MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE,

Secrétariat général

Direction générale des ressources humaines

AGREGATION
LETTRES MODERNES

Concours externe

Rapport sur la session 2013
présenté par Monsieur Georges ZARAGOZA
Professeur de littérature comparée,
Président du Jury

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE

Sommaire :

Composition du jury 2013

Observations générales par le Président du Jury

Epreuves écrites :
- Première composition française
- Deuxième composition française
- Etude grammaticale d'un texte antérieur à 1500
- Etude grammaticale d'un texte postérieur à 1500
- Version latine
- Versions de Langue Vivante
  - Allemand
  - Anglais
  - Espagnol
  - Italien
  - Portugais
  - Russe

Epreuves orales
- Leçon
- Explication Hors Programme
- Explication de Littérature comparée
- Explication sur Programme
- Question de grammaire

Statistiques

COMPOSITION DU JURY

Président : M. Georges ZARAGOZA, Professeur des Universités.
Vice-président suppléant : M. Patrick LAUDET, inspecteur général de l'Éducation Nationale.
Vice-président : M. Pierre MISEVIC Professeur de chaire supérieure.
Secrétaire général : Mme Brigitte BUFFARD- MORET, Professeur des Universités.

Correcteurs de littérature française :
M. Christian Belin, Professeur des universités
Mme Élisabeth Charbonnier, Professeur de chaire supérieure
Mme Véronique Ferrer, Professeur des Universités
Mme Isabelle Garnier- Mathez, Maître de conférences
M. Daniel Guillaume, Inspecteur d'académie- inspecteur pédagogique régional
Mme Laure Helms, Professeur de classes préparatoires
M. François- Xavier Hervouet, Professeur agrégé
M. Jean- Pierre Hocquellet, Inspecteur d'académie- inspecteur pédagogique régional
Mme Françoise Laurent, Professeur des Universités
M. Jean- Philippe Llored, Professeur de classes préparatoires
Mme Catherine Mottet, Inspecteur d'académie- inspecteur pédagogique régional
M. Stéphane Pujol, Maître de conférences
M. Henri Scepi, Professeur des Universités
M. Charles- Olivier Stiker- Metral, Maître de conférences
M. Jean- Yves Vialleton, Maître de conférences
M. Luc Vigier, Maître de conférences
Mme Catherine de Vulpillières, Professeur de classes préparatoires
M. Didier Voïta, Professeur de classes préparatoires

Correcteurs de littérature comparée :
M. Jean Cléder, Maître de conférences
Mme Anne Duprat, Professeur des Universités
Mme Florence Fix, Professeur des Universités
M. Jean- Claude Laborie, Maître de conférences
Mme Claudine Le Blanc, Maître de conférences
Melle Pouneh Mochiri, Maître de conférences
Mme Zoé Schweitzer, Maître de conférences
Mme Sylvie Servoise- Vicherat, Maître de conférences
Mme Anna Saignes, Maître de conférences
M. Benoit Tane, Maître de conférences
Mme Frédérique Toudoire- Surlapierre, Professeur des Universités
M. Philippe Zard, Maître de conférences

Correcteurs d'Ancien français :
M. Damien de Carné, Maître de conférences
Mme Marie- Madeleine Castellani, Professeur des Universités
Mme Véronique Dominguez, Maître de conférences
Mme Christine Ferlampin- Acher, Professeur des Universités

M. Daniel Lacroix, Professeur des universités
M. Nicolas Lenoir, Maître de conférences
Mme Sarah Michels, Maître de conférences
Mme Muriel Ott, Professeur des Universités
Mme Fleur Vigneron, Maître de conférences
Mme Myriam White- Le Goff, Maître de conférences

Correcteurs de grammaire du français moderne :
Mme Fabienne Boissieras, Maître de conférences
M. Antoine Gautier, Maître de conférences
M. Etienne Karabétian, Professeur des Universités
Mme Sophie Lawson, Maître de conférences
M. Stéphane Macé, Maître de conférences
M. Gilles Magniont, Maître de conférences
Mme Cécile Narjoux, Maître de conférences
M. Laurent Susisni, Maître de conférences

Correcteurs de la version latine :
M. Guy Berset de Vaufleury, Professeur agrégé
Mme Dominique Brunet, Professeur agrégé
Mme Sylvie Laigneau- Fontaine, Professeur des Universités
Mme Sophie Malick- Prunier, Professeur de classes préparatoires
M. Guillaume Naveau, Professeur de classes préparatoires
M. Fabrice Poli, Maître de conférences
M. Yovan Stupar, Professeur de classes préparatoires
Mme Hélène Vial, Maître de conférences

Correcteurs de la version grecque :
M. Romain Brethes, Professeur agrégé de classes préparatoires
M. Philippe Lemoigne, Maître de conférences

Correcteurs de la version allemande :
M. Bruno Faux, Professeur agrégé
Mme Dominique Grimberg, Professeur de chaire supérieure

