pas ici tous les précieux conseils dispensés d'année en année dans les rapports de concours ; ils sont disponibles en ligne sur le site du ministère, à l'adresse http://www.education.gouv.fr/cid4927/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys.html et nous engageons vivement les candidats à en prendre connaissance et à en tirer le meilleur parti. Nous nous contenterons seulement ici de fournir quelques indications susceptibles de guider les agrégatifs dans leur travail de préparation.

Il est inutile, le jour de l'épreuve, de se jeter sur le dictionnaire comme si l'on avait entendu le coup de pistolet du starter : une version en quatre heures relève plutôt de l'épreuve de fond que du sprint. Consacrer le premier quart d'heure à lire tranquillement, plusieurs fois, l'extrait proposé n'a rien de superflu, loin s'en faut : c'est le temps qu'il faut pour se calmer et reprendre ses esprits après l'affolement que génère toujours la découverte du sujet (« Catastrophe, du Tacite ! », « Horreur, je n'y comprends rien du tout ») ; c'est aussi le temps qu'il faut pour découvrir le passage et s'en imprégner peu à peu. Bien des erreurs, grossières, de traduction sont manifestement dues à un défaut de concentration ou à une lecture trop hâtive du texte, qui bloque la compréhension.

Les éléments du paratexte doivent en principe éclairer le candidat et lui permettre de commencer à percer quelques-unes des nébulosités de l'extrait qui, à première lecture, se présente souvent comme une masse compacte et obscure. L'auteur, d'abord : « Tacite, ah, un historien… Une page d'histoire, donc, mais de quelle histoire ? Grande ou petite ? » Petite, si l'on en juge d'emblée par les noms propres qui surgissent dans le récit : pas d'empereur, même si l'on a pris soin de préciser que l'histoire se déroule en 58, sous le règne de Néron ; point de grands généraux, ni de consuls, ni de rois étrangers, pas de récit de bataille, ni d'affaire(s) d'État, mais Octavius Sagitta et Pontia – ce sont les tout premiers mots du texte. Mais au fait, quel est son titre ? « Crime passionnel » ; passionnel, c'est-à-dire « dicté par la passion », et quelle passion ? La passion amoureuse, bien sûr, mais laquelle ? Celle, peut-être, qui unit le personnage masculin (*Octauius Sagitta*) au personnage féminin (*Pontiae*) ? Sagitta est impliqué en tout cas, et au premier chef : le paratexte n'évoque-t-il pas « l'affaire Sagitta » ? Une affaire qui, de surcroît, « défraya en son temps la chronique judiciaire » ; un procès, par conséquent… Et quel est le dernier mot du texte ? *Condemnatur*. « Tiens, tiens, une condamnation… Mais qui a été condamné ? Peut-être bien cet Octavius Sagitta mentionné dès les premières lignes ? » Voilà une hypothèse intéressante… à garder en tête pour l'infirmer, ou la confirmer, par la suite. Et entre les deux ? *Adulterium* et *caedes*. Un adultère et un meurtre donc… Mais quels sont donc les autres personnages ? *Maritum*. « Ah, c'est le fameux triangle amoureux ! » Le mari (en arrière-plan), la femme (*Pontiae mulieris nuptae*), l'amant (*Octauius Sagitta … amore uaecors*). Et puis, qui d'autre ? *Ancilla*, « la servante », *libertus*, « l'affranchi », sans oublier le père (*a patre interfectae*). Une affaire privée, domestique : c'est vraiment de la petite histoire… Ce pourrait

même être de la comédie (ou du vaudeville), si la fin n'en était aussi tragique. On pourrait poursuivre ainsi, de proche en proche, sur le mobile du crime (*libidini*), sur le lieu du crime (*cubiculi*), sur le moment du crime (*nox*), sur l'arme du crime (*ferrum*), etc. Voilà en tout cas grossièrement débrouillé l'écheveau de l'intrigue ; à partir de là, il n'est plus possible de se tromper et c'est à ce petit jeu que les candidats devraient mentalement se livrer dans les premières minutes de l'épreuve. Il faut apprendre à circuler dans le texte, que l'on traduira au fur et à mesure et si, d'aventure, l'on bute sur une difficulté que l'on ne parvient pas à résoudre, on poursuit son chemin sans faiblir : le milieu en éclaire souvent le début, et la fin, le milieu. C'est en parvenant à la fin du récit que les candidats ayant mal identifié la victime du meurtre (la servante, au lieu de sa maîtresse) auraient dû rectifier leur traduction erronée, puisque c'est précisément la servante qui témoigne contre Octavius et son affranchi, une fois remise de sa blessure, et qui fait ainsi basculer le cours de l'affaire.

Pour y parvenir, il faut avoir quelques réflexes, acquis dans l'année, et rien n'est plus facile, s'agissant de latin : plus on le pratique, meilleur on devient – c'est mathématique – et il est parfaitement possible de le pratiquer en s'amusant et en y prenant du plaisir, et non comme une torture que l'on s'inflige. Il suffit, par exemple, d'en lire un peu tous les jours, sans dictionnaire, dans une édition bilingue, en naviguant du latin vers le français et du français vers le latin, et en choisissant pour commencer des textes à son niveau, même très « bas » s'il le faut, et, surtout, des textes qui plaisent, sans d'ailleurs forcément se limiter aux grands textes classiques et à l'époque antique. Comme l'écrivait déjà Renaud Viard dans le rapport de concours publié en 2007 « *fabricando faber fit* : c'est aussi en lisant du latin qu'on devient latiniste. Un apprentissage purement théorique et récitatif des déclinaisons latines ne remplacera jamais une lecture régulière de quelques lignes de latin, permettant de s'imprégner du vocabulaire, de la grammaire, des tournures, de s'habituer à l'ordre des mots et, plus généralement, de se familiariser avec des faits d'histoire et de culture indispensables pour toute compréhension d'un texte latin ».

Pour ce faire, les moins aguerris pourront commencer par l'*Epitome historiae sacrae* de l'abbé Lhomond, ou son *De uiris illustibus urbis Romae*, bien connus des latinistes, enchaîner avec quelques extraits des abréviateurs latins, tels Aurélius Victor (*Livre des Césars*) et le pseudo-Aurélius Victor (*Abrégé des Césars* ; *Origines du peuple romain*), Festus (*Abrégé des hauts faits du peuple romain*), Eutrope (*Abrégé d'histoire romaine*), tous disponibles dans la Collection des Universités de France. Ils pourraient poursuivre avec quelques pages de César (*Guerre des Gaules*, par exemple) et de Cicéron, tirées des *Catilinaires* ou des *Verrines*, pour commencer, puis revenir à des historiens de style plus « complexe » (Tite-Live, Suétone). Du côté de la poésie, les *Métamorphoses* d'Ovide offrent de belles pages abordables, que l'on pourra compléter par l'*Énéide* de Virgile, les *Élégies* de Tibulle, l'une ou l'autre tragédie de Sénèque (*Médée*, *Phèdre*), quelques fables de Phèdre, par exemple. Et pourquoi pas quelques dialogues tirés des comédies de Plaute ou de Térence ? Plusieurs de ces auteurs figurent sur le très utile site de juxtalinéaires de Thierry Liotard, à l'adresse http://juxta.free.fr, que nous recommandons à tous de visiter. Nous n'avons mentionné ici que les classiques du genre, accessibles en traduction bilingue, mais le champ de la latinité est immense, de Plaute à nos jours : on peut même écouter du pur latin cicéronien sur la chaîne de radio finlandaise Yle – ce sont les *nuntii Latini* (http://ohjelmaopas.yle.fi/1-1931339) – ou lire les actualités dans les *nuntii Bremenses* (http://www.radiobremen.de/nachrichten/latein/startseite106.html) en Allemagne et sur *Ephemeris. Nuntii Latini universi* (http://ephemeris.alcuinus.net/index.php) en Pologne. Pourquoi ne pas tenter de le pratiquer comme une langue vivante ? Le lexique en est assurément moderne, en rapport avec

l'actualité, mais l'apprentissage de la morphologie, parfaitement classique, s'y fera peut-être plus naturellement.

Un dernier mot – et ce n'est pas le moins important – concernant l'expression française : est-il nécessaire de rappeler que l'épreuve de version est également une épreuve de français et qu'il convient de veiller à la correction de la langue ? Tout agrégatif digne de ce nom devrait savoir que la conjonction « après que » est suivie en français de l'indicatif et non du subjonctif, connaître (et savoir conjuguer !) les formes de passé simple, maîtriser les règles d'accord du participe passé, être sensible aux nuances du lexique. Les accents, les majuscules, les signes de ponctuation sont essentiels à la bonne compréhension de la langue française ; on ne saurait en faire l'économie et leur absence participe d'une approximation, d'un flou qui n'a rien d'artistique, là où l'on exige précision et rigueur. Et ces qualités-là, à qui les demandera-t-on si de futurs enseignants de français venaient à s'en dispenser ?

Version grecque

Rapport présenté par Sébastien Hillairet, professeur de chaire supérieure, lycée Condorcet, Paris

Le texte proposé cette année aux candidats à l'agrégation de Lettres Modernes ayant choisi la version grecque était un extrait de *L'Inde* (XXXI, 1-8) de l'historien romain de langue grecque Arrien, narrant une partie de l'expédition d'Alexandre, de l'Indus au golfe Persique. Plus précisément, il s'agissait ici, comme vous l'indiquait le chapeau introductif, d'un passage racontant l'arrivée de la flotte d'avant-garde d'Alexandre, dirigée par son lieutenant Néarque, aux abords d'une île du pays des Ichtyophages, Nosala, à propos de laquelle circulaient diverses légendes. L'historien nous les rapporte, en se fondant sur le récit même de Néarque, et l'une des difficultés du texte était précisément l'imbrication du récit et des discours rapportés : c'est d'abord la voix des indigènes du voisinage qu'il nous fait entendre, indigènes qui affirment que l'île, sanctuaire du Soleil, fait disparaître quiconque y aborde (1-2) ; puis il reprend le récit de l'arrivée de la flotte de Néarque et, lui cédant la parole, rapporte ce qu'il avait lui-même dit d'un navire qui avait disparu près de cette île et comment il avait voulu éprouver la vérité de cette légende, en envoyant d'abord un navire éclaireur longer l'île et ses matelots crier le nom des disparus (3-4), puis, après l'échec de cette mission, en débarquant lui-même sur l'île, les marins s'y refusant par superstition – ce qu'il fit et qui prouve, aux yeux de l'historien, la vanité de la fable (5) ; Arrien articule ensuite à cette première légende une autre (6-8), qu'il emprunte encore au récit de Néarque (nous sommes toujours dans le discours indirect, comme l'indique bien la structure infinitive) : l'île aurait été la résidence d'une Néréide qui, après avoir offert sa couche aux marins de passage, les transformait en poissons et les rejetait à la mer, ce qui aurait irrité le Soleil qui lui ordonna donc de quitter l'île ; pris de pitié pour le sort des amants-poissons de la Néréide, il leur aurait alors redonné forme humaine. Au récit de périple s'articulent ainsi l'examen de croyances populaires, et le discours étiologique qui permet finalement d'éclairer, en donnant à l'extrait sa clôture, le nom que l'on donne encore aux habitants du lieu du temps d'Alexandre et le rapport, lâche certes, entre celui-ci et le motif du poisson (les *Ichtyophages* sont en effet littéralement les "mangeurs de poissons"). Les marques du dialecte ionien employé par Arrien (non-contractions, *η* où l'attique maintient un *α*...) n'ont posé aucun problème aux candidats.

Le jury a pu corriger 28 copies ; ont été rendues au terme de l'épreuve une seule copie blanche, et six copies inachevées (dans des proportions très variables). Le niveau, comme l'année dernière, était très hétérogène, les meilleures copies n'ayant pas toutefois atteint à la même qualité.

La meilleure copie a obtenu 16,5 (viennent ensuite un 16, deux 14,5, un 14), la moins bonne 1, et l'on peut déplorer cinq copies entre 1 et 2. La moyenne s'établit à 08,94. La plupart des difficultés, comme nous l'avons déjà signalé, est venue de la syntaxe du discours rapporté, du style indirect ; l'autre problème est venu de la disparité référentielle (légendes anciennes/temps de l'expédition) et de la mise en perspective discursive (commentaires de Néarque/commentaires d'Arrien, remarques générales/récit factuel...) ; on peut déplorer toutefois que, dans un certain nombre de copies, les plus mauvaises, les candidats aient bien vite abandonné toute logique contextuelle au point de produire des traductions qui n'avaient plus *aucun* sens – rappelons qu'une attention à la logique interne du texte est un minimum requis et que, même dans le doute concernant la construction du texte grec, la traduction doit être écrite en un français correct et suivi.

Εὖτε δὲ παρέπλεον τὴν χώρην τῶν Ἰχθυοφάγων, λόγον ἀκούουσι περὶ νήσου τινός, ἣ κεῖται μὲν ἀπέχουσα τῆς ταύτῃ ἠπείρου σταδίους ἑς ἑκατόν, ἐρήμη δέ ἐστιν οἰκητορων. Ταύτην ἱρὴν Ἥλίου ἔλεγον εἶναι οἱ ἐπιχώριοι καὶ Νόσαλα καλέεσθαι, οὐδέ τινα ἀνθρώπων καταίρειν ἐθέλειν ἑς αὐτήν· ὅστις δ' ἂν ἀπειρίῃ προσχῇ, γίνεσθαι ἀφανέα.

Tandis qu'ils longeaient le pays des Ichtyophages, ils entendent parler d'une île située à une distance de cent stades environ de cette terre, et vide d'habitants. Les indigènes racontaient qu'elle était consacrée au Soleil, qu'on l'appelait Nosala et qu'aucun homme ne voulait y aborder ; quiconque, par ignorance, y accostait disparaissait.

Ce début ne posait pas de difficultés particulières, même si l'on a pu constater que le sens d'*histoire que l'on rapporte ou transmet,* de *bruit/rumeur entendus* que peut avoir λόγος n'était pas toujours connu, ce qui a donné lieu à des "sur-traductions" déplacées. Le temps principal est le présent de narration (*ἀκούουσι*) mais s'articule souplement au passé des faits (imparfait duratif *παρέπλεον*) : en français, il est tout à fait possible de maintenir, dans des récits historiques, ces "décalages" de concordance – tant que cela est donc possible en français, il est bon de respecter les temps du texte grec original. *ἱρὴν Ἥλίου* a parfois été maladroitement compris et traduit, certains candidats ayant confondu l'adjectif (*consacré à...*) avec un substantif et imaginé une *« prêtresse »* du Soleil ; dans certaines copies *Νόσαλα* n'a pas été compris comme étant le nom de l'île en question. Certains candidats n'ont pas repéré la valeur répétitive de la relative au subjonctif *ὅστις δ' ἂν...προσχῇ* et ont traduit fautivement par un conditionnel ; la valeur de répétition s'exprime ici au subjonctif avec *ἂν* peut-être par rapport au premier verbe au présent (*ἀκούουσι*) malgré *ἔλεγον*, et non à l'optatif sans *ἂν* comme attendu en contexte passé, mais le contexte précisément invitait à le traduire plutôt par un imparfait (il s'agit de ce que *croyaient* les indigènes au moment de l'expédition de Néarque, non *a priori* ce qu'on rapporte encore au temps où Arrien écrit). La leçon *προσχῇ* choisie par l'édition anglaise du texte qui a été retenue, au lieu de la leçon *προσσχῇ* plus généralement admise, pouvait poser quelque difficulté – il n'a pas été tenu rigueur aux candidats des

flottements dans la traduction de ce verbe.

Ἀλλὰ λέγει Νέαρχος κέρκουρόν σφιν ἕνα πλήρωμα ἔχοντα Αἰγυπτίων οὐ πόρρω τῆς νήσου ταύτης γενέσθαι ἀφανέα, καὶ ὑπὲρ τούτου τοὺς ἡγεμόνας τοῦ πλόου ἰσχυρίζεσθαι ὅτι ἄρα κατάραντες ὑπ' ἀγνοίης εἰς τὴν νῆσον γένοιντο ἀφανέες. Νέαρχος δὲ πέμπει κύκλῳ περὶ τὴν νῆσον τριηκόντορον, κελεύσας μὴ κατασχεῖν μὲν ἐς τὴν νῆσον, ἐμβοᾶν δὲ τοῖς ἀνθρώποις ὡς μάλιστα ἐν χρῷ παραπλέοντας, καὶ τὸν κυβερνήτην ὀνομάζοντας καὶ ὅτου ἄλλου οὐκ ἀφανὲς τὸ οὔνομα. Ὡς δὲ οὐδένα ὑπακούειν, τότε δὴ αὐτὸς λέγει πλεῦσαι ἐς τὴν νῆσον, καὶ κατασχεῖν προσαναγκάσαι τοὺς ναύτας οὐκ ἐθέλοντας, καὶ ἐκβῆναι αὐτὸς καὶ ἐλέγξαι κενὸν μῦθον ἐόντα τὸν περὶ τῇ νήσῳ λόγον.

Néarque raconte d'ailleurs qu'un vaisseau léger pourvu d'un équipage d'Égyptiens disparut non loin de cette île et que les chefs de l'expédition affirmaient que c'était bien pour avoir abordé l'île par mégarde qu'ils avaient disparu. Néarque envoie alors un navire de trente rameurs reconnaître les alentours de l'île avec ordre de ne pas y accoster mais que l'équipage pousse des cris en la longeant au plus près possible et appelle par son nom le capitaine ainsi que tout autre dont ils connaissaient le nom. Mais comme personne ne répondait, il dit qu'il s'embarqua alors lui-même pour l'île, qu'il contraint les marins, qui s'y refusaient, à accoster, et qu'il débarqua en personne démontrant ainsi que ce qu'on racontait sur l'île n'était qu'une vaine fable.

Là commençait le discours rapporté de Néarque, au style indirect (*λέγει Νέαρχος*), et donc la syntaxe infinitive, qui sera par la suite la structure dominante du texte. Les candidats, sans tomber dans la lourdeur qui consiste à recopier telles quelles les traductions-explications données par le Bailly, étaient invités à distinguer dans leur traduction les différents types de navires cités : *κέρκουρός* "vaisseau léger", *τριηκόντορος [ναῦς]* "navire de trente rameurs". On pouvait hésiter sur la construction d'*ὑπὲρ τούτου* soit qu'il ne constitue qu'une reprise anaphorique au neutre de l'événement rapporté (la disparition du navire), soit qu'il mette en valeur par avance, en prolepse, le contenu de l'affirmation des chefs (*ὑπὲρ τούτου τοὺς ἡγεμόνας...ἰσχυρίζεσθαι ὅτι...*) ; la valeur d'insistance causale d'*ἄρα* devant le participe *κατάραντες* n'a pas toujours été vue, ou bien le mot a parfois été simplement "oublié" dans la traduction, il fallait marquer cette insistance qui révélait la force de la superstition chez ces chefs. L'optatif *γένοιντο*, oblique, ne pouvait se traduire par un conditionnel (les chefs expliquent un *fait* et n'envisagent pas une possibilité). *τοῖς ἀνθρώποις* dans la phrase suivante pouvait être analysé comme le datif désignant les destinataires de l'ordre de Néarque (*Νέαρχος δὲ πέμπει... κελεύσας...*), plutôt que comme un datif désignant ceux à qui s'adressent les cris, même si cela était aussi envisageable, et les participes *παραπλέοντας* et *ὀνομάζοντας* sont apposés au sujet à l'accusatif, sous-entendu, des infinitifs (les *hommes d'équipage* envoyés par Néarque). Le sens d'*ἀφανὲς* dans la proposition *ὅτου ἄλλου οὐκ ἀφανὲς τὸ οὔνομα* n'était pas le même que précédemment (*invisible* ou *qui a disparu* dans les premiers cas, *inconnu* ou *qui n'est pas su* dans ce cas), ce qui a constitué une difficulté pour les candidats : c'est là où le contexte de la phrase doit permettre de trancher. La dernière phrase de ce passage ne posait pas de difficulté particulière : il s'agissait toujours de propos rapportés (*λέγει πλεῦσαι*), ce qui explique

l'emploi inattendu d'une infinitive dans la proposition subordonnée d'ouverture (*Ὡς δὲ οὐδένα ὑπακούειν*). La construction participiale avec le verbe *ἐλέγξαι* a été généralement bien vue, mais parfois l'attribut, sans l'article (*κενὸν μῦθον*), a été confondu avec le sujet (*τὸν περὶ τῇ νήσῳ λόγον*).

Ἀκοῦσαι δὲ καὶ ἄλλον λόγον ὑπὲρ τῆς νήσου ταύτης λεγόμενον, οἰκῆσαι τὴν νῆσον ταύτην μίαν τῶν Νηρηίδων· τὸ δὲ οὔνομα οὐ λέγεσθαι τῆς Νηρηίδος. Ταύτῃ δὲ ὅστις πελάσειε τῇ νήσῳ, τούτῳ συγγίνεσθαι μέν, ἰχθὺν δὲ αὐτὸν ἐξ ἀνθρώπου ποιέουσαν ἐμβάλλειν ἐς τὸν πόντον. Ἥλιον δὲ ἀχθεσθέντα τῇ Νηρηίδι κελεύειν μετοικίζεσθαι αὐτὴν ἐκ τῆς νήσου· τὴν δὲ ὁμολογεῖν μὲν, ὅτι ἐξοικισθήσεται, δεῖσθαι δέ οἱ τὸ πάθημα παυθῆναι, καὶ τὸν Ἥλιον ὑποδέξασθαι. Τοὺς δὲ δὴ ἀνθρώπους, οὕστινας ἰχθύας ἐξ ἀνθρώπων πεποιήκει, κατελεήσαντα ἀνθρώπους αὖθις ἐξ ἰχθύων ποιῆσαι, καὶ ἀπὸ τούτων τῶν Ἰχθυοφάγων τὸ γένος καὶ εἰς Ἀλέξανδρον κατελθεῖν.

Il entendit rapporter en outre une autre histoire encore au sujet de cette île : l'une des Néréides, dont on ne donnait pas le nom, l'avait habitée ; quiconque s'approchait de l'île, elle en faisait son amant, puis après l'avoir, d'homme, transformé en poisson, elle le rejetait à la mer. Le Soleil, importuné par la Néréide, lui ordonna de quitter l'île : celle-ci consentit à partir et le pria de faire cesser le sortilège, ce qu'accepta le Soleil ; alors par pitié pour ceux qu'elle avait d'hommes transformé en poissons, de poissons qu'ils étaient il en fit à nouveau des hommes, et c'est d'eux qu'est descendue la race des Ichtyophages qu'on connaissait encore du temps d'Alexandre.

On a pu constater chez certains candidats l'ignorance de ce qu'est une *Néréide*, le mot ayant parfois été pris pour un nom propre, ou pour un toponyme ; le génitif partitif dans ces cas n'a pas été vu (*μίαν τῶν Νηρηίδων*). *Ταύτῃ* était en prolepse et devait être rattaché à *τῇ νήσῳ* : certains ne l'ont pas vu et on peut regretter que, traduisant de façon linéaire et "myope", ceux-ci n'aient pas pris le temps, nécessaire, de construire l'ensemble de la proposition avant de traduire – ce qui permet de résoudre aisément des difficultés aussi mineures. La proposition *ὅστις πελάσειε...*, à l'optatif, exprimait la répétition dans le passé et ne pouvait, encore une fois, donner lieu à une traduction par un conditionnel en français ; le sujet de l'infinitif *συγγίνεσθαι* ne pouvait être que la Néréide et le référent du masculin *τούτῳ* que le marin dont il est question dans la proposition (*τούτῳ* est l'antécédent d'*ὅστις*) : le sens du verbe était très concret et spécifique, ce que quelques candidats n'ont pas vu, il s'agissait de l'*union sexuelle* de la Néréide et du marin débarqué. Une lecture parfois rapide du texte grec a donné lieu à des confusions de genre : le féminin *τὴν*, article utilisé comme un anaphorique ici, désignait la Néréide bien sûr. La difficulté était ici de reconnaître dans *οἱ* non pas l'article mais une forme ionienne de pronom au datif, équivalent d'*αὐτῷ*, et se référant au Soleil. La fin ne posait pas de problème particulier, si ce n'est que l'on a constaté assez souvent une construction erronée du génitif *τῶν Ἰχθυοφάγων* qui se rattachait à *τὸ γένος*, qui sinon resterait pendant, et non à *ἀπὸ τούτων* qui renvoyait aux marins originellement transformés en poissons puis à nouveau en hommes ; le sens adverbial du dernier *καὶ* n'a parfois pas été vu non plus.

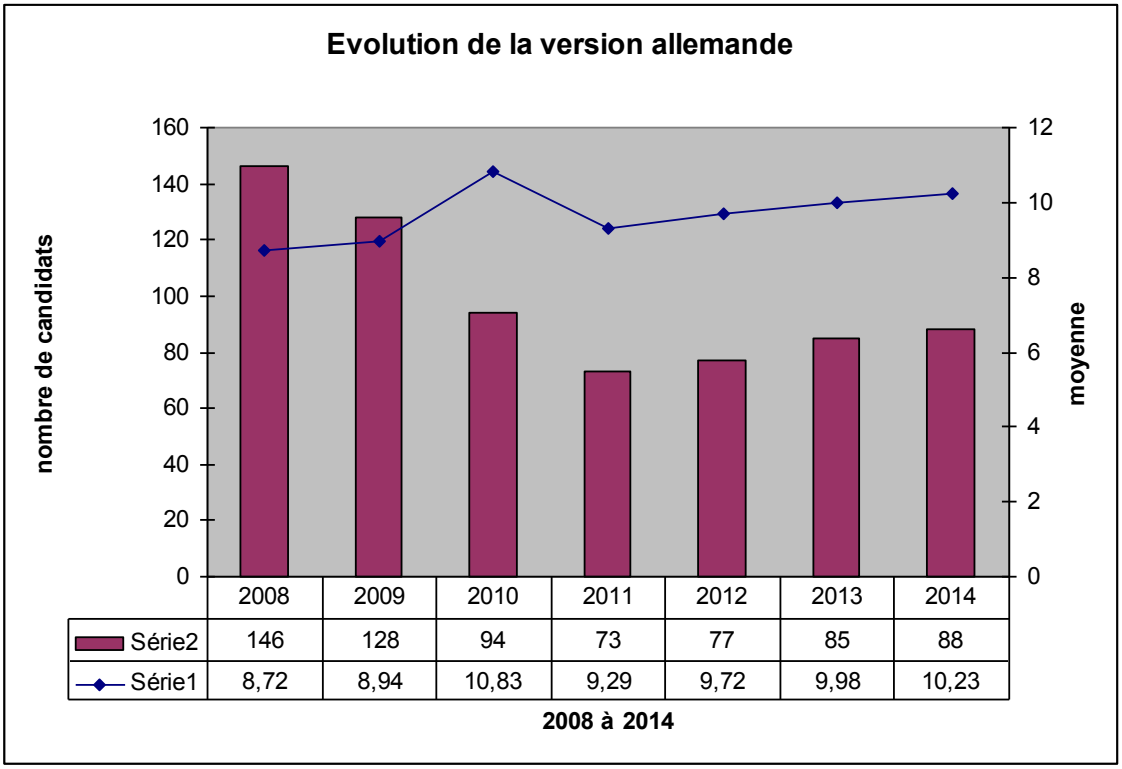
Version allemande

Rapport présenté par Isabelle Deygout, professeur de chaire supérieure, lycée Lakanal, Sceaux

Données statistiques

88 copies
Moyenne : 10,23

S'il est regrettable qu'en 2014, seuls deux tiers des 139 inscrits aient effectivement participé à l'épreuve de version allemande, il faut néanmoins souligner qu'après une chute brutale du nombre de candidats composant réellement, la tendance s'est inversée à partir de la session 2012. Chaque année, une légère augmentation est enregistrée pour atteindre 88 copies en 2014. Ce phénomène est d'autant plus encourageant que le niveau des germanistes tend à progresser au fur et à mesure que leur nombre augmente, constituant ainsi un vivier intéressant de professeurs de Lettres Modernes capables de lire la littérature de langue allemande dans le texte original.

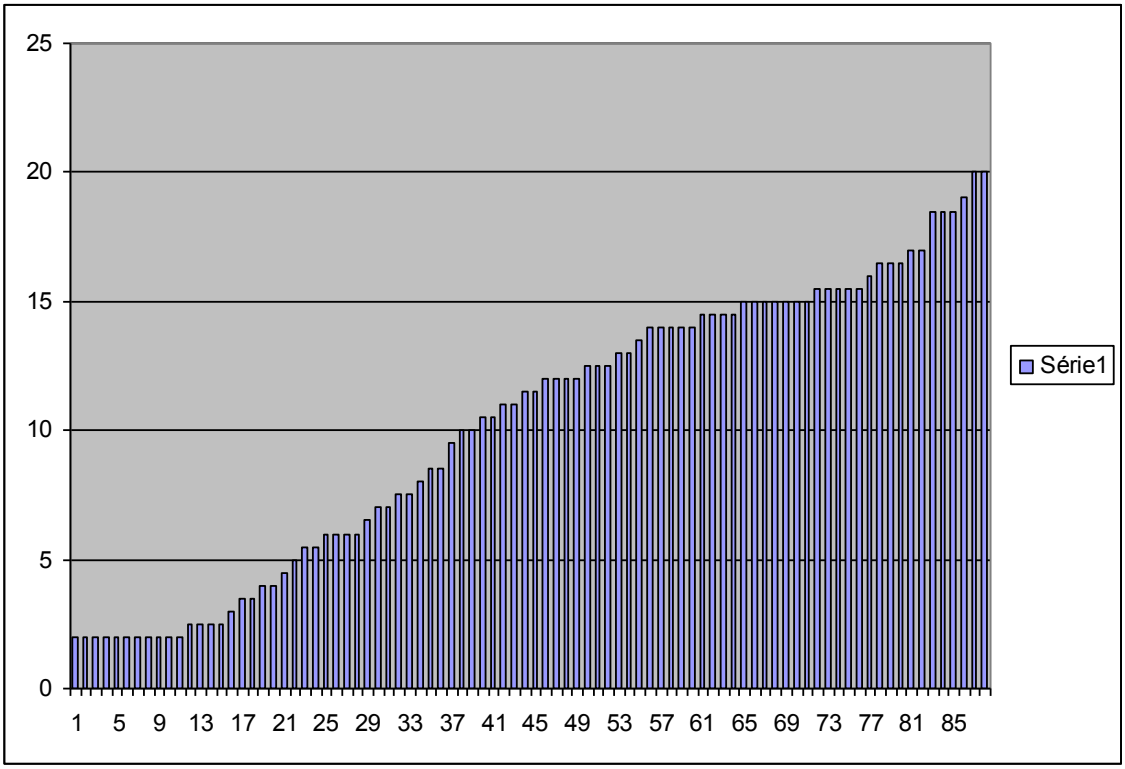


	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Série2	146	128	94	73	77	85	88
Série1	8,72	8,94	10,83	9,29	9,72	9,98	10,23

Avec une moyenne s'établissant à 10,23, le jury se félicite du niveau très honorable de l'ensemble des copies corrigées. Aucun candidat présent n'a rendu de copie blanche. Rares sont ceux qui se fourvoient très tôt dans le sens à donner au texte, faute de connaissances lexicales à la hauteur des exigences du concours. Quelques candidats, pris par le temps, laissent inachevé un travail

pourtant bien engagé, qui témoigne d'un véritable sens de la langue. La grande majorité des candidats propose une traduction recevable, même si la syntaxe complexe ou les métaphores filées de certains passages ont pu mettre en évidence les limites de leur familiarité avec la langue allemande. Enfin, le jury a pris plaisir à lire plusieurs copies témoignant d'une parfaite maîtrise des deux langues, d'une grande finesse dans l'interprétation du texte de version et d'une réflexion aboutie sur des passages présentant de véritables difficultés de traduction.

Afin de classer les candidats, l'évaluation s'échelonne de 0,5 en 0,5 points en utilisant l'éventail presque complet des notes, puisqu'elle sanctionne par 2,5 les moins bonnes prestations et récompense sans hésiter par 20 l'excellence des deux meilleures versions. Le graphique ci-dessous permet de découvrir en détail la répartition des notes et la courbe qu'elles décrivent :



Présentation de la version

Le texte de la version est extrait du roman « ***Heimsuchung*** », publié en 2007 par Jenny Erpenbeck. En poète jouant sur la densité sémantique des mots et leurs ambiguïtés, elle déploie au fil de son récit toutes les facettes du titre qui évoque tour à tour les « *fléaux* » de l'histoire allemande traversant un même lieu, depuis l'Empire wilhelminien jusqu'à la réunification de 1990, mais aussi les « *perquisitions* » successives qui violent l'espace intime d'un « chez-soi », soumis à l'emprise des différents régimes, ou encore une « *immaculée conception* » dévoyée par les violences de la guerre. Au moment où disparaît cette maison familiale dans la refonte du statut de la propriété en ex-RDA, le

narrateur, en mal d'un lieu d'identification, procède à l'archéologie critique de ce « morceau d'éternité » que ne réussit pas à incarner cette résidence pourtant « idyllique », perdue entre l'immensité d'un lac et la profondeur d'une forêt, à l'Est de Berlin.

Le passage proposé à la traduction se situe à la période charnière du Troisième Reich, qui est vécu comme une sorte de péché originel par lequel les personnages sont précipités dans le flux mortifère de l'Histoire. Mais au lieu de recourir à des énoncés conceptuels, toujours susceptibles d'être détournés au service d'une idéologie, l'auteur procède par touches successives où les métaphores filées et les résonances tissées entre les mots jouent un rôle essentiel, tout en laissant au lecteur le soin de leur agencement pour faire émerger un sens possible.

L'ancrage historique du texte passe par le terme de « *Scholle* », qui désigne un terroir relevant de la « *Blut- und Boden-Ideologie* » par laquelle le national-socialisme postule une adéquation entre un peuple, défini racialement, et un territoire. Or toute la charge critique du récit vient du fait que cette identification intemporelle de l'architecte à un lieu-souche vole en éclat dès lors que ce même terme réapparaît sous la forme composée de « *Eisscholle* » qui, loin de renvoyer à un enracinement, évoque chez sa femme, dans la remontée d'un souvenir d'enfance, la dérive d'un bloc de glace, emporté par le courant de la rivière berlinoise, et illustre, à travers cette image, la force irrésistible de l'Histoire.

Ainsi le texte déploie-t-il, pour camper non sans ironie ses personnages, un réseau de tensions entre immobilisme et mouvement, entre une nature éternelle et les violences de spoliations qui s'inscrivent à la fois dans le récit et dans l'Histoire. Les candidats les mieux notés sont ceux qui ont su restituer les jeux subtils de cette écriture polyphonique, prouvant encore une fois qu'il n'est de traduction sans interprétation de l'original.

Analyse des principales difficultés

L'Histoire travaillant le récit de l'intérieur, il n'est pas surprenant que le texte exige des candidats une attention particulière portée aux nuances sémantiques qui se dégagent de l'emploi très varié des temps et des modes.

Le passage s'ouvre classiquement par un récit au *prétérit* qui oblige à trancher, en français, entre les valeurs du passé simple et de l'imparfait selon qu'il s'agit d'une action unique dans le passé, dont le début et/ou le terme peuvent s'inscrire chronologiquement ou logiquement sur l'axe temporel (« *Bevor sie ihren Mann kennenlernte* » ; « *die Seiltänzerin verstand erst an diesem Tag* » ; « *erst an diesem Tag, als er zu ihr sagte* » ; « *Und da antwortete die junge Stenotypistin* » ; « *Es dauerte dann noch ein weiteres Jahr, bis…* » ; « *so erschöpft, dass… sie unwillkürlich an den lange vergangenen Berliner Winter denken musste* » ; « *so erschöpft, dass sie in den Armen des Mannes einschlief* »), une action dont la répétition dans le passé est limitée (« *Zum ersten Mal in ihrem Leben borgte sich das Weinen mehrere Abende*

hintereinander vom Lachen ihren Körper ») , ou au contraire d'une action indéfiniment répétée dans le passé ou énoncée selon une perspective narrative qui lui donne le statut d'un commentaire ou d'une toile de fond (« *er besass, wie das hiess, Frau und Kind* » ; « *ein Stück Erde, das nicht allzu weit von Berlin entfernt lag* »). L'écriture très chatoyante de Jenny Erpenbeck ne cessant de changer de point de vue, il était indispensable de procéder à une analyse rigoureuse de l'architecture temporelle de la version afin d'en rendre toutes les facettes.

De même, il était important de relever la portée universelle que donne la femme de l'architecte à sa découverte, située dans un passé historique, des lois de pesanteur qui régissent la trajectoire d'un homme établi dans la vie. Il en résulte le passage sans transition d'un verbe énonciatif au prétérit (« *verstand* ») à un énoncé formulé au présent de vérité générale (« *besitzt* », « *muss* », « *kann* », « *springt* », « *will* »). Cette interprétation est corroborée par le passage simultané d'une évocation de son patron (« *der Chef* ») à celle de son prototype, exprimé par un pronom indéfini (« *einer, der…* » repris par « *so einer* »), qui étend l'observation réalisée à partir du comportement de l'architecte à tout homme présentant les mêmes caractéristiques sociales.

Une lecture peu attentive des formes verbales simples ou composées a conduit certains candidats à ne pas distinguer leurs phases accomplie ou non-accomplie, se privant ainsi d'informations importantes qui auraient permis de trancher entre un réseau associant passé simple et passé antérieur ou imparfait et plus-que-parfait (« *Ihr Mann war zu der Zeit noch mit seiner ersten Frau verheiratet gewesen* » ; « *Ein dreivierteljahr hatte es gedauert* » ; « *Alles insgesamt dauerte erst so lange, wie sie es sich gedacht hatte* » ; « *Bei der Unterzeichnung war sie so erschöpft gewesen, dass…* »). Tantôt cette erreur gomme l'imbrication de différentes strates temporelles dans un même regard, tantôt elle efface les tensions insurmontables que leur rencontre peut générer. Enfin, elle empêche de peindre la résurgence du souvenir d'enfance en des couleurs de plus en plus vives par un glissement inattendu du plus-que-parfait à un prétérit (« *abbrach* », « *begann* »), prenant en français la valeur d'un passé simple qui fait revivre à la femme de l'architecte le traumatisme de cette scène originelle dans toute son intensité. Cette irruption d'un souvenir, refoulé dans les profondeurs de l'inconscient, jusque sous les feux d'un présent de narration prend, en allemand, la forme de verbes substantivés (« *das Rutschen und Balancieren, das Frieren… und schliesslich das Greifen…* » qui déroulent sous les yeux du lecteur la succession d'angoisses traversées par l'enfant, comme si le drame se répétait.

Ce jeu déjà complexe de recours aux différents temps du récit perdrait en profondeur s'il n'était doublé par le recours à l'irréel du passé, qui esquisse un destin potentiel de « funambule », fantasme d'une vie toujours en mouvement, que la femme de l'architecte écarte en choisissant la stabilité du mariage. Encadrant le récit du premier paragraphe (« *sie hätte niemals geglaubt, dass…* »; « *die junge Stenotypistin, die am liebsten ihr ganzes Leben lang auf Tournee gewesen wäre* »), ces expressions trouvent un écho inversé dans des verbes conjugués au subjonctif II présent ou futur qui ouvrent la perspective d'un avenir partagé avec l'architecte (« *Hier könnten wir leben, nicht wahr ?* » ;

« *von dem Tag an war ihr klar, dass er nur bei ihr ankommen würde, wenn sie bereit wäre, ihn … zu erwarten*»). La contradiction irraisonnée qui habite le personnage principal, tiraillé entre une fascination pour une vie en mouvement perpétuel et l'horreur d'une dérive non maîtrisée, telle qu'elle s'exprime dans le souvenir d'enfance, trouve sa transposition dans le système des temps et des modes par un même recours au subjonctif II présent pour les deux registres (*« die Angst, dass sie aus Berlin hinaustreiben könnte, bevor es irgend jemandem gelänge, sie zu retten* »).

Outre une parfaite connaissance du système de conjugaison allemand, dans lequel une simple inflexion peut marquer un changement de mode (« hatte/hätte », « konnte/könnte »), et une compréhension en finesse des effets sémantiques liés à l'emploi des différents temps et modes de la langue allemande, les candidats doivent apporter une solide maîtrise des règles de fonctionnement propres au français. Ainsi faut-il faire preuve de suffisamment d'assurance pour ne pas se laisser entraîner par la logique propre au texte original et pour respecter les jeux temporels et modaux associés par exemple aux conjonctions de subordination françaises. L'emploi du subjonctif présent, dans une concordance des temps usuelle, ou imparfait, dans un registre de langue soutenu, après « *bevor*/ avant que », « *bis*/ jusqu'à ce que », « *damit*/ pour que », ou la locution « *die Angst, dass* / la peur que » est incontournable et ne doit ni céder la place à un calque reproduisant l'usage des modes en allemand, ni montrer de faiblesse dans la conjugaison française, où l'omission d'un accent circonflexe (« fît/fit », « pût/put » fait basculer le lecteur de l'imparfait du subjonctif au passé simple de l'indicatif, gênant ainsi sa compréhension.