Correcteurs de la version anglaise :
M. Philippe Cauvet, Maître de conférences
Mme Pascale Drouet, Maître de conférences
Mme Anne Lagadec, Maître de conférences
Mme Nolween Le Guilcher, Professeur agrégé
Mme Véronique Rancurel, maître de conférences
Mme Stéphanie Richet Drouet, Maître de conférences

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

Correcteurs de la version chinoise :
M. Rainier Lanselle, Maître de conférences

Mme Valérie Lavoix, Maître de conférences

Correcteurs de la version espagnole :
Mme Naïma Bataille, Professeur agrégé
M. Fabrice Quero, Maître de conférences
M. Nicolas de Ribas, Maître de conférences
Mme Sarah Voinier, Maître de conférences

Correcteurs de la version hébraïque :
Mme Monique Jacob- Ohana, Inspectrice d'académie
Mme Michèle Tauber, Professeur agrégé

Correcteurs de la version italienne :
Mme Gabrielle Kerleroux, Professeur agrégé
Mme Brigitte Olivieri, Professeur de chaire supérieure

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

Correcteurs de la version portugaise :
M. Bernard Emery, Professeur des Universités
Mme Jacqueline Mader, Maître de conférences

Correcteurs de la version roumaine :
M. Gilles Bardy, Maître de conférences
Mme Hélène Lenz, Maître de conférences

Correcteurs de la version russe :
Mme Catherine Géry, Professeur des Universités
Mme Hélène Mélat, Maître de conférences

Correcteurs de la version tchèque :
M. Dagmar Hobzova, Maître de conférences
Mme Catherine Servant, Maître de conférences

Rapport du président

La session 2013 de l'agrégation externe de Lettres modernes a distingué 117 candidats en leur accordant le titre d'agrégé ; 117 jeunes gens voient ainsi leurs études de Lettres couronnées de ce titre prestigieux qu'il n'est pas aisé d'obtenir. Le major l'a obtenu avec la belle moyenne de 14,38.

Être agrégé nécessite un certain talent, il faut en être conscient et ne pas craindre de l'affirmer. Il faut même s'en féliciter : ce concours qu'est l'agrégation externe de Lettres modernes - comme probablement d'autres concours - a vocation, en effet, à distinguer les meilleurs afin qu'à plus ou moins brève échéance, ils puissent bénéficier d'un emploi qui leur donne l'occasion de faire fructifier ce talent, par la rencontre et l'échange. Les épreuves, d'abord écrites (au nombre de quatre) puis orales (au nombre de quatre également) sont faites pour apprécier et sanctionner une haute qualité de savoir en plusieurs domaines complémentaires qui, tous, ont une importance et une nécessité qu'il serait pernicieux de remettre en question. L'acquisition de ces connaissances, variées, garantit au futur enseignant la capacité d'organiser puis de dispenser un cours avec intelligence, de répondre, en maître, à la curiosité des élèves, voire des étudiants dont il aura la charge, et d'éveiller en eux le plaisir de l'étude. Ce serait une grave erreur de croire que la priorité de la formation de l'enseignant devrait être accordée aux règles, aux méthodes, aux *recettes*.

Il faut savoir *quoi* enseigner avant de savoir *comment* l'enseigner.

Je voudrais à la fois rassurer et mettre en garde les futurs candidats à ce noble concours. Vous allez être soumis à l'appréciation d'un jury composé de 92 membres à l'écrit, 34 membres à l'oral. Ce nombre important laisse augurer une grande variété de tempéraments et de sensibilités, cependant, toutes ces personnes partagent entre elles, par le fait qu'elles sont agrégées elles aussi, la même qualité fondamentale, celle d'être des *généralistes* de grande valeur, partageant une même culture et une même ouverture d'esprit. Autrement dit, ils attendent des candidats qu'ils manifestent un goût pour la littérature - la culture - un goût pour la spéculation intellectuelle qui ne soit pas pure rhétorique, un goût certain pour le partage, la clé du bon enseignement ; en somme qu'ils aient du talent et qu'ils sachent le mettre au service des textes qui leur sont soumis. En revanche, ils refusent avec vigueur qu'on leur récite des préceptes ou des formules toutes prêtes à l'emploi quel que soit l'auteur du texte soumis à leur examen, quel que soit le sujet proposé. Ils refusent ce qui est mécanique et dépourvu d'âme : la tête bien pleine n'exclut pas qu'elle soit bien faite. La pertinence est encore une forme du talent.

L'agrégation externe de Lettres modernes est un beau concours, intelligent et exigeant ; je souhaite qu'il le reste car il est le seul moyen d'assurer la permanence d'un corps enseignant vivant parce que nourri d'humanisme.

Georges ZARAGOZA
Professeur des Universités
Président du jury

ÉPREUVES ÉCRITES

Première composition française

Rousseau, *Les Confessions* (livre I- VI)

La dissertation de littérature française est un exercice de composition, c'est- à-dire qu'elle doit manifester à la fois une bonne intelligence du sujet, un souci de méthode (qui doit conduire notamment à une analyse fine des termes du sujet, à une annonce de plan ferme et claire, à un agencement équilibré des parties, au soin apporté aux transitions entre les parties), une compréhension claire des enjeux du sujet, de réelles qualités d'expression, et si possible un souci de se démarquer des discours convenus.

On nous pardonnera de rappeler que l'organisation « du » plan en trois parties ne relève pas de la crispation sur un académisme d'un autre âge : la composition permet au candidat non seulement de mobiliser ses connaissances et des éléments de sa culture mais aussi de faire le point sur sa capacité à rendre compte, avec toute l'honnêteté intellectuelle requise, de la pensée d'autrui (1ère partie), sur son aptitude à la critique raisonnée (2ème partie), enfin sur son pouvoir d'inventivité pour reprendre, retourner ou prolonger une question (3ème partie). On ne saurait trop recommander le libre exercice de ces trois vertus – intemporelles ! - à de futurs professeurs.

Beaucoup de copies négligent ce préalable qui consiste à expliquer le sujet, à rendre compte – exemples à l'appui - de sa pertinence, avant de se risquer à l'objection ou à la réfutation argumentées. Le troisième temps quant à lui se présente trop souvent sous les espèces d'un simple complément des parties précédentes ou d'un prétexte à évoquer le style, le genre autobiographique ou d'autres généralités sans véritable accroche avec l'énoncé.

Rappelons en outre qu'une copie d'agrégation doit se signaler par une tenue extrêmement soignée (ce qui implique de bannir les ratures ou les notes marginales, de corriger les calligraphies improbables ou illisibles).

Par qualité d'expression, il faut entendre non seulement une attention à la syntaxe (mauvais emploi du subjonctif : « que le lecteur *aie* les clefs pour juger), à l'orthographe (il aurait *du* », « réso*nn*ance », « situation *ambigue* », « réclâmant », « ét*h*ymologie »), au registre de langue et au vocabulaire. Les deux écueils principaux sont la trivialité (« le lecteur n'est pas tant considéré que ça… » ; « le *placere*, nous en avons déjà parlé » (!), « le lecteur n'est pas déçu face aux révélations scabreuses de Rousseau… ») ou l'effet jargonnant (ainsi nous avons déploré dans les copies un usage excessif du « méta- discursif », et la volonté de voir du « métalangage » à tous les niveaux des *Confessions*). Le souci légitime d'abstraction ne doit pas sonner creux, ou donner lieu à des formulations telles que « les causes fondatrices de l'individu Rousseau », « l'instance lecteur, anonyme et neutralisante… » etc.

Les candidats doivent éviter à tout prix de reprendre des mots ou des expressions pseudo- techniques empruntées à la vulgate psychothérapeutique (« le ressenti »).

Ils doivent éviter les répétitions ou les pléonasmes (« le plaisir du *lecteur* à rechercher la *lecture* ») ; éviter également les catégories impropres (lecteur « adjuvant », « opposant »).
Ils ne doivent pas s'abuser par de fausses connexions logiques (ainsi, l'abus de formes conclusives – telles que *donc* – dès l'introduction peuvent entraîner des déductions hâtives ou maladroites).
Rappelons en outre certains usages de la langue : ainsi, en milieu de phrase, le mot *saint* dans saint Augustin ne prend pas de *s* majuscule.
Du point de vue de la méthode, nous rappelons qu'il n'est normalement pas permis de démembrer les termes de la citation (mots ou membre de phrase) lors de la présentation du sujet dans l'introduction. Pour le dire autrement, la citation du sujet doit être donnée d'abord *in extenso*. Inutile également de convoquer, dès l'introduction, le jugement d'autres critiques tels que Starobinski par exemple, dès lors que vous aviez pour objet de commenter la critique d'un critique, en l'occurrence J.- B. Pontalis.
Du point de vue des enjeux portés par la citation, le jury s'est étonné de voir que rares furent les candidats à avoir proposé de définir la notion (problématique) de « pur récit » utilisée par Pontalis, ou à s'y être simplement arrêtés.
Enfin, nous rappelons aux candidats qu'il est nécessaire d'accorder un temps à la relecture des copies, afin de repérer d'éventuelles fautes d'inattention (orthographe ou barbarisme : « *impudicité* », pour « impudeur », « l'art de la désamorce »), ou des expressions pseudo- métaphoriques (« le texte est infusé de références littéraires ») reposant sur une équivoque ou sur la substitution d'un terme par un autre.