L'écriture très construite de Jenny Erpenbeck passe par une syntaxe complexe, seule capable de restituer ces incessants changements de strate temporelle et ces nombreuses reprises dans un récit dont le fil menace à tout moment de se perdre. Cette caractéristique exige des candidats de procéder, avant toute traduction, à une analyse logique rigoureuse pour dégager clairement les différentes lignes mélodiques et parvenir à transposer ces effets polyphoniques. Nombre d'entre eux s'y sont essayés avec bonheur.

D'autres ont buté sur des difficultés plus élémentaires consistant à identifier correctement les groupes grammaticaux dont l'ordre relatif est réglé *a priori* par les lois présidant à la syntaxe allemande, que ce soit dans l'espace syntaxique des propositions indépendantes ou principales comme dans celui des propositions subordonnées. Ainsi la troisième phrase, indépendante, de la version aurait-elle dû trouver une transposition correcte si elle avait donné lieu à une analyse pertinente des groupes grammaticaux la constituant : [« *Zum ersten Mal in ihrem Leben* » = position 1 / complément circonstanciel de temps] [« *borgte sich* » = position 2 / partie conjuguée du groupe verbal pronominal] [« *das Weinen* » = position 3/ groupe sujet] [« *mehrere Abende hintereinander* » = complément circonstanciel de temps] [« *vom Lachen* » = construction prépositionnelle du verbe] [« *ihren Körper* » = complément d'objet direct du verbe/ accusatif]. Comme il fallait s'y attendre, les compléments essentiels du verbe se trouvent en position finale, précédés par des compléments de moindre

importance jusqu'à atteindre le rang de complément facultatif du verbe, prenant en l'occurrence la forme d'un complément circonstanciel.

Le meilleur conseil que l'on puisse dans cette mesure donner aux futurs candidats est de fréquenter assidûment la littérature allemande, si riche en ressources qu'elle permet aisément de faire coïncider ses goûts personnels avec une préparation utile et efficace de l'épreuve de version allemande au concours de Lettres Modernes. Trouver du plaisir à découvrir d'étonnantes convergences, ou de la curiosité à déceler au contraire des échos dissonants entre les deux espaces culturels de langue française et allemande est certainement le plus sûr gage de réussite que l'on puisse imaginer.

Proposition de traduction

Avant de faire la connaissance de son mari, pour qui elle commença à travailler comme sténographe à l'issue de sa formation, jamais elle n'aurait cru que l'une des plus belles aventures qui soient puisse consister à se marier. A l'époque, son époux était encore marié à sa première femme, il avait, comme on dit, femme et enfant. Pour la première fois de sa vie, les rires, plusieurs soirs de suite, cédèrent chez elle la place aux pleurs. Il avait fallu neuf mois pour que son patron lui accorde un premier baiser, puis encore six mois avant qu'ils ne commencent à plaisanter sur une possible vie commune, et cela avait ensuite mis plusieurs mois supplémentaires pour que, à l'occasion d'une de leurs escapades dans les environs de Berlin, couché près d'elle dans l'herbe, sur la berge d'un lac à l'immensité étincelante, il lance soudainement : « Nous pourrions vivre ici, tu ne crois pas ? ». Notre funambule comprit seulement ce jour-là qu'un homme qui possède tout ce qu'on peut imaginer, y compris femme et enfant, doit tout d'abord se défaire de son immobilisme pour pouvoir se lever, puis se mettre en route, puis seulement plus tard, bien plus tard, accélérer le pas jusqu'à finalement faire le grand saut, si tant est qu'il saute; elle comprit également qu'un homme de ce genre, une fois qu'il saute, veut atterrir à un endroit précis, et non tomber dans le vide. C'est seulement ce jour-là, lorsqu'il lui dit: « Nous pourrions vivre ici, tu ne crois pas ? », tandis qu'allongée sur le dos, elle regardait les pins ployer sur fond de ciel bleu, c'est à partir de ce moment qu'elle réalisa qu'il lui reviendrait seulement si elle était disposée à l'attendre sur ce lopin de terre bien précis, non loin de Berlin. Et voici qu'à sa propre surprise, la jeune sténographe, qui aurait préféré passer sa vie entière en tournée, répondit « oui ».

Ensuite, il fallut attendre encore six mois pour que le contrat d'achat soit réellement mis en forme et qu'il le lui fasse signer afin que, lors du divorce à venir, le terrain ne revienne pas pour moitié à celle avec qui il était encore marié et au fils qu'ils avaient en commun. Ces différentes péripéties durèrent d'abord aussi longtemps qu'elle l'avait escompté, puis se poursuivirent encore tellement longtemps qu'elle parvenait tout juste à les supporter, pour finalement se prolonger quelque temps encore, au-delà des limites du supportable. Au moment de la signature du contrat d'achat pour le terrain au bord du lac, elle avait éprouvé un tel épuisement qu'en entendant l'expression « notre bout de sol », utilisée par son futur mari pour désigner ce lopin de terre, elle ne put

réprimer en elle le lointain souvenir de cet hiver berlinois où, enfant, elle avait sauté à l'insu de tous sur la Spree gelée : voilà que « le bout de glace » sur lequel elle avait atterri se détacha sous l'effet du choc, partant à la dérive dans le courant. A force de glisser et de chercher son équilibre, à force de grelotter dans ses chaussures détrempées, à force enfin de chercher à attraper les mains tendues, les échelles et les bâtons, mais surtout à force d'avoir peur d'être emportée hors de Berlin avant que quiconque ne réussisse à la sauver, elle était tellement épuisée qu'elle avait fini par s'endormir, encore ruisselante, dans les bras de l'homme qui la ramenait chez elle, à ses parents.

Jenny Erpenbeck, *La Femme de l'architecte*, 2010

Version anglaise

Rapport établi par les membres de la commission de version anglaise

Coordination d'Anne Rouhette-Berton, Maître de conférences, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

REMARQUES PRELIMINAIRES

471 candidats ont composé cette année en anglais ; les notes vont de 01 à 18 pour une moyenne de 9,93, en nette augmentation par rapport aux années précédentes. Une première remarque s'impose tout de suite : la difficulté réelle du texte proposé en 2014 n'a pas pénalisé les candidats, qui pour beaucoup étaient (plus ou moins) préparés à l'épreuve et ont fait de leur mieux pour proposer la meilleure traduction possible. Rappelons donc que dans le cadre d'un concours, il ne faut pas se laisser décourager et encore moins rendre copie blanche, quels que soient les obstacles rencontrés.

Un travail régulier est nécessaire pour mettre toutes les chances de son côté : il faudra veiller en particulier à bien connaître les faux-amis et verbes irréguliers, toujours présents, parfois nombreux, dans les textes donnés au concours. Il existe de nombreux manuels de version anglaise qui permettent de réviser la grammaire tout en s'exerçant à traduire ; le rapport de 2007 recense les techniques de traduction auxquelles les candidats peuvent faire appel, et celui de 2009 contient une bibliographie conséquente dans laquelle ils devraient trouver un ouvrage adapté à leurs besoins. Il leur est également conseillé de pratiquer la lecture suivie d'une œuvre de leur choix (il existe beaucoup d'éditions bilingues, de niveaux de difficulté très divers) afin de joindre l'utile à l'agréable.

PRESENTATION DU TEXTE

Paul Theroux est un écrivain américain contemporain dont les récits de voyage, que ce soit vers les lieux les plus reculés du monde ou autour du Royaume-Uni, sont des épopées pleines d'un humour souvent acerbe. Le texte proposé cette année était extrait de *Mosquito Coast*, roman publié en 1981, récit du voyage et de l'installation sur une côte sauvage du Honduras d'une famille que le père, à la fois visionnaire, tyrannique et paranoïaque, veut soustraire aux méfaits d'une société de consommation nord-américaine qu'il juge décadente, pour les entraîner vers un paradis qui se révèlera illusoire. Le père implante d'abord un campement à Jeronimo, mais toutes sortes de péripéties conduisent à l'explosion du village et au départ précipité de la famille vers le lieu où se situe l'extrait choisi. Le passage relate la deuxième tentative d'installation au plus profond de la jungle, dans des conditions particulièrement difficiles du fait non seulement de l'âpreté du climat et de la nature mais aussi de la folie grandissante du père, inventeur maniaque et autodestructeur dont la volonté de canaliser la nature sauvage autour de lui est une allégorie de son rêve démiurgique de contrôle des hommes.

Le récit est présenté du point de vue de l'aîné des quatre enfants, Charlie, un adolescent. Si le début du roman le montre fasciné par ce père génial, il est clair au chapitre qui nous intéresse qu'il est de plus en plus conscient des dérapages de son père, et son regard sert de mesure de la déraison paternelle. Cette focalisation interne rendait la traduction délicate, car s'il est suffisamment explicite que Charlie n'est pas un adulte, son style n'est pas clairement celui d'un enfant, et le mélange de

vocabulaire recherché et de tournures familières, d'emphase et d'ironie n'était pas toujours facile à gérer.

La traduction des termes relatifs à l'environnement nécessitait que l'on prenne bien en compte le contexte : dans une atmosphère orageuse et instable, le nouveau campement était établi à proximité d'une lagune, ce qui expliquait la présence de nénuphars et de boue. La description de l'espace n'échappait pas aux effets de style, et les comparaisons et métaphores, en particulier dans les premières lignes du texte, pouvaient troubler les candidats si elles n'étaient pas repérées comme telles.

L'anglais a souvent recours aux verbes prépositionnels, ce qui conduit à une syntaxe qui peut parfois prêter à confusion, et ce texte n'en faisait pas l'économie. Il convenait donc de prêter tout particulièrement attention aux compléments circonstanciels et aux particules adverbiales. Par ailleurs, à la différence du français, l'anglais est riche en verbes et dérivés dans lesquels la manière est lexicalisée tandis que la trajectoire sera notée dans les éléments périphériques.

CONSEILS GENERAUX

Le texte comportait des passages narratifs et descriptifs ainsi que du dialogue. Les difficultés principales concernaient les deux premiers points, mais il peut être utile de rappeler également la façon dont on présente du **discours direct** en français. Pour les détails, on pourra se rapporter aux paragraphes suivants, mais pour rappel, les guillemets français, dits « chevrons », doivent être bien lisibles comme tels (*« … »* et non *"…"* ou *'…'*, qui sont des guillemets anglais, doubles et simples respectivement). Les guillemets s'ouvrent en début de dialogue et se ferment à la fin ; à la deuxième ligne de dialogue, on passe au tiret long en début de ligne (autre possibilité en cas de dialogue, l'utilisation d'un tiret dès la première intervention). Quant au verbe indicateur de discours direct (*dit-il*, *constatait-elle*, ou même des propositions plus longues), il reste au sein des guillemets, à la différence de la ponctuation anglaise. En règle générale, une attention à la **ponctuation** est indispensable : on évitera la multiplication des tirets en français (tirets qui fonctionnent par deux, encadrant le segment qu'ils isolent, tout comme les parenthèses et les guillemets), on sera attentif à la valeur grammaticale de la virgule dans certains cas (différence entre une proposition relative appositive et déterminative) et on ne changera la configuration syntaxique (phrases longues coupées par l'introduction d'un point) que lorsque c'est absolument nécessaire en français.

Le caractère narratif du texte soulevait des **questions d'aspect temporel** intéressantes. L'aspect duratif, voire en certains endroits itératif, du récit était évident : le narrateur se remémorait des souvenirs d'enfance sans les associer à une date précise mais en les considérant dans leur ensemble, ce qu'indiquent clairement des locutions comme *every afternoon*, *each morning*, *daily*. Il fallait donc employer l'imparfait comme temps de base. Seule la fin du texte présentait une certaine ambiguïté et laissait envisager la possibilité d'un passage au passé simple (aspect ponctuel pour signaler un événement saillant), solution qui ici uniquement a été acceptée en parallèle de l'imparfait.

Comme souvent dans les descriptions, le vocabulaire spécifique pouvait poser problème : il fallait alors s'en remettre au contexte pour tenter de proposer au moins un hyperonyme[1] satisfaisant plutôt que de laisser un blanc ou de proposer un terme n'existant pas (barbarisme) ou totalement hors-contexte. Si l'on ne peut exiger d'un candidat à l'agrégation qu'il connaisse toutes les pièces d'un moteur, on peut néanmoins s'attendre à ce qu'il sache à quoi sert une bougie. Utiliser le dictionnaire à bon escient permettait par exemple de vérifier que *socket* n'avait pas grand-chose à voir ici avec *sock*, la chaussette. Dans une épreuve en temps limité, la consultation du dictionnaire ne peut cependant être systématique. Les copies inachevées témoignent d'une mauvaise gestion du temps

[1] Ou terme général, par opposition à « hyponyme » ou terme spécifique. « Oiseau » sera ainsi l'hyperonyme de « moineau », « pigeon » etc.

liée sans doute à des insuffisances au niveau du vocabulaire et de la grammaire, qui ont occasionné un recours trop fréquent au dictionnaire.

Le jury a bien conscience qu'il n'a pas affaire à des anglicistes ; les erreurs de compréhension ponctuelles (légers faux-sens, petites sur-traductions ou sous-traductions) ont donc été pénalisées avec mansuétude. En revanche, la maîtrise du français devrait être acquise. Si certaines traductions ont su allier fidélité au texte source et maîtrise de la langue cible, d'autres (peut-être à cause d'une relecture trop hâtive ou inexistante) ont démontré des lacunes parfois inquiétantes : fautes d'orthographe (avec dans certaines copies une tendance à écrire phonétiquement), syntaxe aberrante (ruptures de construction), conjugaisons hasardeuses, accords non faits, confusions entre adjectifs et participes présents en *-ant*. Il ne s'agit pas de déplorer une éventuelle baisse de niveau mais d'inciter les candidats à garder du temps pour la relecture et de leur rappeler que ce qui prime est la lisibilité de leur traduction : le texte produit doit être compréhensible sans le recours au texte source.

Autre point qui mérite d'être souligné, le registre. L'analyse préliminaire du texte à traduire doit s'attacher à élucider la situation-image (toujours essayer de se représenter l'action évoquée ou le tableau décrit), à repérer les événements dans leur chronologie, à identifier les différents protagonistes (ce qui relève de la compréhension des faits), mais aussi à mettre en lumière les caractéristiques stylistiques du texte. Un relevé des répétitions marquantes, qu'elles soient verbales ou sonores, afin de tenter ensuite de les restituer en français, est ainsi nécessaire. Mais de façon plus immédiate, il est crucial de déterminer le registre employé afin d'utiliser un registre équivalent en français. Le texte source n'était pas écrit dans un registre familier (à l'exception peut-être de *gizmo* ou *kids*, pour lesquels il était facile de trouver un équivalent français), encore moins grossier : il fallait respecter ce choix stylistique sans chercher à imposer un autre registre.

ANALYSE DÉTAILLÉE

- **Strips of glue-coloured cloud streaked past the breaks in the blue sky overhead, but beyond our lagoon, in Brewer's direction, a dense cloud-bank formed every afternoon.**

– Ce début présentait plusieurs difficultés qu'une bonne prise en compte de la situation-image ainsi qu'une lecture attentive de l'ensemble du texte permettaient de résoudre. Répétons-le, ces étapes sont indispensables avant le recours au dictionnaire, souvent utilisé ici à mauvais escient : si *break of day* signifie bien « aube », ce terme n'avait aucun sens dans la phrase qui décrivait des « trouées » de ciel bleu. D'autre part, si *a brewer* est effectivement un brasseur, l'absence de déterminant ainsi que la majuscule interdisaient une telle traduction : « vers Brewer » ou « dans la direction de Brewer » étaient attendus. La situation était suffisamment claire pour que le candidat comprenne que Brewer est un lieu et non une personne ; « chez Brewer » a donc été sanctionné.

– Attention que la glu ne prend pas de –e en français ; le terme ne convenait pas tout à fait pour traduire *glue*, la colle. On pouvait penser par exemple à des nuages « couleur de colle » ou bien « blanchâtres ».

– En ce qui concerne le choix du temps, le syntagme adverbial *every afternoon* (comme *always* plus bas), qui indique une action récurrente, interdisait le passé simple ; comme indiqué ci-dessus, l'imparfait était le seul temps possible ici (on verra que ce ne sera pas toujours le cas dans ce texte).

– L'emploi de *Ø cloud*, que l'on retrouve un peu plus bas (*strips and puffs of cloud*) ne devait pas troubler le candidat, le substantif renvoyant à ce qui est ici assimilé à une matière (comme *Ø cotton*), ce que le français ne permet pas : « *les bandes de nuage » était incorrect, contrairement à « les bandes/stries de nuages » ou à la traduction par recatégorisation du substantif en adjectif : « les bandes nuageuses ».

- **It stayed and trembled. It was grey-black, the texture of steel wool.**

– La première phrase nécessitait une reformulation, le calque "*Il restait et tremblait" étant maladroit. Le plus simple était sans doute d'opérer une recatégorisation d'ordre interne[2] et de substituer un gérondif au deuxième verbe conjugué : « restait là en tremblant », ou un adjectif verbal : « restait là, tremblant. »

– Le calque était à proscrire pour la deuxième phrase. On pouvait à la rigueur conserver l'ordre des syntagmes, mais l'ajout d'une préposition était alors obligatoire : « de la texture/consistance » ; le mieux était d'opérer un réagencement syntaxique : « D'un gris noir, il avait la consistance… ».

– Le jury a accepté plusieurs propositions pour *steel wool* à condition qu'elles soient cohérentes ; rappelons qu'en anglais, dans une structure de nom composé de type N_1+N_2, c'est bien N_2 qui est le terme principal alors que N_1 vient qualifier N_2 comme pourrait le faire un adjectif épithète, antéposé en anglais. C'est donc bien *wool*, la laine, qu'il fallait traduire en premier, *steel* (qui désigne normalement l'acier) venant apporter une qualification à ce substantif : « la paille de fer », « la laine d'acier » ou « la laine de fer ».

- **There was a mountainside of it, and it hung and thickened until night swept across it.**

– Un effort de visualisation permettait sans trop de difficultés de bien comprendre la première partie de la phrase. Littéralement, le syntagme signifie : « *Il y en avait tout un flanc de montagne », ce qu'il fallait transformer pour le rendre dans un français idiomatique, par exemple « Il était gros comme un flanc de montagne » ou « comme le versant d'une montagne » (ne pas oublier de traduire *side*, et chercher la bonne collocation avec « montagne »).

– *hung and thickened* fonctionne en doublon, comme *stayed and trembled* précédemment ou d'autres structures plus loin. Il était souhaitable de s'écarter du calque pour proposer quelque chose comme « elle restait suspendue à s'épaissir » ou « elle demeurait en suspens, toujours plus épaisse ».

– La fin de la phrase était délicate et il ne fallait pas s'hésiter à s'éloigner du sens habituel de *sweep*, « balayer », pour se concentrer sur la préposition *across*, « à travers », « de part et d'autre », qui suggère que la nuit s'engouffre dans la masse de nuages et la fait disparaître : « jusqu'à ce que la nuit la traverse/ l'engloutisse ».

- **Each morning, the cloud-bank was gone, and the strips and puffs of cloud were like gas balloons against a fine ceiling.**

– *was gone* renvoie à une action accomplie ; « disparaissait » était donc une faute.

– Attention aux choix des termes pour *strips and puffs*, qui devaient fonctionner en collocation avec « nuages » ou « nuageux » ; si « bandes » pour *strips* n'a pas posé de problèmes (le mot apparaissait déjà dans la première phrase), le jury a trouvé beaucoup de traductions fantaisistes pour *puffs*, qui désigne des « boules », ou mieux, des « volutes » de nuages, et certainement pas des choux à la crème.

– Un effort de visualisation était une fois encore indispensable pour bien comprendre la comparaison et traduire la fin de la phrase : les volutes de nuages dans le ciel ressemblent à des ballons (et non à

[2] Rappelons qu'une recatégorisation est un changement de catégorie grammaticale ; ici, le changement s'opère au sein de la même catégorie grammaticale (on remplace une forme verbale par une autre).

des montgolfières, *hot-air balloons* en anglais) remplis d'un gaz qui leur permet de s'élever (ne pas oublier de traduire *gas*, et attention à l'orthographe ; on pouvait tout à fait préciser de quelle sorte de gaz il s'agit → « ballons d'hélium »), jusqu'à un plafond sous lequel ils restent bloqués. L'étoffement de *against* était ici bienvenu : « coincés/bloqués sous/contre ».

– Le jury a accepté deux types de traduction pour *fine* correspondant à deux sens différents : le plafond pouvait être « beau » ou « mince ».

- **The black cloud always returned later, looking crueller. There was no rain.**

– Il fallait ici être vigilant sur la ponctuation : « le nuage revenait toujours plus tard » signifie en français que le nuage revient à une heure qui devient chaque jour plus tardive. Une virgule suffisait à éviter cette petite erreur : « revenait toujours, plus tard ». On pouvait également opérer une modulation par la négation du contraire : « le nuage ne manquait jamais de revenir plus tard », ou bien ajouter un syntagme nominal pour expliciter le sens de *later* : « revenait toujours plus tard dans la journée ». Ou bien encore il était possible de réagencer l'ordre des syntagmes : « Plus tard, invariablement, le nuage… ».

– Attention à bien traduire *cruel* en gardant à l'esprit l'ensemble du texte. Cette famille attend désespérément la pluie et regarde les nuages avec un espoir constamment déçu ; la traduction par « menaçant », qui signifie ici « qui laisse présager une pluie imminente », était donc inexacte et il ne fallait pas hésiter à rester près du texte en optant pour « cruel ».

– Il était bien sûr tout à fait envisageable de traduire la dernière phrase de manière presque littérale : « Il n'y avait pas de pluie », ou bien de recatégoriser : « Il ne pleuvait pas. » Dans la mesure où il s'agit de la toute fin du paragraphe, mise en valeur par sa position, on pouvait penser à une traduction plus « percutante » avec une phrase non-verbale, chose beaucoup plus courante en français qu'en anglais : « (Toujours) Pas/pas de pluie ».

- **Father howled at us to help him plant the garden. He got madder by the day.**

– Notons d'abord, conformément à ce qui a déjà indiqué (et comme le confirme l'expression *by the day* dans la phrase suivante), qu'on est ici dans l'itération plutôt que dans la narration simple ; l'imparfait est donc là encore de rigueur. Remarquons aussi l'importante nuance induite par la préposition *at*, qui suggère un supplément d'agressivité de la part du sujet de l'action. Par ailleurs, le verbe « hurler » s'accommode mal, en français, d'une construction en « de » + infinitif. Il convenait donc de recourir à un étoffement afin de rendre précisément le texte. Exemple : « Père nous hurlait *dessus* pour que nous l'aidions… ».

– *Father*, comme *Mother*, est beaucoup plus courant en anglais que « Père » et « Mère » en français, qui ne s'emploient que dans un registre soutenu et dénotent généralement un milieu social bien particulier. La traduction par « Père » et par « papa » a été acceptée.

– Une familiarité élémentaire avec les usages courants de la langue-cible est bien sûr nécessaire pour éviter certains contresens grossiers : ainsi, dans *he got madder by the day*, la présence de l'article défini devait exclure l'hypothèse d'une folie « diurne », et mettre les candidats sur la voie de la bonne interprétation.

– Par ailleurs, le texte jouait manifestement de l'ambiguïté entre le sens littéral de l'adjectif *mad* et l'acception un peu familière mais très courante de « furieux ». Il était dès lors intéressant de recourir à une traduction ménageant cette ambiguïté, par exemple : « Il devenait un peu plus enragé chaque jour ».

- **He said we were bone-lazy and slow and never showed up when he needed us.**

– L'apparente simplicité de ce passage n'a pas empêché nombre de candidats de commettre des erreurs grossières, dues à une mauvaise compréhension de la syntaxe : le subordonnant complétif est en effet élidé (*he said THAT we were…*) et porte sur tout le reste de la phrase. Un minimum d'attention au récit et de cohérence (psycho)-logique aurait dû suffire à découper correctement la phrase et à éviter la confusion des personnes : le sujet de *showed up* était bien sûr *we* et non pas *he*.

– L'adjectif composé *bone-lazy* offrait un bon exemple de la nécessité de traduire le texte exhaustivement et dans toutes ses nuances de sens et de registre. Il fallait donc rendre l'emphase induite par *bone* par une locution équivalente, tout en évitant le calque : « paresseux jusqu'à la moelle », ou bien, en faisant ressortir la familiarité de la locution et en s'éloignant davantage de la lettre du texte, « d'incurables flemmards ».

– Enfin, rappelons que l'anglais souffre davantage que le français la répétition de la copule ; il convenait donc d'insérer une virgule avant la seconde proposition.

- **He was mad about the rain. He had promised it, but it had not come. He howled hardest at Jerry.**

– Ici encore, la simplicité de langage du texte pouvait receler quelques pièges. Dans la première phrase, le calque était à éviter résolument : si « à propos de la pluie » eût été manifestement absurde, « à cause de la pluie » pouvait sembler suggérer que la pluie, plutôt que son absence, faisait enrager le père de Charlie. Il était donc tout à fait possible de proposer une traduction plus claire, du type : « L'absence de pluie le rendait fou/dingue ».

– L'absence d'article dans l'usage adverbial du superlatif, bien que fort commun en anglais, n'en a pas moins posé problème à nombre de candidats, soit qu'on l'ait traduit comme un comparatif (« il criait plus fort sur Jerry »), soit qu'on l'ait directement rendu par une tournure syntaxiquement discutable (« il criait *le plus fort sur Jerry »). La difficulté pouvait cependant être tournée de diverses manières, soit par un adverbe (« surtout »), soit par une structure clivée (« C'était sur Jerry qu'il criait le plus fort »).

- **Jerry had a new name for him – "Farter".**

– La relative facilité du troisième paragraphe était balancée par le jeu de mots sur lequel il se concluait. Le jury n'a que très modérément pénalisé les copies qui montraient que ce jeu de mots avait été compris, et ses deux composantes sémantiques (*father*/*fart*) identifiées. Il a cependant écarté les traductions dans lesquelles il n'était plus déchiffrable à l'oreille : un étoffement modéré, tel que « Père péteux » était ainsi préférable à « le Père-te » ou à « le Pète ». Par ailleurs, la verve et la finesse de certains candidats ont donné lieu à d'excellentes trouvailles que le jury n'a pas hésité à récompenser par des bonus (ainsi « le péternel »).

- **We expected the rain to be plumping down, the way it had in Jeronimo – black rods of it beating into the trees.**

– La difficulté lexicale présentée par la forme verbale *plumping down* pouvait être levée par le contexte, général (nous sommes sous les tropiques) autant que plus immédiat (la fin de la phrase),

ainsi que par le caractère de quasi-onomatopée qui est le sien. Une fois reconnu, l'impact sensoriel de l'expression utilisée pouvait mettre les candidats sur la voie d'étoffements appropriés ou de locutions équivalentes : « nous nous attendions à ce que la pluie tombe dru/à verse//s'abatte brusquement sur le sol », etc. Ajoutons que la recherche de précision ne devait pas faire oublier l'usage français : le choix du verbe « s'abattre » appelait ainsi nécessairement un complément.

– Ici encore, la syntaxe relativement elliptique de la langue anglaise, dont le texte fait largement usage, était source de contresens chez les candidats qui n'en maîtrisaient pas les bases. La construction de la subordonnée (*the way it had*) a ainsi occasionné des méprises plus ou moins surprenantes (« sur la route de Jeronimo », « à la manière de Jeronimo »), qu'une connaissance élémentaire des prépositions anglaises aurait par ailleurs dû permettre d'éviter. Rappelons enfin que *had* devait être compris comme un auxiliaire et non comme un verbe, le participe sous-entendu appelant le plus-que-parfait dans la traduction française.

– Le caractère abrupt de l'apposition précédée d'un tiret (atténué par la présence en complément du nom d'un pronom renvoyant évidemment à *the rain*) ne pouvant guère être reproduit tel quel dans le texte cible, il était recommandé de la rendre par un complément circonstanciel introduit par une préposition adaptée (« en (longues) verges/lanières noires qui… »).

- **But there was only the daily upsweep of black cloud, and uncertain winds.**

– Le substantif *upsweep* dérive bien sûr du verbe *sweep up*, dénotant l'ample mouvement ascensionnel de ces nuages noirs qui, progressivement, occupent le ciel tout entier (cf. *swept across it* au début du texte). Il convenait de rendre cette situation-image en évitant les absurdités : il ne pouvait être question ici d'un « balayage de nuages », mais plutôt d'un « amoncellement », ou – en passant par un développement grammatical – de « nuages noirs qui s'élevaient chaque jour dans le ciel ».

- **Father said it was squalls offshore and that at any minute we would be drenched.**

– La phrase précédente évoquant des « vents incertains », il aurait dû être clair que le pronom *it* ne pouvait ici avoir valeur de renvoi, puisque le mot *squall* (rafale, bourrasque, coup de vent) dénote au contraire un temps décidément agité. Le père du narrateur oppose l'espace du rivage, où il ne pleut toujours pas, à celui du large (*offshore*), d'où l'averse, espère-t-il, va surgir d'un instant à l'autre ; l'emploi du pronom *it* s'explique par le recours à un langage relativement familier (*it was* pour *there were*). Le jury a donc pénalisé les traductions du type « c'étaient des rafales au large », qui aboutissaient à un contresens, que permettait d'éviter le choix d'un syntagme au singulier (par exemple « Père disait que c'était la tempête au large »).

– Rappelons par ailleurs que le texte cible se doit de rester un tant soit peu idiomatique, quand bien même les candidats seraient tentés d'aller au plus vite. Il fallait au moins prendre le temps de se rappeler qu'on ne dit guère, en français, « à n'importe quelle minute », mais plutôt « d'une minute à l'autre » ou « d'un instant à l'autre »…

- **We worked and waited in the still heat, watching the high dark sky over the twiggy treetops to the east.**

– *Still* était ici adjectif et non adverbe ; il dénotait donc l'immobilité plutôt que la persistance dans la durée. Aussi convenait-il d'éviter le faux-sens, au besoin en passant par un détour sémantique justifié par la valeur partiellement figurée de l'adjectif (exemple : « chaleur écrasante »).

– *High* connote ici l'impression de profondeur ou d'immensité que produit sur le narrateur ce ciel tropical quelque peu hostile. Pour autant, il était maladroit de le traduire littéralement, et préférable de recourir à une recatégorisation du type « le ciel sombre qui s'élevait/s'étendait… », la construction verbale à l'indicatif présentant l'avantage d'être plus idiomatique qu'un simple enchaînement de syntagmes nominaux.

– *Twiggy* présentait une relative difficulté de compréhension. Fallait-il entendre que les cimes des arbres étaient hérissées de brindilles (*twigs*), ou, plus simplement, que leur silhouette d'ensemble était élancée, décharnée presque, comme celle de certain mannequin des années 60 ? Les deux solutions étaient possibles, à condition évidemment de respecter les habitudes de la langue dans la construction des syntagmes et les collocations : « au-dessus des brindilles des cimes des arbres » était par exemple d'une pesanteur difficilement soutenable.

- **The storm lurked and watched us with its hanging wrinkles. It came no closer.**

– L'image assez saisissante des « rides pendantes » de la tempête illustre bien les habitudes hardies, fréquemment relevées, de la langue anglaise en termes de création d'images. Il fallait cependant éviter de suggérer que ces *wrinkles* étaient l'instrument du regard métaphorique de la tempête, ce que suggéraient immanquablement les prépositions « avec » et surtout « de ». Aussi une certaine atténuation était-elle recommandée dans la traduction, par exemple via l'insertion d'un verbe modalisant (« semblait nous observer ») et/ou l'adoption de comparants moins incongrus dans le contexte (en apposition : « tous ses plis comme suspendus »).

– Ici encore, il était préférable de s'éloigner légèrement de la traduction littérale pour un rendu plus idiomatique : « elle ne venait pas plus près » paraît moins heureux que « elle ne s'approchait pas davantage » ou « elle ne s'approchait toujours pas ».

- **Our lagoon water was still dropping. Lily pads swung on long stems.**

– Trop de candidats se sont mépris sur le sens du verbe *drop* dans ce contexte : en admettant que le sens premier du substantif *drop*, « goutte », pouvait induire en erreur, on notera quand même que l'image d'une lagune s'écoulant goutte à goutte était un peu trop surprenante pour ne pas donner à réfléchir. Il s'agissait donc, comme il est logique en temps de sécheresse, d'une *baisse* du niveau de l'eau (cf. « a sharp drop in sales/standards etc. »), qu'on pouvait traduire simplement par « l'eau baissait », ou par un étoffement pour une clarté optimale (« le niveau de l'eau baissait toujours dans notre lagune »).

– La seconde phrase a donné lieu, en raison de sa relative difficulté lexicale, aux interprétations les plus fantaisistes. Si le jury ne peut qu'être indulgent vis-à-vis de limites de vocabulaire bien compréhensibles chez des non-anglicistes (il n'est pas déshonorant d'ignorer que *lily pad* désigne un nénuphar), il n'en va pas de même quand ceux-ci semblent se dispenser de la moindre tentative d'analyse grammaticale ou du plus léger effort de cohérence. Une traduction telle que « Lily nageait avec ses palmes le long des monticules » pouvait sembler offrir une certaine joliesse irréelle, mais elle n'en trahissait pas moins un coupable aveuglement : il était moins aberrant, au vu de l'absence de génitif, de traduire *Lily pads* par « des cosses de lys » que par « les palmes de Lily » ; de même, la

préposition *on* dans *on long stems* n'aurait jamais dû être rendue, comme elle l'a trop souvent été, par « le long de… ». On ajoutera pour finir qu'il n'est pas illégitime d'attendre des candidats qu'ils sachent distinguer les prétérits de verbes aussi courants que *swing* et *swim*.

- **The land was so dry that the mud had hardened as stiff and smooth as cement.**

– L'attention au contexte est toujours nécessaire pour choisir parmi les différentes acceptions/traductions d'un terme anglais. *Land* signifiait ici non le pays (fût-ce au sens de « région environnante ») que la terre ou – mieux – le sol : il s'agit, après tout, de faire pousser des légumes et c'est la qualité de ce dernier qui est déterminante à cet effet.

– Le jury a sanctionné rigoureusement les calques syntaxiques, fréquents, entre autres, dans le cas des constructions résultatives. Le verbe « durcir » ne pouvant en français être suivi d'un adjectif (« * la boue avait durci aussi raide et lisse… »), il était préférable de reformuler la proposition pour aboutir à une solution satisfaisante : « la boue était devenue aussi dure et lisse que du ciment ».

- **To plant our seedlings – the sprouted beans and corn and the tiny tomato seedlings – meant cracking the mudbank crust and making troughs.**

– Le verbe *meant* signale ici le rapport d'une action à ses conditions. Une traduction littérale par le verbe français « signifier » tendait à obscurcir ce rapport, si bien qu'il fallait, là encore, éviter le calque pour aboutir à un rendu clair et naturel ; on pouvait opter pour une construction infinitive (« Pour planter nos semis, il fallait… ») ou, *a minima*, pour un verbe plus parlant et approprié (« Planter nos semis impliquait de… »).

– Il fallait bien noter que *sprouted* (germés) se trouvait ici en facteur commun des deux substantifs qui suivaient : les haricots et le maïs (rappelons que *corn* désigne en anglais américain le maïs, et non le blé ou les céréales généralement comme en anglais britannique) ; il fallait donc rendre cette précision dans le texte cible, le plus simple étant sans doute de recourir à un double complément du nom (« nos germes/pousses de haricot et de maïs »). Remarquons par ailleurs que l'adjectif *tiny* s'appliquait au terme principal du syntagme, c'est-à-dire à *seedlings* plutôt qu'à *tomato* qui présentait ici une valeur adjectivale, la *tiny tomato* n'étant par ailleurs pas une variété homologuée (la tomate cerise se dit « cherry tomato ».

– Le verbe « craquer » étant généralement d'emploi intransitif en français, il était préférable de recourir à un synonyme, ainsi « rompre » ou « briser ». Il fallait encore rendre avec précision le syntagme *mudbank crust*, en distinguant entre la surface (*crust*) et le volume que recouvre cette surface (*bank* dans le composé *mudbank*, qui n'a rien à voir avec la « banque »). « La croûte du banc de vase » était donc plus correct que « la croûte de boue ».

– On ne s'attend pas nécessairement à ce qu'un non-angliciste connaisse le sens du mot *trough*, qui n'est d'ailleurs pas employé ici dans son acception première. Mais on se réjouit qu'un minimum de réflexion ait permis à un nombre non négligeable de candidats de trouver des traductions appropriées au contexte (« rigoles », par exemple), au lieu de s'en tenir à un douteux paronyme translinguistique (« trous »).

- **We lugged water in buckets and dumped it into these creases to keep the roots soaked.**

– Les éventuelles difficultés lexicales posées par ce passage pouvaient à la limite être levées par la prise en compte du contexte, l'obstination démiurgique du père imposant à ses enfants des tâches

physiquement pénibles. Néanmoins, à défaut de pouvoir en déduire des traductions correctes (« traînions » pour *lugged*, « déversions » pour *dumped*), il était prudent de s'en tenir à des hyperonymes relativement aisés à trouver (« transportions », « versions »).

– La construction causative (*to keep the roots soaked*) a ici encore donné lieu à de nombreux calques indignes de candidats à l'agrégation de lettres, que le jury n'a pas hésité à sanctionner sévèrement (« * garder les racines humides »), d'autant que le recours au simple verbe « maintenir » suffisait à éviter la faute.

- **That was our job, the kids' bucket brigade, while Father worked to outrig the mechanical pump.**

– Cette phrase et la suivante ont posé des difficultés majeures à nombre de candidats, non pas tant en raison de leur complexité lexicale – car le contexte (l'invention d'une pompe pour faire face à la sécheresse) permettait d'inférer le sens de la plupart des mots – mais à cause de leur construction syntaxique. Ce passage en effet décrit le fonctionnement de la pompe inventée par le père des enfants et décompose, étape par étape, le chemin de l'eau depuis son point de prélèvement (*the lagoon*) jusqu'à sa destination finale, grâce à de nombreuses prépositions et verbes de mouvement qu'il fallait rendre dans un français le plus élégant possible.

– Si le verbe *outrig* était souvent méconnu des candidats, il a semblé au jury qu'il était possible de proposer une traduction sensée. Il est en revanche apparu étonnant au jury que les candidats commettent des erreurs assez grossières ici et dans la phrase précédente sur le mot *bucket*, proposant parfois des traductions fantasques (« gourdes », « sacs », « poches ») ou une orthographe fautive (« sceaux »). Le jury n'a cependant pas hésité à bonifier de bonnes propositions pour *the kids' bucket brigade*.

- **He made one that jacked water into wooden sluices, a series of gutters with handles, that trapped and seesawed the lagoon water up the mudbank with a great flapping and banging of boards.**

– L'écueil que de très nombreux candidats n'ont su éviter a été celui du calque, qui a souvent mené à des propositions de traduction très problématiques, voire absolument fausses, en français. Le mouvement de l'eau était décrit grâce à des verbes (*trap*, *seesaw*) mais aussi grâce à des prépositions (*into*, *up*). Tous ces éléments devaient pouvoir se retrouver dans la proposition du candidat, transposés ou non. Ce cheminement était accompagné d'effets sonores (*flapping*, *banging*) qu'il fallait également prendre soin de ne pas omettre. Le jury a pénalisé les omissions, mais aussi les maladresses d'une traduction trop asservie à la syntaxe de la phrase anglaise. Il est conseillé, pour une phrase telle que celle-ci, de procéder avant toute chose à une analyse syntaxique et grammaticale précise, notamment pour comprendre la fonction de l'incise *a series of gutters with handles*, qui d'une part vient définir *wooden sluices*, mais qui d'autre part est le sujet de la proposition qui suit (*that trapped and seesawed*…).

– Il est important de rappeler ici que la proposition de traduction doit faire sens, c'est-à-dire qu'elle doit avant tout faire preuve de cohérence et de bon sens, ce qui aurait évité à de nombreux candidats de traduire *gutters* par « égouts ».