1. Analyse de la citation

Avant d'entamer l'analyse du sujet, il pouvait être utile de prendre en compte la spécificité de son auteur : fin connaisseur de la littérature du XVIIIe siècle, Jean- Bertrand Pontalis est surtout connu pour son œuvre philosophique, psychanalytique et littéraire. Ecrivain de l'intime, comme dans *L'Enfant des Limbes* ou *L'Amour des commencements,* il n'a cessé dans son œuvre personnelle – et jusqu'à son dernier ouvrage *Avant* en 2012- de s'interroger sur les processus de la mémoire et de la remémoration. Il n'était bien sûr pas indispensable de convoquer ni de connaître ces éléments – même si les nombreux hommages rendus au moment de sa disparition en janvier 2013 auraient dû familiariser les candidats avec un auteur manifestement inconnu de la plupart d'entre eux - mais ils pouvaient malgré tout éclairer la lecture volontairement décalée que Pontalis proposait ici des *Confessions*.
En effet, l'analyse de la citation permettait de mettre au jour trois idées principales, assez différentes d'une approche habituelle de l'œuvre :

- La notion de « plaisir » (vs *déplaisir*) y apparaît comme un point nodal : le mot est employé à deux reprises, dans deux des trois mouvements de la citation. Pour Pontalis, le travail de l'écrivain se dit d'abord là, dans ce plaisir généreusement offert à un lecteur bien « traité », sans arrière-pensée rhétorique ni volonté de séduire pour convaincre. Car, si dans l'esthétique classique héritée d'Horace, le plaisir (*placere*) appelle l'instruction (*docere*) par les moyens de la rhétorique (*movere*), Pontalis ne concède aux deux derniers termes qu'un très faible poids dans les *Confessions* : pour lui en effet, « ce qui s'y laisse entrevoir d'apologie,

d'exhibition et de disculpation mêlées […] n'écrase jamais [c]e pur récit » d'où le lecteur tire tout son plaisir. Cette approche est évidemment en contradiction avec la manière dont Rousseau formule lui- même son projet : ce dernier ne consiste- t- il pas dans l'élaboration d'un « savoir » à destination des lecteurs chargés de le disculper ? Ne tient- il pas pour une bonne part à ce souci majeur d'être connu pour être reconnu, d'être compris et tenu pour un homme fondamentalement bon et progressivement dénaturé par la vie sociale ? Autrement dit, n'est- ce pas trahir le sens des *Confessions* que de minimiser ainsi le *docere* et le *movere*, au profit du seul *placere ?*

- La seconde idée défendue par Pontalis est celle d'une « place de choix » conférée au lecteur grâce au « pur récit ». Cette proposition s'avère là encore originale, car la « place de choix » à laquelle pense Pontalis n'a rien à voir avec celle que Rousseau offre explicitement à son lecteur dès l'incipit des *Confessions.* Les rôles de juge et de témoin qu'il lui donne constituent au contraire, aux yeux de Pontalis, une place « très inconfortable ». Ainsi, c'est seulement lorsque le lecteur se trouve désengagé de toute responsabilité et qu'il peut être le simple spectateur de l'histoire qui lui est racontée qu'il a véritablement une « place de choix ». Cette affirmation de la primauté du dramatique sur l'axiologique renvoie bien à la fonction première de la littérature : raconter des histoires. Mais la proposition, pour séduisante et pertinente qu'elle soit, n'est- elle pas scandaleuse pour Rousseau ? Ne contredit- elle pas là encore son projet initial ? Est- ce réellement au sein du « pur récit » que Rousseau donne la meilleure « place » au lecteur ?
- Ces questions sont sans doute à mettre en lien avec le troisième aspect du sujet, explicitement formulé dans la première phrase. Pontalis y insiste en effet sur l'opposition très nette entre les deux parties des *Confessions* : au « plaisir » éprouvé par le lecteur dans les six premiers livres succéderait un sentiment de grand « inconfort […] » dans les six derniers ; l'auteur y cesserait alors de bien « traiter » son lecteur et ne lui offrirait plus la « place de choix » qu'il lui réservait dans la première partie. Enfin, le « pur récit » des commencements cèderait le pas à une « écras[ante] » entreprise « d'apologie, d'exhibition et de disculpation mêlées ». Or, la structure des *Confessions* n'établit- elle pas un système, une structure profonde et archétypale, semblable à celle des deux *Discours* - et notamment le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* - construits sur l'opposition entre une « première » et une « seconde » partie, opposition qui se décline de plusieurs manières : opposition entre un avant et un après, entre état de nature et état social, entre tableau (description) et récit … Elle semble ne pas nous concerner (la seconde partie des *Confessions* n'est pas au programme), mais elle doit être considérée, car cette proposition détermine des effets de lecture, et renvoie peut- être au « système » de Rousseau. Dès lors, quel est le rôle du lecteur dans ce « système » ?

On le voit donc, le sujet prenait sur plusieurs points le contrepied d'une certaine *doxa* critique et même du discours de Rousseau sur son propre travail. Mais il permettait aussi d'orienter de plusieurs manières la lecture finale de la citation et donc la problématique choisie. C'est pourquoi le jury a

fait le choix cette année de présenter plusieurs exemples de démarches, à travers l'exposition de trois problématiques et de trois plans détaillés. Dans une tradition académique conforme aux attentes, les deux premières propositions proposent des plans dialectiques ; la troisième, moins attendue, et plus délicate à manier, relève d'une démarche plus thématique.

2. Piste 1 : problématisation autour du « plaisir » du lecteur

Cette proposition est construite autour de l'affirmation centrale de Pontalis : la première partie des *Confessions* offre au lecteur un indéniable « plaisir ». Après avoir d'abord vérifié que le lecteur était « bien traité » dans ces six premiers livres et que son « plaisir » tenait effectivement à une « place de choix » et à la présence du « pur récit » intimement mêlé à la confession (confirmation de la thèse de Pontalis), on se propose ensuite de nuancer, voire de contester ce « plaisir » du lecteur : à cause du rôle que veut lui donner coûte que coûte Rousseau, celui- ci n'éprouve- t- il pas du « déplaisir » ? L'intimité des confessions de Rousseau et le rôle d'arbitre dévolu au lecteur le mettent en effet, et ce, dès les six premiers livres, dans une « inconfortable » posture qui va jusqu'à son exclusion (Antithèse). Ainsi, le « plaisir » apparemment promis au lecteur se révèle particulièrement ambivalent si on le comprend comme traitement de faveur et simple agrément : c'est bien plutôt parce qu'il le conduit à un « savoir » et à un apprentissage qu'il peut constituer un véritable « plaisir » pour le lecteur.

I) Le traitement du lecteur et son plaisir

a. <u>Le portrait d'homme peint d'après nature</u>

Le premier plaisir offert au lecteur est le plaisir esthétique éprouvé par l'amateur de peinture ou du spectateur de scènes.

- Tableaux : portrait à son arrivée chez Maman, les Alpes …;
- Scènes : le jugement du ruban, puérilité du pronostic du jet de pierre contre l'arbre ;
- « le souvenir des jours heureux », le bonheur auprès de maman, chez M Le Maître…

b. <u>Un traitement de faveur pour le lecteur et une place de choix</u>

- confidences et marques de confiance : « rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur » ; le lecteur croira que… « il se trompe » (V).
- connivence avec un lecteur sur mesure : « la plume me tombe des mains » « je dois au lecteur mon excuse ou ma justification (« sur les menus détails »)» 96 « on dira que nous avons eu à la fin des relations d'une autre espèce ; j'en conviens ; mais il faut attendre, je ne puis tout dire à la fois. »
- complice : convaincu par la « conspiration », (II).

c. <u>Coprésence de la « confession » et du « pur récit »</u>

- Alternance de style picaresque (récit d'aventures et de voyages, « ma manie ambulante » (II) « Mais c'est assez de réflexions pour un voyageur ; il est temps de reprendre ma route »), et de style lyrique (récit de soi, aveu, plaintes, indignation, déclaration d'amour).

- Le plaisir des passages « à la manière de » (Plutarque, La Bruyère, Voltaire, pastiches de comédie) et de la légèreté : « la journée des cerises » (IV), la fontaine de Héron (III)
- Voyage et humour : le concert de Meudon, de Montpellier : « Elle (Mme de Larnage) avait bien songé à me prémunir contre les filles de Montpellier, mais pas contre le Pont du Gard. On ne s'avise jamais de tout » (VI).

II) Mais lecteur en témoin gêné : partager « l'ennui du bien- être »

« Ecrire et me cacher » (III) est une gageure intenable ! C'est bien d' « écrire et s'afficher » qu'il s'agit, avec son lot d'apologies, d'exhibitions, de disculpations écrasantes

a. <u>« Ecouter, gémir, rougir » (incipit) : la complaisance tragique en programme de lecture</u>
   - « Le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions » (I)
   - « La fatalité de ma destinée » : l'aveu disproportionné dans l'épisode du ruban volé.
   - Dénonciation de la corruption et des persécutions du monde : « chute » et sortie du paradis terrestre, apprentissages douloureux chez le maître Ducommun (II), « le sentiment cruel de l'injustice des hommes, qui empoisonne la vie et la mort » (V).

b. <u>Portrait du lecteur en accusé, en « arbitre » du cahier</u>
   - « J'ai promis ma confession, non ma justification… C'est à moi d'être vrai mais c'est au lecteur d'être juste » (VII)
   - « Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire » (V).

c. <u>Écrire : parler sans cesse sans être interrompu.</u>
   - Du déni d'intérêt : « Le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela, mais j'ai besoin moi de lui dire » ; « Ces détails ne sont pas fort intéressants, mais ils montrent à quel point… »
   - Au déni de lecteur : avoir des lecteurs, c'est être engagé dans le monde corrompu, la notoriété et les ennuis inhérents à la société : « Que m'importaient des lecteurs, un public, et toute la terre, tandis que je planais dans les cieux ? » (IV)
   - Jusqu'au lecteur exclu : les gens heureux n'ont pas de lecteur.