- **But it took seven men to operate this pump, and Father was continually thundering at us, so we kept on with the buckets. 'Why does it just hang there?' he said, twisting his face at the black cloud. 'Why doesn't it rain?'**

– Ce segment ne posait pas de véritables difficultés de compréhension. *Hang* a donné lieu à des propositions incorrectes, ainsi que *twist*. Cependant, c'est le français qui a ici parfois fait défaut à certains candidats, le jury a en effet été surpris de trouver des formes erronées de passé simple en français, ainsi qu'une ponctuation entièrement calquée sur l'anglais pour le passage au style direct.

- **Water carrying and food snatching were our only activities, and still the heat dried our ditches and withered some of our garden plants. In the evening, we ate manioc and mudfish and boiled plaintains.**

– Comme dans un certain nombre de cas, il s'agissait d'être particulièrement attentif à l'ordre des mots. Si le sens de *Water carrying and food snatching* et *Carrying water and snatching food* peut sembler en l'espèce proche, il faut cependant être toujours capable de distinguer un verbe en *–ing* suivi d'un nom (*carrying water*) et un nom composé où la forme en *–ing* est quant à elle un nom verbal (*water carrying*). Connaître l'ordre et la portée des mots en anglais ne résout certes pas la question d'une traduction qui éviterait le calque, comme avec le choix de deux groupes nominaux en français au prix de grandes contorsions ou maladresses (« le transport de l'eau et la quête de nourriture » par exemple). Cela reste toutefois un préalable afin d'éviter les erreurs, bien trop nombreuses ici comme ailleurs, sur la nature des mots portant un *–ing* et sur la catégorie grammaticale à laquelle ils appartiennent. Rappelons utilement que 1) ce n'est pas parce qu'un mot se termine par un *–ing* qu'il s'agit d'un verbe 2) comme déjà indiqué plus haut, dans le cas d'un nom composé N1 + N2 le nom principal est le deuxième (N2) et le premier (N1) porte sur lui, ce qui permet de créer ce que l'on peut appeler une sous-catégorie (*water carrying*, par rapport à *bucket carrying* par exemple, la catégorie d'ensemble étant *carrying*) 3) morphologiquement les noms composés peuvent être séparés mais également d'un seul tenant. Il en va ainsi de *mudfish*, qui doit être décomposé en considérant que c'est bien *mud* qui porte sur *fish*. La tentative de restituer ce mot par « soupe de poissons » (*fish soup*, dans lequel *fish* n'est plus le nom principal et permet de restreindre la catégorie *soup*) apparaîtra alors beaucoup plus aisément comme une impossibilité. On évitera également de traduire par quelque chose comme « poisson séché », d'autant mieux que l'on se sera posé la question de la nature grammaticale et de la composition de la forme considérée. Quant à « poisson pané », une simple analyse du contexte doit suffire à l'interdire, mais l'analyse préconisée ci-dessus n'en est pas moins souhaitable. Si les étoffements ne sont pas à proscrire, il faut évidemment prêter une grande attention à ne pas ajouter du sens inconsidérément (ex. « des poissons au goût de boue » ou « des poissons survivant dans la boue »).

– La portée des adverbes importe tout autant, et il convient de faire la différence entre *still the heat dried*, où l'adverbe porte sur la proposition qui suit, et *the heat still dried*, où l'adverbe porte sur le seul verbe. Sans compter qu'il faut faire le distinguo entre *still* adverbe et *still* adjectif, trop de candidats ayant fait des propositions qui auraient convenu uniquement si l'on avait eu *the still heat*. En outre, il convient de posséder parfaitement un mot si courant et de ne pas confondre *still* avec *always* d'une part, avec *while* ou *when* d'autre part.

– Lexicalement, nous ne pouvons que souligner la nécessité à ne pas se reposer sur ce que l'on croit connaître si l'on se rend compte que le sens et/ou la traduction que l'on a en tête semblent en contexte déplacés (et dans certains cas peu sensés ou franchement absurdes). Regarder l'environnement, à commencer par la proposition coordonnée, si l'on envisage de rendre *our ditches* par « nos plats » ou « notre vaisselle » devrait immédiatement mettre la puce à l'oreille. Si le dictionnaire ne doit pas être sur-utilisé pendant cette épreuve, voilà typiquement le genre de cas où

une vérification s'impose : on trouvera vite que *ditch* et *dish* ne se recoupent pas, et la lecture de la définition du mot effectivement utilisé dans le texte devrait permettre d'effectuer un choix raisonnable.

- **Father was secretive. He would not let us see him eat or sleep. 'I'm waiting until things improve here. I won't rest until they do – and you won't catch me eating that stuff.' He said that going without food he needed less sleep**.

– La méconnaissance des modaux a donné lieu aux erreurs les plus importantes. En particulier *would*, systématiquement traduit par un conditionnel par certains. Il faut toujours considérer les deux grandes options pour *would*, surtout lorsque le conditionnel qu'on envisage semble décalé dans un récit au passé. *Would* peut certes signaler un décrochage avec le réel, mais aussi avec le présent (auquel cas il indique forcément une action répétée dans le passé) ; il peut aussi renvoyer à la valeur forte de *will* qui désigne à l'origine la volonté (c'était le cas ici). Quant au modal *will* (sous sa forme négative contractée *won't*, en l'occurrence), il ne peut quant à lui absolument pas signaler un décrochage avec le réel.

– Il devrait être immédiatement évident qu'il est impossible de calquer une structure telle que *catch me eating*. Dans l'ensemble, la tentation de rendre une des deux formes en –*ing*, *eating* ou *going*, par un participe présent ou un gérondif a été trop grande (comme dans le calque « *en allant sans nourriture »). Rappelons que ce n'est pas le cas en toute occasion, et qu'un verbe en –*ing* ne se rend en outre pas obligatoirement par « être en train de », loin de là.

– Nous devons à nouveau insister sur le fait que le lexique le plus élémentaire ne peut être ignoré. On ne peut décemment pas, après un certain nombre d'années d'apprentissage de l'anglais, ignorer que *rest* ne signifie pas plus « rester » que « se restaurer » (d'où l'utilité de se constituer une liste de faux-amis à réviser soigneusement).

- **He used the night hours to rebuild the outboard motor. He chafed the parts and cut new gaskets for the piston assembly.**

– Les erreurs de détermination, qui ont émaillé bien des copies, ont été particulièrement nombreuses dans ce segment. Or, chacun des noms ou noms composés à part *gaskets* était clairement indiqué comme bien défini, et il s'agissait de respecter la définition marquée par le *the* dans chaque cas (*the night hours*, *the outboard motor*, *the parts*, *the piston assembly*). En règle générale, on note un trop grand irrespect de la détermination, sur laquelle il vaut mieux redoubler de vigilance tant la multiplication de petites erreurs de détermination peut s'avérer coûteuse.

– Comme cela a déjà été expliqué, les noms composés devaient tous être scrupuleusement analysés pour l'ordre et la portée des mots qui le forment. Des solutions parfaitement sensées comme « le bateau à moteur », voire « le hors-bord », ainsi que d'autres qui l'étaient nettement moins (« l'extérieur du moteur »), avaient pour point commun d'être rendues impossibles par l'ordre dans lequel on trouvait ces deux mots. Le nom principal étant bien *motor*, c'est lui que l'on qualifie et pour lequel, dans la catégorie des moteurs, on délimite une sous-catégorie (« moteur hors-bord »). Il est également loisible de se poser des questions sur la formation de *outboard* si l'on ne comprend pas immédiatement le sens du mot, et inférer de telle sorte que des solutions telles que « moteur portable », « mobile » ou « détachable » ne puissent pas être retenues.

- **But we had no gas or oil, and there were empty sockets in the motor where the spark plugs should have been.**

– La première difficulté de ce segment pouvait être posée par le vocabulaire, à commencer par les noms *gas* et *oil*. Le premier est ici un « faux ami » : *gas*, en anglais américain, est l'abréviation de *gasoline*, et signifie « essence » ; le moteur hors-bord ne fonctionne pas au gaz. En revanche, *oil*, qui peut aussi se présenter comme un faux ami lorsqu'il fait référence au pétrole, était à prendre ici dans son premier sens, étymologique, d'« huile », nécessaire à la lubrification du moteur. C'est l'absence de cette huile qui conduit précisément le père, inventeur plein de ressources, à utiliser une autre forme de lubrifiant, de la graisse de pélican (voir ci-dessous). Avec *empty sockets*, le lexique devait à nouveau être traduit avec discernement et la plus grande précision, ce que l'usage du dictionnaire unilingue permet au candidat qui ne doit pas hésiter à vérifier des termes dont les sonorités peuvent pourtant – parfois à tort – lui paraître familières : *socket* peut certes signifier « prise » mais, sans pour autant posséder une expertise en mécanique, la présence de « prises » ou plus encore de « prises femelles » (ce que *socket* signifie bien dans d'autres contextes) paraît ici incongrue (sans parler bien sûr de « chaussettes »…). Il fallait donc s'appuyer sur une définition plus générique du terme, comme « cavité », « logement » ou « emplacement ». Il s'agit ici de décrire les emplacements dans lesquels viennent normalement se loger les *spark plugs*, terme que l'on trouve sous cette forme dans le dictionnaire et qui décrit les bougies d'allumages qui doivent permettre le démarrage du moteur en produisant un arc électrique, une « étincelle » (*spark*).

– Il convenait d'éviter le calque syntaxique en prêtant attention à la conjonction de coordination *or* associée à *no* dans *we had no gas or oil*, qui rappelle la corrélation *neither … nor…* (*we had neither gas nor oil*) et que l'on rend également par « ni… ni… » en français : « nous n'avions ni essence ni huile ». Toutefois, à la différence des corrélations *neither … nor* ou *either... or…*, la conjonction *or* apparaît ici seule, donc hors corrélation. Comme, au contraire du français, l'anglais ne peut voir figurer qu'une seule négation par phrase (sauf dans quelques cas dont les corrélations), la présence de *no* dans *no gas* explique la forme assertive de *had* et l'utilisation de *or* plutôt que *nor*, impossible ici.

– *should have been*, qui présente le modal *should* à valeur d'irréel associé au parfait (HAVE + -EN), est rendu par le conditionnel passé en français. Il fallait néanmoins éviter les calques du type « *là où les bougies auraient dû être » par le biais d'un léger étoffement comme « là où les bougies auraient dû se trouver ». Une réorganisation syntaxique par inversion peut apparaître plus authentique, sans être toutefois nécessaire : « là où auraient dû se trouver les bougies » par exemple.

- **He did not seem to care.**

– Le prétérit (*did not seem*), qui ne permet pas dans ce cas de borner précisément l'action dans le temps, est traduit par un imparfait.

– La traduction du verbe *care* dans son emploi transitif nécessitait l'introduction d'un pronom complément d'objet indirect, qu'on le traduise par une locution verbale comme « prêter attention à » ou par un verbe pronominal (« se soucier de ») : « il ne semblait pas y prêter attention » ou « il ne semblait pas s'en soucier ».

– Une modulation grammaticale fondée sur l'affirmation du contraire était enfin possible, en employant une phrase assertive là où l'anglais présente une construction négative : « il paraissait s'en moquer ».

- **He greased it with pelican fat and yanked the starting rope, strangling it and making it chatter and choke.**

– Le temps : l'action évoquée par ce segment présente une certaine ambiguïté ; s'agit-il d'un événement ponctuel, unique, comme peuvent le suggérer les deux dernières phrases du texte, ou d'une série d'actions qui se produisirent plusieurs fois, comme semble l'indiquer l'évocation des nuits du père, passées à réparer le moteur ? Hors contexte, les deux possibilités apparaissaient envisageables ; aussi le jury a-t-il choisi d'accepter ici la traduction du prétérit par le passé simple aussi bien que par l'imparfait.

– Le référent du pronom *it* (le moteur dans chacune des occurrences de cette phrase), neutre, pouvait s'avérer trop ambigu lors du passage au masculin français et être ainsi confondu avec le père dans la dernière moitié de ce segment, dans laquelle on ne saurait ainsi plus trop qui, du moteur ou du père, jacasse, crachote ou s'étouffe (« *il le lubrifia avec de la graisse de pélican et tira d'un coup sec sur la corde de démarrage, ce qui le fit s'étouffer et crachoter… »). Il convenait donc de réintroduire clairement le GN repris en anglais par *it* pour écarter toute ambiguïté ; par exemple : « il le lubrifia avec de la graisse de pélican et tira d'un coup sec sur la corde de démarrage, ce qui étouffa le moteur et le fit crachoter… »).

– Des candidats ont éprouvé des difficultés à analyser la structure du nom composé *pelican fat* qui ne souffre pourtant aucune ambiguïté. Il ne s'agit pas ici d'un pélican qualifié de *fat* (« *un gros pélican »), ce qu'aurait signifié *a fat pelican* (un groupe nominal dans lequel *fat* est adjectif), mais d'un nom composé dans lequel *fat* est employé comme nom signifiant « graisse » ou « gras ». Il s'agit donc bien ici de graisse de pélican. Cette construction, sur laquelle on a déjà insisté à plusieurs reprises, est soulignée par la détermination : Dans ∅*pelican fat*, *fat*, qui est le nom principal, est un indénombrable singulier qui fait référence à une matière, certes compatible avec le déterminant ∅ mais pas avec l'article indéfini ***a***, tandis que dans ***a*** *fat pelican*, le noyau du groupe nominal est *pelican*, qui est un nom dénombrable employé au singulier, compatible avec l'article indéfini ***a***.

– Les autres difficultés de ce segment étaient essentiellement d'ordre lexical et stylistique :

→ Attention aux répétitions inutiles et maladroites. Pour traduire *grease* et *fat*, il fallait respecter la variété du texte source afin d'éviter toute lourdeur du type « *graisser avec de la graisse » ; d'où la traduction de *grease* par « lubrifier » ou « huiler ».

→ *yanked* a été souvent sous-traduit, simplement par le verbe « tirer ». L'anglais, s'il n'utilise qu'un mot, n'en est que plus précis et compact, et *yank* n'est pas *pull* : il contient une nuance significative, un sens supplémentaire en quelque sorte, d'où des solutions comme « tirer d'un coup sec », « tirer brutalement », etc.

→ *starting rope* : Il convenait ici d'éviter les calques inappropriés (« *starter ») : il s'agit bien de la corde de démarrage du moteur hors-bord, qu'il faut tirer vigoureusement pour lancer la machine.

→ Avec *strangling it and making it chatter and choke*, il s'agissait à la fois de traduire avec autant de précision que possible chacun des trois termes décrivant la tentative de démarrage du moteur, mais aussi, dans la mesure du possible, de respecter les procédés stylistiques mis en œuvre, comme les allitérations ***st****arting*/***st****ranging*, ***ch****atter and* ***ch****oke*,

→ ou le glissement sémantique vers la métaphore du moteur comme un animal que l'on brutalise, comme si le langage du narrateur était contaminé par l'odeur de la graisse de pélican. Partant de « Il tira brutalement sur la corde de démarrage », on pouvait par exemple, parmi d'autres possibilités, conserver « étrangler » pour traduire *strangle*, et retrouver une forme allitérante avec « cliqueter et crachoter », ou finir par « toussoter et crachoter » ou « jacasser et crachoter » afin de conserver l'image de l'animal qu'on étouffe.

- **It gave off the smell of roasted pelican.**

– On peut simplement traduire ici par « il dégageait une odeur… », ou s'appuyer sur une transposition avec une construction impersonnelle: « il en émanait une odeur… »

– *Roasted* doit être simplement traduit par « rôti », ou éventuellement par « grillé », évoquant peut-être ainsi une volaille ; « brûlé » n'est pas approprié au contexte.

- **Mother called the outboard motor his toy.**

– Pour la traduction de *called*, l'imparfait semble le choix le plus logique : au-delà du passé du récit, l'action peut difficilement être située dans le temps ; elle doit être considérée dans sa globalité, sans lui assigner un terme précis.

– Pour éviter le calque ou une formulation sèche et maladroite, différentes solutions sont envisageables: « Maman disait du moteur que c'était son jouet », « Pour maman, ce moteur hors-bord était le jouet de papa », « Maman disait que ce moteur, c'était le jouet de papa », par exemple

- **'That gizmo's keeping me sane,' Father said.**

– Le temps : De nouveau, à partir de *Father said*, l'ambiguïté des repères temporels (s'agit-il d'un événement spécifique, ponctuel, ou d'événements identiques répétés ?) ne permet pas d'évacuer avec certitude le passé simple (« dit Père ») ou l'imparfait (« disait Père »), à condition que l'ensemble soit cohérent.

– *'That gizmo's keeping me sane,'* : *gizmo* n'a rien à voir, bien sûr, avec la créature d'un film américain des années 80. Signifiant « gadget » ou désignant n'importe quel objet ou appareil ingénieux, *gizmo* peut également se traduire ici par « bidule » ou « joujou », par exemple.

– La construction *keep* + ADJ exprime bien l'idée de « demeurer », « se maintenir » (*keep calm,* « garder son calme », *keep silent,* « rester silencieux, se taire », *keep fit*, « se maintenir en forme »), et l'adjectif *sane* décrit un état psychologique (« sain d'esprit ») et non physique (« *en bonne santé »). Pour éviter les calques inacceptables (« *ce gadget me garde sain d'esprit »), il était préférable de recourir à une modulation grammaticale par négation du contraire (« ce gadget m'empêche de devenir fou »).

– La forme BE + -ING, qui s'oppose à la forme simple (? *that gizmo keeps me sane*), est ici employée au présent (*That gizmo IS keeping me sane*). Elle indique que l'événement n'est pas envisagé dans sa globalité mais à un point de son déroulement, et le rattache à un moment particulier qui est celui de la situation quelque peu désespérante à laquelle le père doit faire face. Ce n'est pas une habitude constante chez l'énonciateur (le père) qui insiste sur cet état de fait, dans les circonstances présentes : dans les conditions dans lesquelles il se trouve (isolement, chaleur, absence de pluie, de nourriture et de sommeil), au moment même peut-être où il prononce ces mots, c'est le fait de focaliser son attention et ses efforts sur ce moteur (qui n'est qu'un gadget inutile sans carburant) qui lui permet de garder la tête froide, ou du moins de ne pas la perdre.

- **Hearing this, Mother held her breath and stared at him until he turned away.**

– *Hearing this*: La traduction par un imparfait (« Quand elle entendait cela ») ou un passé simple (« Quand elle entendit cela »), en respectant toujours la cohérence de l'ensemble, est à nouveau

envisageable. Le recours au gérondif (« En entendant cela ») est également possible mais, pour alléger la phrase, il peut être intéressant de procéder à une adaptation : « à ces mots » apparaît comme une solution efficace et économique.

– *stared at him* doit être traduit avec précision : « dévisager », « fixer (du regard) », « regarder fixement ». « Regarder » seul est donc insuffisant.

– *he turned away* ne signifie pas « se retourner » (*turn around* ou *about*) mais « se détourner », « tourner la tête » (au sens de « se détourner »), « détourner le regard ». Suivi d'un COD, il signifie également « refouler » ou « refuser l'entrée à quelqu'un » dans d'autres contextes.

- **'Rain!' he screamed at the black cloud.**

– *'Rain !'* : Si la forme impérative seule du verbe « pleuvoir » (? « Pleus ! ») est théoriquement acceptable, il paraît indispensable d'étoffer cette injonction furieuse et finale du père – rageuse par sa concision même en anglais – pour lui conférer la force nécessaire en français : « La pluie ! » ou « De la pluie ! » paraissent constituer un minimum, mais on peut aussi bien songer à « Mais qu'il pleuve, bon sang ! » ou « Tu vas pleuvoir, oui ? ».

– *screamed at*: la préposition exige un étoffement : « en direction du nuage noir », « à l'adresse du nuage noir ».

PROPOSITION DE TRADUCTION

Des bandes nuageuses couleur colle striaient sur leur passage les trouées de ciel bleu au-dessus de nos têtes, mais de l'autre côté de notre lagune, dans la direction de Brewer, il se formait tous les après-midi un épais banc de nuages. Il demeurait là, tremblotant. D'un gris noir, il avait la consistance de la paille de fer. Vaste comme le flanc d'une montagne, il restait là en suspens, toujours plus épais, jusqu'à ce que la nuit l'engloutisse.

Chaque matin, le banc de nuages avait disparu, remplacé par des bandes et des volutes de nuages semblables à des ballons d'hélium coincés contre un plafond mince. Le nuage noir ne manquait pas de revenir plus tard, l'air plus cruel encore. Pas de pluie.

Papa nous criait dessus pour que nous l'aidions à faire les plantations dans le jardin. Sa colère augmentait de jour en jour. Il nous traitait de flemmards et de mollassons, et nous accusait d'être toujours introuvables quand il avait besoin de nous. La pluie le mettait hors de lui. Il avait promis qu'elle viendrait mais elle n'était pas venue. C'est après Jerry qu'il criait le plus fort. Jerry lui avait trouvé un nouveau surnom : « Le Péternel ».

Nous nous attendions à ce que la pluie tombe à verse, comme à Jeronimo, en lanières noires cinglant les arbres. Mais il n'y avait que ces nuages noirs qui s'amoncelaient quotidiennement et des vents fluctuants. Père disait qu'il y avait un grain au large et que nous serions trempés d'une minute à l'autre. Nous travaillions et attendions dans la chaleur écrasante, scrutant le ciel sombre qui s'élevait au-dessus des cimes rachitiques des arbres, vers l'est. Menaçant, l'orage nous observait, tapi dans ses replis. Il restait à distance.

L'eau de notre lagune ne cessait de baisser. Les nénuphars se balançaient au bout de longues tiges. Le sol était si asséché que la vase était devenue aussi dure et lisse que du ciment. Pour planter nos semences (nos germes de haricots et de maïs, nos minuscules semis de tomates), il fallait fendre la croûte qui recouvrait le talus boueux et creuser des tranchées. Nous charrions des seaux remplis d'eau que nous déversions dans ces crevasses pour que les racines restent imbibées.

Telle était notre mission à nous, brigade enfantine des seaux, pendant que papa travaillait à mettre d'aplomb la pompe mécanique. Il en fabriquait une qui envoyait l'eau dans des écluses en bois, constituées d'une succession de gouttières à poignées, qui captaient l'eau de la lagune et l'envoyaient par à-coups sur le talus boueux dans un battement fracassant de planches entrechoquées. Mais il fallait sept hommes pour faire fonctionner cette pompe, et papa ne cessait de tempêter après nous, si bien que nous traînions toujours nos seaux d'eau.

« Pourquoi reste-t-il planté là? disait-il en grimaçant à l'adresse du nuage noir. Pourquoi est-ce qu'il ne pleut pas? »

Nos seules activités consistaient à porter de l'eau et à trouver de quoi manger, et la chaleur continuait d'assécher nos fossés et de faire dépérir certaines des plantes de notre potager. Le soir, nous mangions du manioc, du poisson de vase et des bananes plantain bouillies. Papa était renfermé sur lui-même. Il ne voulait pas que nous le voyions manger ou dormir. « J'attends que la situation s'améliore. Je ne me reposerai pas avant – et vous ne m'y prendrez pas à manger ces trucs-là. » Il disait que puisqu'il ne mangeait pas, il avait moins besoin de sommeil.

Il consacrait ses nuits à reconstruire le moteur hors-bord. Il en frottait les pièces et taillait de nouveaux joints pour l'assemblage des pistons. Mais nous n'avions ni essence, ni huile, et il y avait des emplacements vides dans le moteur aux endroits où auraient dû se trouver les bougies d'allumage. Il n'avait pas l'air de s'en soucier. Il le lubrifiait avec de la graisse de pélican et tirait d'un coup sec sur la corde de démarrage, ce qui étouffait le moteur et lui arrachait des jacassements convulsifs. Il en émanait une odeur de pélican grillé.

Pour maman, ce moteur hors-bord était le jouet de papa. « Ce bidule m'aide à ne pas perdre la boule », disait-il.

A ces mots, maman retenait son souffle et le fixait jusqu'à ce qu'il se détourne.

« Tu vas pleuvoir, oui ? » lançait-il en hurlant à l'adresse du nuage noir.

Version arabe

Rapport présenté par Michel Neyreneuf, IA-IPR d'arabe, académie de Paris

20 نيسان

وقفت على سلّم الطائرة قليلا أتملّى أبنية المطار . أنظر إلى الأضواء البعيدة ، أضواء مدينتي [1] . إنّها لحظة رائعة . نزلت ، أخذت حقيبتي وجواز سفري في يدي ، إحساس بالارتياح ، إحساس من يعود إلى بيته وزواياه المألوفة بعد طول غياب .

طلب منّي الموظّف الانتظار . قرأ جواز السفر ، رجع إلى أوراق عنده ، بعدها طلب منّي الانتظار ، فانتظرت . اثنان من رجال الأمن استلما جواز السفر وبلطف مبالغ فيه طلبا منّي مرافقتهما . أنا وحقيبتي التي لم أرها بعد ذلك ورحلة في سيّارة الأمن على طريق المطار الطويل ، أرقّب الأضواء على جانبي الطريق ، أرقّب أضواء مدينتي تقترب ، ألتفت إلى رجل الأمن الجالس إلى جواري ، أسأله :

خير إن شاء الله ؟.. لماذا هذه الإجراءات ؟

يصالب سبابته على شفتيه ، لا ينطق بأي حرف ، يطلب منّي السكوت ، فأسكت !

رحلة من المطار إلى ذلك المبنى الكئيب وسط العاصمة . رحلة في المكان . ومنذ تلك اللحظة وإلى ثلاثة عشر عاما قادمة ! رحلة في الزمان .

« عرفت فيما بعد أنّ أحدهم ، وكان طالبا معنا في باريس ، قد كتب تقريرا رفعه إلى الجهة الأمنية التي يرتبط بها ، يقول هذا التقرير إنّني قد تفوّهت بعبارات معادية للنظام القائم ، وإنّني تلفّظت بعبارات جارحة بحقّ رئيس الدولة ، وهذا الفعل يعتبر من أكبر الجرائم ، يعادل الخيانة الوطنية إن لم يكن أقسى ، وهذا جرى قبل ثلاث سنوات على عودتي من باريس .

ذلك التقرير قادني إلى هذا المبنى الذي يتوسّط العاصمة قريبا من بيتنا هذا المبنى الذي أعرفه جيّدا ، فلطالما مررت من أمامه . كنت مثارا بالغموض الذي يلفّه ، وبالحراسة الشديدة حوله .»

رجلا الأمن يخفرانني ، اشتدّت قبضتاهما على ساعديّ عندما ولجنا الباب إلى الممرّ الطويل .. من الممرّ إلى ممرّ آخر ، درج داخلي ، ممرّ علوي ، غرفة إلى اليمين ... قرع الباب ... صوت من الداخل : ادخل !

فتح مرافقي الباب بهدوء ، ثمّ خبط الأرض بقدميه بقوة :

احترامي سيّدي ... هذا مطلوب جبناه من المطار ... سيّدي .

انسلّت إلى أنفي رائحة مميّزة ، لا يوجد مثيلها إلا في مكاتب ضبّاط الأمن ، من خليط روائح ، العطور المختلفة ، السجائر الفاخرة ، رائحة العرق الإنساني ، رائحة الأرجل . كل ذلك ممزوج برائحة التعذيب . العذاب الإنساني . رائحة القسوة . ما إن تصل الرائحة إلى أنف الإنسان حتّى يشعر بالرهبة والخوف ، وقد شعرت بهما رغم اعتقادي أنّ التباسا ما وراء كلّ هذا .

عن « القوقعة » لمصطفى خليفة

(1) = دمشق

20 Avril

Je restai un moment sur les escaliers de l'avion à profiter de la vision des bâtiments de l'aéroport. Je regarde les lumières lointaines, les lumières de ma ville [1]. C'est un moment merveilleux. Je descendis, je pris ma valise et mon passeport à la main dans un sentiment de plaisir, le sentiment de celui qui retourne chez lui, dans son quartier familier après une longue absence.

Le fonctionnaire me demanda d'attendre. Il parcourut le passeport, revint à ses feuilles, puis me demanda d'attendre : j'attendis. Deux hommes de la sécurité prirent possession du passeport et me demandèrent avec une courtoisie exagérée de les accompagner. Moi et ma valise – que je n'ai plus revue depuis lors – et un voyage dans la voiture de la Sécurité sur la longue route de l'aéroport. J'observe les lumières sur les deux côtés de la route, j'observe les lumières de ma ville qui s'approche. Je me tourne vers l'homme de la sécurité assis à côté de moi et lui demande :

- Tout va bien si Dieu le veut ? Pourquoi toutes ces mesures ?

Il met son index sur ses lèvres sans prononcer aucun mot, me demandant de me taire… et je me tais.

Un voyage de l'aéroport à ce bâtiment lugubre au centre de la capitale. Voyage dans le lieu… et depuis cet instant et pour les treize ans à venir, voyage dans le temps.

« J'ai su par la suite que c'était l'un d'eux (étudiant avec nous à Paris) qui a rédigé un rapport transmis au service de renseignement avec lequel il était en contact. Ce rapport précisait que j'avais prononcé des expressions hostiles au système en place et que j'avais formulé des propos blessants à l'encontre du chef de l'Etat, ce qui était considéré comme le plus grand des crimes, équivalent à la trahison nationale, si ce n'était pire. Cela s'était passé trois ans avant mon retour de Paris.

Ce rapport m'a conduit à ce bâtiment au centre de la capitale – près de notre maison – ce bâtiment que je connaissais bien et devant lequel j'étais très souvent passé. J'étais intrigué par l'obscurité qui l'entourait et par la forte présence de la garde autour de lui. »

Les deux hommes de la sécurité m'escortent : ils me serrent plus fort le bras quand nous arrivons au long couloir. Du couloir à un autre, des escaliers intérieurs, un couloir supérieur, une pièce à droite… on frappe à la porte… une voix de l'intérieur : « Entre ! ».

Mon accompagnateur ouvre doucement la porte, puis frappe le sol de ses pieds avec force :

- Mes respects, Monsieur… C'est lui qu'on nous a demandé de ramener de l'aéroport… Monsieur

Une odeur particulière s'insinue dans mes narines, sans équivalent sauf dans les bureaux des officiers de sécurité, un mélange d'odeurs, de divers parfums, de cigarettes de luxe, l'odeur de la transpiration humaine, l'odeur des pieds. Tout cela mélangé avec l'odeur de la torture. La souffrance humaine. L'odeur de la cruauté. A peine cette odeur arrive aux narines de l'être humain qu'il ressent la frayeur et la crainte. C'est ce que j'ai ressenti malgré mon sentiment qu'il y avait un quiproquo derrière tout cela.

Mustafâ Khalîfa, *La coquille*

(1) = Damas

VERSION ESPAGNOLE

Rapport établi par Grégoire Bergerault, Professeur agrégé, lycée Pierre d'Ailly, Compiègne, avec le concours de Caroline Lyvet (Maître de conférences, Université d'Artois), Ana Rodríguez (Professeur agrégé, lycée Guy de Maupassant, Colombes), et Sarah Voinier (Maître de conférences, Université d'Artois).

Nombre de candidats ayant composé : 139

Éventail de notes : 01 à 18/20

Moyenne : 09,38/20

Remarques générales :

Cette année, à l'Agrégation externe de Lettres modernes, 139 candidats ont rendu la traduction d'un texte espagnol. Le nombre de copies, sensiblement identique à celui de l'an passé (136 en 2013), a confirmé le regain d'attractivité de l'espagnol observé depuis maintenant quelques années. En outre, le jury a eu la bonne surprise de voir la moyenne de cette épreuve augmenter de plus de deux points : de 07,10 lors de la session 2013, elle est passée à 09,38. S'il est vrai que le barème retenu pour cette session, plus resserré, n'est pas étranger à cette hausse, force est de constater que ce bon résultat s'explique aussi par un meilleur niveau des candidats hispanisants.

Les notes les plus basses furent davantage attribuées aux copies inachevées qu'à celles présentant de grosses lacunes grammaticales dans l'une des deux langues ; preuve s'il en est qu'une grande majorité des candidats a pris cette année cette épreuve au sérieux en s'y préparant correctement. Globalement, donc, le jury a constaté que l'exercice, tant sur le fond que dans sa mise en forme, était bien maîtrisé ; les meilleures traductions furent, comme toujours, celles qui évitaient le mot à mot mécanique et scolaire en privilégiant la fluidité de l'expression, la recherche de nuances, sans pour autant trahir les effets littéraires voulus par l'écrivain.

Le texte choisi pour l'épreuve d'espagnol a beau être différent chaque année, les remarques restent, à peu d'exceptions près, les mêmes. Il est par conséquent essentiel de consulter tous les derniers rapports où sont listés à la fois les appréciations positives du Jury, les conseils méthodologiques à suivre, et les erreurs à ne pas commettre, afin de les avoir en tête le jour de l'épreuve et d'améliorer ses chances d'être admissible. À ce titre, nous renvoyons les futurs candidats aux remarques générales figurant notamment dans le rapport de la session 2013, consultable en ligne.

Présentation du texte

Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alejandrovna. C'est sous ce long titre que l'écrivain espagnol contemporain Álvaro Pombo (né en 1939) a choisi de raconter, sous la forme d'un conte, l'histoire ayant lié une jeune dame de compagnie d'origine française à l'Archiduchesse de Russie. Odile, c'est son nom, raconte ses souvenirs depuis la banlieue parisienne, longtemps après avoir quitté la « Venise du Nord ». Elle se remémore la vie fastueuse à la cour du tsar, évoque avec admiration le tempérament noble et

capricieux de sa maîtresse, se souvient avec nostalgie et dignité de sa propre dévotion sans faille à son égard. La naissance d'une complicité, voire d'une amitié, rendue impossible par l'observation stricte des lois de l'étiquette, transparaît dans la fiction de Pombo. L'auteur utilise la morphologie verbale caractéristique de l'espagnol (première et troisième personnes du singulier qui présentent, selon les temps verbaux, une orthographe identique) pour accentuer ce lien unissant les deux femmes. Le passage choisi par le jury cette année était centré sur l'objet fétiche de l'Archiduchesse : sa tabatière. Une tabatière dont elle ne se séparait jamais, et qui, quand par malheur elle était égarée, pouvait donner lieu à une petite révolution dans le palais, jusqu'à ce que la fidèle Odile la retrouve. Cette dernière, dans son récit, confère à cet objet une charge affective toute particulière, au point d'en faire un véritable truchement au moyen duquel l'Archiduchesse matérialisera sa confiance et sa gratitude envers son obligée. C'est en effet cette tabatière qu'Olga Alejandrovna remettra à sa servante, quelques minutes avant que le destin ne sépare les deux femmes à jamais.

Il y avait dans cet extrait deux paragraphes qui correspondaient à deux moments bien distincts : dans le premier, la narratrice offre au lecteur le fruit d'une réflexion personnelle sur la capacité qu'ont certains objets – en l'occurrence, la tabatière – à devenir indispensables. Elle illustre cela en puisant dans ses souvenirs, et en évoquant, en particulier, ces soirées de gala où l'Archiduchesse perdait sa tabatière. Le second paragraphe s'inscrit davantage dans l'action : il s'agit des dernières minutes que passent ensemble Odile et sa maîtresse, juste avant que cette dernière ne soit contrainte de fuir l'endroit où elle se trouve, pressée par les évènements historiques que l'on sait. Elle se retrouve dans la salle où a été rassemblée la famille impériale, et Odile, qui avait attendu le sauf-conduit apporté par un fidèle messager, Dimitri Dimitróvich, arrive trop tard et n'est pas autorisée à rentrer dans ladite salle. Des camions étaient chargés officiellement de conduire la famille impériale dans un lieu plus sûr… Elle réalise alors qu'elle ne reverra plus jamais l'Archiduchesse.

Remarques particulières portant sur le sujet de 2014 :

- Types d'erreurs

Les types d'erreurs observés dans les copies de cette session 2014 étant pratiquement les mêmes que ceux de l'année dernière (confusions lexicales, barbarismes, erreurs de syntaxe et de conjugaisons, mauvais rendu de tournures idiomatiques), nous renvoyons là encore les futurs candidats aux rapports précédents. Qu'il nous soit toutefois permis d'insister sur une chose : la qualité de la langue française. Un futur agrégé, quelle que soit sa spécialité, mais peut-être plus encore en lettres, se doit d'avoir une orthographe parfaite, et une maîtrise irréprochable de la conjugaison et de la ponctuation. La version espagnole présente à ce titre un double intérêt : elle sert autant à vérifier le niveau d'expression en français que la bonne appréhension d'un texte en langue étrangère. Comme lors des sessions précédentes, la compréhension partielle du texte espagnol a entraîné des faux-sens, de gros contresens, voire des non-sens, et cela s'est accentué lorsque la syntaxe française n'était pas maîtrisée : il n'est pas concevable que le jury ne parvienne parfois même plus à comprendre ce qu'il lit. D'où la nécessité impérieuse – nous ne le répéterons jamais assez – de procéder à plusieurs relectures ciblées à la fin de l'épreuve : les accords en genre, en nombre, l'accord des participes passés, entre les sujets et les verbes, le choix des prépositions, l'orthographe des noms, des adjectifs, des adverbes, la cohérence du registre de langue, la finesse des adjectifs et des expressions choisis pour traduire telle ou telle tournure idiomatique, la recherche d'euphonie, la cohérence de la ponctuation, la coupe syllabique des mots en fin de ligne, etc.

- Quelques passages problématiques du texte

Nous nous contenterons ici d'analyser quelques phrases. Ce sont des passages ayant posé des problèmes aux candidats, où l'on retrouve des erreurs plus ou moins « classiques ».

Au début du texte par exemple, peu nombreux furent les candidats à bien avoir compris cette phrase :

Con los años me acostumbré, como quien se acostumbra a un ritmo, al clic del cierre de la pitillera –dos clics con fonéticas distintas– al abrirse, al cerrarse, al tamborileo impaciente de las uñas en la laca azul.

Les difficultés étaient ici d'ordre syntaxique et lexical. Il fallait commencer par analyser la nature et la fonction des mots de cette phrase. La plus grosse difficulté venait de l'emploi syntaxiquement différent d'une même préposition répétée quatre fois de suite : *al*. Premièrement, il convenait de repérer les deux compléments d'objet indirect du verbe *me acostumbré*, introduits par *al* : *me acostumbré al clic del cierre de la pitillera* et un peu plus bas [*me acostumbré*] *al tamborileo impaciente de las uñas en la laca azul*. La narratrice nous explique qu'avec le temps, elle s'est habituée à reconnaître tous les différents sons émanant de la tabatière de l'Archiduchesse, qu'ils soient produits par les ongles de cette dernière, ou par le système de fermeture de l'objet. Dans un second temps, il fallait, afin d'éviter les contresens, voire le non-sens, se souvenir que *al* ne précédait pas forcément toujours un substantif, et qu'il pouvait parfois être suivi de l'infinitif. Cette structure, *al* + infinitif (*al abrirse*, *al cerrarse*, dans le texte) traduit en espagnol la simultanéité de deux actions. Il fallait donc repérer la concomitance entre le son produit par le fermoir de la tabatière à son ouverture, et sa différence d'avec le son produit lors de sa fermeture. Chacune des actions (l'ouverture, la fermeture de la tabatière) entraînait un « clic » différent, et cette différence était explicitée entre tirets dans le texte par l'auteur : *–dos clics con fonéticas distintas–*. L'observation attentive de la ponctuation était ici particulièrement importante, car la place des virgules, qui n'est jamais le fruit du hasard – contrairement à ce que le jury a pu croire en lisant certaines copies ! –, était plus que jamais là pour guider le lecteur.

Il était aussi important d'observer que le sujet régissant le verbe *me acostumbré* était à la première personne du singulier, au passé simple. Il s'agissait bien sûr de la narratrice, Odile (son nom n'est dévoilé qu'à la fin du passage), qui évoque son passé. Un sujet féminin, donc, qui appelait l'accord du participe passé si l'on choisissait d'employer le passé composé : « Je me suis habituée ». La proposition comparative *como quien se acostumbra a un ritmo* pouvait, quant à elle, être traduite par « comme on s'habitue à un rythme », mais le Jury a aussi accepté « comme quelqu'un qui s'habitue à un rythme ».