III) L'éducation / apprentissage du lecteur : plaire « mais » instruire

Débrouiller la lecture comme ces mouvements de scènes à l'Opéra en Italie, servant à illustrer le processus lent et laborieux qui permet d'organiser enfin une pensée en « spectacle ravissant » (III).

a. <u>Savoir lire, c'est savoir lier « les ornements indifférents » de la mise en scène de soi : lecteur actif, sens en éveil</u>
   - La chanson de Suzon (I) : compléter suivant les pointillés un état de nature amoureux, originel, rural et menacé.
   - La fessée de Mme Lambercier (plaisir puni et vengé par le derrière de la susdite, « exhibé » devant le Roi de Sardaigne, quelques pages plus loin)

- Histoire du je = histoire des sociétés : sortie du paradis pour entrer par étape dans la vie sociale : l'injustice des hommes (le peigne) et l'aliénation (« la tyrannie de mon maître »)
- Épopée liquide du noyer.

b. Lire, savoir « délier » des nœuds de sens : « Un caprice auquel je ne comprends rien » :
   - Principe spirituel de paradoxe : « ce qui devait me perdre fut précisément ce qui me sauva » (III) ; « je devins vilain par un motif très noble » (V), « Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que je quand me regardai comme un homme mort » (VI)
   - Principe de causalité : accès au sens par le versant rationnel (« la longue chaine de mes malheurs », dévoilement par causes et effets de « mes prétendues contradictions », « Je m'applique à bien développer partout le premières causes pour faire sentir l'enchaînement des effets » (IV).
   - Principe de perception : élever à la compréhension par le versant sensible (« les bizarreries de mon caractère », « mes passions » (V).

c. « À mesure qu'avançant dans ma vie le lecteur prendra connaissance de mon humeur… »
   - Episode emblématique de Mme Basile (II) : on accède à la connaissance par la lecture subtile et l'interprétation (médiate ou immédiate) du signe, silencieux et sensible.
   - Lecture comme une initiation, à la mesure de l'apprentissage de l'amour auprès de Maman ou Mme de Larnage, initiatrices du plaisir. Et plaisir trouble du voyeur ?
   - Passage du rôle de composition au rôle de compositeur : « C'est à lui d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent ; et s'il se trompe, alors toute l'erreur sera de son fait » (fin du IV)

3. Piste 2 : problématisation autour de la notion de « place de choix»

Cette seconde proposition interroge le lien entre la « place de choix» accordée au lecteur et la notion de « pur récit » : en quoi ce dernier, par opposition à un récit hétérogène et mêlé, « écrasé » notamment par « l'apologie, l'exhibition, la disculpation », propose- t- il au lecteur une « place de choix » et de quelle nature est son « plaisir » ? Le lecteur ne se voit- il pas proposer d'autres « places de choix » et d'autres « plaisirs » que ceux du lecteur de « pur récit», certes confortables, mais incomplets et partiels au regard du projet singulier de Rousseau ?

Ainsi, après avoir examiné comment le « pur récit» pourrait conférer au lecteur une place privilégiée - car dénuée de toute responsabilité - dans les six premiers livres des *Confessions* (thèse de Pontalis), on peut se demander si l'engagement demandé par Rousseau au lecteur - et qui passe en particulier par le « récit impur », délivrant un savoir sur le monde - offre une place aussi « inconfortable » que ce que prétend Pontalis (antithèse). Cependant, ces « places » conférées au lecteur ne rendent pas compte de la singularité de la démarche de Rousseau : une autre « place », celle de « confident », n'est- elle pas sous- tendue par cette « entreprise qui n'eut jamais d'exemple » ?

I. « Place de choix », « pur récit» et « plaisir » du lecteur : le lecteur comme « invité de choix » au récit des *Confessions*

a. <u>« Pur récit » et désengagement du lecteur</u>

En lien avec la pensée d'un pur plaisir romanesque, délivré notamment par les récits « clos » et « homogènes » stylistiquement (cf. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*), il s'agit ici de développer l'idée que la « place de choix » du lecteur de « pur récit », irréductible aux seules interpellations dont il fait l'objet, tient peut- être au contraire à ce que le discours « purement » romanesque n'est pas « adressé », et qu'il offre ainsi au lecteur une place confortable et un plaisir à goûter pleinement : par la forme de « désintéressement » que permet le « pur récit», le lecteur se trouve dégagé de la responsabilité que lui donnent *a contrario*, et de manière plus inconfortable, les formes rhétoriques de « l'apologie » et de la « disculpation ».

- Exemple de l'épisode de la « journée des cerises », livre IV, 149- 154 : récit sans interruption, l'interpellation du lecteur (154) n'intervient qu'après le récit…

b. <u>Les formes confortables et plaisantes du « pur récit »</u>

Ainsi, ce seraient les formes purement romanesques adoptées par Rousseau, et dans lesquelles il s'est lui- même « englouti » enfant (livre I, puis livre IX : nombreuses références aux romans romanesques : goût pour l'Astrée en particulier (186), Cleveland (253)), qui offriraient cette place et ce plaisir au lecteur :

- la prolifération, la succession des « aventures », dans les six premiers livres, qui assimilent le narrateur à un « chevalier errant » avec la quête d'une dame (182 : « comment la trouver ? où la chercher ? Madame de Merveilleux, qui savait mon histoire, m'avait aidé dans cette recherche ») ; les séries d'aventures ou de portraits comme autant d'anecdotes, sur le mode paratactique de l'enchaînement des aventures,
- leur caractère clos et circonscrit (cadre défini) : début de « reverdie » de la « journée des cerises »,
- le « je » et son statut de personnage : Vaussore de Villeneuve, 164,
- une écriture de « l'immersion romanesque » (le présent de narration) : la rencontre avec Mme de Warens, 52, « je la vois, je l'atteins, je lui parle… » …

c. <u>Un plaisir démultiplié par les jeux d'imitation romanesques</u>

- Ces formes permettent l'immersion, l'identification, l'émergence du fantasme, de l'imaginaire : mes « visions romanesques », les lectures d'enfance, qui font oublier au père et au fils de se coucher (I, 7)…
- Plaisir de « reconnaître » ces ressorts habituels du récit à travers des jeux de références et de parodie : parodie des romans héroïques, le « maréchal Rousseau », 178,

  Le lecteur et son plaisir y sont donc « bien traités » parce qu'ils y sont considérés comme premiers : l'auteur y « traite » son lecteur comme « l'invité » d'un festin/spectacle de « récits » et d'histoires.

II. « Place de choix », récit « impur » et plaisir de l'engagement critique : le lecteur comme « juge de choix » des *Confessions*

a. Intention rhétorique des *Confessions* et récit adressé : des « places de choix» explicites pour le lecteur

Cependant, si « plaisir » du lecteur il y a à travers le « pur récit », n'est- ce pas aussi une stratégie pour se le concilier ? « La place de choix » explicitement donnée par Rousseau au lecteur dès l'incipit tient en effet fondamentalement à la dimension rhétorique de l'œuvre.

- Interpellations des lecteurs destinataires de l'apologie (discours épidictique : éloge des amis, Gouffecourt, 244)
- Interpellations des lecteurs, destinataires de la disculpation (discours judiciaire : rhétorique de l'aveu)
- Interpellations du lecteur de récit d'apprentissage et picaresque : 154, ceux qui liront ceci, O mes lecteurs.

b. Inconfort ou confort de ces « places de choix » ?

- Certes cette place peut d'abord paraître plus inconfortable dans la mesure où elle « engage » : le lecteur sait qu'il va être appelé à « juger », à prendre position, à tirer un enseignement.
- Néanmoins, la responsabilité donnée explicitement au lecteur est- elle sans « plaisir » ? Faut- il dénier au lecteur le plaisir d'être « choisi » comme juge, d'évaluer la sincérité du récit, de déjouer même les stratégies persuasives mises en place par le récit, de statuer sur le juste/l'injuste, de tirer des récits un « savoir » (*placere et docere*)…

c. La « place de choix » et le plaisir spécifique du lecteur de récit « impur »

Dans ce récit essentiellement « impur », car constamment mêlé aux intentions rhétoriques du projet de Rousseau, la « place de choix » et le « plaisir » du lecteur sont donc très différents de ceux évoqués par Pontalis :

- Au lecteur passif goûtant le plaisir du « pur récit » se substitue un lecteur- juge actif participant à l'élaboration d'une « vérité » : 198, fin du livre IV : « C'est à lui d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent »
- Ce rôle dévolu au lecteur passe par une autre esthétique : celle de l'échantillon, qui permet de juger et d'élaborer un savoir : 233, à propos du médecin Grossi : « on en jugera par deux ou trois traits que je vais citer pour échantillon ».
- Cette position critique du lecteur, plus en adéquation peut-être avec l'esprit des Lumières, est celle du lecteur de roman moderne (nombreuses références à Scarron et au *Roman comique)*, plus mûr : 193, lecture de *Gil Blas* proposée par Mlle du Châtelet, pour laquelle Rousseau ne se juge pas encore assez mûr…

III. « Place de choix », récit intime et plaisir de la « relation » : le lecteur comme « confident de choix » des *Confessions*

a. De la « place de choix » à l'absence de place : récit intime et exclusion du lecteur

Rousseau prend le risque de l'impudeur et de « l'exhibition », qui *a contrario* de « l'apologie » et de la « disculpation » forçant le lecteur à avoir une « place », peuvent ici l'exclure. Lecteur « sans place », confronté à « l'obscénité » de la démarche générale, que les aveux les plus intimes semblent cristalliser.

- l'indicible : épisode du taffetatier de Bellecour, 187- 188, « petite anecdote assez difficile à dire »,
- l'ineffable : difficulté de dire le « bonheur » : risque d'excéder le lecteur : 271 « tant de menus détails qui me charment et qui excèdent le lecteur ».

b. Récit intime et « place » de confident

Néanmoins, il s'agit moins d'une absence de place que de l'invention d'une autre place pour le lecteur : le lecteur n'y est pas un voyeur (les *Confessions* ne se lisent pas « que d'une main »), mais un confident. Ni plaisir, ni savoir : l'enjeu du récit est celui d'une relation à l'autre, ultime tentative avant les dernières œuvres. « Place de choix », choix partagé : choix du lecteur d'écouter ces « confessions », choix de l'écrivain de faire de son lecteur son confident.