La mauvaise compréhension de cette phrase fut due aussi à une lecture trop hâtive des définitions du dictionnaire unilingue. Le mot *pitillera* dérive de *pitillo*, qui signifie cigarette. *Pitillera* ne pouvait être traduit ni par « coffret à cigares », ni par « porte-cigarettes », ces deux objets étant bien différents de celui choisi par l'auteur du conte. Le « cigarillo » est quant à lui un « petit cigare » (Robert). Un autre terme ayant engendré des faux-sens ou des contresens est le mot *cierre* ; tout comme « fermeture » en français, *cierre* désigne aussi bien le système permettant de fermer quelque chose que l'action de fermer. C'est bien entendu le premier sens qu'il fallait privilégier dans la traduction. Le Jury a donc accepté les propositions des candidats permettant d'éviter, d'une part, la répétition du mot « fermeture », que l'on pouvait retrouver plus bas dans la traduction de *al cerrarse* (« à la fermeture »), tout en conservant, d'autre part, la différence sémantique évoquée plus haut entre *cierre* et *cerrarse*. Le choix du mot « fermoir », par exemple, permettait l'emploi de « fermeture » ensuite. Une autre option consistait à traduire *cierre de la pitillera* par « fermeture de la tabatière», puis de choisir de rendre *al cerrarse* par des tournures dérivatives du type : « quand elle était fermée », « quand on la fermait ». Une dernière précision lexicale concernant la fin de cette longue phrase : la laque ou le vernis bleu est celui qui recouvre la tabatière, et non les ongles de l'Archiduchesse !

Tenerse que arreglar para esas ocasiones, ocasionaba un torbellino de aderezos, tilas y prendas de vestir en cuyo interior se hundía la pitillera con la celeridad aterrorizada de un conejo.

On peut, face à une difficulté ponctuelle, essayer d'imaginer les scènes décrites pour mieux traduire un texte offrant de belles descriptions, mais il faut aussi savoir brider son imagination si les intuitions ne peuvent être corroborées par une analyse grammaticale rigoureuse et une recherche efficace et

fine du vocabulaire inconnu dans le dictionnaire. Cette discipline permet d'éviter les traductions fantaisistes qui feraient ressembler l'exercice à une grille de loto que l'on remplit au hasard d'une inspiration, et qui ne ferait rien gagner du tout, parce qu'aucun gros lot n'a été prévu. Ni même un lot de consolation. Un exemple parmi d'autres : *« Avoir à se préparer pour ces occasions, occasionnait un tourbillon de décorations, de feuilles de tilleul et de modes vestimentaires dans l'intérieur duquel on cachait la tabatière avec la terrifiante vélocité d'un cochon d'Inde ». Les lecteurs de ce rapport n'auront aucun mal à comprendre ce que nous avons voulu illustrer par cet exemple… Corrigeons-en les défauts. L'idée, tout d'abord, émise par l'auteur : la narratrice se souvient et nous décrit les préparatifs des fastueuses soirées de gala voulues par le tsar, au cours desquels l'Archiduchesse, particulièrement nerveuse, a tendance à systématiquement perdre sa tabatière. L'écrivain compare ces préparatifs à un tourbillon dans lequel se noierait l'objet fétiche ; et il prend l'image originale du lapin qui détale devant le danger pour évoquer la rapidité de cette disparition. Dans l'exemple cité, le candidat n'a visiblement pas cherché tous les mots dans le dictionnaire : *aderezos* pouvait être traduit par « parures », « atours », ou « toilettes », mais en aucun cas par « décorations », « préparatifs » ou « dentelles ». Il fallait trouver un terme traduisant l'idée selon laquelle les dames de la cour se rendaient plus attrayantes grâce à un ensemble de bijoux, de vêtements et d'accessoires. Connues pour leurs propriétés sédatives, c'est bien sous forme d'infusion que ces « feuilles de tilleul » étaient prises par l'Archiduchesse, et non telles quelles. S'il est vrai que *prenda* peut signifier « bijou » dans un autre contexte, l'apposition de *de vestir* ne laissait guère de place au doute : la traduction exacte était « vêtements » ou « tenues ». Enfin, l'emploi de tout autre verbe que « disparaissait », « se noyait », « sombrait » ou « s'enfonçait » pour traduire *se hundía* a été sanctionné, le Jury ayant estimé qu'outre le contresens, une tabatière ne pouvait « se cacher » dans un tourbillon. Enfin, *conejo* ne désigne ni le « lièvre », ni le « rat », ni la « souris », ni la « poule », ni le « cochon », et encore moins le « cochon d'Inde », mais tout simplement le sympathique animal aux longues oreilles ! Par souci d'euphonie, et bien que ce ne soit pas le choix de l'auteur, on pouvait trouver une alternative au verbe « occasionner » pourvu qu'elle traduise l'idée d'une cause, d'un motif, d'une raison, d'un prétexte. Ainsi le Jury a-t-il accepté les verbes suivants : « engendrer », « générer », « produire », « entraîner », « provoquer », « susciter »…

D'un point de vue syntaxique, le solécisme « *dans l'intérieur duquel » au lieu de « à l'intérieur duquel », justifie assez bien nos inquiétudes quant au niveau de français de certaines copies. Il ne fallait pas non plus, dans cette phrase, se sentir désarçonné par l'inversion sujet-verbe, si courante en espagnol, et qui pourtant déroute toujours autant les candidats : *la pitillera* était bien le sujet du verbe *se hundía*, conjugué comme il se devait à la troisième personne du singulier (le choix de la troisième personne du singulier n'était donc pas, ici, une façon de traduire le pronom indéfini « on »). On pouvait retrouver plusieurs occurrences de ce phénomène syntaxique dans le texte (*se fue posando el uso* : littéralement « l'usage se déposa peu à peu » ; *apareció el mensajero* : « le messager apparut »). Une autre erreur surprenante, heureusement assez rare, provenait de la confusion entre différentes terminaisons : dans l'exemple cité, le candidat a confondu « terrifiante » et « terrifiée », ce qui a nécessairement débouché sur un gros contresens.

De algún modo, en este objeto constante se fue posando el uso como una huella dactilar.

C'était peut-être l'une des phrases les plus délicates à traduire. Le mot à mot ne s'avérant pas tout à fait convaincant, il fallait plutôt tenter de rendre l'idée énoncée par la narratrice, et plus précisément le sens de l'adjectif *constante*. Face à cette difficulté, le Jury a valorisé les termes et expressions issus du champ lexical de la familiarité ou de la proximité, autant que ceux traduisant une idée de permanence et de durée, vu que la tabatière, comme l'expliquait Odile, avait acquis une individualité qui s'imposait à tous comme si cet objet était doté de vie. Nous avons donc accepté les adjectifs « omniprésent », « récurrent », « permanent », « fidèle »…

Cuando todo empezó a ir de mal en peor. Cuando todos abandonaron a la familia imperial, yo conseguí un salvoconducto –Dimitri Dimitróvich fue todo un caballero para que la Archiduquesa, bajo nombre supuesto, saliera de Moscú.

Cette phrase pouvait éventuellement dérouter par sa ponctuation (on s'attendrait notamment à une virgule après *de mal en peor* ; or c'est un point qui figure à sa place), mais certainement pas à cause de sa syntaxe ou de son lexique. Or c'est bien sur des difficultés de ce type que les candidats ont achoppé. En effet, *cuando* a été traduit de manière aussi diverse que fautive par « soudain », « c'est alors que », « et puis », « à l'époque où », là où « quand » s'imposait tout naturellement.

Les correcteurs ont trouvé dans plusieurs copies un certain nombre d'hispanismes, dont celui consistant à traduire *de mal en peor* par « *de mal en pire » (au lieu de « de mal en pis »). L'idiotisme *todo un caballero* ne pouvait, par définition, être rendu par « tout un chevalier » (non-sens), d'une part à cause du sens moderne de *caballero*, induit par le contexte historique des évènements relatés (le Jury attendait « monsieur », « gentleman », « seigneur », ou « gentilhomme »), et d'autre part à cause du sens tout particulier de cette tournure grammaticale permettant de mettre en relief la qualité dite par le nom *caballero*. Une traduction possible était la suivante : « Dimitri Dimitrióvich se comporta en vrai gentleman ».

Il convenait aussi d'être attentif au respect d'une certaine cohérence dans le choix des temps verbaux. Il n'était effectivement pas possible de trouver à la fois du passé simple et du passé composé dans ces deux phrases, si dépendantes l'une de l'autre. Il fallait choisir soit l'un : « a commencé », « ont abandonné », « je suis parvenue », « s'est comporté » ; soit l'autre : « commença », « abandonnèrent », « je parvins » (et non « je *parvenai », comme on a pu le lire !), « se comporta ».

Enfin, nous attirons l'attention des candidats de cette session sur le fait qu'il vaut mieux trouver un synonyme ou passer par une périphrase, quand on n'est pas sûr de l'orthographe d'un mot, que de risquer un barbarisme. Ainsi valait-il mieux, si on ne savait pas écrire « sauf-conduit », traduire *salvoconducto* par « laissez-passer » (ou « laisser-passer »), plutôt que par « *sauve-conduit ».

Aquella tarde tenía hechas ya las dos bolsas de viaje y organizado el coche y convencido al chófer.

Nombreux sont les candidats à ne pas être parvenus à déterminer le sujet de toutes ces actions. Il s'agissait d'Odile, la narratrice, qui, après avoir fait les bagages pour elle et l'Archiduchesse (*las dos bolsas de viaje*), après avoir organisé le transport et convaincu le chauffeur, attendait l'arrivée imminente du messager porteur du déjà évoqué sauf-conduit. Ce n'était en effet pas à l'Archiduchesse de s'occuper de tous ces menus détails. Certains candidats ont en outre été déroutés par le fait que l'espagnol emploie parfois, au lieu de l'auxiliaire *haber*, le verbe *tener* devant le participe passé. C'était le cas ici. Les participes passés *hechas*, *organizado* et *convencido* sont attributs des compléments d'objet direct, avec lesquels ils s'accordent : *hechas* s'accorde donc avec *bolsas*, *organizado* avec *coche*, *convencido* avec *chófer*. Le sujet de toutes ces actions reste le même : moi, Odile (comme en atteste la terminaison de *tenía*).

La Archiduquesa, característicamente, comenzó a impacientarse. «¡Ahora o nunca, Odile, con la que está cayendo! Tiene que ser este minuto. Éste.»

Ce passage a permis de départager les candidats du concours en faisant la différence. Car une traduction mot à mot entraînait forcément des contresens. Il fallait donc faire preuve d'imagination et de finesse. L'expression *con la que está cayendo* était à prendre au sens figuré : il n'était pas fait référence ici à la pluie, mais plutôt à une série d'évènements contraires, à de funestes présages qui s'abattaient d'un coup sur la famille impériale russe. L'impatience et l'insistance de l'Archiduchesse montrent à quel point chaque minute compte, à l'heure où elle sent que sa vie est menacée. Le Jury a donc valorisé les copies ayant bien saisi l'enjeu décrit et comportant des phrases du type : « vu ce qui est en train de nous tomber dessus », « vu les circonstances », ou encore « avec ce qu'il se passe ». Nous avons été étonnés de constater que certains candidats ne savaient pas traduire l'expression de l'obligation *tener que*, et que d'autres avaient confondu l'adjectif démonstratif *este* avec le pronom *éste*. Autant de lacunes qu'il n'est plus possible d'avoir à ce niveau d'études.

Cuando llegué a la sala donde habían reunido a la familia imperial, antes de bajarla a los camiones, me impidieron el paso.

Cette phrase, parmi d'autres, permettait au Jury de s'assurer de la bonne compréhension de l'extrait de la part des candidats. Ceux d'entre eux qui n'ont pas su voir que l'emploi de la troisième personne du pluriel (*habían reunido*, *impidieron*) introduisait un sujet mal défini (des personnes hostiles à l'Archiduchesse et à sa famille…), et réclamait donc une traduction utilisant le pronom indéfini « on », n'impliquant pas directement la narratrice, se sont fourvoyés, et ont commis des erreurs d'interprétation. Tout comme ceux qui n'ont pas compris que le pronom enclitique *-la*, dans *bajarla*, faisait référence à *la familia imperial*, et non à l'Archiduchesse. La narratrice Odile expliquait que la famille impériale (et donc l'Archiduchesse), avait été réunie dans une salle, avant d'être acheminée dans des camions vers une destination inconnue.

- Conclusion

Malgré toutes ces remarques, ce texte d'Álvaro Pombo a globalement été bien compris, et bien traduit. Les notes de cette session, encore une fois, en témoignent. Mais il n'empêche que les différences d'une copie à l'autre sont parfois criantes. Elles sont dues trop souvent à une mauvaise maîtrise de la langue française (ponctuation, orthographe, syntaxe, conjugaisons…), et à l'absence de relectures ciblées et rigoureuses permettant de limiter la perte de points précieux. Un constat similaire peut être fait en amont, au niveau de la connaissance des structures basiques de la grammaire espagnole : les catégories grammaticales, les temps verbaux, les sujets sont trop souvent mal identifiés, et certains candidats sont vite déconcertés par une syntaxe légèrement différente. C'est pourquoi nous ne saurions trop insister sur la nécessité de bien gérer son temps le jour de l'épreuve : tout comme plusieurs lectures sont nécessaires, au début, à la bonne compréhension du texte, plusieurs relectures sont indispensables à la fin du temps imparti. On ne peut pas traduire un texte sans l'avoir bien compris, pas plus qu'on ne peut le traduire si l'on ne sait pas s'exprimer correctement dans les deux langues, cible et source. Il faut lire et écrire en espagnol, élargir son vocabulaire avec des éditions bilingues et des répertoires, et se familiariser avec le dictionnaire unilingue par une pratique assidue de la version bien avant l'épreuve, et autant que possible dans les conditions de l'épreuve. Nous souhaitons bon courage aux futurs candidats dans la préparation de leur prochaine version.

Proposition de traduction

Les objets personnels acquièrent une singularité de manière étrange. Pas tous les objets. Chaque personne en a un. Peut-être une montre, ou un porte-clés. L'Archiduchesse avait une tabatière. Au fil des ans, je me suis habituée, comme on s'habitue à un rythme, au clic produit par le fermoir de la tabatière – deux clics à la phonétique différente – à l'ouverture, à la fermeture, aux ongles tambourinant avec impatience sur la laque bleue. Et je me suis faite aux disparitions régulières de la tabatière les soirs de grand gala. Le Tsar était extrêmement pointilleux. Il lui plaisait que toutes les femmes de sa famille eussent une allure splendide lors de ses fêtes. Satisfaire ce désir rendait l'Archiduchesse particulièrement nerveuse. Devoir se parer pour ces occasions engendrait un tourbillon de toilettes, d'infusions au tilleul et de vêtements, à l'intérieur duquel la tabatière sombrait avec la célérité d'un lapin terrorisé. Alors il fallait tout interrompre, jusqu'à ce qu'on la retrouve. Et cela, en même temps, donnait lieu à des retards qui, à leur tour, donnaient lieu à des énervements de plus en plus grands, jusqu'au moment où elle réapparaissait enfin. C'est moi qui d'ordinaire la retrouvais. Toujours à l'endroit le plus improbable, généralement le plus évident. L'Archiduchesse eut toujours en

très grande estime cette habileté particulière que j'avais à trouver la tabatière quand la tension nerveuse de toutes les personnes présentes était sur le point de devenir insupportable. D'une certaine façon, l'usage imprima peu à peu sa marque sur cet objet familier, telle une empreinte digitale.

Quand tout commença à aller de mal en pis. Quand tous abandonnèrent la famille impériale, moi j'obtins un sauf-conduit – Dimitri Dimitróvich se comporta en vrai gentleman afin que l'Archiduchesse, sous un nom d'emprunt, quitte Moscou. Cet après-midi-là, j'avais déjà préparé les deux sacs de voyage, organisé le transport et convaincu le chauffeur. Il ne manquait que le sauf-conduit qui, pour quelque raison incompréhensible, n'arrivait pas. L'Archiduchesse, comme à son habitude, commença à s'impatienter. « C'est maintenant ou jamais, Odile, vu ce qui est en train de nous tomber dessus ! C'est cette minute qui est décisive. Celle-ci. Attendre m'a toujours rendue malade. Et encore plus maintenant : ce n'est pas mon genre d'attendre pour sauver ma vie. Je préfère m'en aller avec mes cousins. C'est plus simple. Tiens ». Alors elle me tendit la tabatière. Elle quitta la chambre en trois enjambées, une cigarette tout juste allumée entre ses longs doigts. Je demeurai immobile, ne sachant pas si je devais la suivre ou attendre un peu plus le messager chargé d'apporter le sauf-conduit. Je décidai d'attendre cinq minutes. Au bout de quatre, le messager apparut. Il apportait le sauf-conduit. Je le lui arrachai des mains et, sans écouter ses paroles, courus après Olga Alejandrovna. Trop tard, hélas. L'Archiduchesse se déplaçait toujours à vive allure. Lorsque j'arrivai à la salle où l'on avait rassemblé la famille impériale, avant de la faire descendre vers les camions, on m'empêcha de passer.

Même le nom de Dimitri Dimitróvich ne servait désormais plus à rien. C'est alors que je réalisai véritablement ce qui était sur le point d'arriver. Je ne la reverrais jamais plus.

Álvaro POMBO, "*Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alejandrovna*", *in Cuento español contemporáneo*, Cátedra (Letras hispánicas), 2004, p. 254-256

Version hébraïque

Rapport présenté par Monique Ohana, IA-IPR d'hébreu, chargée de mission d'inspection générale

La version proposée était tirée d'un recueil de nouvelles de Yehoshua Kenaz : *Appartement avec entrée sur cour.* Ce texte, contemporain, ne présentait pas de difficultés majeures de compréhension. Ni le lexique, ni la syntaxe, ne pouvaient constituer de véritables obstacles à l'accès au sens global de l'extrait.

La copie que nous avons examinée présentait de nombreuses lacunes dans la connaissance de l'hébreu : le verbe « être » au futur, ouvrant la version, a été confondu avec un passé ; plusieurs verbes au présent ont été traduits par des imparfaits ; le terme *haya,* qui désigne de toute évidence un animal, a été pris pour le verbe « vivre ». Confusion également pour la « chambre d'enfants » : *hadar ha-sheyna* traduit, suite à une lecture erronée, par « chambre pour se changer ». L'épithète *vatiqa,* « ancienne », mal compris, est devenu « avec son cartable ». Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités et témoignent d'une grave méconnaissance de la langue hébraïque.

Quant à la maîtrise du français, elle est superficielle et approximative, ce qui est pour le moins surprenant dans une copie d'agrégation de lettres modernes. Des phrases entières sont à la limite de la cohérence, voire incompréhensibles. « À plus forte raison de nombreuses personnes quand je vais de là » : non seulement cette phrase se distingue par deux erreurs en hébreu (la traduction correcte étant : « à plus forte raison quelqu'un qui vient de là-bas ») mais le français laisse fortement à désirer. L'orthographe est également mise à mal à plusieurs reprises, notamment dans les tournures maladroites : « Que peu**x** une comme moi » ou encore : « elle cou**r**rait vers eux ». L'utilisation du verbe « se répandre » semble inappropriée pour des « problèmes ». Même le prénom *Yehoshua* (Josué en français) semble inconnu du candidat, qui le translittère « *Yéousha* ».

À cause des nombreux contre-sens et faux sens et de la maîtrise approximative de la langue française, les correctrices n'ont pu accorder que la note de 07/20 à cette copie.

Proposition de traduction

Clara

Tout cela se terminera mal, je le sais. J'en ai l'impression quand je la regarde à son insu. A quoi pense-t-elle quand elle ne cesse de déambuler dans la maison, comme un animal en cage, allant dans la chambre, revenant au salon, puis dans la cuisine et enfin dans la chambre du petit, pour y chercher quoi ? Quelqu'un d'autre pourrait penser qu'elle se promène tout simplement, sans aucune nécessité, sans but. Mais comment savoir ? Même des personnes qui nous sont les plus proches, parents, frères, mari, enfant, que

savons-nous ? Rien. Les choses les plus insignifiantes, mais pas ce qui est crucial, pas leurs secrets susceptibles d'influer sur nos vies - ou notre mort ! A plus forte raison de quelqu'un qui vient de là-bas. Qu'est-ce que quelqu'un comme moi - une sabra, ancien membre du Palmah, aujourd'hui professeur de piano et de musique dans un vieux mochav – peut savoir de ce qui se passe au tréfonds de cette jeune fille ? Personne, venant de là-bas, n'est tout à fait normal. Parfois, je la regarde et je me dis : malheur à nous, c'est notre ange de la mort.

C'est une jeune réfugiée, la cousine de mon mari. Elle a été logée dans la maison des pionnières jusqu'à ce qu'on l'en chasse, à raison, et à présent elle habite chez nous, en attendant qu'on lui trouve un endroit fixe. Au début, je l'aimais vraiment beaucoup. Une fille charmante, propre, ordonnée, jolie, intelligente, parlant l'hébreu, toutes les qualités du monde. Lorsqu'elle est venue s'installer chez nous, elle a même proposé de nous servir de femme de ménage, pour nous dédommager de notre hospitalité. Bien évidemment, nous avons refusé. Tout allait parfaitement bien jusqu'à ce que les problèmes commencent à surgir. Et depuis, je vis constamment dans une terreur mortelle – vraiment.

Elle est passée par les camps des Allemands, c'est vrai. Et elle s'obstine à en parler à qui veut l'entendre, peu importe où et quand. Je lui dis : « Clara, six millions ont été tués et ceux qui ont survécu ont subi ce que tu as subi, chacun a son histoire. »

Et elle me répond : « moi, ce qui m'importe, c'est ce que moi j'ai subi. Et je dois en parler. »

« Mais les gens ne veulent pas l'entendre », je lui rétorque. « C'est dur, c'est effrayant. »

Yehoshua KENAZ – *Appartement avec entrée sur cour*

Version italienne

Rapport présenté par Gabrielle Kerleroux, professeur agrégé, lycée Janson de Sailly

51 candidats ont fait la version italienne pour cette session 2014, ce qui confirme une reprise attendue après une baisse préoccupante (pour mémoire : 60 copies en 2008, 46 en 2009, 36 en 2010, 24 en 2011, 38 en 2012, 34 en 2013).
La moyenne générale est de 09,5/20. Les notes vont de 01/20 à 17/20. 33 candidats ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20. Le niveau général de la session a été plutôt satisfaisant. Les notes très basses s'expliquent par un travail inachevé, des contenus incohérents du point de vue du sens, et / ou presque sans aucun rapport avec le texte de Primo Levi, une expression en langue française émaillée d'italianismes, de barbarismes, entre autres. Rappelons ici l'importance de la préparation en amont à l'exercice de la version qui ne saurait s'improviser le jour du concours. Les textes et corrigés des sessions précédentes, consultables avec les rapports, peuvent notamment servir à s'exercer.
Des candidats, au contraire, ont réjoui le jury par leur précision, la correction – voire l'élégance - de leur expression, leur inventivité, la juste distance trouvée entre la prose de Primo Levi et leur travail de traducteurs, le respect du ton général. Qu'ils en soient félicités.

Les notes pour la session 2014 se répartissent comme suit :

01/20 : 7 copies	10,5 : 3 copies
01,5 : 1 copie	11 : 2 copies
02,5 : 1 copie	11,5 : 2 copies
03 : 1 copie	12 : 5 copies
04 : 1 copie	12,5 : 6 copies
04,5 : 1 copie	13 : 1 copie
05,5 : 1 copie	13,5 : 1 copie
06 : 1 copie	14 : 1 copie
06,5 : 2 copies	14,5 : 1 copie
08,5 : 1 copie	15 : 2 copies
09,5 : 1 copie	15,5 : 1 copie
10 : 3 copies	16 : 4 copies
	17 : 1 copie

Gli specchi metafisici
La version de cette année, « Gli specchi metafisici », est extraite d'une courte nouvelle du même titre écrite en 1985 et publiée dans un recueil comptant quinze nouvelles et vingt essais (*Racconti e saggi*, 1986), que Primo Levi écrivit pour le quotidien turinois « La Stampa », au cours d'une collaboration de près d'un quart de siècle. C'est le dernier ouvrage publié du vivant de l'auteur.
Si Primo Levi est connu dans le monde entier comme l'un des grands témoins écrivains de la Shoah (*Si c'est un homme* est le récit de sa déportation à Auschwitz et une analyse remarquable de l'univers concentrationnaire), il a aussi publié nombre de savoureux textes de fiction, fruits d'un « intrinseco libertinaggio », comme il le précise dans le préambule du recueil en question, priant encore le lecteur de ne pas rechercher de message dans ces textes. Point de message, peut-être, mais dans notre extrait, bien des questions sont soulevées, finalement, dont la fragmentation du moi, la question de l'identité (chères aussi à Luigi Pirandello), ne sont pas les moindres…

Remarques formelles
Le titre de la version doit être traduit, mais pas celui du livre dont elle est extraite, qui doit néanmoins être rappelé à la fin, tout comme celui de l'auteur.
La présentation est à soigner un tant soit peu : éviter ratures, astérisques avec renvois en fin de copie, écriture pénible à déchiffrer, etc.
Si la césure de longues phrases (plus courantes en italien, quoiqu'assez peu chez le « sobre » Primo Levi) est autorisée, on recommande de respecter les paragraphes du texte, justifiés par des unités narratives. C'était clairement le cas ici.

Traduction des noms propres
Pas de toponymes cette année, mais des prénoms de personnages, qu'il convenait de ne pas traduire. En revanche, les noms du fabuliste grec de l'Antiquité Esope ainsi que celui du dieu Apollon devaient apparaître sous leur forme francisée (leur « renommée » leur a valu d'entrer dans notre imaginaire culturel avec un nom traduit, tout comme Michel-Ange, Boccace, etc).

Spemet
Ce néologisme, créé par Primo Levi à partir des premières syllabes des mots « specchio » (*miroir*) et « metafisico » (*métaphysique)* mérite à lui seul une petite notice. D'abord parce qu'il est narrativement au centre du texte, mais aussi parce qu'il a divisé les copies d'une façon intéressante, entre les attentistes - ou étourdis - qui l'ont conservé tel quel (ce qui était une erreur car le mot ne déclenche aucun « réflexe interprétatif » chez un francophone), les « amateurs de philologie » probablement partis d'un étymon latin erroné (*spem*, accusatif de *spes*, l'espoir) qui ont proposé « Espérantine » (qui existe, par ailleurs, mais désigne … une confiserie de Marseille !) ou « Espéret » ; et enfin, les plus audacieux (peu nombreux), qui ont tenté le néologisme à partir des traductions françaises, proposant les satisfaisants « Mimet » ou « Mirmet ».

Orthographe et barbarismes
Ces quelques exemples de fautes trouvées plusieurs fois indiquent l'intérêt d'une relecture attentive en fin d'épreuve. Attention aux fautes de type « calque » (*trentennaire, il brevetta, tempestueuse, cravatte, armonieux, ghirlande, ébété*), aux étourderies (*auparavent* pour *auparavant* !, *plus tôt* pour *plutôt*, *troizième*, *cheveulure, éthère* - et même *hétéro* ! - pour *éthéré, vertue, hauteure, satisfés, ostentatoirement*, etc). Les barbarismes verbaux sont particulièrement sanctionnés (*il offra*, par exemple). Le passé simple étant le temps privilégié des romanciers et une mine de formes « pièges », il doit être bien étudié ou revu dans les deux langues.

Idiomatismes lexicaux, de construction
- *già* : généralement rendu par l'adverbe « déjà », il avait ici le sens de « évidemment », « bien sûr ». *…ma già, un muro non ti vede,… mais bien sûr / certes, un mur ne nous / vous voit pas…*

- L'adjectif « giusto » n'avait pas dans les deux emplois qu'en fait ici Levi, le sens de « juste », mais de « bon », « normal », « convenable ».
… gli parve giusto offrire il primo ad Agata,… : … il lui sembla normal d'offrir le premier à Agata…
… il nodo della cravatta all'altezza giusta … : le nœud de la cravate à la bonne hauteur / à la hauteur convenable…

- le verbe « notare » signifie en général « remarquer, observer», et non « noter ».
Notò che non due immagini … : Il remarqua / observa que deux images …

- Le tutoiement est plus répandu en italien qu'en français, dans la vie quotidienne, les messages publicitaires ou lorsqu'un phénomène est évoqué ou décrit, mettant en scène des personnes. Dans ce cas, le français privilégie des tournures plus impersonnelles, le « vous » ou le « nous » collectifs :
Uno Spemet… riproduce la tua immagine ; da chi ti sta di fronte… : Un Mimet reproduit notre / votre image telle qu'elle est vue par ceux qui sont en face de nous / vous
… un muro non ti vede, non alberga immagini di te. : … un mur ne nous / vous voit pas, il ne renferme / n'abrite aucune image de nous / vous.

- L'italien préfère les verbes pronominaux aux adjectifs possessifs, que le traducteur français va donc souvent restaurer :
…quando le propose di applicarsi lo Spemet sulla fronte : …lorsqu'il lui proposa d'appliquer le Mimet sur son front.

- *L'immagine di sé che egli vide…. … pensò fra sé… L'image qu'il vit de lui-même… pensa-t-il en son for intérieur / en lui-même…*L'italien *sé* est un pronom réfléchi masculin ou féminin, singulier ou pluriel, de la 3ème personne. Le français s*oi* dont on pense rapidement qu'il en est la traduction, représente en fait en français un sujet indéterminé, et *lui* ou *elle* un sujet de personne déterminé (du moins dans l'usage courant d'aujourd'hui).

Quelques constructions qui ont posé problème
- Comparatif d'égalité : *… grandi quanto un biglietto da visita : … grands comme une carte de visite / de la taille d'une carte de visite* (plutôt mieux ici, car une carte de visite est de petite taille).

- *…aveva capito fin troppo bene : il n'avait que trop bien compris*. « fin » est la forme élidée de l'adverbe

« fino » et n'a rien à voir avec l'adverbe « finalement ».

- La proposition relative n'a pas toujours été bien repérée ici : *aveva il torace armonioso che lui aveva sempre sofferto di non avere… : il avait le thorax / torse harmonieux qu'il avait toujours souffert de ne pas avoir…*

- *Timoteo si accorse di amare Emma di un amore intenso, dolce e duraturo.* La proposition infinitive devait être rendue ici par une proposition subordonnée : *Timoteo s'aperçut qu'il aimait Emma d'un amour intense, doux / tendre et durable.*

- L'infinitif substantivé, très rare en français (si ce n'est dans quelques cas figés du type « le boire et le manger ») ne peut faire l'objet d'un calque et nécessite une modification de la construction : … *tutti i rappresentanti furono concordi nel riferire che … : tous les représentants s'accordèrent à dire que …*

- *Le vendite sarebbero state comunque scarsissime, anche se il prezzo si fosse dimezzato.* La phrase hypothétique contient aussi un futur dans le passé : *Les ventes seraient de toute façon infimes / dérisoires, même si le prix était divisé par deux.*

<u>Impropriétés, registre</u>
- *l'idea era vecchia : l'idée était ancienne* (et non « vieille »)
- *i denti guasti : les dents abîmées* (et non « pourries »)
- *Si vide sedicenne, biondo, roseo, etereo e angelico : il se vit à l'âge de seize ans* (et non « à 17 ans », « âgé de soixante ans », qui est un contresens), *blond, le teint rose* (et non « rosé »), *éthéré et angélique.*

Texte

Gli specchi metafisici

Provò in gran segreto vari tipi di vetro e di argentatura[1], sottopose i suoi specchi a campi elettrici, li irradiò con lampade che aveva fatto venire da paesi lontani, finché gli parve di essere vicino al suo scopo, che era quello di ottenere specchi metafisici. Uno Spemet, cioè uno specchio metafisico, non obbedisce alle leggi dell'ottica, ma riproduce la tua immagine quale essa viene vista da chi ti sta di fronte : l'idea era vecchia, l'aveva già pensata Esopo e chissà quanti altri prima e dopo di lui, ma Timoteo era stato il primo a realizzarla.

Gli Spemet di Timoteo erano grandi quanto un biglietto da visita, flessibili e adesivi: infatti erano destinati a essere applicati sulla fronte. Timoteo collaudò il primo esemplare incollandolo al muro, e non ci vide nulla di speciale: la sua solita immagine, di trentenne stempiato, dall'aria arguta, trasognata e un po' sciatta: ma già, un muro non ti vede, non alberga immagini di te. Preparò una ventina di campioni, e gli parve giusto offrire il primo ad Agata, con cui aveva conservato un rapporto tempestoso dopo la faccenda dello specchio ondulato.

Agata lo ricevette freddamente; ascoltò le spiegazioni con distrazione ostentata, ma quando Timoteo le propose di applicarsi lo Spemet sulla fronte, non si fece pregare: aveva capito fin troppo bene, pensò Timoteo. Infatti, l'immagine di sé che egli vide, come su un piccolo teleschermo, era poco lusinghiera. Non era stempiato ma calvo, aveva le labbra socchiuse in un sogghigno melenso da cui trasparivano i denti guasti, la sua espressione non era trasognata ma ebete, e il suo sguardo era molto strano. Timoteo lasciò Agata con sentimenti contrastanti : l'esperimento era andato bene, ma se davvero Agata lo vedeva così, la rottura non poteva che essere definitiva.

Offrì il secondo Spemet a sua madre, che non chiese spiegazioni. Si vide sedicenne, biondo, roseo, etereo e angelico, coi capelli ben ravviati e il nodo della cravatta all'altezza giusta: come un ricordino dei morti, pensò fra sé. Nulla a che vedere con le fotografie scolastiche ritrovate pochi anni prima in un cassetto.

Il terzo Spemet spettava a Emma, non c'era dubbio. Timoteo era scivolato da Agata a Emma senza scosse brusche. Sulla fronte liscia di Emma, Timoteo vide un Timoteo meraviglioso. Era a mezzo busto e a torso nudo: aveva il torace armonioso che lui aveva sempre sofferto di non avere, un viso apollineo dalla chioma folta intorno a cui si intravedeva una ghirlanda di lauro, uno sguardo a un tempo sereno, gaio e grifagno. In quel momento, Timoteo si accorse di amare Emma di un amore intenso, dolce e duraturo.

Distribuì vari Spemet ai suoi amici più cari. Notò che non due immagini coincidevano fra loro: insomma, un vero Timoteo non esisteva. Notò ancora che lo Spemet possedeva una virtù spiccata: rinsaldava le amicizie antiche e serie, scioglieva rapidamente le amicizie d'abitudine o di convenzione. Tuttavia ogni tentativo di sfruttamento commerciale fallì: tutti i rappresentanti furono concordi nel riferire che i clienti soddisfatti della propria immagine riflessa dalla fronte di amici o parenti erano troppo pochi. Le vendite sarebbero state comunque scarsissime, anche se il prezzo si fosse dimezzato. Timoteo brevettò lo Spemet e si dissanguò per alcuni anni nello sforzo di mantener vivo il brevetto, tentò invano di venderlo, poi si rassegnò, e continuò a fabbricare specchi piani, del resto, di qualità eccellente, fino all'età della pensione.

Da Primo Levi, *Il fabbricante di specchi*, *Racconti*, 1985

[1] L'argentatura : l'argenture

Traduction proposée

Les miroirs métaphysiques

Il essaya dans le plus grand secret différents types de verre et d'argenture, soumit ses miroirs à des champs électriques, les irradia avec des lampes qu'il avait fait venir de pays lointains, jusqu'au moment où il lui sembla s'approcher de son objectif qui était d'obtenir des miroirs métaphysiques. Un Mimet, c'est-à-dire un miroir métaphysique, n'obéit pas aux lois de l'optique, mais reproduit notre /votre image telle qu'elle est vue par ceux qui sont en face de nous / vous. L'idée était ancienne, Esope l'avait déjà eue et peut-être beaucoup d'autres avant et après lui, mais Timoteo avait été le premier à la réaliser.

Les Mimet de Timoteo étaient de la taille d'une carte de visite, souples et autocollants, car ils étaient en effet destinés à être appliqués sur le front. Timoteo expérimenta le premier exemplaire en le collant au mur, et il n'y vit rien d'extraordinaire : son image habituelle de trentenaire aux tempes dégarnies, l'air spirituel, rêveur et l'aspect un peu négligé. Mais, bien sûr, un mur ne nous voit pas, ne renferme aucune image de nous. Il prépara une vingtaine de prototypes / d'échantillons et il lui sembla normal d'offrir le premier à Agata, avec laquelle il avait gardé des relations orageuses / houleuses après l'histoire du miroir ondulé.

Agata le reçut froidement. Elle écouta ses explications avec une indifférence manifeste, mais ne se fit pas prier lorsque Timoteo lui proposa de coller le Mimet sur son front : elle n'avait que trop bien compris, pensa-t-il. Et en effet, l'image qu'il vit de lui, comme sur un petit écran de télévision, n'était guère flatteuse. Il n'était pas dégarni mais chauve, avait les lèvres entrouvertes en un rictus idiot qui laissait apparaître des dents abîmées; son expression n'était pas rêveuse, mais hébétée / ahurie, et son regard était très étrange. Timoteo quitta Agata en proie à des sentiments contradictoires / mitigés. L'expérience avait été concluante, mais si Agata le voyait vraiment ainsi, la rupture ne pouvait être que définitive.

Il offrit le deuxième Mimet à sa mère qui ne demanda pas d'explications, et il se vit en jeune homme de seize ans, blond, le teint rose, éthéré et angélique, les cheveux bien peignés et le nœud de la cravate à la bonne hauteur, comme ces petits portraits en souvenir des morts, pensa-t-il intérieurement / en son for intérieur. Rien à voir avec les photos de classe retrouvées quelques années auparavant dans un tiroir.

Le troisième Mimet revenait à Emma, cela ne faisait aucun doute. Timoteo avait glissé d'Agata à Emma sans à-coups / en douceur. Sur le front lisse d'Emma, il vit un Timoteo merveilleux. A mi buste, torse nu, pourvu du thorax harmonieux qu'il avait toujours souffert de ne pas avoir, un visage d'Apollon / solaire, une épaisse chevelure autour de laquelle on entrevoyait une couronne de laurier, un regard à la fois serein, gai et farouche. A ce moment précis, Timoteo s'aperçut qu'il aimait Emma d'un amour intense, doux / tendre et durable.

Il distribua plusieurs Mimet à ses amis les plus chers, et remarqua qu'aucune image ne correspondait à une autre parmi eux : en somme, il n'existait pas de vrai Timoteo. Il observa encore que le Mimet possédait une vertu remarquable : il renforçait les amitiés sérieuses, de longue date, et défaisait rapidement les amitiés entretenues par habitude ou convenance. Néanmoins, toutes les tentatives d'exploitation commerciale échouèrent. Les représentants s'accordèrent tous à dire que les clients satisfaits de l'image reflétée par le front de leurs amis ou de leurs parents étaient trop peu nombreux. Les ventes seraient de toute façon infimes / dérisoires, même si le prix était divisé par deux. Timoteo fit breveter le Mimet et se saigna aux quatre veines pendant quelques années pour que le brevet n'expire pas. Il tenta vainement de le vendre, puis se résigna et continua à fabriquer des miroirs plats, d'excellente qualité du reste, jusqu'à l'âge de la retraite.

D'après Primo Levi, *Il fabbricante di specchi, Racconti*, 1985

Version polonaise

Rapport présenté par Marie Furman-Bouvard, professeur agrégé, lycée Magendie, Bordeaux

Cette année, trois candidats ont composé sur six inscrits.
Les notes obtenues sont 13, 15 et 17.

Présentation du texte

Le texte proposé cette année à la traduction est un extrait du roman *Saturn*, de l'écrivain Jacek Dehnel. Dans son roman, Dehnel s'inspire de récentes hypothèses critiques publiées en Espagne, selon lesquelles les fameuses « peintures noires » de Francisco Goya seraient l'œuvre d'un autre artiste — vraisemblablement de son fils Javier. Sur cette trame, Dehnel tisse une histoire familiale des rapports entre eux des « hommes Goya », ainsi qu'une réflexion sur la peinture.

Il entremêle les voix de Francisco, de son fils Javier — dont la postérité ignore tout — et de son petit-fils Mariano. Leurs liens de parenté les unissent, mais aussi les entravent et les empoisonnent — au sens quasi concret du terme.

Le texte de la version est le monologue intérieur d'un des protagonistes du roman, plus précisément de Javier. Dans le cours de sa pensée, le présent et le passé se mêlent.

Remarques générales

Le texte a été dans l'ensemble bien compris et correctement restitué, les différences entre les copies reposent sur un traitement plus ou moins pertinent des difficultés lexicales, syntaxiques et de temps. En effet, pour rendre avec justesse les différentes strates temporelles du texte, il convenait de tenir compte des spécificités de la valeur et de l'emploi des temps, de l'aspect et des modalités d'action des verbes en polonais.

Concordance des temps en polonais

Les candidats doivent posséder une connaissance solide du système verbal, de la concordance et de la valeur des temps en polonais. En effet, un verbe perfectif — dont les modalités d'action indiquent principalement le caractère ponctuel, révolu ou inhabituel de l'action — au passé, sera traduit en français par un passé composé ou un passé simple, et par un plus-que-parfait s'il possède une valeur d'antériorité.

Il convient de rappeler que si le plus-que-parfait existe en polonais il est rarement employé. Les questions de la concordance des temps se présente différemment en polonais et en français. En polonais, le verbe de la proposition subordonnée complétive se met au présent, au passé ou au futur selon qu'il exprime une action simultanée, antérieure ou postérieure à l'action exprimée par le verbe de la proposition principale. Ainsi, un verbe au passé dans une subordonnée indique l'**antériorité** de l'action par rapport au verbe principal si celui-ci est au présent.

Le premier verbe du texte « **urodziło się** » — est un verbe perfectif au passé, qu'il convenait de traduire par un plus-que-parfait afin de marquer l'antériorité de « naître » par rapport à « croître », qui est le sens de « rosło ». En traduisant « **urodziło się »** par un imparfait, on en fait un verbe imperfectif au passé, et non un perfectif.

On trouve la même valeur d'antériorité dans la phrase : « pamiętam prędkość, z jaką **przepoczwarzało się** z noworodka w niemowlę » : « [je me souviens] de la rapidité avec laquelle il s'**était métamorphosé** de nouveau-né en nourrisson »

Choix et emploi des articles

La langue polonaise ne possède pas d'articles, aussi dans le passage du polonais en français le locuteur ou le traducteur doit décider du caractère défini ou indéfini du substantif employé.
Exemple :
« ubierałem się w stroje […] » : « j'enfilais **les** vêtements […] » : il s'agit de vêtements précis, ceux que la servante préparait chaque jour.

Emploi des adjectifs possessifs

Cet emploi diffère sensiblement entre les deux langues. Lorsque le rapport de possession apparaît comme non ambigu en polonais, on n'emploie pas de possessif. En français en revanche il est d'usage de dire « mon père », « ma mère », là où le polonais omettra le possessif. Dans le texte, la phrase « twarz straciła dziewczęcą świeżość » sera traduite par « elle perdit **sa** fraîcheur juvénile. » Ou encore « uda » sera traduit par « **ses** cuisses ».

Quelques difficultés lexicales

— « szanujmy się », qui signifie littéralement « respectons-nous », possède ici le sens de : « un peu de dignité », « un peu de tenue ».
— le verbe « se rappeler » est transitif, « se rappeler quelque chose » et non « de » quelque chose ; mais « se souvenir de quelque chose ».

Conseils généraux

D'une manière générale, une relecture attentive de la production finale en français doit débusquer les tournures « étranges », dépourvues de sens en français — calques et polonismes, ainsi que, bien entendu, les fautes d'orthographe. Elle constitue une partie intégrante de l'exercice de version.

Proposition de traduction

LE TEMPS IMPLACABLE

Ce qui était né, grandissait. Je me l'expliquai ainsi par la suite, car je n'avais pas, ou peu, de souvenirs de nombreuses années de ma vie. Je savais que Mariano avait été petit, mais je ne me souvenais ni de ses pleurs, ni de son visage, seulement des longs jours vides qui s'écoulaient à ne rien faire. Je me levais, enfilais les vêtements préparés par la servante — si j'avais dû les choisir moi-même, la journée entière n'aurait pas suffi à prendre ces nombreuses décisions ; je mangeais, sans appétit, mais sans déplaisir non plus, comme si j'avais fait ma toilette ou enfilé mes chaussures, voilà, une chose à faire ce jour-là, qu'il fallait faire passer de la colonne « à faire » dans la colonne « fait ».

Il m'arrivait de croiser Gumersinda. Je la voyais changer — plus lentement que l'enfant… curieux ce souvenir de la rapidité avec laquelle il s'était métamorphosé de nouveau-né en nourrisson, de nourrisson en marmot, de marmot en petit garçon, et ainsi de suite, mais je ne me souvenais pas de ses visages successifs, excepté peut-être de celui, figé, que je connaissais d'après le portrait, et qui m'apparaissait maintenant comme son visage véritable, qui fut le sien durant toutes ces années ; Gumersinda changeait plus lentement, mais de manière tout aussi irrémédiable, comme moi. Ses lèvres devinrent moins roses, son visage perdit sa fraîcheur juvénile — oui, la comparaison avec une fleur paraît s'imposer, mais je préférerais me l'épargner ; un peu de tenue — ses cuisses s'épaississaient et devenaient plus larges et plus moelleuses, comme une pâte à pain qui gonfle sur la planche, recouverte d'un linge pour ne pas sécher. Je ne dirais pas que la vue en fût répugnante. Elle ne m'était d'aucune utilité.

Jacek DEHNEL, *Saturn*.

Version portugaise

Rapport présenté par Emmanuelle Guerreiro, professeur agrégé, Université de Toulouse-le Mirail et Michèle Guiraud, Professeur des Universités, Université de Lorraine

Résultats

6 copies notées de 01 à 08/20. Moyenne : 3,66 sur 20.

Si le nombre des candidats a augmenté par rapport à 2013, les notes obtenues sont malheureusement très insuffisantes puisqu'aucune copie n'a atteint la moyenne.

Remarques générales

Le texte choisi, – un extrait d'Eça de Queiroz, tiré de la *Gazeta de Notícias do 28 de Novembro de 1892* – semble avoir dérouté les candidats. Il ne présentait pourtant aucune difficulté de langue inhérente à l'époque, que ce soit à travers les structures proposées ou le vocabulaire donné. En revanche, il demandait une certaine lecture fine en suivant le cheminement de la pensée de l'auteur, qui alternait entre le présent et le passé. Mais il s'adressait à des futurs professeurs de Lettres qui ne pouvaient méconnaître des références culturelles comme le terme « stances » d'Alfred de Musset - « A la Malibran » -, le titre du roman *L'Education Sentimentale* ou encore les noms des personnages de Gustave Flaubert, lesquels, dans les copies, ont été non traduits voire changés. Outre ces erreurs relevées, le sens de certains passages du texte n'a manifestement pas été compris de la plupart des candidats (deux derniers paragraphes).

Pour éviter les fautes de sens, trop nombreuses, il convenait de lire le texte dans son ensemble et ce, plusieurs fois. Les candidats auraient alors compris que chaque paragraphe correspondait à une réflexion de l'auteur, souvent illustrée par un exemple. C'était le cas du paragraphe 3 avec l'évocation des rencontres entre Emma Bovary et Léon (à l'imparfait, temps que les candidats ont modifié). Le non respect du texte a donné lieu à de multiples fautes comme l'absence des tirets utilisés par l'auteur, les paragraphes du texte modifiés dans la présentation, les mots en majuscule mis en minuscule ou vice-versa. Plus grave encore, le non respect de l'ordre des mots a donné des structures incorrectes en français. A noter également, quelques lusismes dans la traduction de « entre » et « autant ». Il est dommage que les candidats aient ignoré des mots comme « trille », « la Seine » ou n'aient pas su écrire correctement en français « funérailles », « arsenic » ou « robe de mérinos ».

Le jury tient à rappeler aux candidats qu'il faut traduire au plus près du texte et respecter avant tout le style de l'auteur.

Traduction proposée

C'est Alfred de Musset qui disait, dans ses stances pathétiques à la Malibran qu'en France, quinze jours font d'une mort récente une vieille nouvelle. Peut-être, quand c'est la Malibran qui meurt – un trille d'oiseau qui se perd dans la nuit. Mais, quand celui qui a disparu s'appelle Gustave Flaubert, et qu'il est l'auteur de *Madame Bovary* et de *L'Education Sentimentale* – quinze jours ou quinze ans peuvent passer sur cette disparition sans que s'atténue la douleur : surtout quand on pense que ce puissant artiste, un des plus grands de ce siècle, nous est stupidement arraché en l'espace d'une heure, par une apoplexie, en pleine force créatrice, à la veille de terminer un livre suprême, dans lequel il avait mis dix ans de travail, le meilleur de son génie, et la sage expérience d'une vie entière.

Ce n'est pas le lieu, dans cette chronique, d'étudier Gustave Flaubert. Je dirai seulement que sa haute gloire aura consisté à être l'un des premiers, le plus original, à donner, à l'art contemporain, sa véritable base, en le détachant des conceptions idéalistes du romantisme, en l'appuyant entièrement sur l'observation, la réalité sociale et les connaissances humaines qu'offre la vie. Nul ne pénétra jamais avec autant de sagacité et de précision les motifs complexes et intimes de l'action humaine, le subtil mécanisme des passions, le jeu des tempéraments dans le milieu social ; et nul n'habilla une analyse aussi vaste et pénétrante d'une forme plus vivante, plus dure et plus forte.

Ses créations – Mme Bovary, le pharmacien Homais, Léon, Frédéric, Mme Arnoux – par la puissance de vitalité qu'il leur a imprimée, participent d'une existence aussi réelle, presque aussi tangible que la nôtre. Quand son enterrement, à Rouen, passait près de la Seine, en face de l'une des belles îles qui verdoient à cet endroit, ceux qui l'accompagnaient s'arrêtaient un moment pour regarder, pour se montrer le lieu sur l'île fraîche où Madame Bovary se promenait avec Léon, comme s'ils voyaient, à travers le feuillage des peupliers, sa silhouette nerveuse et légère, et la robe de mérinos clair qu'elle portait *aux rendez-vous*.

Madame Bovary est aujourd'hui une œuvre classique, et certainement son meilleur livre. Qui ne la connaît pas et ne la relit pas – cette histoire profonde et douloureuse d'une petite bourgeoise de province, telle que les crée l'éducation moderne rendue immorale par les faux idéalismes et par la sentimentalité morbide, poussée par des appétits de luxe et des aspirations au plaisir, se débattant dans l'étroitesse de sa classe comme dans une prison sociale, allant jusqu'à épuiser d'une seule goulée toutes les sensations et en revenant plus triste, comme des funérailles de son illusion, recherchant tour à tour la félicité dans la dévotion et dans la volupté, aspirant toujours à *quelque chose de mieux*, et traînant une existence minée de cette maladie incurable – le déséquilibre de son sentiment et de la raison, le conflit de l'idéal et du réel ; jusqu'à ce qu'une poignée d'arsenic la libère d'elle-même !

Dans *L'Education Sentimentale*, il conçoit cette idée de génie : peindre en une longue action la faiblesse des caractères contemporains amollis par le romantisme, par le vague dissolvant des conceptions philosophiques, par le manque d'un principe sûr qui, pénétrant la totalité des consciences, dirige les actions ; et expliquer par cette effémination des âmes, toutes les instabilités de notre vie sociale, la désorganisation du monde moral, l'indifférence et l'égoïsme des natures, la décadence des classes moyennes, la difficulté de gouverner la démocratie…

Eça de Queiroz**,** *Gazeta de Notícias* do 28 de Novembro de 1892

Version roumaine

Rapport proposé par Hélène Lenz, Maître de conférences, Université de Strasbourg

Les trois copies de version roumaine ont obtenu la moyenne : 13,00, 13,50, 14, 50. Aucune ne présentant de contre-sens ni de faux-sens, la notation a sanctionné -des barbarismes, plus fréquents dans les copies notées 13,00 et 1350,- l'orthographe (une faute d'accord : un adjectif mis au féminin alors que le substantif était masculin), -des « lourdeurs » : de la traduction trop littérale à l'approche du solécisme. Le style de la copie notée 14,50 aurait pu être globalement excellent s'il n'avait été gâché par deux légers barbarismes.

Proposition de traduction

Femmes bleues

La première fois, je l'ai pris pour un photographe. Voilà comment j'ai connu aussi Marvin Leach, dès les premiers jours de mon installation à l'Institut : il se tenait devant une fenêtre, dans le corridor et photographiait la prison. Il avait installé son appareil sur un trépied et il attendait. Il m'a expliqué qu'il souhaitait saisir dans son objectif non seulement les murs et les tours imposantes de l'édifice mais un vol noir de corneilles profilées sur le ciel bleu. Il avait trouvé le bon angle, il cherchait un certain effet. Il avait allumé sa pipe et ne donnait aucun signe de hâte. De fait, chaque fois que nous nous rencontrons par hasard dans la bibliothèque de l'Institut ou simplement dans la rue, il me donne l'étrange impression d'une créature qui n'a rien à faire. Il porte toujours sur son dos un rucksack à moitié vide et sous le bras une serviette de photographies. Je n'ai pas compris l'explication de sa présence ici, quelle sorte de recherches il fait. Je ne le lui ai pas demandé non plus, ce qui n'est pas bien.

Le jour où nous nous sommes connus, il m'a invité pour un thé. Je suis entré dans son atelier aux stores tirés et la première image qui m'a sauté aux yeux a été la grande porte de la prison. La fenêtre par laquelle je la voyais semblait collée à la vieille pierre des murs gris. A côté des deux tours latérales, jaillissait en vagues la lumière blanc-bleue qui s'accrochait aux objets de la chambre. L'effet était incroyable. Entre la surface brillante d'une tabatière d'os, la lame étroite d'un coupe-papier posé sur une pile d'albums, l'ouverture ronde d'une verseuse de café turc, en cuivre - objets que j'ai aussitôt reconnus - et le frontispice de la porte de l'établissement de la route, où se trouvait encastré l'immense cadran baroque de l'horloge publique, il semblait exister un lien subtil d'absorption réciproque.

Gheorghe CRĂCIUN, « Femei albastre », Editura Polirom, 2013, p. 107-108

Version russe

Rapport présenté par Catherine Géry, Professeur des Universités, INALCO et Hélène Mélat, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne Paris IV

En 2014, quatre candidats ont concouru en version russe, ce qui est dans la moyenne des années précédentes. On ne peut toutefois que regretter ce chiffre très faible.

Les notes s'échelonnent de 04/20 à 15,5/20, soit : 04, 10, 13,5 et 15,5, ce qui donne une moyenne générale de 10,75/20, un peu moins élevée que les années précédentes, sans que cette variation soit vraiment signifiante.

Le texte proposé était l'incipit d'un des romans les plus connus du réalisme socialiste, datant de 1951. Il ne présentait pas de difficultés particulières de vocabulaire, à part quelques termes militaires (*gospital'*, faux ami qui désigne un hôpital militaire et non un hôpital tout court, ce que l'on apprend très vite lorsque l'on apprend le russe et ce qui est indiqué très clairement dans le dictionnaire unilingue Ojegov, ou encore *rota*, le régiment, *gimnastërka*, la vareuse), quelques *realia* soviétiques (kolkhoze, *èlektrička*). Quelques tournures très russes pouvaient être délicates à traduire, nous les détaillerons plus bas.

Le titre posait problème : la forme *troe* désigne trois personnes, parmi lesquels il y a obligatoirement des hommes. Hors contexte, il était difficile d'en donner une traduction précise, mais il fallait surtout éviter de traduire simplement par "Trois", comme l'ont fait deux candidats : d'une part, c'est inexact (l'auteur aurait employé le cardinal *tri*), d'autre part, cela ne convient pas du tout pour un titre. Les deux autres traductions, "Tous les trois", et "Ces trois-là" étaient possibles. Ce titre renvoie à la situation de trio amoureux créé par la guerre : la femme du héros, le croyant mort, vit avec un autre homme.

La copie ayant reçu la note la plus basse, si le français y est sans reproche, pèche en revanche par une méconnaissance évidente de la langue russe, qui se traduit par un grand nombre de faux sens, d'inexactitudes et de contre sens. La copie ayant 10/20 est un mélange de bonnes trouvailles en français et de phrases parfois incompréhensibles ou grammaticalement incorrectes en raison d'un problème de compréhension du russe. La note de 13,5/20 s'explique par des fautes d'aspect et de temps, et des faux

sens. La copie notée 15,5/20 témoigne d'une excellence connaissance du russe, mais un certain nombre de maladresses, lourdeurs et inexactitudes de traduction ont baissé la note.

Le nombre de faux sens est étonnant dans la mesure où le dictionnaire unilingue est à la disposition des candidats. On peut citer les plus étonnants, parce que concernant des mots très courants : *Sutki* traduit par heure et non jour entier, *stal* (devenir) confondu avec *vstal* (se lever). On a relevé un grand nombre d'inexactitudes : *groznyj* traduit par terrible, en référence sans doute à Ivan le terrible, hésitations pour *rota* entre division, régiment, légion, garnison. Il est vrai qu'il n'était pas explicite que l'action se passait après la Seconde Guerre mondiale. Le plus délicat était sans doute le vocabulaire des sentiments, qui est toujours délicat à rendre (*trevoga, toska, svoj, rodnoj*) : il faut d'autant plus y réfléchir lors de la préparation au concours.

La méconnaissance de la géographie de l'ex-URSS a provoqué une erreur grave dans deux copies : Batoum, ou Batoumi, est une grande ville de Géorgie, l'une des anciennes républiques de l'URSS, et il est évident qu'on n'y trouve pas qu'un seul chirurgien, comme le sous-entendait la traduction "**le** professeur de Batoum". Il n'est pas inutile de rappeler aux candidats de s'intéresser un tant soi peu au pays dont ils apprennent ou connaissent la langue et, dans le cas de l'ex-URSS, il convient de ne pas se limiter à la Russie.

La traduction des *realia* russes et soviétiques est souvent un problème, et l'on peut hésiter dans bien des cas – trouver un équivalent français, sur- ou sous-traduire. Mais dans le cas de *kolxoznik*, traduit par agriculteur dans une copie, il n'y avait pas lieu d'hésiter : kolkhozien existe dans les dictionnaires français, au même titre que datcha ou touloupe, et la francisation du mot était donc mal venue. On pouvait hésiter pour *èlektrička*, qui n'est pas tout à fait l'équivalent d'un train de banlieue bien qu'il soit souvent traduit ainsi. Il parcourt de plus longues distances et peut être traduit simplement par train. *Stantsija*, traduit dans une copie par "petite gare" (la traduction un peu étrange mais poétique du titre d'une nouvelle de Iouri Kazakov, que connaissait peut-être le candidat ayant choisi cette expression) opère une mise en valeur inutile, le terme étant parfaitement neutre en russe, et, là encore, on préfèrera une sous-traduction, avec simplement le mot gare. Un candidat ne connaissait visiblement pas la tradition russe de pleurer les morts, traduisant *plakala* par « a éclaté en sanglots ».

Une copie comportait plusieurs fautes d'aspect et de temps, fautes que l'on retrouve d'une année à l'autre. N'oublions pas que dans des formules comme *on ne pisal* l'imperfectif, obligatoire en russe parce qu'il expriment une durée (la seule exception étant les verbes du type *proležal* de la première phrase, le préverbe perfectif indiquant la durée), ne peut être traduit par un imparfait français car l'action est effectuée dans un laps de temps révolu indiqué par le complément de temps, ici deux ans. Il fallait donc employer le passé simple, éventuellement le plus-que-parfait. Par ailleurs, traduire un imperfectif par un passé simple est impossible dans les autres cas. A l'inverse, *stal*, le perfectif du verbe devenir, et *xvatilo,* perfectif de suffire, ne pouvaient être traduit par des imparfaits : il était redevenu lui-même, cela suffit. Ce sont des fautes élémentaires, qu'on ne devrait pas trouver dans des copies d'agrégation. Rappelons également qu'il ne faut en aucun cas mélanger passé simple (le temps de la narration) et passé composé (temps du dialogue ou de l'expression du passé proche). Il faut choisir l'un ou l'autre tout au long du texte, ici le passé simple pour une narration à la troisième personne.

Les participes ont posé des problèmes : confusion entre l'actif et le passif, confusion d'aspect.

Comme nous le signalions l'an dernier, le russe utilisant moins systématiquement l'adjectif possessif que le français, il est impératif d'en ajouter. Ainsi, *telo* renvoie évidemment au corps du héros, il fallait donc écrire **son** corps et non **le** corps. Par ailleurs, le français doit également rendre personnelles les tournures impersonnelles, ainsi *Napisat', čto ty živ* (littéralement "Ecrire que tu es vivant"), devait être traduit par dois-**je** écrire, veux-tu que **j**'écrive. Un contresens a d'ailleurs été fait dans une copie, le candidat ayant compris que c'était le héros qui devait écrire. Rappelons que dans les phrases impersonnelles l'acteur sous-entendu est le locuteur.

La ponctuation était cette année correcte dans l'ensemble, sauf dans une copie.

Rappelons encore une fois le problème épineux de la transcription des noms propres russes, qui est normée, norme qu'ignorent deux candidats sur quatre. Pour la version, il faut suivre la norme de transcription courante du français. Ainsi Vassili est la bonne transcription, et non Vasilij (translittération savante, que nous employons dans ce rapport, et qui est à utiliser dans les articles scientifiques francophones) ou Vassiliy (transcription fantaisiste), Advotia et non Advotja (translittération savante inexacte, on devrait avoir Advot'ja), Batoum et non Batum. Nous renvoyons les candidats au tableau ci-

dessous, extrait de l'ouvrage éclairant sur le sujet de Serge Aslanoff, *Manuel typographique du russiste*, dont la lecture est à recommander.

Quelques rares russismes sont à déplorer, en particulier dans l'expression *takie…kakie*, mal traduite dans plusieurs copies : la traduction "telle… comme", à traduire par "tels qu'il" ou encore "tout lui était important". Il faut noter aussi quelques rares formules trop familières, en l'occurrence : "submerger, bombarder de questions".

Cependant, les copies témoignent d'un bon niveau de français, ce qui est satisfaisant et rassurant dans le cadre d'une agrégation de Lettres modernes. Il faut plus de rigueur dans la connaissance du russe.

PROPOSITION DE TRADUCTION

A TROIS

Vassili Bortnikov resta alité deux ans dans un hôpital militaire à cause d'une grave blessure au cerveau. Faible comme un enfant, plongé dans le puits d'une douleur qui ne désarmait pas, il n'avait pas écrit une ligne à sa famille, à laquelle il ne pouvait plus apporter que de la souffrance.

Un camarade de sa division, rencontré par hasard à l'hôpital, lui apprit qu'il avait été porté mort et qu'on en avait informé sa femme Advotia.

- Tu veux que je lui écrive que tu es vivant ? - lui demanda son camarade.

- Ce n'est pas la peine qu'elle m'enterre une seconde fois, répondit Vassili, écartant péniblement ses mâchoires contractées par la douleur habituelle. Elle m'a déjà pleuré une fois, ça suffit...

En 1946, un professeur de Batoumi se décida à lui faire subir une opération risquée et presque sans espoir.

La guérison survint comme un miracle. Son corps vigoureux, retrouvant avec joie la possibilité de se mouvoir, recouvrait ses forces avec une rapidité inattendue. Vassili n'osait croire en ce bonheur inespéré. Il sortit de l'hôpital sans prévenir sa famille, prit un avion pour Moscou et vingt-quatre heures plus tard, il

était déjà dans un train qui traversait les lieux de son enfance.

Plus il s'approchait de chez lui, plus vive était son inquiétude pour sa femme et ses enfants.

Maintenant qu'il était redevenu lui-même et qu'il retournait à son ancienne vie, il était envahi d'un désir de revoir sa famille et d'un amour impatient pour elle tels qu'il n'en avait encore jamais ressentis.

Au dernier changement il rencontra quelqu'un qu'il connaissait, un kolkhozien du village voisin. Quand il apprit que ce dernier avait vu récemment sa femme et ses filles au marché, il le pressa de questions. Il voulait tout savoir : quelle robe portait Advotia, ce qu'elle achetait, comment étaient ses filles, mais le voisin se contentait de répondre :

- Elles vont bien, tu verras toi-même à ton retour.

C'était peu, mais ces quelques mots suffirent à rendre Vassili heureux. Il cessa de s'inquiéter, et la joie du retour l'envahit encore plus violemment.

Il y avait seulement quatre jours, il marchait dans les rues de Batoumi vêtu d'une simple vareuse, tandis que maintenant, de l'autre côté de la fenêtre du wagon, il voyait la nuit enneigée et quand le train s'arrêtait, il entendait le bruit sourd et menaçant de la forêt, invisible derrière le rideau de neige.

Ni cette tempête, trop précoce et inhabituelle pour un mois de novembre, ni la nuit noire n'effrayaient Vassili. Il se précipitait hors du train à chaque gare, échangeaient des paroles joyeuses avec des gens qu'il avait du mal à distinguer dans la pénombre, contemplait les contours sombres des maisons et les palissades basses des gares et se réjouissait de chaque sapin se détachant dans l'obscurité. Les gens, les wagons, les sapins – tout cela était familier, bien de chez lui.

Galina Nikolaïeva, *La Moisson*

Tableau de la transcription courante et translittération scientifique

du cyrillique en français

Utiliser la transcription courante pour la version

Alphabet cyrillique	Transcription française courante	Translittération scientifique française
А а	**a**	a
Б б	**b**	b
В в	**v**	v
Г г	**g, gu**	g
Д д	**d**	d
Е е	**e, é, ïe après voyelle**	e
Ё ё	**io**	ë
Ж ж	**j**	ž
З з	**z**	z
И и	**i**	i
Й й	**ï ou rien en fin de mot**	j
К к	**k**	k
Л л	**l**	l
М м	**m**	m
Н н	**n**	n
О о	**o**	o
П п	**p**	p
Р р	**r**	r
С с	**s**	s
Т т	**t**	t
У у	**ou**	u
Ф ф	**f**	f
Х х	**kh**	h, ou x
Ц ц	**ts**	ts
Ч ч	**tch**	č
Ш ш	**ch**	š
Щ щ	**chtch**	šč

Ъ ъ	**rien**	’’
Ы ы	**y**	y
Ь ь	**rien**	’
Э э	**e**	è
Ю ю	**iou**	ju
Я я	**ia, ïa après une voyelle**	ja

Version tchèque

Rapport présenté par Catherine Servant, Professeur des Universités, INALCO

Největší spisovatel český Jaroslav Hašek

[…] V dějinách celého lidstva vyskytl se jen jedinec tak všestranně dokonalý, a to jsem já. Vezměte si kupříkladu jen některou z mých neobyčejně zdařilých povídek. A co vidíte, obracejíce stránku za stránkou? Že každá věta má svůj hluboký smysl, každé slovo že jest na pravém místě, všechno že jest v souhlase se skutečností, přikročím-li k líčení krajiny, tu že ji máte tak před sebou, jako kdyby byla ofotografována, a osoby, které vám předvádím v nejrozkošněji zapleteném ději, že stojí před vámi jako živé. Přitom čeština v mých pracích literárních jest nejryzejší, předčíc ryzostí i češtinu Bible kralické, jest to pravá lahoda přečíst si aspoň jedinou řádku z mých prací – a když tak učiníte, uvidíte, jaké kouzlo vlévá se do duše, jak se rozehříváte, jak s blaženým úsměvem tu knihu ani vůbec neodložíte, nosíte ji pořád s sebou. Byl jsem kolikrát svědkem, jak lidé s opovržením odkládali časopis, poněvadž v něm nebylo nic ode mne. Ano, i já jsem také tak činil, neboť i já patřím mezi své ctitele, a také se tím nikterak netajím. Každou svou otištěnou práci dám si předčítat svojí manželkou Jarmilou, nejroztomilejší a nejinteligentnější ženou na světě, a u žádné věty nemohu se zdržeti výkřiku zasloužilého obdivu: „Toť nádherné, toť krásné! Jaká to hlava, ten pan Jaroslav Hašek!“ – Toto ovšem podotýkám jen mimochodem, neboť to jest právě výborný dokument, jaké nadšení působí mé literární práce v kruzích čtenářstva, a jsem přesvědčen, že tisíce a tisíce čtenářů činí tak se stejným nadšením, a toto nadšení jest mně tak drahé právě proto, že vytryská ze srdcí velice inteligentního davu, pro který zůstanu vždy nejslavnějším spisovatelem světa. Já jsem živým dokladem toho, jak lživé zprávy roztrušují nesvědomití kritikové tvrzením, že u nás nemáme žádného světového spisovatele.

Přikročím nyní zcela krátce k ocenění svého charakteru. Člověk, který píše tak krásné věci jako já, musí mít také duši krásnou. A při příštích volbách do rady říšské naskytne se jistě možnost, abych, jsa zvolen na některém či více okresech jednohlasně, zbavil rakouský parlament té ostudy, že tam dosud nezasedal nejšlechetnější muž rakousko-uherského mocnářství! Nemusím snad vykládat, že tímto nejšlechetnějším mužem míním sebe. Nakonec výslovně prohlašuji, že i toto, co jsem napsal, jest jedním z oněch velkých, šlechetných skutků, neboť co jest krásnějšího, nežli když člověk někoho úplně nezištně povznese na vrchol slávy? Touto kapitolou také otevrou se oči mnohým, kteří snad hledali v této knize, v této velké historii snůšku hanopisů a opovržlivé kritiky tak četných veřejně činných osob. Jsou-li tyto řádky hanopisem, pak na mou duši už nevím, co je hanopis!

Jaroslav HAŠEK (1883-1923), « Největší spisovatel český Jaroslav Hašek », extrait de *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, pp. 63-64, *in* : *Povídky*, vol. I, Prague, Československý spisovatel, 1988 [texte de 1911-1912].

Proposition de traduction

Le plus grand écrivain tchèque : Jaroslav Hašek

[…] Dans l'histoire de l'humanité tout entière je ne connais qu'un seul exemple d'une telle perfection : moi. Prenez par exemple un seul, rien qu'un seul de mes extraordinaires récits. Qu'y voyez-vous, tournant page après page ? Que chaque phrase est porteuse d'un sens profond, que chaque mot est à sa place exacte, que le moindre détail est en accord avec la réalité : si je décris un paysage, d'un coup le voilà sous vos yeux, tout comme si vous l'aviez en photographie ; et quant aux personnages autour desquels je tisse la trame d'une action qui vous coupe le souffle, ne sont-ils pas là, devant vous, plus vivants que la vie elle-même ? Et puis que dire de mon tchèque, surpassant en pureté celui même de la Bible de Kralice ! La moindre de mes phrases est un régal, lisez plutôt, et vous verrez quelle magie transporte l'âme, de quelle ardeur vous serez enflammés, avec quel sourire extasié vous reposerez mon livre, que dis-je, non, vous ne le reposerez pas, vous le porterez sans cesse avec vous. Combien de fois ai-je vu des gens repousser un journal avec une moue de mépris, parce que dans ce journal il n'y avait rien de moi. Oui, oui, et j'en ai fait autant moi-même, car je me compte, pourquoi le taire, parmi mes plus fervents admirateurs. Tout ce qui paraît de moi, je me le fais lire par mon épouse Jarmila, la femme la plus délicieuse et la plus intelligente du monde, et il n'est pas une seule phrase qui ne m'arrache les cris d'une admiration méritée : « Que c'est beau, que c'est splendide ! Quel génie que ce monsieur Hašek ! » Cela dit en passant, bien sûr, comme un témoignage fidèle de l'enthousiasme que peuvent susciter mes travaux littéraires auprès des fins esprits, et je suis convaincu que des milliers et des milliers de lecteurs s'unissent dans la même ferveur – ferveur qui m'est d'autant plus chère qu'elle jaillit du cœur d'une foule éclairée, pour laquelle je suis et resterai toujours le plus illustre écrivain du monde. Je suis, moi, la preuve vivante que certains critiques irresponsables ne répandent que mensonges et calomnies lorsqu'ils déclarent que nous n'avons pas chez nous d'écrivain de portée universelle.

Et maintenant, quelques mots rapides pour faire comprendre tout le prix de mon caractère. Un homme qui écrit d'aussi belles choses ne peut avoir qu'une âme également belle. Et, lors des prochaines élections, il est plus que probable, si je suis élu à l'unanimité dans une ou, pourquoi pas, plusieurs circonscriptions, que j'éviterai au Parlement autrichien la honte de n'avoir pas encore réservé de siège à l'homme le plus éminent de notre empire austro-hongrois ! Lorsque je dis « l'homme le plus éminent », ai-je besoin de préciser qu'il s'agit de moi ? Pour finir, je déclare expressément que tout ce que je viens d'écrire part du sentiment le plus noble et le plus généreux, car en vérité, qu'y a-t-il de plus beau pour un homme que le sentiment désintéressé qui le porte à hisser son prochain au sommet de la gloire ? Que ce chapitre encore ouvre les yeux de tous ceux qui pensaient trouver dans ce livre, dans cette éblouissante chronique, une suite de pamphlets ou de critiques infamantes contre les plus respectables et les plus honorables de nos personnalités publiques. Si ces lignes sont du pamphlet, alors nom d'une pipe, je ne sais plus ce que pamphlet veut dire !

Jaroslav Hašek (1883-1923), « Le plus grand écrivain tchèque : Jaroslav Hašek », extrait de *Histoire du Parti pour un progrès modéré dans les limites de la loi*, traduction du tchèque Michel Chasteau, Paris, Fayard, 2008, pp. 167-168.

Rapport sur l'épreuve de version tchèque

L'épreuve de version tchèque de l'agrégation externe de lettres modernes a été présentée cette année par un(e) candidat(e). Cette copie, caractérisée par un niveau général de compréhension du tchèque très insuffisant, s'est vu attribuer une note inférieure à la moyenne.

L'extrait proposé, œuvre de l'auteur des célèbres *Aventures du brave soldat Chvéïk* Jaroslav Hašek, est tiré de l'*Histoire du Parti pour un progrès modéré dans les limites de la loi*, sorte de collage à l'infini rédigé en 1911-1912, paru *in extenso* une cinquantaine d'années plus tard. Le point de départ en est une mystification : le jeu électoral bien connu auquel Jaroslav Hašek prend part en 1911 en tant que candidat pour la circonscription de Vinohrady. Or, le texte qui en ressort n'a rien d'un simple enregistrement des événements – pourtant suffisamment remarquables et extravagants en tant que tels –, d'une reconstitution réaliste des faits : il s'agit d'une nouvelle mystification à la faveur de laquelle l'auteur récrit, transforme, déforme, en un mot réinvente l'histoire du « Parti pour un progrès modéré… », la rendant sans nul doute encore plus colorée et piquante que ne l'était son original. Ce mélange inextricable d'événements avérés, d'inventions pseudo-historiques, de fantaisies autobiographiques, s'accompagne de tout un discours *authentifiant* – ou du moins censé l'être – par lequel l'auteur met sans cesse en avant ses intentions démystifiantes, toujours plus fermement affirmées à mesure que les strates fabulatrices, hyperboliques, semblent s'accumuler sur les « faits » de départ. Il en va ainsi dans le discours consacré au « Plus grand écrivain tchèque Jaroslav Hašek », dont un extrait a été choisi ici. À travers ce portrait hyperbolique de lui-même en génie, étayé par tout un argumentaire sur le bien-fondé de ses dires, l'auteur semble s'attaquer à l'autobiographique même, œuvrant à sa destitution méthodique en le transformant en une pratique d'écriture qui s'autodétruit instantanément.

Si ce texte du début du XXe siècle présente quelques marques distinctives, grammaticales et stylistiques, propres au tchèque littéraire de l'époque, comme les infinitifs en « *–i* », l'emploi fréquent du gérondif ou encore certaines tournures syntaxiques complexes, elles ne rendent pas pour autant sa compréhension insurmontable. Or, la copie que nous avons examinée présente une multiplicité de fautes et inventions qui trahissent, en tout premier lieu, un manque de maîtrise élémentaire de la langue tchèque, tant au niveau du lexique que de la grammaire et de la syntaxe.

Concernant le lexique, on ne peut que souligner en premier lieu l'ampleur des lacunes et flottements constatés, face à un vocabulaire pourtant relativement courant : *« jedinec »* (signifiant « individu », dont la traduction a été contournée), *« povídka »* (« nouvelle » ou « conte » – traduit par « discussion »), *« věta »* (« phrase » – traduit par « expression »), *« řádka »* (« ligne » – traduit par « extrait »). On relève également un certain nombre de confusions : le substantif *« skutečnost »* – signifiant « réalité » –, traduit ici par « expérience vécue », a été confondu avec *« zkušenost »* ; en traduisant *« přitom čeština »* par « la langue tchèque d'aujourd'hui », on aura confondu de toute évidence *« přitom »*, adverbe de temps (avec une nuance concessive plus ou moins prononcée), signifiant « en même temps », avec l'adjectif *« přítomný »* (présent, actuel). S'ajoutent ici des erreurs liées à des analyses morphologiques incorrectes : *« otištěnou »*, participe du verbe *« otisknout »* (imprimer), a ainsi été rapproché de *« ticho »* (silence), de sorte qu' « imprimé » devient « écrit en silence ». Mentionnons encore la forme *« předčíc »*, gérondif du verbe *« předčit »* (signifiant dépasser, surpasser), indûment relié ici au verbe *« předčíst »* (lire à haute voix) : ainsi la proposition *« … čeština […], předčíc ryzostí i češtinu Bible kralické »*, que Michel Chasteau, dans la dernière version française parue de ce texte, traduit par « mon tchèque, surpassant en pureté celui même de la Bible de Kralice », devient-elle : « je suis un grand lecteur à haute voix de la Bible royale ».

La méconnaissance de la grammaire tchèque transparaît également à travers des erreurs d'appréciation nombreuses et rédhibitoires, parmi lesquelles, au premier chef, les fautes de déclinaison. Par exemple, lorsque la phrase *« Já jsem ž ivým dokladem toho, jak lživé zprávy roztrušují nesvědomití kritikové »* est rendue en français par « Je suis la preuve vivante que les informations menteuses entremêlent des critiques sans conscience », la traduction montre bien que l'on n'a pas identifié le nominatif sujet du verbe (*« nesvědomití kritikové »*), et que l'on a confondu sujet et complément. Dans la phrase *« Touto kapitolou také otevrou se oči mnohým »* – « ce chapitre encore ouvre les yeux de tous ceux qui… » (trad. M. Chasteau) –, l'instrumental (*« touto kapitolou »*) a visiblement été pris pour un accusatif, le nominatif sujet (*« oči »*) pour un instrumental et, dans le même mouvement, la 3e personne du pluriel du verbe (*« otevrou se »*) s'est muée en première personne du singulier, le tout aboutissant à un contresens général : « J'ouvre aussi ce chapitre, avec des yeux immenses ». Et pour donner un dernier exemple du galimatias auquel de tels écueils peuvent aboutir, on peut citer la phrase « *přikročím-li k líčení krajiny, tu že ji máte tak před sebou, jako kdyby byla ofotografována »*, que M. Chasteau traduit par « si je décris un paysage, d'un coup le voilà sous vos yeux, tout comme si vous l'aviez en photographie », et qui est restituée ici par une phrase française pour le moins éloignée de l'original : « je mets en place tout cela, dans des tâches qui se colorent l'une l'autre, comme si l'expérience était prise en photo ».

Si cette copie ne suffit pas à nous faire oublier les versions tchèques de bon niveau qu'il nous a été donné d'évaluer lors de précédentes sessions, son exemple nous porte néanmoins à insister, une nouvelle fois, sur la nécessité de posséder une bonne maîtrise de la langue tchèque pour aborder l'épreuve de version de l'agrégation de lettres.

LEÇON

Rapport présenté par Didier Voïta, professeur de chaire supérieure, lycée du Parc, Lyon

I) REMARQUES GÉNÉRALES :

L'épreuve de la leçon peut apparaître comme l'épreuve reine de l'oral du concours d'agrégation, perçue souvent comme décisive par son coefficient, imposante par sa durée de préparation et l'endurance qu'elle suppose de la part des candidats. Pour ces mêmes raisons, elle peut paraître redoutable. Mais elle n'est en rien insurmontable. C'est une épreuve comme les autres et comme les autres épreuves, elle exige des connaissances, de la méthode et de l'entraînement.

L'épreuve porte sur un seul auteur, parmi ceux du programme, y compris celui qui a fait l'objet de la première composition écrite.
Le sujet est tiré au sort parmi plusieurs et l'on fournit au candidat pour son travail un exemplaire de l'œuvre concernée – l'œuvre sans sa traduction pour l'œuvre médiévale.
En salle de préparation, des ouvrages généraux (notamment des dictionnaires) sont mis à disposition pour une libre consultation.

Le temps de préparation est de 6h, l'exposé devant le jury dure 40 minutes et l'entretien 10 minutes.

II) LES SUJETS PROPOSÉS CETTE ANNÉE :

Chaque commission du jury composant ses propres sujets, un même énoncé a pu parfois être proposé par des commissions différentes.

A) Le Couronnement de Louis

L'espace (2 fois) – La couronne – Le corps – L'expression des émotions – La violence – Les combats (2 fois) – Le héros épique – La religion – La société – La chevalerie et le clergé – Le pouvoir royal – Petits et grands – Images de l'ennemi – Les ennemis – Aspects tragiques, aspects comiques – Le comique – La narration – Échos et répétitions – Chanter de geste – « Guillelmes li nobiles guerriers » – Guillaume et Louis – Corsolt – « En son service vueil ma jovente user » – « Échec au roi ? »

Études littéraires :
Vers 1-325 ; vers 27-271 ; vers 326-635 ; vers 613-1165 ; vers 636-961 ; vers 1250-1599 ; vers 1666-2010 ; vers 2020-2225 ; vers 2226-2648

B) JODELLE, *Didon se sacrifiant*

La mort - Le corps – Émotions et passions – Le sacrifice – Parole et action – Le feu – Les dieux – Les dieux et les hommes – Songes et prophéties – L'espace – Troie – Troie et Carthage – Rome et Carthage – Énée (2 fois) – Didon (2 fois) – Anne – Anne et Barcé – L'entourage féminin de Didon – Le dialogue – Les chœurs – Le vers – « Ceste inevitable Fortune » – « songes ambigus... monstrueux miracles »

Études littéraires :
Acte I ; Acte I, vers 1-180 ; Acte II ; Acte II, vers 433-953 ; Acte IV ; Acte IV, vers 1580-1902 ; Acte IV, vers 1589-1902 ; Acte V (2 fois)

C) Tristan L'HERMITE, *Le Page disgracié*

Grâce et disgrâce – L'argent – L'étranger – Les animaux – Les objets – Les vêtements – Les personnages féminins – L'éducation sentimentale – Érotisme et animalité – Rêves et rêveries – L'amitié – Les rencontres – La violence – Mélancolies – La mélancolie (2 fois) – Le jeu – Mercure, Vénus et Mars – Réalisme et fantaisie – Voyager – Le roman de la quête – La poésie – Le rythme – Scènes et mises en scène – Les figures d'autorité – Le narrateur héros – L'écriture de soi – La diplomatie – Tromperies et artifices – « Les postiqueries de ma jeunesse » – Diversité et unité – *Le Page disgracié,* roman de la disgrâce ? – *Le Page disgracié* : un roman de la route – « Je mêlais quelquefois le tragique au ridicule » – « J'étais le vivant répertoire des romans et des contes fabuleux » (3 fois) – « Un véritable récit de toutes mes infortunes » – « L'Irlande me semblait encore plus sauvage que l'Angleterre » – « C'est comme une réflexion de miroir »

Études littéraires :
Partie I, chap. 4 à 8 (2 fois) ; chap. 17 à 20 (2 fois) ; chap. 23 à 26 ; chap. 26 à 28 ; chap. 40 à 46 ;
Partie II, chap. 22 à 27 ; chap. 29-35 ; chap. 39-54 ; chap. 47 à 52 ; chap. 49 à 55

D) MONTESQUIEU, Lettres persanes

La satire – Faire rire – Humour et impertinence – Rica – Usbek – Présence et absence – Le regard – Regards – L'amour – Amour et sexualité – Les eunuques (2 fois) – Le sérail – Les personnages féminins – Les femmes – L'érotisme – Le libertinage – Disputer – Fables et histoires insérées – Les récits seconds – La fragmentation – Fragmentation et discontinuité (2 fois) – L'Orient – Le « langage asiatique » – Les libertés – Les formes du pouvoir – Le pouvoir – La violence (2 fois) – Les « caractères » – La question religieuse – La religion – La religion et ses ministres – Les relations sociales – La ville – Ordre et désordre – Les *Lettres persanes* : un « ouvrage sérieux » ? – Les *Lettres persanes* : une cartographie du monde des Lumières ? – Les *Lettres persanes* : une œuvre politique ? – Les *Lettres persanes*, « une espèce de roman » – Étranger et étrangeté – L'effacement du nom – « L'envie de savoir » – Les raisons du voyage

Études littéraires :
Lettres I à IX ; les 15 dernières lettres ; lettres CXLVII à CLXI

E) STENDHAL, Le Rouge et le Noir

Les affinités électives – Les « seuils » du texte – Les italiques (2 fois) – Titres et épigraphes – La « rhétorique du naturel » – Les jardins – La chambre – Une « école du désenchantement » ? – Voyages et voyageurs – Vêtements et parures – Les objets (2 fois) – L'argent – Les lettres – Politique et hommes de pouvoir – Révolution et révolutions – Le plébéien – Le corps – La violence – La religion et ses ministres – Clercs et cléricaux – Don Juan et Tartufe – Paris et la province – Le beau et le laid – L'ambition – Le mépris – L'imprévisible – Séduire – Les portraits – Le marquis de La Mole – Mathilde de la Mole – L'abbé Pirard – *Le Rouge et le Noir*, roman de la lecture – *Le Rouge et le Noir* : « chronique de 1829 » – « Son amour était encore de l'ambition » – « Elle aime l'infortunée » – « Il se mit à rire comme Méphistophélès » – « Le temps de Voltaire et de Louis XV » – « Suivant moi ce fut une belle plante » – « Cette énergie sublime qui fait faire des choses extraordinaires » – « Il manque de légèreté mais non pas d'esprit » – « Le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles »

Études littéraires :
Livre I, chap. V à VI ; chap. VIII à X ; chap. XVIII ; chap. XXV à XXVII (2 fois) ; chap. XXVII à XXIX ;
Livre II, chap. VIII à IX ; chap. XXI à XXIV ; chap. XXXVI à XXXIX ; chap. XLII à XLV ; chap. XLIII à XLV

F) Paul ÉLUARD, Capitale de la douleur

L'enfantin – L'hermétisme – La simplicité – Simplicité et ambiguïté – Le jeu de construction – L'espace – Macrocosme et microcosme – La douleur – La rupture – Le désir – Les yeux, le regard – L'oiseau – Surprise et incongru – Les figures féminines – Le masculin et le féminin – La nuit – Lumière et obscurité – Le sommeil – Les poètes et les peintres – Le peintre et son modèle – Images et empreintes – Les poèmes en prose – Vers et prose – La poétique des contraires – L'inquiétude des

formes – Le collage – La transparence – Le silence – Les « paroles coutumières » – « L'empreinte des choses brisées » – « Tout trouver tout ramasser » – « J'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule » – « Comment prendre plaisir à tout ? » – « L'art d'être malheureux » – « L'art incohérent » – « Qu'avez-vous vu ? » – « Je dis la vérité sans la dire » – « Toutes les transformations sont possibles » (2 fois) – « Ce qui a été compris n'existe plus » – L' « outre-sens » – « Plus un mélange n'est absurde » – « Pour voir plus loin » – « Le gouffre effrayant de mes songes » – « Le temps se sert de mots comme l'amour » – « L'espace a la forme de mes regards » – « La rivière que j'ai sous la langue » – « La bien belle peinture » – « Je chante pour chanter »

Études littéraires :
Depuis *Mourir de ne pas mourir* jusqu'à « Mascha riait aux anges »

III) QUELQUES CHIFFRES ET RÉSULTATS

273 candidats ont été entendus à l'oral de la leçon, cette année.
La moyenne générale de l'épreuve est de 7,46 (7,76 en 2013 ; 8 en 2012)
L'éventail des notes est très ouvert de 1 à 19 (3 leçons ont obtenu cette note, par des exposés brillants et informés). Certes il y eut des prestations manquées, mais le jury s'est réjoui aussi, comme chaque année, d'entendre de belles et stimulantes leçons.
77 candidats (soit plus de 28%) ont obtenu une note supérieure ou égale à 10.

La répartition des notes par siècle est la suivante :

Moyen-Âge : *Le Couronnement de Louis*,	34 sujets,	moyenne 7,69
XVIe : JODELLE : *Didon se sacrifiant*,	34 sujets,	moyenne 7,25
XVIIe : TRISTAN L'HERMITE, *Le Page disgracié,*	51 sujets,	moyenne 8,09
XVIIIe : MONTESQUIEU, *Lettres persanes*,	49 sujets,	moyenne 6,04
XIXe : STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*,	55 sujets,	moyenne 7,93
XXe : ÉLUARD, *Capitale de la douleur*,	50 sujets,	moyenne 7,81

Ces résultats appellent deux remarques :
- la première concerne un léger recul de la moyenne de l'épreuve pour la deuxième année consécutive. Sans en tirer de conclusion hâtive, on peut cependant encourager les candidats à mettre toutes les chances de leur côté dans la préparation de cette épreuve.
- la seconde touche le relatif écart entre certaines œuvres (écart sensible, par exemple, entre la moyenne de 6,04 pour les *Lettres persanes* et celle de 8,09 pour le *Page disgracié*). Rappelons cette évidence qu'il n'y a pas d'œuvre « facile » et que toutes, même (surtout ?) celles qui semblent les plus familières, doivent faire l'objet d'une étude attentive et d'une appropriation adaptée.

IV) L'ESPRIT DE LA LEÇON

Dans la ligne des rapports antérieurs, qu'il est toujours profitable de lire, il n'est pas incongru de rappeler ici quelques évidences : la leçon est bien un exposé, un oral, et elle s'achève sur un entretien.

a) un exposé :

Deux qualités principales sont requises pour communiquer : la clarté et la précision.
La première exige une organisation cohérente de la pensée, sachant progresser, hiérarchiser, articuler. La clarté n'est pas la lourdeur, et l'articulation doit se contenter d'annonces sobres, sans recours au détour de chaque « partie » ou « sous-partie » de résumés ou d'annonces redondantes, répétant ce que l'on a dit, ce que l'on dit et ce que l'on dira...
La seconde requiert une grande familiarité avec les œuvres du programme : seule cette connaissance détaillée et intériorisée rendra possible le recours pertinent à des « exemples » situés (citations, situations, échos etc.)
Rappelons, pour les textes médiévaux, que l'usage est de lire les extraits dans la langue originale, selon les conventions phonétiques admises, et de faire suivre cette lecture de la traduction en français moderne.

b) un oral :

L'épreuve orale ne doit pas se transformer en lecture d'un texte entièrement rédigé. Certes il est indispensable de s'appuyer sur ses notes, mais les qualités de l'oral sont celles d'une certaine spontanéité, d'une certaine animation par l'intonation et le rythme que l'on imprime à sa parole. Beaucoup de prestations restant suspendues à un écrit risquent de paraître artificielles et monotones. Et les choses s'aggravent quand le livre même contenant l'œuvre du programme, en concurrence avec la liasse des notes, demeure consciencieusement fermé tout le temps de la « lecture » ...
Bien sûr, cette langue orale, celle d'un futur professeur, doit répondre à tous les critères de correction, tant dans la propriété du lexique et de la syntaxe que dans la clarté de la diction.

c) un entretien :

L'entretien a pour but de valoriser la prestation du candidat et en aucun cas de le « piéger » : il s'agit d'approfondir, de rectifier, de préciser. Les qualités requises sont ici l'ouverture et la souplesse d'esprit, la réactivité. On n'attend évidemment jamais du candidat qu'il réponde : « Comme je l'ai déjà dit... » à une demande neuve sur son exposé.

V) LA PRATIQUE DE LA LEÇON

a) La gestion du temps :

Il a été dit que l'épreuve exige de l'endurance. Elle exige aussi de la méthode et bien des déceptions seraient évitées si certaines procédures étaient plus scrupuleusement appliquées :

- Le temps de préparation doit commencer par une relecture (un « re-passage » ») de toute l'œuvre au crible du libellé du sujet : c'est la meilleure façon de sélectionner les occurrences essentielles et mobilisables que l'on pourra problématiser, hiérarchiser, ordonner. Le jury a été étonné, à propos de tel ou tel sujet sur *Capitale de la douleur* ou sur les *Lettres persanes* de voir le corpus convoqué réduit à quatre ou cinq poèmes ou à une dizaine de lettres toujours canoniques et toujours les mêmes. Des pans entiers de l'œuvre semblent être passés à la trappe.
- La répartition des idées et des exemples dans la confection du plan doit être équilibrée : la première partie, sous la forme souvent nécessaire d'un « état des lieux », propose trop souvent le catalogue interminable et non raisonné de remarques juxtaposées : on aimerait, en plus de l'indispensable tri, que les conjonctions de coordination cèdent le pas pour la progression de cette partie à la logique des subordinations... Une première partie pléthorique déséquilibre forcément le plan, et ce, presque toujours au détriment de la troisième, expédiée sous forme de résumé ou réduite à la portion congrue.
- Le respect du temps imparti pour la leçon (40 minutes) est une des composantes de la maîtrise du discours : un exposé de 30 minutes paraît bien maigre et une prestation terminée au pas de course pour rester dans les temps gâche ce moment essentiel de la leçon où le candidat est censé apporter sa composante personnelle d'évaluation et d'interprétation du sujet.

b) La maîtrise du sujet :

La bonne connaissance des œuvres doit soutenir une juste analyse du sujet.
Les énoncés portent grosso modo sur quatre types de sujet : des thèmes ou des motifs (« la violence », « l'argent », « l'oiseau »), des notions littéraires (« prose et poésie », « l'italique », « la satire »), des personnages (« Guillaume et Louis », « Énée », « Mathilde de la Mole ») et des citations tirées des œuvres (« En son service vueil ma jovente user », « Son amour était encore de l'ambition », « Plus un mélange n'est absurde »). Parfois ces sujets sont présentés sous forme de questionnement (« Échec au Roi ? », « *Le Page disgracié* : un roman de la disgrâce ? », « Les *Lettres persanes* : une oeuvre politique ? »).

Il n'existe bien sûr pas de plan type et chaque sujet appelle un traitement spécifique. Mais la méthode reste la même : dans tous les cas, l'intérêt du sujet et l'organisation du plan viendront de l'analyse préalable des termes du libellé, des présupposés et des contextes (littéraires, historiques, religieux, critiques...).

Les candidats se privent souvent de développements féconds quand ils ne pensent pas à jouer sur et avec la polysémie des termes de l'énoncé, appliqués à une œuvre spécifique (« les raisons du départ », « l'enfantin », « les libertés »), à en exploiter les dérivations ou variations possibles (« étranger et étrangeté », « la chambre », « l'outre-sens »), à en examiner la portée et l'expression littéraires (que deviennent les « échos et répétitions dans *Le Couronnement de Louis* » quand ils sont traités sans référence aux spécificités de la narration épique ? ou « les chœurs dans *Didon se sacrifiant* » quand on fait l'impasse sur les questions de théâtre... ?)
Bien des présentations tournent court faute d'avoir vraiment « lu » le sujet : l'étude sur « les figures d'autorité dans les *Lettres persanes* » ne peut se cantonner à une revue des crimes et châtiments dans l'œuvre ; la réflexion sur « le beau et le laid dans *Le Rouge et le Noir* » ne peut se passer d'un tour du côté des questions d'esthétique et de goût ; comment « la bien belle peinture » dans *Capitale de la douleur* peut-elle donner lieu à un exposé où il n'est simplement pas question de peinture ?

c) L'étude littéraire :

Cet exercice spécifique représente cette année plus de 16% des leçons. Il porte sur un passage d'une œuvre : deux ou trois centaines de vers, un chapitre ou une séquence de chapitres, quelques scènes ou un acte entier. Dans la pratique, de dix à trente pages, en fonction de la densité et de l'unité du texte.
Il s'agit bien d'une étude *littéraire*. C'est-à-dire qu'elle ne doit pas se contenter de situer la partie retenue dans l'économie de l'œuvre, et de la noyer sous un commentaire paraphrastique, sous des généralités concernant l'auteur et ses idées, la psychologie des personnages, ou encore des fiches formatées sur l'œuvre entière... Il convient au contraire de s'intéresser, dans le détail, aux questions d'écriture : questions de genre et de style, repérage et interprétation des structures, des figures et des registres de langue, analyse détaillée des images, de la versification etc. La matérialité du texte doit être omniprésente dans l'étude. On attend que soit analysée, souvent sous forme de « microlectures », la poétique spécifique du texte, constituant sa forme et fondant son sens.
Chaque étude élaborera son plan en fonction de l'extrait, mais le but est bien d'en révéler l'intérêt spécifique et de montrer comment et pourquoi se construit l'unité particulière de ce « passage » d'un certain point de l'œuvre à l'autre.

Explication d'un texte postérieur à 1550

Rapport présenté par Philippe Cappelle, Professeur de chaire supérieure, lycée Henri IV, Paris

Le jury tient tout d'abord à saluer les très bonnes prestations que la session 2014 lui a permis d'entendre à son grand plaisir. Les meilleurs candidats ont su, en effet, non seulement éviter les pièges de cet exercice périlleux qu'est l'explication de texte, mais encore mettre leur culture et leur maîtrise technique au service de lectures originales, personnelles, parfois audacieuses, vraiment aptes à « actualiser » ces œuvres en leur redonnant vie sans les trahir. Ce rapport cherchera à aider les futurs candidats à l'agrégation, en rappelant successivement ces éléments nécessaires à une bonne explication de texte : une technique, une culture, utilisées judicieusement, et le désir résolu de faire vivre les textes par le rapport personnel que nous pouvons, et devons, entretenir avec eux.

Les notes obtenues par les candidats de la session 2014 se répartissent comme suit :

Notes obtenues	JODELLE	TRISTAN L'HERMITE	MONTESQUIEU	STENDHAL	ELUARD
1			3		
2	1	4		2	
3	6	3	3	2	1
4	3	4	1	4	5
5	8	5	5	13	4
6	3	4	8	13	6
7	3	5	6	13	7
8	4	5	8	7	7
9	4	7	3	7	5
10	2	5	3	2	2
11	4	2	2	1	3
12	1	3	4	1	1
13	4	1	3	4	3
14	4	1	1	3	2
15	1		1	3	1
16	2		1	4	
17		1		1	
18			1		1
19					1
20					
Moyenne	8,2	7,6	8	8	8,4

Une moyenne plus basse caractérise les explications portant sur *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite. Les notes très faibles n'en sont pas la raison, puisque leur nombre est comparable à celles obtenues sur la tragédie de Jodelle. Le jury, en revanche, n'a pu que trop rarement accorder à ces explications des notes élevées, supérieures à 12. Les candidats ont, semble-t-il, été déconcertés par cette œuvre multiforme, et n'ont généralement pas su éclairer leurs explications par une problématique nette et précise, sans pour autant qu'on ait à déplorer de trop fréquents contresens. On notera néanmoins qu'une des meilleures notes

a été attribuée à l'explication d'un extrait du chapitre XXXII, Première Partie, du *Page disgracié*, récit « de transition » dont le candidat a su remarquer l'aspect lisse et à première vue peu signifiant, pour en faire le ressort même d'une analyse pertinente et pleine de finesse.
On remarquera, à l'inverse, la très bonne tenue, en moyenne, des prestations portant sur *Capitale de la douleur* de Paul Eluard. L'étrangeté même de la poésie éluardienne, comme d'ailleurs les difficultés saillantes du texte tragique de Jodelle, ont conduit (contraint ?) les candidats à s'interroger plus franchement et plus directement sur le *sens* et l'intérêt du passage à expliquer : c'est là une attente légitime du jury, quelle que soit l'œuvre envisagée.

L'explication de texte : un rituel à s'approprier.
Technique, l'exercice d'explication de texte suppose le respect d'une démarche réglée, pouvant s'apparenter à un rituel scolaire, mais qui n'exclut nullement l'originalité si les règles en sont bien maîtrisées. Rappelons-en donc l'essentiel.
Il s'agit d'abord de situer le texte à expliquer dans l'œuvre dont il est extrait. La situation doit être précise sans devenir démesurée. Son objectif est d'assurer l'intelligibilité de l'extrait, de rendre sa lecture possible. Mais dès ce moment des trouvailles peuvent se produire, que l'explication mettra à profit. Un cas-limite, certes, mais révélateur, serait la scène de l'examen de théologie dans *Le Rouge et le Noir* (I, XXV, pp. 252-253) : l'accès de faiblesse de Julien à son arrivée au séminaire, l'évanouissement qui s'est produit deux pages plus haut, conduisent à lire cet extrait comme une épreuve par laquelle Julien croit restaurer sa valeur et sa force ; mais un détail pouvait retenir l'attention du lecteur : lorsque l'abbé Pirard interroge Julien sur l'autorité du Pape, « le jeune homme lui récita tout le livre de M. de Maistre » : la mémoire du texte, comme l'on dit, pouvait alors conduire le candidat à revenir au chapitre V (pp. 66-67), où il est dit que, « pour gagner le vieux curé Chélan, duquel il voyait bien que dépendait son sort à venir, [Julien] avait appris par cœur tout le Nouveau Testament en latin ; il savait aussi le livre *du Pape* de M. de Maistre, et croyait à l'un aussi peu qu'à l'autre. » La similitude des deux scènes, l'instrumentalisation des discours ultramontains par l'ambition du jeune homme, donnaient alors à réfléchir sur les rapports entre le roman et l'idéologie chez Stendhal et dans notre extrait.
La lecture à haute voix, moment important de l'exercice, sert à *constituer* l'objet que l'on explique, le texte. La diction doit donc rester modeste, éviter les effets spectaculaires tout autant que la monotonie. Elle doit surtout témoigner d'une appropriation du texte par son lecteur : une belle lecture *suggère* ce que l'explication rendra visible, et transmet par contagion l'intérêt que chacun y trouvera. C'est peut-être la qualité première d'un professeur de lettres, que de donner ainsi l'exemple de la présence vivante des textes.
Caractériser la composition du passage, son organisation interne, est indispensable, et le candidat doit faire preuve, dans cette phase de l'introduction, d'esprit d'initiative et de décision : l'extrait s'organise-t-il en fonction d'éléments narratifs, argumentatifs, symboliques, linguistiques, de versification ? Quel lien peut-on établir entre cette forme que l'on discerne et le sens qui commence à poindre et que l'on va interroger ? Ce repérage n'a rien d'une étape obligée et fastidieuse : idéalement, c'est lui qui fait émerger la problématique de l'explication.
« Axe de lecture », « projet », « hypothèse », tous les termes usuels sont recevables pour désigner la problématique d'une explication de texte, moment décisif de l'introduction : le jury est évidemment sensible aux prestations qui proposent une véritable interprétation des textes et qui ne se limitent pas à la juxtaposition inerte de remarques et d'analyses, si fines soient-elles. Eclairée par le recul d'une lecture avertie, informée, la problématique interroge ce qui fait l'intérêt principal du texte, et permet ainsi de relier les analyses qui seront ensuite « déroulées », pour peu que l'on sache en rappeler régulièrement la présence et en souligner progressivement la pertinence. Tout est possible, dans la limite de ce que permet une connaissance précise de l'œuvre, de son contexte, de ses caractères esthétiques, de son environnement idéologique. Proposer d'analyser « l'imbrication des discours » dans un chapitre du *Page disgracié* contenant plusieurs lettres fictives, constitue au mieux une interrogation linguistique, mais pas littéraire. Quel effet peut bien avoir cette imbrication ? Qu'est-ce qui s'y trouve mis en jeu ? A l'inverse, on a pu entendre un bon questionnement sur l'incipit du roman de Stendhal : comment comprendre cette omniprésence de « l'industrie » au seuil d'un roman ? Y a-t-il là une image vraiment favorable à l'entrée dans le romanesque ?
L'analyse linéaire qui est ensuite déployée gagnera bien sûr à revenir assez régulièrement à ce questionnement initial, quitte à le nuancer, le reformuler, le préciser. L'explication de détail, donc, est laissée à l'initiative du candidat pour ce qui concerne son rythme : il est bien sûr permis, et même recommandé, d'y ménager des pauses au cours desquelles on pourra tirer un bilan partiel des résultats de l'explication à ce stade ; le candidat peut choisir d'approfondir tel ou tel passage précis qu'il juge décisif dans sa lecture, et à l'inverse aller plus vite sur d'autres passages moins importants. On veillera néanmoins à préserver un équilibre minimal, en se réservant le temps nécessaire à achever véritablement l'explication sans tomber dans la précipitation, voire l'omission caractérisée. La maîtrise du *tempo* de l'exercice est indispensable à sa réussite.

Un exercice oral
Ces défaillances dans l'utilisation du temps imparti à l'explication s'inscrivent dans un ensemble plus large

de défauts qui tous témoignent de l'insuffisante préparation de certains candidats à la communication orale de leur pensée. Il va sans dire que le jury, chargé de recruter des professeurs, est très sensible à ces défauts trop fréquents.
Les candidats sont tenus de s'exprimer dans un français clair, correct, à la fois précis et suffisamment commun pour éviter de fâcheux effets de fausse connivence savante. Il convient naturellement de proscrire les familiarités et relâchements grammaticaux ou lexicaux (ainsi un commentaire faisant remarquer qu'avec la présence du mot « plaisir » dans un poème d'Eluard, « c'est rien que du positif » n'a-t-il guère de chance d'être reçu favorablement). Mais l'usage inapproprié d'un jargon savant ou de formules figées prétendant à l'élégance sont également à éviter : le jury a vu revenir les « P1 » pour désigner les premières personnes grammaticales, ainsi que la tendance à voir des éléments du texte « faire signe en direction » de telle ou telle signification alors qu'ils peuvent plus modestement la suggérer ou l'indiquer. « L'anaphore résomptive » est devenue si populaire que l'adjectif est parfois omis, rendant le propos inintelligible.
La maîtrise de la voix, de l'intonation, du débit, de la posture, participent de l'effort nécessaire pour « capter l'attention » d'un auditoire. De façon générale, une certaine tenue est de rigueur, tant dans l'attitude que dans le langage, ce qui n'empêche nullement de rester « naturel ».
L'entretien, qui succède à l'explication et conclut l'épreuve, a parfois été rendu laborieux par la fébrilité excessive et injustifiée de certains candidats. Il s'agit bien sûr d'un moment important de l'oral, dans lequel le jury évalue la capacité à dialoguer et à se mettre à distance de son propre discours. Rappelons néanmoins que l'objectif est toujours de valoriser la prestation du candidat, soit qu'on l'invite à revenir sur ceux de ses propos qui ont paru discutables, soit qu'on l'oriente vers d'autres façons de lire le texte, auxquelles il n'est d'ailleurs pas supposé se plier docilement.

Interprétation et « outils d'analyse »
Le jury attend des candidats qu'ils proposent une véritable interprétation des textes et ne se limitent pas à des relevés ou à des remarques descriptives. La paraphrase est bien sûr proscrite : s'adressant au jury qui va le condamner, Julien Sorel dit : « vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. » ; il n'est guère satisfaisant de n'y voir qu'une façon qu'aurait trouvée l'auteur « d'amener l'idée de révolte ». A l'inverse, l'arbitraire de certaines remarques qui forcent le sens des textes dessert les candidats qui s'y risquent : lorsqu'un personnage dans *Le Rouge et le Noir* s'écrie « Ah ! Grand Dieu ! », il est bien difficile d'y voir une « critique de la religion ». Ce ne sont là que précautions élémentaires. Mais comment éviter ce double écueil, sinon par l'usage avisé des « outils » de l'analyse littéraire, au service d'une démarche d'interprétation éclairée par la problématique de l'explication et soumise au bon sens ?
La métrique et la versification doivent être maîtrisées. Le jury a dû régulièrement faire recompter le nombre de syllabes dans les vers de Jodelle et d'Eluard. La lecture du texte en a parfois souffert, l'interprétation également. Des traités de métrique et de versification existent, qu'il convient de consulter. Un entraînement à la lecture du vers français est indispensable. Les effets d'enjambement, de rejets et contre-rejets, les coupes décalées dans le vers, sa « scansion » si l'on veut, sont trop souvent ignorés dans le texte de *Didon se sacrifiant*, alors qu'ils participent pleinement du langage poétique de la tragédie que Jodelle s'efforce de réinventer au XVIe siècle.
La théâtralité implique également de prendre en compte la réalité ou les possibilités scéniques impliquées par le texte. Le jury a vivement apprécié les tentatives en ce sens, parfois éclairées par des connaissances précises sur l'espace scénique à la Renaissance et sur ses usages.
L'interprétation des textes romanesques ne saurait faire entièrement l'économie des catégories narratologiques. L'analyse précise des variations du *tempo* narratif, souvent au service d'une stratégie ironique, a heureusement éclairé l'explication des textes de Stendhal ou Montesquieu. L'interrogation sur le « point de vue » et ses oscillations, parfois ses incertitudes, permettait d'éviter certaines confusions dommageables au sujet d'un extrait du *Page disgracié* où la question de savoir si les marques du jugement provenaient du narrateur ou du « héros » était cruciale. La confusion en la matière est parfois plus dommageable encore : au chapitre VI de la première partie du roman de Tristan L'Hermite, le narrateur rapporte le récit qu'il fit au petit prince malade de la fable du Loup et de l'Agneau, puis la nécessité où il se sentit de modifier la fin de ladite fable pour complaire à la compassion touchante de l'enfant envers l'animal promis à la mort ; si le candidat ne distingue pas les « instances narratives », appelant indifféremment « le page » à la fois l'improvisateur qui met son « adresse » au service d'une émotion sincère et le narrateur qui « résume » en effet l'ensemble de l'épisode, comment interpréter à bon escient le chapitre qui insère avant le récit des « friponneries » de l'enfant un exemple du bon naturel qui est néanmoins le sien, et que le narrateur semble associer au don de virtuosité du jeune conteur ?
Ces catégories d'analyse « générique » (poésie, théâtre, récit) n'ont d'ailleurs rien d'exclusif, et la stylistique générale, les techniques de la rhétorique traditionnelle, les effets de « disposition » du texte, l'analyse lexicale à partir de l'étymologie ou du sens ancien d'un terme (dictionnaires et usuels sont à la disposition des candidats), ne doivent pas être négligés. L'indignation, le pathétique, l'ironie, l'éloge... ne prennent forme et vie que par ces médiations qui doivent être familières à un agrégatif. Une poésie à la fois claire et mystérieuse, comme celle d'Eluard, nécessite de savoir tirer parti de toutes ces ressources intellectuelles, si l'on veut vraiment fonder un propos à son sujet.

Il reste bien sûr à mettre la technicité relative de ces analyses au service d'une véritable interprétation du texte. L'esprit de finesse et la culture du candidat peuvent alors être appréciés tout au long de son explication. L'analyse proposée d'un extrait du roman de Stendhal (II, IV, pp 354-355) en fournira un bon exemple. Il s'agit du « petit groupe » qui se réunit chaque soir autour de Mathilde dans le salon de l'hôtel de La Mole, « derrière l'immense bergère de la marquise ». A l'abri du vaste meuble, ce « salon dans le salon », comme dit avec bonheur le candidat, émerveille Julien par le piquant de ses commentaires sur les invités. La « brillante Mathilde » mène le jeu. L'explication est sensible à la fois aux effets d'organisation formelle du passage (du récit itératif à l'épisode singulier de la charge contre M. Decoulis « qui connaît toute la terre »), et aux multiples détails renvoyant à la culture des « salons » d'ancien régime : les positions respectives des protagonistes autour de Mathilde dont le brio et l'esprit évoquent la Célimène du *Misanthrope*, le portrait-charge de Decoulis qui n'est pas sans évoquer dans ses tournures les portraits des *Caractères* de La Bruyère... Ces remarques fines et étayées convergent dans le commentaire portant sur le langage des jeunes gens, cette « langue étrangère » que Julien comprend et admire sans pouvoir la parler, pour montrer que Stendhal construit, à partir d'un regard singulier, une véritable analyse « sociolinguistique » inspirée des moralistes. Le candidat peut alors s'interroger légitimement sur la place de ce roman dans l'histoire littéraire.

Lecture et culture

On le voit, rien n'est possible sans une culture générale suffisamment solide et diversifiée. L'épreuve porte sur les textes au programme, mais cela ne doit pas conduire à s'enfermer dans une lecture myope, ignorant non seulement les contextes, mais encore les effets d'écho divers suscités par un texte littéraire. Une référence mythologique ou biblique, lorsqu'elle paraît importante dans la démarche de l'auteur, ne peut pas être négligée, et le candidat doit pouvoir l'identifier et la commenter sans hésiter. Les contextes immédiats ne sont pas non plus à négliger, sans que l'on cherche bien sûr à y réduire le sens des textes. Quelle valeur prend une renaissance de la tragédie à l'époque de Jodelle ? Peut-on lire *Le Page disgracié* sans connaître les événements militaires et politiques qui y sont évoqués ? Avec quelle image de l'Orient Montesquieu joue-t-il dans *les Lettres persanes* (de nombreux récits de voyageurs figurent dans les sources du roman) ? Qu'en est-il réellement de la société française quand paraît ce roman ? Le mythe napoléonien, les conséquences sociologiques, politiques, culturelles de la Révolution industrielle à ses débuts, peuvent aussi éclairer la lecture du roman de Stendhal. Eluard joue volontiers des biographèmes et des références picturales ou « d'actualité » dans son recueil ; sans y réduire sa poésie, on ne peut les ignorer. Les textes s'inscrivent dans leur temps, dans l'histoire et la vie de leur auteur. L'histoire des genres, de leur réception et de leur influence, peut également éclairer une explication de texte. Les modèles antiques ou italiens de la tragédie humaniste, outre l'intertexte virgilien, pouvaient être sollicités pour expliquer *Didon se sacrifiant* ; mais tout aussi bien les caractéristiques scénographiques du « spectacle » à la Renaissance : la présence simultanée de plusieurs espaces scéniques, par exemple, permettait d'éclairer bien des « situations » que les candidats peinaient à se représenter. Le genre de l'utopie se trouve réactivé au sein des *Lettres persanes* ; on sait aussi que la réception de cette œuvre comme « roman » n'a pas été immédiate. *Le Page disgracié* a mis en difficulté nombre de candidats dans ce domaine, les genres et modèles narratifs y proliférant de façon parfois énigmatique, en tout cas assez hétérogène. Mais on est en droit d'attendre, par exemple, des distinctions nettes entre « picaresque » et « comique » ; autre exemple, le chapitre XXXIV de la première partie contenait une description des somptueux présents offerts au page par sa maîtresse, suivie du « billet » rédigé par celle-ci : le candidat s'est enferré dans une interprétation dépréciative des « richesses apparentes » auxquelles le texte était censé opposer celles du cœur, sans remarquer que ces présents (d'ailleurs objectivement de grande valeur) répliquaient, à la façon d'une cérémonie de don et de contre-don, à la lecture de *L'Astrée* offerte par le héros aux deux jeunes filles ; si le billet de la maîtresse affecte une dépréciation des cadeaux, c'est l'effet du jeu galant, qui se déploie au cours de ce voyage, et qui prend appui naturellement sur les « apparences » : « *portez ces choses pour l'amour de moi, qui veux toujours porter votre image dans mon âme* » - sans compter le goût très affirmé du jeune homme pour les beaux habits, les poudres de senteur et les diamants ! Une explication qui présentait par ailleurs des qualités indiscutables, a en partie manqué son effet, par ignorance du sens même de la «galanterie » dans la littérature et la culture du temps.

Il ne s'agit donc pas d'exiger des candidats des connaissances encyclopédiques et sans faille, mais simplement une bonne maîtrise des contextes, une culture personnelle, et surtout la présence d'esprit qui permet d'en faire bon usage, au moment opportun.

Expliquer un texte, c'est donc, selon une étymologie dont joue Balzac au début du *Père Goriot* (« Enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »), déplier et révéler le sens qui s'y trouve impliqué. Exercice de précision, qui nécessite de la rigueur et de multiples connaissances, mais surtout « exercitation » au sens où l'entend Montaigne : ce que l'on « essaye » en expliquant un texte, ce n'est pas seulement une hypothèse abstraite qu'un froid exposé rendra plus ou moins vraisemblable ; c'est de soi-même que l'on fait l'essai, au contact d'un savoir, et d'une œuvre qui attend de nous « vivacité, promptitude et fermeté » (*Essais*, « De l'âge »). C'est également la condition hors de laquelle on ne saurait

faire vivre un texte, notamment devant une classe : s'y confronter *en personne*.
Si la préparation de l'épreuve suppose un entraînement régulier, l'assimilation de connaissances indispensables et exigées par le jury, la familiarité avec les règles de l'exercice et les notions d'analyse littéraire, c'est aussi affaire d'audace et d'enthousiasme, comme ont su le démontrer les meilleures explications entendues cette année.

Exposé oral de grammaire

Rapport présenté par Nicolas Laurent, Maître de conférences, Ecole Normale Supérieure de Lyon.

Ce rapport a bénéficié des relectures et des remarques de Cécile Narjoux, d'Antoine Gautier et d'Olivier Halévy

L'explication de texte est associée à un exposé de grammaire, qui entre pour une part importante dans le calcul de la note globale de l'épreuve. Le candidat tire un billet sur lequel figurent le sujet d'explication de texte et le sujet de grammaire, et il organise librement son temps de préparation (2h30) en évaluant lui-même ce qui revient à l'explication de texte et ce qui revient à la grammaire.

Le jury recommande d'accorder, lors du passage, dix minutes à l'exposé de grammaire sur les quarante dévolues à l'ensemble de l'épreuve, mais le candidat répartit son temps de parole comme il le souhaite. Aucun ordre n'est imposé, et l'exposé de grammaire peut donc être placé avant ou après l'explication de texte. Naturellement, il peut être profitable d'étudier d'abord les faits de langue quand ceux-ci ouvrent à l'interprétation stylistique et littéraire du texte, mais la recherche d'une telle connexion entre grammaire et littérature ne doit pas être forcée : l'oral de grammaire est, d'abord, envisagé *en lui-même* et *pour lui-même*. Quoi qu'il en soit, que l'exposé de grammaire suive ou précède l'explication de texte, le candidat doit toujours situer, présenter et lire l'extrait au début de l'épreuve.

L'exposé est un exposé de *grammaire* et non de *linguistique*. Cet intitulé signifie que le jury évalue la maîtrise des notions et des outils relevant de ce qu'on appelle communément la *grammaire traditionnelle* et que les analyses *linguistiques*, de quelque école qu'elles soient, sont utilisées pour problématiser le discours grammatical mais non pour se substituer entièrement à lui : l'orientation du concours est celle d'un *entre-deux* bien senti et bien compris. Tout mot ou toute séquence de mots quelconque doivent être prioritairement envisagés en termes de *nature* (nom, nom composé, groupe nominal, groupe prépositionnel, adverbe, locution adverbiale, groupe adverbial…) et de *fonction* (sujet, COD, COI, datif, complément circonstanciel…). Ce point de départ est essentiel dans la description des formes et des constructions. De fait, beaucoup de candidats cherchent à dissimuler de graves lacunes grammaticales par l'utilisation d'une terminologie métalinguistique mal maîtrisée : on invoque ici un « morphème » pour ne pas avoir à identifier la nature – pronominale ? adverbiale ? conjonctive ?.... – de *que* – incompétence confirmée lors de l'entretien qui suit l'exposé –, on procède là à un repérage – au demeurant inexpert – des « incidences » sans donner la fonction du mot ou du groupe de mots étudié, etc. Les termes de linguistique doivent être sollicités d'une manière pertinente, cohérente – et *réfléchie* : le jury est en droit de demander le sens de « incidence », de « forclusif » ou de « cinétisme » si le candidat a recours à ces dénominations. Plusieurs termes sont ambigus et leur sens doit donc être précisé : c'est le cas de « complément locatif », qui peut référer à tout complément de lieu essentiel fonctionnant comme un argument du verbe (donc comme un quasi-COI ou un quasi-COS) mais aussi à tout complément indirect essentiel du verbe « être » (Le Goffic). Ajoutons que la plupart des candidats, étrangement, ne pratiquent pas les tests attendus – déplacement, commutation, addition, effacement, pronominalisation, clivage, dislocation, passivation, transformation négative… – à l'aide desquels on peut vérifier une hypothèse relative au fonctionnement d'un mot ou d'un groupe de mots : la description des unités grammaticales est inséparable de manipulations permettant de rendre compte de la structuration de la phrase et des énoncés.

Il existe deux types de sujets : 1) une question de synthèse portant sur tout ou partie du texte étudié dans le cadre de l'explication littéraire (l'usage, sans qu'il existe une quelconque règle en la matière, est de proposer des extraits comportant entre dix et vingt occurrences du phénomène concerné), 2) une invitation à faire les « remarques nécessaires » sur un court segment du passage. La méthodologie de ces deux types de sujets rejoint celle de la partie « grammaire » (ou « morphosyntaxe ») de l'épreuve écrite.

En ce qui concerne le premier type de sujet – de loin le plus fréquent –, on rappelle que l'exposé commence toujours par une introduction – point trop longue – présentant clairement la ou les notions en jeu et justifiant le plan adopté, l'essentiel du travail consistant de toute façon dans le classement et dans l'examen des occurrences du texte. Celles-ci n'ont pas à être énumérées au début de l'oral : elles sont mentionnées l'une après l'autre, au fil de l'analyse. Une bonne organisation du propos permet d'éviter les redites et de ne pas s'attarder sur les occurrences identiques ou qui ne posent pas de problème spécifique pour décrire sous une forme développée et argumentée celles qui sont d'interprétation plus délicate.

Pour le second type de sujet, le jury attend une description macrostructurale (peut-on caractériser linguistiquement le segment de texte considéré ? comment est-il construit ? etc.) puis une description microstructurale raisonnée, centrée sur un certain nombre de faits marquants. Il ne s'agit pas de commenter linéairement *tous* les éléments, mais bien de structurer une réflexion à partir d'occurrences particulièrement intéressantes. En général, le segment de texte permet d'observer, de manière approfondie, quatre ou cinq types d'expressions. Naturellement, il faut savoir tenir compte du co(n)texte : la succession « C'est + GN + séquence en *qu-* » a été trop souvent perçue comme un clivage alors que, contextuellement, il s'agissait d'une phrase attributive avec pronom démonstratif « c' » anaphorique (et donc inanalysable comme formant d'un présentatif complexe *c'est … qu-*).

Les œuvres inscrites au programme illustrant différents états de la langue, du XVIe siècle à aujourd'hui, le candidat doit être capable d'identifier et de commenter tel fait de grammaire historiquement marqué (par exemple le statut de « de » – indice ou article de l'infinitif – dans les constructions du type « souhaiter <u>de</u> faire », la montée du pronom clitique dans « je <u>le</u> veux faire », l'adverbe relatif « que » équivalant à « où » dans les constructions du type « le jour que… », la locution conjonctive hypothétique « que si », forme renforcée de « si », les variantes de la préposition / locution prépositionnelle « avant / avant que / avant que de / avant de » suivie de l'infinitif, etc.).

L'oral est suivi d'un entretien de quelques minutes au cours duquel le jury invite le candidat à revenir sur certaines des analyses proposées, à corriger une erreur ou à apporter des précisions au sujet d'une occurrence trop rapidement étudiée.

On trouvera ci-dessous 1) le relevé des erreurs et des insuffisances les plus fréquentes, 2) la liste des sujets proposés par le jury, 3) quelques références bibliographiques générales.

1) Erreurs et insuffisances les plus fréquentes

1) Analyse de la séquence « c'est » comme présentatif alors que « c' » est contextuellement anaphorique (segmental ou résomptif) : *Je veux écrire à mon père, lui dit un jour Mathilde ; <u>c'est</u> plus qu'un père pour moi, <u>c'est</u> un ami* (Stendhal) ; analyse quasi-automatique de la séquence « c'est + GN + *qu-* » comme un clivage alors que *qu-* peut constituer le démarcatif d'une relative épithète ou apposée « ordinaire » : *Il y a des hommes qui n'aspirent pas à une si grande perfection […] Ce sont des gens qui ravissent le Ciel, plutôt qu'ils ne l'obtiennent* (Montesquieu).

2) La morphosyntaxe des relatives adjectives : la distinction relative déterminative / relative non-déterminative est peu utilisée ; presque aucun candidat n'est capable de décrire le fonctionnement syntaxique d'une relative aussi simple que *qui me menaçait* dans *l'orage qui me menaçait* (Tristan L'Hermite) ; confusion entre la fonction du démarcatif relatif et la fonction de la relative ; le relatif composé *lequel* n'est jamais correctement étudié (*Julien s'échappa rapidement et monta dans les grands bois par <u>lesquels</u> on peut aller de Vergy à Verrières* (Stendhal) : *par lesquels* introduit une relative épithète et non une circonstancielle, la fonction de circonstant étant dévolue au relatif lui-même à l'intérieur de la relative).

3) Confusion entre participe détaché apposé et proposition subordonnée circonstancielle à propos des constructions du type *<u>Emporté par son malheur, égaré par la surprise</u>, Julien eut la faiblesse de lui dire…* (Stendhal) : si le sens discursif d'une telle construction participiale - qui n'est pas une proposition participiale – peut être paraphrasé par une relation circonstancielle, le participe, qui relève de l'adjectif, possède une syntaxe d'adjectif et ne construit pas de lui-même une proposition (il est apposé (ou épithète détachée)). Plus généralement, l'absence de distinction rigoureuse entre sémantique et syntaxe conduit nombre de candidats à relever comme des « subordonnées circonstancielles » des groupes prépositionnels : *<u>pour me détourner de cette lecture inutile</u>, ils m'envoyèrent aux écoles* (Tristan L'Hermite).

4) En ce qui concerne le verbe :
- confusions morphologiques entre la forme composée d'un temps simple à la voix passive (*la vieille épée* *était conservée* : imparfait passif de l'indicatif) et la forme composée d'un temps composé (*on avait conservé la vieille épée* : plus-que-parfait de l'indicatif) ;
- confusion entre présent gnomique et présent de moindre étendue temporelle (itératif, descriptif…) ;
- absence de prise en compte des marques de personne : dans les propos suivants d'Anne, *Aumoins ce m'a semblé, lors qu'en la coupe sienne, / Didon sacrifiant à Junon gardienne, / Le tenois pour espandre aux cornes du Taureau* (Jodelle), la désinence *–ois* de *tenois* interdit d'analyser la forme comme une P3, et donc « sacrifiant » comme un participe apposé (le participe constitue ici le prédicat d'une proposition participiale pourvue d'un contrôleur propre, *Didon*) ; dans *Où des Atrides fiers, où Achille invincible, / Où Ajax, où Ulysse, entre tous eux nuisible […] Encourageoit au sac…* (Jodelle), l'accord du verbe au singulier malgré la présence de sujets multiples devait être relevé et expliqué.

5) Confusion entre la négation totale et la négation partielle, que celle-ci soit véhiculée par des forclusifs spécifiques (cf *Quoique je ne doive être vue de personne*... (Montesquieu)) ou qu'elle résulte d'une interprétation contextuelle de la négation exprimée par les forclusifs *pas* ou *point* (cf *Julien n'avait pas assez d'usage pour distinguer que…*(Stendhal) : la portée de la négation se fait uniquement sur l'adverbe *assez*, élément de la locution déterminative *assez de*) ; confusion entre *que* exceptif et *que* adverbe comparatif corrélatif de l'adjectif *autre* (*Je n'ai d'autre motif que leur propre intérêt et un grand attachement pour elles* (Montesquieu) = *je n'ai pas d'autre motif que…*).

6) En ce qui concerne les articles :
a) d'un point de vue morphologique : confusion systématique entre l'amalgame, créant ce que la grammaire traditionnelle appelle des articles définis contractés (ainsi *La paix des champs est pour moi un enfer* (Stendhal) = **de + les*) et l'haplologie (*je m'arme de refus ; je me hérisse de scrupules* (Montesquieu) = **de des refus, *de des scrupules*) ; incapacité à reconnaître un *de* article (cf *Il n'a jamais eu d'ombre* (Éluard)).
b) d'un point de vue sémantique :
- confusion entre la valeur d'attribution (voir Martin, *Pour une logique du sens*, p. 173 et s.) ou de classification de l'article indéfini (cf *Ce sont des gens qui ravissent le Ciel*) et la valeur générique ; dans *vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune* (Stendhal), l'article indéfini *un* n'est pas générique mais a une valeur attributive ou de classification (= *vous voyez en moi quelqu'un qui est un paysan…*), ce qui explique qu'il n'ait pas, contrairement à son emploi prototypique, valeur de non-présomption d'identification par l'interlocuteur (celui dont il est question est parfaitement identifié, il s'agit du locuteur, désigné par *moi*) ;
- confusion entre la thèse guillaumienne selon laquelle l'article défini est de cinétisme extensif, ou généralisant, et l'interprétation générique de l'article défini ; beaucoup de candidats sont incapables de justifier l'article défini lorsque celui-ci détermine une extensité unique, non générique ;
- confusion entre la valeur intensionnelle de l'article défini et la valeur générique (cf *prendre la parole* : l'article défini est en emploi non référentiel, intensionnel).

7) Des conceptions trop étroites
- de la « détermination nominale », réduite à la question des « déterminants » du nom, ce qui interdit toute réflexion sur la réduction d'extension opérée par les expansions du nom (voir Wilmet, *Grammaire critique du français*)
- de la coordination, qui n'envisage pas les adverbes conjonctifs (coordinatifs), également appelés adverbes de liaison (cf *cependant, en outre…*).

8) Confusion morpholexicologique entre mot *construit* et mot *composé* : les adverbes en *–ment* (cf *attentivement, extrêmement…*) sont presque toujours décrits comme des mots « composés » alors que ce sont des mots dérivés (le mot dérivé, comme le mot composé, est un *type* de mot construit).

9) Des insuffisances fréquentes dans l'analyse
- du mot *tout* (en particulier en position de prédéterminant, devant un GN ou une relative périphrastique : *toutes mes résolutions ; tout ce qui nous entourait ne fut plus digne de nous occuper* (Montesquieu)) ;
- du mot *comme* (en particulier lorsqu'il est adverbe modifieur d'un adjectif ou d'un participe : *[Bien que] je veisse Hecube […] et comme condamnee / Tendre le pauvre col à toute destinée* (Jodelle)) ;
- du datif de la possession inaliénable (ou de la totalité impliquée) : *lui prendre la main* ;

- des verbes pronominaux et des constructions pronominales, qu'il faut savoir interpréter finement (voir sur ce point la *Grammaire méthodique du français*, éd. 2009, p. 455 et s.) ;
- des constructions unipersonnelles (ou impersonnelles) ; dans *il est quelquefois nécessaire de changer certaines lois* (Montesquieu), *de changer certaines lois*, avec indice (article) *de* de l'infinitif, n'est pas complément de l'adjectif *nécessaire* mais séquence ou terme complétif de la construction unipersonnelle, correspondant à un sujet en construction non unipersonnelle : *changer certaines lois est quelquefois nécessaire.*

2) Sujets proposés par le jury

Classes de mots
Les déterminants
L'absence de déterminant
Les déterminants et l'absence de déterminant
L'article
L'article défini
Les adjectifs
Les démonstratifs
Les pronoms
Les pronoms, à l'exception des pronoms personnels
Les pronoms personnels
Les indéfinis
Les mots invariables
L'adverbe
Prépositions et adverbes

Groupes de mots
Le groupe nominal
La place de l'adjectif épithète
La détermination nominale
Les modifieurs du GN et du pronom
Les groupes introduits par *de*
Les groupes prépositionnels
Les groupes nominaux prépositionnels
Les syntagmes prépositionnels introduits par *de*
Les groupes détachés

Classes de mots, groupes de mots et fonctions
La syntaxe de l'adjectif
Les pronoms compléments
Les syntagmes prépositionnels compléments de verbe

Mots grammaticaux polysémiques et polyfonctionnels
Le mot *que*
Le morphème *que*
Qui et *que*
Le mot *de*
Tout et *tous*
Les mots en *qu-*

Fonctions
Le sujet
L'épithète
L'attribut
L'apposition
Attributs et épithètes détachées
Attributs, appositions et épithètes détachées

Attributs, épithètes détachées et apostrophes
Les compléments
Le complément d'objet
Les compléments circonstanciels

Syntaxe de la phrase
La phrase
La coordination
Coordination et juxtaposition

La phrase complexe
Les propositions subordonnées ; la subordination
Les propositions subordonnées, avec justification du mode subjonctif
Les propositions subordonnées conjonctives
Les subordonnées relatives
Les complétives
Propositions subordonnées relatives et complétives
Propositions subordonnées relatives et interrogatives indirectes
Les subordonnées circonstancielles
Adjectifs et relatives

Types (et formes) de phrases
Les types de phrases
Les modalités d'énonciation
Interrogation et exclamation
La négation

Autour du verbe
Les formes verbales
Les formes pronominales du verbe
Être et *avoir*
Modes et temps des verbes dans les subordonnées
Les modes impersonnels du verbe
L'infinitif ; les emplois de l'infinitif
Les participes
Le participe passé
Le subjonctif
Les temps de l'indicatif
Les valeurs d'emploi du présent de l'indicatif
Imparfait et passé simple
Les constructions du verbe
La transitivité verbale
La valence verbale
Les compléments du verbe

Grammaire de texte ; grammaire et énonciation
Les expressions anaphoriques ; l'anaphore
Les déictiques
L'hétérogénéité énonciative

Études transversales
Les constructions détachées
L'expression de la comparaison
L'expression de la manière
L'expression du degré
Les marques de degré et d'intensité

3) Références bibliographiques générales

ARRIVE 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, 1994.
FOURNIER N., *Grammaire du français classique,* Paris, Belin, 1998.
GREVISSE M. & GOOSSE A., *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2011 (15e 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 (2e éd.).
MOIGNET G., *Systématique de la langue française,* Paris, Klincksieck, 1981.
MONNERET P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999.
RIEGEL M., PELLAT J.-C. et RIOUL R., *Grammaire méthodique du français,* Paris, PUF, 2009.
SOUTET O., *La Syntaxe du français,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989.
WILMET M., *Grammaire critique du français,* Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5e éd.).

La grammaire de référence reste la *Grammaire méthodique du français*. Cependant, sur certains points, les candidats auront intérêt à consulter d'autres ouvrages plus complets ou proposant des développements théoriques particulièrement utiles :
- P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, pour l'étude des mots en *qu-*, des circonstants, des constructions du verbe, en particulier du verbe *être* ;
- R. Martin, *Pour une logique du sens*, pour celle du subjonctif, du futur, du conditionnel, de l'article ;
- P. Monneret, *Exercices de linguistique*, pour l'analyse de la phrase ;
- M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, pour l'étude de la détermination nominale.

En ce qui concerne les constructions détachées, on se reportera à :
- COMBETTES B., *Les Constructions détachées en français*, Paris, Ophrys, 1998.

Explication de texte hors programme
et question « Agir en fonctionnaire de l'Etat… »

Rapport présenté par Christian Belin, Professeur des Universités, Université Paul Valéry Montpellier III

Liste des auteurs proposés (par siècle et par ordre de fréquence)

XVIe siècle : Du Bartas (1 fois), Montluc (1 fois), Sponde (1 fois), Garnier (1 fois), Marguerite de Navarre (2 fois), Clément Marot (3 fois), Louise Labé (5 fois), Rabelais (5 fois), Du Bellay (6 fois), Agrippa d'Aubigné (7 fois), Ronsard (7 fois), Montaigne (9 fois).

XVIIe siècle : Rotrou (1 fois), Boileau (1 fois), Saint-Simon (1 fois), Pascal (2 fois), Perrault (2 fois), Cyrano de Bergerac (4 fois), Bossuet (4 fois), Théophile de Viau (5 fois), La Fontaine (6 fois), La Bruyère (6 fois), Corneille (9 fois), Racine (10 fois).

XVIIIe siècle : Lesage (1 fois), Bernardin de Saint-Pierre (1 fois), André Chénier (2 fois), Marivaux (2 fois), l'Abbé Prévost (3 fois), Choderlos de Laclos (5 fois), Diderot (5 fois), Beaumarchais (6 fois), Voltaire (8 fois).

XIXe siècle : Benjamin Constant (1 fois), Maurice Maeterlinck (1 fois), Villiers de l'Isle-Adam (1 fois), Aloysius Bertrand (1 fois), Tristan Corbière (1 fois), Rimbaud (1 fois), Théophile Gautier (1 fois), Alphonse Daudet (1 fois), Maupassant (2 fois), Lautréamont (2 fois), Jules Laforgue (2 fois), Vigny (2 fois), Zola (2 fois), Barbey d'Aurevilly (3 fois), Huysmans (3 fois), Flaubert (4 fois), Nerval (5 fois), Hugo (6 fois), Chateaubriand (7 fois), Mallarmé (7 fois), Baudelaire (12 fois).

XXe siècle : Jules Supervielle (1 fois), Robert Desnos (1 fois), Anatole France (1 fois), Mauriac (1 fois), Colette (1 fois), Paul Valéry (1 fois), Henri Michaux (1 fois), Montherlant (2 fois), Victor Segalen (2 fois), Giraudoux (2 fois), Georges Perec (2 fois), Samuel Beckett (2 fois), Aragon (2 fois), Giono (2 fois), Jean-Paul Sartre (2 fois), Claudel (3 fois), Camus (3 fois), Francis Ponge (3 fois), Marguerite Duras (3 fois), René Char (4 fois), Philippe Jaccottet (4 fois), Apollinaire (6 fois), Julien Gracq (6 fois), Céline (7 fois), Proust (8 fois).

I. Première partie de l'épreuve : l'explication de texte

Nous ne rappellerons pas ce qui a été répété maintes fois concernant la nature et le déroulement de l'épreuve. L'an dernier encore, le rapport détaillait avec précision les différentes phases de ce double exercice : l'explication d'un texte hors programme suivie par la question « Agir en fonctionnaire de l'état ». La plupart des candidats connaissent l'enchaînement des étapes et respectent le processus d'exposition. Le faible niveau de la moyenne prouve cependant que le respect formel des procédures ne suffit pas à la réussite de l'épreuve. Sans doute les candidats doivent-ils mieux se situer par rapport aux enjeux de l'exercice qui leur est proposé. Dans quel état d'esprit convient-il d'aborder cette épreuve ? Quelles sont les disponibilités intellectuelles requises ?

Comment se préparer le plus efficacement possible ? Nous voudrions apporter quelques éléments de réponse.

L'explication d'un texte hors programme représente certes une réelle difficulté, puisqu'il faut, en un laps de temps assez court, mobiliser très rapidement de larges connaissances de tous ordres afin d'éclairer au maximum tel ou tel passage. Ces textes livrés à la sagacité interprétative reflètent l'infinie diversité de notre patrimoine littéraire, et le jury n'attend pas, naturellement, que les candidats aient lu l'intégralité des œuvres dont on propose seulement un extrait. Mais que penser d'un futur professeur de lettres incapable de situer une œuvre littéraire dans son contexte culturel, désarçonné par le contenu d'un extrait dont il ne parvient même pas, le cas échéant, à déchiffrer le sens littéral ?

Pour malaisée qu'elle soit, avec toutes les exigences qui l'entourent, l'explication d'un texte hors programme n'est pas toutefois hors de portée des candidats à l'agrégation, et elle ne saurait constituer, par ailleurs, un simple hors-d'œuvre dans le cadre des épreuves d'oral. Il faut ici insister sur un aspect psychologique trop souvent négligé. Comment les candidats peuvent-ils espérer réussir cette épreuve, c'est-à-dire convaincre un auditoire de la pertinence de leurs analyses, lorsqu'ils semblent vouloir s'en débarrasser au plus vite comme d'une simple formalité, lorsqu'ils voient dans cette épreuve une corvée fâcheuse qui ne bénéficierait même pas de l'aura glorieuse attachée à la grande épreuve de la leçon ?

1. Les pièges du formalisme

Le jury s'inquiète du nombre élevé des prestations fort médiocres. L'épreuve d'explication reste cependant ancrée dans la tradition universitaire et la pratique scolaire. Certains candidats en ignorent encore les règles et expédient l'exercice en un quart d'heure, ou bien se perdent dans une paraphrase laborieuse, mais ils ne représentent à vrai dire que des cas relativement isolés. La plupart des candidats observent avec scrupule, au contraire, mais trop souvent avec peu d'efficacité, le rituel méthodologique des figures imposées : situer le passage, en caractériser la portée, les enjeux, mais aussi le registre ou la tonalité, le lire avec application, en saisir la structure, proposer une hypothèse interprétative… Une feuille de route est clairement respectée, mais cette fidèle observance donne trop souvent l'impression d'une application froide et mécanique des procédures en usage, comme si quelques principes abstraits suffisaient à garantir le bon déroulement de l'exercice. L'essentiel serait-il oublié ? Ne convient-il pas, au préalable, durant le temps de préparation, de se risquer à une confrontation serrée avec le texte, par des relectures multiples qui en scrutent le mystère ? Un contact réel, et très personnel, s'impose avec cette page d'écriture qu'il va falloir éclairer. Sans une telle plongée au cœur du texte, le texte lui-même finira tôt ou tard par être sacrifié sur l'autel d'une méthodologie mal assimilée dont on aurait falsifié l'esprit. Dans ce triste naufrage ne subsiste qu'un vague discours périphérique qui oscille entre le bavardage insipide et la récitation de quelques lieux communs.

Le jury souffre de voir les textes broyés dans les rouages d'une implacable machine scolastique qui les ravale au statut de vagues énoncés impersonnels et intemporels, écrits orphelins sans lieux ni dates, sans chair et sans esprit. Une triste indifférence au texte se conjugue avec la myopie du regard. Pour faire parler un texte, pour *le laisser parler*, il faut d'abord tenter de se mettre à son *écoute* par une sorte de disponibilité intellectuelle de chaque instant. L'extrait proposé à l'explication doit entrer en résonance avec le reste de l'œuvre, avec l'époque qui l'a vu naître dans la complexité de son environnement culturel. Alors peu à peu, à la faveur de tels échos, se dessine un contexte ou se précise une situation. Si beaucoup de candidats ont parfaitement conscience de ces exigences, ils succombent parfois à un autre genre d'écueil, celui du remplissage inutile ou intempestif. Ils débitent alors, sans grande conviction, quelque réminiscence de cours, qu'ils tentent tant bien que mal d'ajuster à leur propos ; en d'autres circonstances, ils glissent dans leur discours, de manière péremptoire, une fiche de lecture aussi peu appropriée. L'explication s'effondre sous un

déluge si pesant : un flot de remarques passe-partout s'est substituée à elle. Dans le meilleur des cas, le commentaire reste trop vague ou trop extérieur ; dans le pire des cas, il se positionne résolument hors de propos.

Travailler un texte avec méthode n'a jamais signifié que l'on dût fatalement sombrer dans un formalisme stérile. Qu'il s'agisse d'un sonnet de Du Bellay ou d'un poème de Hugo, la description d'une armature strophique ou le repérage des techniques de versification ne servent pas à grand-chose si le commentaire n'en tire aucun profit. Le syndrome du stéréotype emporte par ailleurs les analyses dans un désastre irréparable. Les œuvres écrites pendant la période romantique ne portent pas toutes, nécessairement, la trace d'une typologie « romantique » artificiellement reconstruite. Le même constat vaudrait pour le « classicisme ». On ne peut que déplorer la catastrophe d'un tel réductionnisme qui consiste à ramener le texte, de manière coercitive, à des généralités faussement rassurantes. Il y a toujours quelque imprudence à se précipiter naïvement sur des étiquettes, sans esprit critique, comme si, par magie nominaliste, le seul emploi des mots « baroque » ou« classicisme », à titre d'exemple, suffisait à dire l'essentiel sur une page qui serait censée illustrer ces catégories, et comme si, désormais, tout devenait évident ou incontestable. En réalité, en procédant ainsi, on se comporte en tyran à l'égard du texte, lui imposant ce que l'on croit savoir sur lui. On le range dans une case prévue à cet effet, sans oublier de le faire passer sous les fourches caudines d'une exégèse préfabriquée. Ainsi se met en place, insidieusement, un nivellement dévastateur. Quel que soit le texte, l'auteur, le genre, l'époque, tout se termine, dans le fond, à quelques dénominateurs communs, et somme toutes très commodes, qui nous épargnent la peine d'approfondir et de nuancer en interrogeant les écarts, les entorses, les anomalies ou les dysfonctionnements imprévus.

La connaissance de l'histoire littéraire ne saurait se contenter de synthèses hâtives, désespérément simplificatrices. Si tel passage emprunté à un roman « réaliste » infirme les codes du « réalisme », mieux vaut tenter de le montrer ou de le dire plutôt que de s'enfermer dans le déni ou l'aveuglement suicidaire. Répétons une fois de plus qu'il importe de toujours partir du texte et d'y revenir sans cesse. On mesure la difficulté de l'entreprise puisqu'il faut conjoindre deux opérations en apparence contraires : prendre du recul (pour remettre les choses dans leur contexte) et néanmoins se rapprocher au plus près du texte. Seules l'expérience et l'habitude rendent la tâche plus aisée. Toute une série de compétences s'avère requise, de même que le recours à des automatismes maîtrisés. On s'y entraîne au cours de l'année mais le temps de préparation, dans le cadre de l'épreuve, contribue grandement à aplanir le terrain. Les jurys s'étonnent que certains candidats n'aient pas lu les notes éventuelles qui accompagnent l'extrait proposé à leur perspicacité. Plus gravement le jury sanctionnera ceux qui n'auront pas pris la peine de lire les pages qui précèdent ou suivent ce même extrait. Le bon sens devrait suffire à justifier de tels réflexes, qui peuvent aider les candidats à mettre en valeur leur habileté.

2. Les bienfaits d'une révolution copernicienne

Le texte à expliquer n'est en aucun cas un simple prétexte accessoire que l'on mettrait naïvement en orbite autour d'un propos que l'on estimerait central (des généralités sur l'œuvre, l'auteur, le genre, le mouvement). C'est lui au contraire qui constitue le centre de gravité du propos et de la réflexion. Peut-être même infirmera-t-il quelques idées reçues à propos des certitudes acquises. De la même manière, ce n'est pas le texte qui doit rentrer de force dans une grille préétablie, mais la méthode d'analyse qui doit s'adapter au texte. Lui seul suggère l'outillage adéquat, parfois hors des sentiers battus. Peu à peu s'impose, en fonction de chaque cas, une démarche, un point de vue. Il faut se laisser impliquer par le texte, et une explication ne peut jamais se confondre avec un exercice impersonnel. On rappellera également qu'aucun texte n'est plus facile qu'un autre, même si les

attentes sont de nature différente. Il paraît très difficile d'expliquer Montaigne ou Pascal sans avoir la moindre connaissance, par exemple, de ce qu'était la tradition sceptique ou le courant augustinien. Un tel prérequis philosophique ne s'impose pas de la même manière, avec un caractère aussi impérieux, pour la lecture d'une page de Ponge ou de Marguerite Duras, qui inviteront en revanche à mettre davantage l'accent sur les stratégies de l'écriture ou les jeux du langage. Il convient évidemment de s'adapter en ajustant son regard.

La nécessité d'un recentrage permanent reste au service d'une singularité. Ce que l'on doit s'efforcer de saisir, c'est précisément en effet la singularité du texte étudié, autrement dit son originalité inaliénable. Les marqueurs génériques ne doivent pas, en la matière, se refermer comme un piège. Tel extrait de tragédie n'est pas forcément tragique ; maints poèmes du XVIe siècle tournent le dos au pétrarquisme ; un texte argumentatif peut d'abord être rempli de facéties, comme il arrive souvent chez Voltaire. Les tonalités ou les registres les plus différents peuvent se mêler là où ce phénomène paraissait improbable. La théâtralité s'invite dans le roman ; le romanesque parasite la scène de théâtre. Chez Racine, certains échanges prennent étrangement leur distance avec l'univers de la tragédie. Les surprises ne manquent pas. Pour mieux les apercevoir, il faut rester sensible aux détails, aux effets de rupture, aux changements d'inflexion, aux innombrables nuances sémantiques des connotations les plus diverses. Sans une telle attention, qui suppose une approche quasi microscopique, la spécificité de l'écriture disparaîtra dans l'incognito. On ne distingue plus grand-chose en effet lorsqu'un panorama trop large efface les particularités, estompe des contours et gomme les différences.

La première urgence, dans une étude de détail, consiste à faire humblement confiance aux faits de langue. Une démarche philologique bien menée évite bien des erreurs d'interprétation. L'ordonnance du *trivium* médiéval nous rappellerait ici, dans sa sagesse, l'ordre des priorités : grammaire, rhétorique, dialectique… On regrette d'ailleurs, à ce propos, que les candidats n'aient pas davantage recours aux lumières de la grammaire pour élucider telle ou telle construction de phrase. C'est aussi dans ce même esprit qu'il conviendrait d'aborder les analyses portant sur le style, le rythme, la musicalité. Faut-il rappeler que ces remarques concernent absolument toutes les formes littéraires, et pas seulement la poésie versifiée ?

Une étude de détail suppose enfin l'acribie du jugement. La précipitation dans le diagnostic coïncide rarement avec la finesse d'une analyse. S'il faut entrer dans la chair du texte, à la manière d'un chirurgien, mieux vaux ne pas enfiler des gants de boxe. L'explication de texte, comme le suggère l'étymologie, ne cherche qu'à dénouer les fils d'un tissu, à délier les mailles d'un tissage ; elle se veut dépliement d'un phrasé particulier, déploiement d'un sens parfois ambigu.

3. *Nulla dies sine linea*

Un adage latin recommandait aux peintres et aux écrivains de s'exercer chaque jour. Pas un jour sans tracer une ligne. Les candidats devraient s'inspirer de la maxime, pendant toute l'année de préparation au concours, en prenant le temps, chaque jour, de lire attentivement une page de littérature « hors programme ». L'entraînement serait hautement bénéfique, ne serait-ce que pour s'exercer à la lecture à voix haute. Les rapports successifs en soulignent l'importance stratégique. Cette année encore, on ne peut que regretter le nombre anormalement élevé de lectures balbutiantes ou fautives. Parfois l'intonation se situe en complet porte-à-faux et laisse malheureusement présager des erreurs de compréhension qui portent sur le sens littéral du passage. Il faut savoir restituer vocalement un texte littéraire, sans tomber dans l'emphase, mais avec un minimum de conviction, et peut-être même avec un certain plaisir. Il n'y a rien d'extraordinaire à ce qu'un futur professeur sache

articuler ou prononcer de manière intelligible. N'est-il pas destiné à passer beaucoup de temps, devant ses élèves, à lire des textes à haute voix ?

L'entraînement quotidien possède une autre vertu : il préserve le candidat des impasses. La liste des auteurs proposés montre l'éclectisme du jury, et certains pourraient se sentir découragés par une si riche diversité. En réalité ce sont toujours les mêmes auteurs et les mêmes œuvres qui trônent au palmarès : Montaigne, Ronsard, D'Aubigné, Du Bellay ; Racine, Corneille, La Fontaine, La Bruyère ; Voltaire, Beaumarchais, Diderot, Laclos ; Baudelaire, Hugo, Chateaubriand ; Proust, Céline, Apollinaire… On n'exige pas des candidats qu'ils aient lu la totalité des *Tragiques* ou de l'œuvre proustienne, mais on leur pardonnera difficilement (le cas s'est présenté à plusieurs reprises) s'ils donnent l'impression de ne connaître, à peu de choses près, que le titre de ces ouvrages. Il est par ailleurs indispensable d'avoir lu *in extenso* un certain nombre d'œuvres canoniques : *Madame Bovary, Les Fleurs du mal, Les Liaisons dangereuses, Voyage au bout de la nuit*…

Nous avons déjà évoqué la nécessité de replacer le texte dans son contexte culturel. Or l'histoire littéraire ne représente pas le seul champ disciplinaire qu'il importe de bien connaître ; parfois le texte impose une référence à l'histoire événementielle ; d'autres fois il suppose connu tel ou tel débat philosophique ; d'autres fois encore il s'inscrit dans le sillage de telle ou telle école esthétique. Les domaines, dira-t-on, sont immenses, mais chaque candidat pourrait déjà évaluer, en cours d'année, ses propres lacunes en s'efforçant de les combler. Les dictionnaires et encyclopédies sont d'ailleurs à sa disposition dans la salle de préparation, pour parer au plus pressé. Le jury éprouve de l'agacement lorsqu'un candidat, par exemple, reste muet devant une allusion mythologique que la simple consultation d'un dictionnaire lui aurait rendue transparente.

La réelle technicité qu'implique toute explication de texte n'est aucunement l'ennemi du plaisir partagé. On pourrait même affirmer que la plus grande maîtrise technique libère l'investissement personnel des candidats. Pour donner du plaisir à son auditoire (ici, le jury ; là, une classe), n'est-il pas absolument primordial de savoir en prendre soi-même ? Les meilleures prestations confirment ce constat, lorsque le candidat, tout en accumulant des trésors d'analyse ou d'observation, finit par jouer avec le texte. Il se risque alors dans une interprétation vraiment personnelle, sans avoir peur de transmettre (par excès de timidité ou quelque regain de scrupule scolaire) ses opinions ou ses jugements. Une certaine subjectivité émotionnelle, par ailleurs, n'est pas incompatible avec l'objectivité d'une approche technique effectuée sous le signe de la rigueur. Au gré des interprétations, une œuvre musicale sonne différemment, et deux pianistes accentuent différemment une même sonate de Mozart. Tout texte littéraire ne demande lui aussi qu'à être interprété sur le mode d'une réinvention créatrice.

II. Seconde partie de l'épreuve : « Agir en fonctionnaire de l'Etat »

On connaît l'intitulé de cette seconde partie de l'épreuve, si intimement liée à la première : « Dans la perspective d'une étude dans une classe du second degré, vous justifierez le choix possible de ce texte, en évaluant sa place dans un parcours d'enseignement, les liens éventuels à établir avec d'autres textes, d'autres arts, d'autres disciplines ». Rappelons d'emblée qu'il s'agit là d'une mise en application pratique, dans le cadre de l'enseignement, de l'explication qui précède. Quels prolongements suggérer ? Quels rapprochements opérer ? Comment tirer profit, sur le plan pédagogique, de l'explication proposée ? Comment élargir l'audience de ce texte et en prolonger les effets ?

Trop de candidats abordent cette seconde partie de l'épreuve de manière nonchalante, pour ne pas dire désinvolte, comme si le souci pédagogique, explicitement impératif dans cette épreuve, semblait soudain les contrarier ou les faire déchoir de leur piédestal. Attitude fâcheuse ! En un sens,

oserait-on dire, chaque épreuve d'oral pourrait être suivie de ce type d'exposé, si l'on veut bien garder en mémoire que l'agrégation est d'abord un concours de recrutement de l'enseignement secondaire.

Les deux parties de l'épreuve sont beaucoup plus liées entre elles qu'on ne se l'imagine. Toute la puissance suggestive de la première devrait nourrir l'inventivité de la seconde. Or on constate la même impréparation et le même formalisme desséchant. Il ne suffit pas en effet de connaître (mais ce n'est pas toujours le cas) les programmes du secondaire, ou d'en répéter les exigences à la manière d'un perroquet, pour réussir dans une entreprise où, là encore, prévaut l'investissement personnel. La *pédagogie* n'est pas un vain mot, ni un gros mot ; c'est une exigence fondamentale du métier, essentielle et constitutive. C'est aussi un art qui réclame du discernement et de la souplesse, un sens profond de l'équilibre, une grande inventivité, mais aussi beaucoup de pragmatisme. Cette année encore, malgré des conseils réitérés, certains apprentis-pédagogues s'obstinent toujours, emportés par quelque zèle missionnaire imprudent, à vouloir à tout prix infliger du Mallarmé ou du Céline à des classes de collège. On peut estimer que d'autres choix seraient plus habiles. Les exemples sont nombreux de ces inadéquations maladroites entre le contenu des séances de cours et le public scolaire ciblé. Un minimum de réalisme s'impose, peut-être tout simplement un minimum de bon sens.

Un autre danger consiste dans l'amalgame enthousiaste. Homère et Faulkner tendent les mains à Flaubert qui n'en peut mais, tandis que défilent en arrière-plan des toiles de Delacroix, le tout emporté par les flots d'un opéra wagnérien… On pourrait multiplier les exemples de ces accointances aussi hardies que malheureuses. Le jury abasourdi se perd dans un tourbillon de références hétéroclites, alors que le propos du candidat s'épuise en conjectures hasardeuses. Lorsque n'importe quelle œuvre est censée entretenir un lien avec n'importe quelle autre de ses semblables, il ne faut pas s'étonner de la vacuité du discours. Si toute œuvre se retrouve partout, plus rien justement n'est nulle part. Sur le plan pédagogique, enfin, on imagine aisément les effets dévastateurs d'une telle macédoine indigeste qui, bien loin de séduire son public, le rebute au contraire à tout jamais. On apprécie certes que le candidat fasse preuve d'originalité et qu'il convoque des formes esthétiques différentes (cela est bien souligné dans l'intitulé), à condition toutefois que soit préservée et justifiée la cohérence des rapprochements proposés. Il serait trop naïf, et surtout improductif, de poursuivre on ne sait trop quelle exhaustivité. La matière compte moins que la manière, et le manque de matériaux n'est jamais à redouter, mais bien plutôt l'absence d'un choix judicieusement motivé. Comme le disait Pascal, l'imagination « se lassera de concevoir plutôt que la nature de fournir ». On se gardera enfin de tout pédantisme ou de tout clinquant dans l'exposé, comme s'il s'agissait d'éblouir son auditoire. On appréciera en revanche que le candidat sache mettre en valeur une culture pleinement assimilée, dont le contenu puisse être mis à la portée des élèves.

L'explication d'un texte hors-programme constitue une épreuve-test. Elle permet d'évaluer une culture littéraire, une compétence professionnelle, mais aussi une ouverture d'esprit et une capacité de réaction. Pendant l'entretien avec le jury, le candidat est invité à revenir sur des points litigieux, à corriger un point de vue, à apporter éventuellement des précisions supplémentaires. Cet entretien n'a pas d'autre finalité que d'aider le candidat à mettre davantage en valeur ses propres qualités. Se réfugier dans le silence ou s'obstiner avec opiniâtreté dans une voie erronée ne constituent pas des signes de bon augure.

Si l'ennui est parfois contagieux, l'enthousiasme se révèle encore plus communicatif. Le jury en a fait encore l'expérience cette année en écoutant - moments de vrai bonheur - des candidats habités par des talents de rhapsode ou d'herméneute. Une émotion se communiquait, un plaisir se laissait partager. Il n'a jamais été dit que l'on devait passer les épreuves du concours sans aucune passion…

Commentaire composé de littérature comparée

Rapport présenté, pour le jury de littérature comparée, par Jean-Claude Laborie, Maître de conférences, Université de Paris Ouest – Nanterre la Défense

Souvent appréhendé par les candidats, le commentaire composé de littérature comparée a donné lieu cette année, comme les précédentes, à des prestations très contrastées. L'épreuve requiert en effet des candidats qu'ils s'y préparent de façon rigoureuse et spécifique tout au long de l'année, afin d'être en mesure de proposer, sur un extrait relativement long, un commentaire rendant justice à la singularité du passage tout en répondant aux exigences formelles de l'exercice. Il convient donc de rappeler que si l'on peut préparer la dissertation en accumulant, au cours de l'année, de nombreux commentaires, il est très périlleux de supposer l'inverse, les problématiques de la question d'ensemble ne fournissant que très rarement des angles pertinents pour un extrait singulier.

Comme les rapports précédents, nous commencerons par préciser les modalités pratiques de l'épreuve, certains candidats semblant en découvrir le détail lors de leur passage :

- Le jury de littérature comparée est composé pour l'oral de deux commissions de trois membres (maîtres de conférences et professeurs des universités). Le texte tiré au sort par le candidat a été choisi par un « premier rapporteur », chargé de rédiger le rapport d'évaluation et qui pose la première série de questions, à la suite du commentaire. Un « second rapporteur » lui est adjoint, qui pose éventuellement une ou deux questions complémentaires (les réponses doivent être brèves), la note étant toujours établie, après délibération, sur la base d'un accord unanime des membres du jury. Aucun examinateur n'intervient pour autant dans l'évaluation d'un candidat connu de lui.
- Les oraux sont publics : toute personne a le droit d'y assister. Les candidats ne peuvent s'opposer à cette pratique, qui garantit la transparence des activités républicaines. Il est par ailleurs recommandé aux futurs candidats qui en ont la possibilité d'assister à quelques oraux.
- Il est tout à fait possible qu'un « redoublant » passe deux fois devant la même commission et/ou sur la même œuvre.
- Après la proclamation des résultats de l'oral, les candidats peuvent rencontrer, lors de la traditionnelle « confession », le premier rapporteur de leur jury : cet entretien permet d'obtenir des renseignements sur l'évaluation de leur prestation. Il est très utile à tous ceux qui désirent se présenter à nouveau au concours.
- Le temps de préparation est de deux heures pleines : le temps nécessaire au tirage du sujet et aux déplacements est prévu en sus. Pour les œuvres étrangères, les candidats se voient remettre un exemplaire du texte à commenter en traduction française. Rappelons que le recours au texte original, fait de mémoire par certains candidats, et bienvenu, demeure facultatif : le fait de ne pas s'y référer n'est jamais pénalisé.
- La longueur des extraits est variable, de 5 à 10 pages, en fonction du format et de la typographie de l'ouvrage.
- Les candidats n'ont pas le droit d'écrire sur leurs exemplaires ; pour se repérer néanmoins dans des passages parfois denses et souvent longs, les candidats usent de *post-it* – ce qui est parfaitement admis. Le jury enlève ces marques lorsque le candidat lui rend son exemplaire en sortant.
- Des dictionnaires et une Bible sont disponibles en salle de préparation : il est vivement conseillé d'y avoir recours, pour vérifier l'identité d'une figure mythologique, une référence biblique ou la définition d'un terme rare.
- Le temps de passage est de 30 minutes maximum, suivies de 10 minutes d'entretien. Le candidat ne peut dépasser les 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas terminé son commentaire. Le jury n'est pas tenu de prévenir le candidat qu'il ne lui reste plus que quelques minutes de parole, et les pratiques diffèrent d'une commission à l'autre. Il est recommandé d'employer

au moins 25 des 30 minutes prévues : les textes proposés ne peuvent être commentés dans tous leurs enjeux en seulement 20 minutes. L'épreuve nécessite donc un entraînement pour la maîtrise du temps global et l'équilibre des parties.

- L'entretien sert à clarifier et à approfondir le commentaire. Il se fonde sur ce qui a été dit ou suggéré par le candidat, et permet de vérifier la capacité de ce dernier à préciser, modifier ou développer son propos. Les questions ne sont jamais des pièges et ne font jamais « baisser la note ». Il convient donc de les considérer favorablement, comme une occasion d'apporter à sa lecture des éléments nouveaux, ou de rectifier une interprétation discutable, voire un contresens.

- Précisons enfin que le jury a pour consigne expresse de ne pas laisser voir au candidat ce qu'il pense de sa prestation, et que les conditions serrées de l'organisation des épreuves oblige le jury à ne pas perdre une minute (ce qui implique, notamment, que des tirages de sujets aient lieu au cours des oraux, à certaines heures).

***Remarques générales sur l'épreuve* (moyenne générale : 6,89)**

Toute l'échelle de notation a été utilisée, de 01 à 18, afin de départager au mieux les candidats. Le jury a constaté, lors de cette session, une augmentation sensible de notes très basses, 122 candidats, soit pratiquement un tiers des admissibles, ayant obtenu une note inférieure ou égale à 05. Ces notes ont sanctionné des prestations beaucoup trop courtes (moins de 25 minutes) ou des contresens majeurs. Plus généralement, c'est l'incapacité des candidats à rendre compte du texte proposé et à en dégager les enjeux qui est en cause. Les très bonnes notes, par contraste, ont distingué des lectures fines et bien construites, qu'une connaissance intime des œuvres et de leur esthétique rendait aptes à saisir la spécificité du texte analysé. Si le jury n'attend pas de compétences de spécialiste, il ne saurait se satisfaire de connaissances générales plaquées de façon systématique et parfois aberrante : « l'anti-pastorale », la « spirale » nabokovienne ou « le comique » ne constituent en effet que de vagues notions construites pour la dissertation et qui, manipulées de manière approximative, relèvent à la fois d'un mauvais usage du savoir, et d'une indifférence inquiétante à la lettre même du texte. C'est là le défaut le plus sensible constaté au fil de l'épreuve. Une lecture effective de l'extrait et de ses enjeux précis exige à la fois une connaissance des œuvres et des repères intertextuels ou culturels nécessaires à leur interprétation, mais également un usage très précautionneux de ces connaissances générales qui, appliquées sans discernement, voire « plaquées » en des plans passe-partout, occultent la spécificité du passage.

Rappelons donc que le commentaire ne vient pas délivrer un savoir préconçu, mais rendre compte d'une lecture, ce qui signifie non seulement que celle-ci ne peut faire l'économie de s'interroger sur la nature du passage et le découpage proposé, mais qu'elle se doit aussi, plus fondamentalement, d'adopter le point de vue d'un lecteur (ou d'un spectateur). S'il est indispensable de pouvoir circuler avec aisance au sein des œuvres et de situer précisément le passage à étudier, en dégageant les enjeux de cette situation (en précisant par exemple, pour l'analyse d'une scène de théâtre, ce que sait déjà et ce qu'apprend de nouveau le spectateur), trop de commentaires ont tendance à se réduire, notamment dans leur troisième partie, à une liste d'effets proleptiques et d'échos (ces derniers parfois entendus au tout début d'une œuvre !), comme si un passage ne pouvait valoir que par ce qui le précède, ou le suit.

La première précaution, qui relève du bon sens, concerne la réflexion sur la structure du texte, une réflexion éventuellement à élaborer en fonction du découpage de l'extrait (pour une série de scènes de théâtre, ou la transition d'un chapitre à un autre). L'hétérogénéité (provoquée par exemple dans la pièce de Shakespeare par l'arrivée de personnages secondaires, ou chez N. Sarraute par les changements de modalité narrative) était également, notamment sur le programme des récits d'enfance, une question fondamentale permettant de mesurer immédiatement la spécificité de l'extrait. Il est également recommandé de ne pas « oublier » tout simplement ce qui se passe dans le passage, qu'il faut parvenir à nommer avant de l'interroger. En effet, pour construire un commentaire, il convient d'abord de faire une lecture sensible et attentive qui aurait évité bien des déconvenues à de nombreux

candidats. De la même façon, s'il est indispensable de proposer, à l'appui de sa démonstration, des analyses ponctuelles (de vers dans une scène de Molière, ou d'un enchaînement d'images chez Benjamin), une analyse purement stylistique, si fouillée soit-elle, ne saurait tenir lieu de commentaire. Portant sur des textes amples et souvent traduits, le commentaire composé de littérature comparée s'attache avant tout à montrer comment se construit le sens d'une séquence. Bien que non linéaire, il est de ce point de vue au plus près de l'expérience de la lecture ou du spectacle.

Parce qu'il est composé, selon un plan adapté à chaque passage, le commentaire doit être annoncé très clairement dans son organisation, les grandes parties à la fin de l'introduction, les sous-parties au fil de chaque partie (plutôt qu'au début). Le plan se doit d'être progressif, au service de la problématique annoncée : trop souvent les parties sont simplement juxtaposées, quand elles ne s'attachent pas successivement aux différents personnages, ce qui s'est rencontré et est à proscrire absolument. Il est opportun de rappeler que cette progressivité du plan ne peut renvoyer qu'à un approfondissement de la lecture globale du texte, et non à un morcellement du texte dont on convoquerait à sa convenance les parties pour composer une interprétation. Quant à la conclusion, elle ne doit pas se contenter de répéter le plan du développement, mais doit au contraire s'efforcer de rapporter les enjeux du passage aux enjeux généraux de l'œuvre, voire du programme qu'il peut être judicieux de rappeler à ce stade, sans que cela soit une obligation : l'épreuve du commentaire composé n'est pas en soi comparatiste, c'est une épreuve de littérature générale sur programme incluant des textes français et des œuvres étrangères en traduction, qui exige de ce fait une maîtrise réelle de l'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée.

Rappelons enfin qu'il est nécessaire de soigner la clarté et le débit de son élocution, mais aussi la correction de son expression : quelques très bons commentaires n'ont pas été exempts de barbarismes (la « ressuscitation », « l'amicalité » ou la « judéacité ») ou d'incorrections impardonnables. Dans une épreuve destinée au recrutement de professeurs, l'attention à la propriété des termes doit être un souci de tous les instants. Nous ne ferons pas la liste des « perles » entendues par le jury cette année et nous nous contenterons de faire quelques recommandations. La terminologie de l'analyse littéraire est à employer à bon escient, quand elle s'impose pour désigner un procédé précis (telle la « péripétie » théâtrale, souvent mal repérée, qui aurait évité les trop nombreux « moments de bascule »). L'usage de notions critiques ne peut se contenter d'approximations. Des notions comme la vraisemblance, la polyphonie, le dialogisme, ou le « théâtre dans le théâtre » ont souvent été employées sans aucun discernement. De même, la clarté, la fluidité et le dynamisme du propos exigent un équilibre constant entre commentaire et citation du texte. Il convient d'éviter les citations longues et de ne jamais citer sans commenter en supposant que le texte parle tout seul.

De façon plus gênante encore, c'est parfois la langue qui n'est pas maîtrisée (les subjonctifs contraints, la confusion entre « ceci » et « cela », le registre familier, la syntaxe aléatoire). Signalons pour finir que si des flottements sur la prononciation de noms de personnages (chez Aristophane notamment) ou sur des termes étrangers (Benjamin a été particulièrement maltraité) sont compréhensibles, le fait de ne pas hésiter sur ce point témoigne d'une préparation et d'un soin du détail qui ne peut que laisser une impression favorable sur le jury.

Ces quelques rappels paraissent nécessaires dans la mesure où bon nombre de candidats ont fait preuve d'une grande négligence formelle, signe le plus souvent d'une saisie approximative des textes et d'hésitations techniques, éléments qui sont pourtant des exigences minimales pour de futurs enseignants.

Compte rendu par auteur

Question 1 : Poétique du récit d'enfance

Cette question qui figurait pour la deuxième année au programme n'a pas donné lieu à de meilleures performances que l'an passé. Néanmoins les raisons semblent en être différentes. En effet, la connaissance des diverses situations historiques, qu'elles concernent la situation d'énonciation ou les événements évoqués dans les textes, a semblé plus assurée. De même, la mise en relation des

extraits avec l'ensemble des œuvres a été faite plus systématiquement. On rappellera cependant que si l'élucidation des références extra-textuelles est une nécessité, elle se doit de trouver une utilité dans le commentaire pour ne pas apparaître artificielle.

La principale carence des commentaires sur cette question a été la difficulté à se dégager des problématiques générales pour privilégier la spécificité des extraits. Les trois textes narratifs présentaient pourtant une hétérogénéité et une discontinuité qui pouvaient constituer des entrées pertinentes pour constituer une problématique. Questionner la structure, l'enchaînement des fragments pour Benjamin, les variations autour des figures maternelles et paternelles chez Sarraute et Nabokov, permettait de se dégager de discours convenus ou inappropriés. Au lieu de cela, les tropismes sarrautiens, la spirale de Nabokov et l'idée de l'Histoire de Benjamin ont souvent servi de seul viatique pour l'analyse, témoignant d'une lecture superficielle et pour le moins maladroite qui niait l'aspect littéraire et sensible des textes. Signalons également des éléments problématiques essentiels affleurant dans de nombreux extraits, telles la sexualité, l'auto-parodie, l'ironie ou tout simplement l'émotion et la violence des sentiments, qui ont semblé gêner les candidats : ces derniers ont évité, parfois jusqu'à l'absurde, d'en considérer l'importance.

Sur *Enfance berlinoise*, de Walter Benjamin (moyenne sur ce texte 6,9), un texte réputé difficile, les performances ont été très contrastées. Néanmoins, on a observé moins de développements purement théoriques, ou de raccourcis biographiques inutiles, que l'an passé. De même les rapprochements des fragments ont été faits plus systématiquement. Cependant cela ne pouvait remplacer l'analyse précise du fragment demandé. L'étalage ne remplace pas la réflexion. Pour en terminer avec les références extra-textuelles, il convient de noter le fait que les candidats ont fait très peu usage de *Sens unique,* qui est dans le même volume et aurait pu utilement être mis à profit. Le contexte historique est certes mieux connu qu'en 2013, néanmoins on doit rappeler qu'il y a deux guerres mondiales et que l'enfance de Walter Benjamin se déroule, comme le titre l'indique, vers 1900. Il convenait donc d'user avec précaution des « anticipations » des événements des décennies suivantes. Enfin, il aurait fallu, durant la préparation, avoir élucidé toutes les références littéraires et historiques explicites, par exemple sur Conradin de Hohenstaufen (p. 94), dernier rejeton d'une famille aristocratique, que l'on pouvait dès lors rapprocher du *Dernier des Mohicans* qui le précède dans le texte, la référence valant ainsi pour un commentaire sur des lectures d'enfance marquées par la disparition et la fin d'un monde.

Le jury s'est par ailleurs étonné de ce que les conseils donnés dans le rapport de l'année précédente n'aient été que très peu pris en compte. En effet, l'analyse littéraire des fragments, le travail sur la structure, sur l'articulation des paragraphes, sur le mode de progression du texte, est un pré-requis qui permettait d'assurer la saisie du texte, pour obscur qu'il puisse paraître au premier abord. S'interroger sur le mouvement et la logique de l'enchaînement des images, sur la construction littéraire, devait nourrir l'interprétation et permettre de rendre compte des distorsions et des manipulations du souvenir d'enfance, mais également de ce qu'une lecture pouvait en comprendre. En effet, Walter Benjamin, lorsqu'il se confronte à son histoire personnelle, ne produit pas exactement un texte de pensée, porteur d'une « leçon » ou d'une conception de l'histoire dont on devrait rendre compte.

Il est dommage que bien des passages empreints d'attendrissement ou d'émotion n'aient pas fait l'objet d'une analyse précise qui aurait mis en valeur l'écriture poétique de Benjamin. Tout n'était pas « rite initiatique » ou « vision définitivement pessimiste » si l'on consentait simplement à lire.

Sur *Enfance* de N. Sarraute (moyenne 6,9), les prestations n'ont globalement pas été meilleures que l'année dernière, trop de candidats ayant écrasé le passage précis qu'ils avaient à commenter sous des considérations générales sur les « tropismes » et l'écriture du soupçon, voire la déconstruction du personnage dans le Nouveau Roman. Il convient donc de rappeler qu'un auteur ne détient pas nécessairement l'interprétation de son œuvre, qu'*Enfance* tient une place singulière dans l'œuvre de Sarraute, que dans *Enfance* enfin certains passages ont un statut particulier, tels le bouquet de souvenirs de petite enfance avec le père en Russie ou, à l'autre bout du récit, le dîner avec les amis russes ou l'extase dans la nature alpine, qui sont autant de lieux où la crainte du

souvenir fabriqué s'abolit, où le soupçon même se trouve rapporté à une origine fondamentale (« l'espionnite » des révolutionnaires russes).
Associant le plus souvent plusieurs fragments, les passages donnés à commenter invitaient les candidats à réfléchir de façon précise sur la construction du récit dans *Enfance*, qui mêle subtilement émergence du souvenir selon un principe associatif, en suivant le déroulement globalement chronologique d'une enfance, et compréhension progressive de celle-ci par l'enfant grandissant, par la narratrice, le narrataire intradiégétique, et le lecteur. Ce travail pouvait être éclairé par une approche psychanalytique qui a rarement été utilisée, alors qu'elle permettait de rendre compte de façon souvent efficace d'ellipses et de déplacements dans l'ordre du récit. Si on a pu déplorer des erreurs grossières (le « roman » d'*Enfance*), une connaissance parfois très approximative de l'œuvre, et une méconnaissance de son contexte (l'Okhrana, la religion orthodoxe) entraînant des formulations fâcheuses (les « exilés » transformés en « expatriés »), c'est donc surtout l'inattention à l'écriture de Sarraute dans le passage à examiner qui a empêché les candidats de produire un commentaire convenable. Les meilleurs commentaires, au contraire, ont su montrer commenter l'enchaînement des fragments et, à plus petite échelle, des paragraphes, conduisait le lecteur, à l'unisson de la voix du double mais parfois aussi contre elle, à assumer le soupçon (sur la figure de la mère, par exemple) autant qu'à donner forme à une poignante émotion.
Le texte de Sarraute, puisqu'il ne s'agissait pas d'une traduction dans ce cas, aurait pu fournir une matière abondante pour un commentaire détaillé des modalisations contradictoires de l'auteur. Les difficultés, les méfiances, les culpabilités, les enthousiasmes ou les remords constituaient autant de signes complexes offerts à l'analyse. Beaucoup de candidats se sont contentés d'un survol pour un texte dont la richesse permettait de manifester sa sensibilité littéraire.

Pour *Autres rivages* de V. Nabokov (moyenne 6,55), cette année encore, le jury a constaté la persistance d'un discours critique tiré de l'ouvrage lui-même (la spirale, le jeu d'échecs, la mémoire kaléidoscopique, etc.), plaqué de manière systématique sur n'importe quel extrait jusqu'à se substituer à la lecture du passage à étudier. La conséquence la plus déplorable de ce parti-pris fut la négligence quasi systématique de l'aspect autoparodique du texte et, de manière plus générale, la mauvaise appréciation de la distance dont témoigne l'auteur vis-à-vis de son énoncé. L'évocation du premier poème (chapitre XI) ou la construction littéraire du personnage de Mademoiselle (chapitre V) ont donné lieu à des commentaires qui, en prenant au pied de la lettre, malgré les signes donnés par l'auteur lui-même, le travail de composition, frisaient l'absurde. Cet aveuglement à l'aspect proprement littéraire de l'écriture de Nabokov a produit des contresens fâcheux ou au mieux des lectures plates et sans relief. L'affleurement de l'émotion dans les portraits de Sergueï ou de l'oncle Rouka, la mauvaise foi lors de l'épisode consacré à Tamara, étaient parfaitement lisibles dans un texte qui multiplie à plaisir la diversité des postures, comme autant de défis littéraires.
S'il est vrai que Nabokov instaure une sorte de principe analogique général, qui autorisait la mise en relation de bon nombre de motifs (les papillons, les échecs, les reflets et les jeux de transparence, les couleurs), leur simple convocation dans l'analyse ne pouvait valoir comme principe d'explication. Le texte de Nabokov a été très souvent réduit à un système de production textuelle dont on pouvait reconnaître les principes dans chaque extrait.
La méconnaissance du bagage minimum concernant la littérature russe (Tourguéniev ou Pouchkine font partie des grands classiques que l'on ne peut ignorer totalement) participait de cette lecture plane et sans aspérité, alors même que de son propre aveu, Nabokov joue sans cesse de l'imitation et de la distance avec ces grands modèles : l'expression « bancs tourgueniéviens » a ainsi laissé perplexes certains candidats qui, interrogés sur ce point, y ont vu « quelque chose de typiquement russe ». De même, la comparaison, deux fois répétée en l'espace de quelques lignes (p. 302 et 303), de Tamara avec la sirène (une figure du sacrifice ici), n'a pas produit plus d'effet sur les candidats. Si la référence à Proust, signalée dans le rapport de l'année précédente, a été souvent proposée, peu de commentaires ont cru bon de préciser l'usage qu'en faisait l'auteur : une phrase comme « Toute ma vie, j'ai eu du mal à m'endormir » à l'attaque d'un paragraphe sur la relation entre sommeil et création littéraire (p. 136) n'a donné lieu à aucun développement.

Le texte de Nabokov, qui souligne sans cesse, de manière explicite et parfois redondante, sa distance avec les conventions, a donc été le plus souvent commenté de manière littérale, en un mot sérieuse et compassée.

Question 2 : Comédie et héroïsme féminin

Cette question proposait l'étude de cinq œuvres théâtrales ancrées dans des contextes historiques et esthétiques spécifiques. Il convenait de clairement identifier ces contextes, d'en avoir quelques notions afin d'éviter les contresens et les anachronismes. Si la singularité de la comédie ancienne a été relativement bien traitée, les pièces modernes ont souvent été rabattues les unes sur les autres. C'est certainement le théâtre de Shakespeare qui a le plus souffert du manque de perspective historique. La connaissance même minimale de l'esthétique du baroque élisabéthain et des conventions d'un théâtre qui ne se préoccupe pas des règles aristotéliciennes aurait par exemple évité des erreurs grossières sur « les innovations » shakespeariennes.
Mais les commentaires les plus décevants sur cette question ont été ceux qui se montraient incapables de rendre compte de la spécificité du texte théâtral. Il est, en effet, impossible de commenter un extrait quel qu'il soit sans s'interroger sur sa fonction dramatique, c'est-à-dire sans se demander à quoi il sert à ce moment de la pièce, ce qu'y apprend le spectateur, quel est l'effet produit, *etc*. Cette approche permettait d'échapper à de vagues considérations sur le suspens, voire à la convocation d'un vocabulaire d'ordre psychologique invalide pour réfléchir sur les effets dramaturgiques. On rappellera utilement que les personnages ne peuvent en aucun cas être analysés de manière séparée, dans la mesure où il font partie d'un système de représentation : le chevalier se construit dans l'opposition au comte et au marquis, voire à Mirandoline et non par rapport à une figure réelle.
Cela signifie que l'on a affaire à un langage dramatique dont on ne peut rendre compte que sous la forme d'une interaction permanente avec le spectateur, dont le regard, les émotions et le savoir participent pleinement à la construction des significations. Ainsi parler d'un langage performatif dans un passage précis, ou de « moment » de double énonciation, revient à ignorer totalement la nature même du langage théâtral, qui repose entièrement sur le performatif et ladite double énonciation. En revanche, étudier les écarts entre le savoir du spectateur et celui des personnages, ou bien s'attacher à l'analyse des effets produits par l'introduction d'un personnage-spectateur sur scène (ce qui ne relève pas toujours du « théâtre dans le théâtre »), est parfaitement légitime et souvent très important pour l'analyse. Cette articulation du langage dramatique avec le spectateur rend par ailleurs absolument nécessaire la connaissance du contexte de réception puisque le dramaturge joue toujours avec les attentes d'un public spécifique. C'est probablement le sujet central de la *Critique de l'école des femmes*, qui met en scène ce public et théâtralise les réceptions potentielles de la pièce.
La négligence de ces spécificités de l'œuvre théâtrale a réduit bon nombre de commentaires à l'impuissance devant des textes qui ne semblaient pourtant pas poser de difficultés majeures d'interprétation.

La pièce d'Aristophane, *Lysistrata* (moyenne 7,9), est celle qui a été la mieux traitée parmi les œuvres au programme, probablement parce que les conditions particulières imposées par la scénographie antique et les codifications propres à la comédie ancienne rendaient incontournables des connaissances spécifiques. Le travail s'est avéré payant, d'autant que la pièce est assez courte et qu'une préparation sérieuse permettait de l'aborder dans sa totalité en évitant les contresens, les lacunes et les impasses. Les bons commentaires ont témoigné d'une bonne connaissance de la structure d'une comédie ancienne. Et de fait, c'est le minimum requis pour aborder le texte. Attention cependant à la *parodos*, qui est un mot féminin, ou à l'*agôn* qu'un candidat aborde en parlant d'une « comédie de mœurs polémique », assimilant également le commissaire à un fonctionnaire « chargé de maintenir l'ordre dans la cité », comme notre commissaire de police.

Mais le jury a conscience de la difficulté du texte et de l'absence de familiarité des candidats avec celui-ci et n'a pas insisté outre mesure sur ce point. Il est, cependant, indispensable de signaler par exemple la singularité, par rapport à la norme et donc aux attentes des spectateurs, de la *parabase* centrale (v. 614-705) sans adresse directe au public : il y a bien là un effet à commenter, et la maîtrise des normes de ce type de pièce est un pré-requis à la lecture.
Néanmoins, comme c'est le cas pour la plupart des passages proposés aux candidats, le découpage imposé par le jury doit être exploité. Il invite à interroger la partition très normée de la pièce, à réfléchir à la continuité des scènes, à mettre en valeur les contrastes. Ainsi l'enchaînement problématique entre la réconciliation et l'*exodos* (l'absence des femmes dans les 130 derniers vers), induit-il une série de questions essentielles pour l'évaluation du dénouement.
La seconde précaution, pour une œuvre de cette période, concerne l'usage des outils d'analyse et des concepts contemporains. Ainsi, parler de dialogue ou de communication est très maladroit ; de même la pièce n'est pas ambiguë, il s'agit d'une utopie et son statut de comédie ne soulève aucune discussion. Il faut également éviter les lectures naïves qui utilisent les notions de comédie de caractère, d'humour ou de psychologie, impropres pour la comédie ancienne. En revanche, le non sens (le contenu de l'oracle), la fonction de l'obscénité (qui n'est pas seulement « comique » mais peut être aussi agressive ou transgressive) dans la mesure où elle thématise exactement la relation entre les deux sexes, ou la construction et la variation incessante du rapport de force, étaient des éléments pertinents qu'une lecture attentive du texte pouvait dégager.
Si une lecture contemporaine pouvait être bien sûr proposée, elle devait être présentée comme telle et ne constituait pas une piste d'analyse suffisante pour le texte donné en commentaire. Les personnages, les effets et les discours tenus sur scène font partie d'un ensemble qui trouve sa cohérence par rapport au public contemporain de l'écriture. Cette cohérence peut se modifier quand changent les contextes de réception, Lysistrata pouvant apparaître aujourd'hui comme une héroïne menant un combat pour la cause des femmes. Il ne fallait, cependant, pas oublier que la pièce d'Aristophane venait s'insérer dans une situation historique précise (la guerre du Péloponnèse) qui imposait un retour à l'ordre renvoyant la « leçon » de la prise de pouvoir à l'utopie.
Enfin, Il est recommandé d'utiliser les notes à bon escient (voire de chercher dans le dictionnaire les références lorsqu'elles sont méconnues), en les exploitant pour nourrir l'analyse ou construire la réflexion, ainsi les références à Mélanion et Timon d'Athènes ou à l'*Iphigénie* d'Euripide. De même, si la connaissance du texte grec n'est absolument pas demandée, on pouvait prêter attention à la diversité des mètres ou à la présence de chants, signalés par l'italique.
C'est donc de manière générale la confrontation directe avec le texte qui a donné les meilleurs commentaires.

Comme il vous plaira, de W. Shakespeare (moyenne 7,45), de par sa richesse et sa complexité, proposait une série de difficultés spécifiques. Avec une information sur le contexte historique plus modeste que pour l'œuvre précédente, l'on pouvait espérer produire un commentaire correct. En revanche, il était nécessaire de faire le point sur l'esthétique baroque et sur l'histoire du théâtre anglais de la période. Sur ces connaissances, le jury a constaté beaucoup d'hésitations, le renvoi au baroque se limitant le plus souvent au « theatrum mundi » et au « théâtre dans le théâtre ». La convocation de la pastorale ne peut pas non plus se faire sans plus de précision. On rappelle qu'il ne suffit pas de rencontrer des bergers et de parler d'amour pour convoquer ce genre de référence. De même, si le terme de « réalisme », plusieurs fois proposé pour caractériser notamment les évocations de la situation des paysans dans la forêt d'Arden, n'est pas totalement inexact, il ne peut s'opposer à « l'idéal » dans une logique binaire totalement étrangère au baroque. Que dire du fameux « green world » constamment rappelé alors même que le texte laisse souvent affleurer la vision d'un univers violent dominé par la chasse, la violence sociale, et l'hiver !
Ces quelques remarques témoignent d'une lecture qui se contentait d'un survol rapide au détriment du dynamisme et des effets permanents de rupture tonale ou formelle qui caractérisent le théâtre shakespearien. Les discours des fous et bouffons, les entrées des personnages secondaires mais également les insertions de chansons, les passages abrupts du vers à la prose, ou parfois les

changements de ton et les « dérapages » sur un mot ou une expression, invitaient pourtant à une analyse moins systématique.
L'une des caractéristiques fondamentales du baroque réside dans l'instabilité du sens qui du sérieux passe sans transition au comique et à la parodie, de la réalité à l'illusion et de l'amour à la cruauté. Ainsi les scènes qui confrontaient Rosalinde et Orlando ne pouvaient être simplement commentées comme des « leçons d'amour » ou des moments de trouble identitaire tant les manifestations du désir ou de la violence, du ravissement et de l'agacement sont sensibles. L'auteur use de toutes les ressources du théâtre avec une virtuosité qu'il fallait consentir à lire et à faire sentir. On regrette ainsi par exemple la très rare prise en compte des dispositifs d'enchâssement, notamment la présence discrète mais ô combien fondamentale de Célia observant avec une attention toute particulière les scènes entre Rosalinde et Orlando. Il ne suffisait pas de céder à la facilité qui consiste à conclure par une troisième partie sur les « pouvoirs du théâtre », qui est le plus souvent apparue comme un aveu d'impuissance, pour ne pas dire une stratégie d'évitement du texte.
Les quelques très bonnes prestations ont été celles qui ont su se dégager des oppositions simplistes pour apprécier la complexité et les paradoxes d'une peinture de la nature humaine agitée par les passions.

L'École des femmes et la *Critique de l'École des femmes* (moyenne 6,1), ont donné des résultats extrêmement décevants. Molière est pourtant un auteur familier que l'on ne peut ignorer totalement, cette supposée familiarité a peut-être justifié une préparation moins consistante. Les candidats ont été interrogés sur les deux textes.
Pour les quelques passages de la *Critique de l'École des femmes* qui ont été donnés, on attendait de la part des candidats qu'ils tiennent compte de la spécificité de la pièce, qui est à la fois une comédie et une « dissertation […] en dialogue ». Si l'attention à la dimension comique (entrées des personnages, enchaînement des répliques, situation initiale/finale entre autres) est indispensable, il convient impérativement d'élucider les arguments mobilisés par les détracteurs et les défenseurs de *L'École des femmes*. Cela suppose que la connaissance des enjeux du débat contemporain sur la moralité du théâtre est nécessaire, tout autant qu'une identification et un commentaire précis des références faites à *L'École des femmes.*
La dimension méta-théâtrale de la pièce est une piste d'interprétation envisageable si l'on prend soin de ne pas la réduire à des dispositifs de mise en abyme et de « théâtre dans le théâtre ». De même il pouvait être pertinent de montrer que nous avions affaire à une réflexion sur la réception, sur le public et donc sur les effets, justifiant la forme singulière de l'œuvre.
Le rôle des personnages, et en particulier la posture d'Élise (souvent mal comprise), est à commenter, tout comme la répartition des différents types de la comédie (la précieuse, le pédant, *etc.*).
Pour ce qui concerne *L'École des femmes*, le jury a constaté les mêmes défauts que sur les textes précédents, aggravés par une saisie très superficielle de la langue de Molière. Même si un commentaire n'est pas une explication linéaire, il convient de ne pas simplement survoler le texte et de faire une place à quelques analyses de la versification et aux particularités de la langue du XVIIe siècle. Il est recommandé sur ce point d'exploiter l'excellente édition au programme, qui fournit beaucoup d'informations et offre des pistes d'analyse et d'interprétation.
Nous ne reviendrons pas sur les conseils précédents, si ce n'est que dans le cas de la pièce de Molière, le fait d'examiner attentivement ce que savent les personnages, de tenir compte des ellipses et du jeu permanent autour des quiproquos et des annonces, permettait d'analyser la complexité du trio de personnages principaux et de mesurer ce que le spectateur peut en comprendre à chaque instant. Il ne suffit pas de prononcer les mots magiques de « précaution inutile » ou de « confident inapproprié ». La pièce joue avec brio des sentiments que le public peut éprouver pour Arnolphe, Agnès ou Horace qui, d'une scène à l'autre, suscitent des évaluations très contrastées. Arnolphe, qui a été le plus souvent considéré comme un personnage tragique, est aussi comique, pathétique, brutal et violent ; Agnès n'est pas qu'une jeune fille qui s'émancipe et Horace n'apparaît pas toujours comme un jeune « blanc-bec » irréprochable.
Le texte de Molière porte bien plus d'ombres et de questions que ce que l'on pourrait imaginer au premier abord. Seule une prise en compte fine et bien informée de la théâtralité du passage donné

permettait de rendre compte de ces variations. Pour ce faire, il fallait connaître parfaitement le texte, c'est-à-dire la situation du passage dans la pièce, le moment de l'intrigue et se montrer capable de repérer les répétitions de situation ou de lexique en relation avec d'autres passages.
Mais l'ensemble de ces connaissances ne sert à rien si l'on ne les met en relation avec le spectateur. Si le théâtre de Molière est si « efficace », c'est bien parce qu'il s'appuie sur une relation intime avec le public, avec ses réactions et ses attentes, une relation qu'un commentaire pertinent ne peut ignorer.

La Locandiera de C. Goldoni (moyenne 6,5) n'offrait pas de très grandes difficultés de lecture, et pourtant les résultats ont également été décevants. Le jury regrette, là aussi, la méconnaissance des outils d'analyse d'une pièce de théâtre : spécificité des scènes d'exposition et de dénouement, fonctions et fonctionnement rhétorique d'un monologue, rôles et effets des apartés, entrées et sorties des personnages, jeux de scène, présence et usage des objets scéniques.
Si le théâtre de Goldoni est un effort pour rompre avec les archétypes de la comédie antérieure, il n'en garde pas moins un soin tout particulier de l'effet en jouant constamment sur le rythme, les répétitions ou le dynamisme de la mise en scène. La construction des personnages est plus élaborée que dans la *commedia dell'arte*, mais ces derniers ne relèvent pas pour autant d'une analyse psychologique pure et simple. Or beaucoup de candidats se sont contentés d'une paraphrase de l'action et des motivations des personnages (« à ce moment là, le chevalier éprouve de la jalousie envers le valet », ou « Mirandoline est saisie de rage »). Dans ce souci de description réaliste, le jeu sur les invraisemblances (le chevalier qui tombe amoureux en quelques répliques), les effets d'ellipse ou, au contraire, d'insistance, le contrepoint des comédiennes, la scène du vin de Chypre, deviennent incompréhensibles parce qu'ils n'ont de sens que dans le mouvement d'ensemble de la représentation. Ainsi les monologues de Mirandoline ont été traités comme des discours alors qu'ils étaient à envisager comme des effets dans l'économie de la pièce (leur insertion entre deux scènes, leur place dans la série des monologues, leur éventuelle confrontation, *etc*.) Sur ce personnage, on peut s'étonner que les candidats mentionnent rarement l'avis au lecteur qui figure dans l'édition au programme, ou bien qu'ils reprennent, sans distance critique, les déclarations de Goldoni. On aurait souhaité voir intégrés à l'analyse les possibles renvois, et même tensions, à l'œuvre entre certaines scènes et le propos liminaire de l'auteur, notamment en ce qui concerne l'éventuelle dimension morale de la pièce.
La négligence du rythme propre au théâtre de Goldoni a également fait passer sous silence les entrées et sorties du valet, dans les scènes VI et VII de l'acte II par exemple. On rappellera qu'il n'y a aucun élément « inutile », et qu'il était important de prêter attention au fer à repasser – encore faut-il en connaître le fonctionnement à l'époque – mais également aux autres objets scéniques : verres, flacon… La structure de l'extrait doit être impérativement commentée en termes dynamiques : l'articulation des scènes, leur configuration à géométrie variable (nombre de personnages présents sur scène), notamment dans les scènes de dénouement d'une comédie.
On peut déplorer la tendance des candidats à privilégier l'analyse psychologique sur l'étude des enjeux dramaturgiques des scènes proposées à l'étude. Les plans centrés sur l'étude d'un personnage sont tout particulièrement à bannir. On ne saurait non plus consacrer une partie entière aux divers comiques, même si naturellement cette dimension est à souligner. Plutôt qu'à un exposé des différents types de comique, on s'attend à une analyse de leurs effets sur les personnages en termes de rapports de force (rire avec/rire de), et à une étude de leur fonction dans l'agencement des scènes. On ne peut se contenter de constater un intermède comique, ni même de le décrire : encore faut-il se demander ce qui le motive. Les candidats sont également appelés à faire preuve de nuance quand ils traitent du comique de caractère, le ridicule n'étant pas l'apanage du Marquis.
On évitera de proposer systématiquement pour toutes les scènes de la pièce une dernière partie dédiée à la dimension méta-théâtrale du passage, même s'il ne faut pas négliger le jeu des personnages qui, sur scène, observent et parfois commentent l'action qui se déroule sous leurs yeux.
De même si la dimension sociale est à prendre en considération, aussi bien dans l'analyse des rapports entre personnages que dans le cadre des rivalités amoureuses, elle ne saurait être

artificiellement plaquée sur le texte, pas plus que l'entreprise goldonienne de « réforme du théâtre » ne peut constituer la clé explicative des diverses complexités et tensions relevées.
Enfin si les références aux mises en scène ne sont pas indispensables, elles sont bienvenues, mais à condition que le ou la candidat(e) ne s'improvise pas acteur ou metteur en scène du passage à commenter.

En conclusion, le jury tient à signaler que, toutes questions confondues, il a été sensible aux prestations qui témoignaient d'une lecture précise et sensible les textes proposés. Quel que soit le texte, il est avant tout littérature, c'est-à-dire un système de significations ouvertes que seule une lecture intelligente vient accomplir. S'il s'agit d'y faire preuve d'un savoir et d'une technicité, le commentaire composé doit également transmettre l'enthousiasme d'une expérience personnelle.

Bilan de l'admissibilité

Concours **EAE** **AGREGATION EXTERNE**

Section / option : **0202A** **LETTRES MODERNES**

Nombre de candidats inscrits : 1378

Nombre de candidats non éliminés : 744 Soit : 53.99 % 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 : 287 Soit : 38.58 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0293.84 *(soit une moyenne de : 07.35 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0426.97 *(soit une moyenne de : 10.68 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 125

Barre d'admissibilité : 0344.00 *(soit un total de : 08.60 / 20)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02	D' AIX-MARSEILLE	60	34	9
A03	DE BESANCON	15	10	1
A04	DE BORDEAUX	58	29	11
A05	DE CAEN	15	9	4
A06	DE CLERMONT-FERRAND	23	15	4
A07	DE DIJON	25	14	3
A08	DE GRENOBLE	38	23	8
A09	DE LILLE	49	25	8
A10	DE LYON	132	98	67
A11	DE MONTPELLIER	40	24	3
A12	DE NANCY-METZ	24	9	1
A13	DE POITIERS	13	7	4
A14	DE RENNES	47	31	6
A15	DE STRASBOURG	36	19	7
A16	DE TOULOUSE	51	34	7
A17	DE NANTES	39	19	2
A18	D' ORLEANS-TOURS	29	10	4
A19	DE REIMS	11	4	1
A20	D' AMIENS	28	15	3
A21	DE ROUEN	29	15	5
A22	DE LIMOGES	3	2	0
A23	DE NICE	49	19	3
A27	DE CORSE	4	1	0
A28	DE LA REUNION	27	9	0
A31	DE LA MARTINIQUE	9	3	0
A32	DE LA GUADELOUPE	11	4	0
A33	DE LA GUYANE	3	3	0
A40	DE LA NOUVELLE CALEDONIE	2	1	0
A43	DE MAYOTTE	4	2	0

ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	504	311	126

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	287			
Nombre de candidats non éliminés :	285	Soit :	99.30	% 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 :	125	Soit :	43.86	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	31	Soit :	10.88	% des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0			

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

Moyenne des candidats non éliminés :	0726.25	*(soit une moyenne de :*	*08.97*	*/ 20*	*)*
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0862.65	*(soit une moyenne de :*	*10.65*	*/ 20*	*)*
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair	0701.32	*(soit une moyenne de :*	*08.66*	*/ 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 :	299.40	*(soit une moyenne de :*	*07.30*	*/ 20*	*)*
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0392.61	*(soit une moyenne de :*	*09.58*	*/ 20*	*)*
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair	0293.84	*(soit une moyenne de :*	*07.17*	*/ 20*	*)*
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		*(soit une moyenne de :*		*/ 20*	*)*

Rappel

Nombre de postes : 125

Barre de la liste principale :	0725.50	*(soit un total de :*	*08.96*	*/ 20*	*)*
Barre de la liste complémentaire	0677.96	*(soit un total de :*	*08.37*	*/ 20*	*)*

(Total des coefficients : 81 dont admissibilité : 40 admission : 41)

ADMISSION

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / optio 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
A02	D' AIX-MARSEILLE	9	9	4
A02	D' AIX-MARSEILLE	9	9	4
A03	DE BESANCON	1	1	0
A03	DE BESANCON	1	1	0
A04	DE BORDEAUX	11	11	5
A04	DE BORDEAUX	11	11	5
A05	DE CAEN	4	4	1
A05	DE CAEN	4	4	1
A06	DE CLERMONT-FERRAND	4	4	2
A06	DE CLERMONT-FERRAND	4	4	2
A07	DE DIJON	3	3	1
A07	DE DIJON	3	3	1
A08	DE GRENOBLE	8	8	1
A08	DE GRENOBLE	8	8	1
A09	DE LILLE	8	8	3
A09	DE LILLE	8	8	3
A10	DE LYON	67	67	33
A10	DE LYON	67	67	33
A11	DE MONTPELLIER	3	3	1
A11	DE MONTPELLIER	3	3	1
A12	DE NANCY-METZ	1	1	1
A12	DE NANCY-METZ	1	1	1
A13	DE POITIERS	4	4	2
A13	DE POITIERS	4	4	2
A14	DE RENNES	6	6	3
A14	DE RENNES	6	6	3
A15	DE STRASBOURG	7	7	3
A15	DE STRASBOURG	7	7	3
A16	DE TOULOUSE	7	7	2

ADMISSION

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / optio 0202A LETTRES MODERNES

Académie		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
A16	DE TOULOUSE	7	7	2
A17	DE NANTES	2	2	0
A17	DE NANTES	2	2	0
A18	D' ORLEANS-TOURS	4	4	2
A18	D' ORLEANS-TOURS	4	4	2
A19	DE REIMS	1	1	1
A19	DE REIMS	1	1	1
A20	D' AMIENS	3	3	1
A20	D' AMIENS	3	3	1
A21	DE ROUEN	5	5	1
A21	DE ROUEN	5	5	1
A23	DE NICE	3	3	0
A23	DE NICE	3	3	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	126	126	59
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	126	126	58