- Analogie entre le lecteur et Mme de Warens : 229, « Quand on sent vraiment que le cœur parle, le nôtre s'ouvre », ou M. de Conzié (« liaison », « liant », « me leurre encore de cet espoir du bonheur temporel », 246),
- puis remplacement de ces relations et « liaisons » par le lecteur lui- même : la lecture comme compensation à la solitude, le lecteur comme compagnon de solitude : 311, sur le besoin de manger en lisant, « c'est comme si mon livre dînait avec moi ».

c. « Plaisir » partagé avec le lecteur : écriture lyrique et « chimères du récit

Conséquences de cette « place » choisie et de ce « plaisir » partagé :

- partage de l'émotion et du sentiment par une écriture lyrique : la remémoration.
- partage du plaisir thérapeutique procuré par les « chimères » du récit, le plaisir romanesque comme contrepoint heureux à la dure réalité : la région du Lignon, 186 ; contraste entre le Paris rêvé et le Paris réel à mettre au compte d'une imagination fertile, romanesque, de « pur récit », 179.

4. Piste 3 : problématisation autour de la « préférence » du lecteur, qui oppose les deux parties de l'œuvre

Cette troisième proposition interroge la validité de l'opposition posée par Pontalis entre les deux parties des *Confessions :* est- il légitime d'opposer aussi radicalement le « plaisir » du lecteur des six premiers livres à son « inconfort » dans la seconde partie, le « pur récit » au discours de justification,

la « place de choix » d'abord donnée au lecteur par Rousseau au mauvais « traitement » qu'il lui fait subir à la fin de l'œuvre ?
Il s'agirait donc tout d'abord de reconnaître une prédominance de la lecture-plaisir et des récits plaisants dans la première partie des *Confessions*, ce qui semble bien donner au lecteur une « place de choix ». (Thèse de Pontalis) Cependant, est- il possible de comprendre le « plaisir » exposé dans cette première partie sans prendre en compte le « système » global des *Confessions* ? Dès lors, si tout le récit est tenu par ce « système » et l'exigence de vérité qu'il sous- tend, quelles en sont les conséquences sur l'écriture narrative ? Est- il possible de concilier écriture de vérité et écriture du plaisir ?

I- La lecture des « récits » ou la contagion du « plaisir »

a. <u>La lecture au centre du dispositif des premiers livres</u>
La représentation de la lecture, et notamment de la lecture de récits et de romans, semble donner raison à Pontalis : le plaisir que le jeune Rousseau ou d'autres lecteurs y ont trouvé est celui que le narrateur veut offrir à son propre lecteur, lui donnant ainsi une « place de choix ».
- Pluralité des lecteurs, mise en abyme de la lecture : Rousseau lecteur. La bibliothèque de la mère ; la bibliothèque du père. La bibliothèque de Mme de Warens ; les livres français, Voltaire…
- Les ressources de l'imaginaire : remplir un vide ou le roman courtois des parents (livre I) ; lectures avec le père…
- Rêveries et extases ou comment combler l'ennui : « chemin de fuite » (Marcel Raymond) et compensation de la lecture. L'ennui de Jean- Jacques lorsqu'il se retrouve apprenti graveur chez M. Ducommun lui fait retrouver les rêveries de sa première enfance, et il se transporte par la lecture dans des situations qui flattent son amour- propre et lui font vivre une vie par procuration : « Je m'ennuyais des amusements de mes camarades ; et quand la trop grande gêne m'eut aussi rebuté du travail, je m'ennuyai de tout. Cela me rendit le goût de la lecture que j'avais perdu depuis longtemps ». (Livre I)

b. <u>Amuser le lecteur par le « récit pur »</u>
- Le modèle picaresque et ses séductions : Don Quichotte, Lesage. Jean- Jacques en picaro pour amuser le lecteur par ses naïvetés…
- Les jeux d'imitation des modèles épiques et héroïques : l'épisode du vol des pommes, lors de son séjour chez M. Ducommun donne lieu à une forme de récit où Rousseau donne libre cours à son ironie, dans un exercice d'autodérision qui s'accompagne d'un clin d'œil au lecteur : les modèles et les références littéraires sont plus ou moins clairement exhibés (l'allusion à Hercule, la mention du jardin des Hespérides). La comparaison entre la chasse aux pommes et la référence mythologique tire les *Confessions* du côté de l'héroï- comique. Ce modèle bascule franchement

vers le comique avec l'épisode du puits, où Jean- Jacques joue de la parodie au second degré : il contrefait le « jeune étranger de grande naissance » mais son héros ici a clairement « le cerveau dérangé » (Livre III).

- Modèles pathétiques et idylles : la parodie des modèles littéraires concerne également le genre de la littérature sentimentale, et le vocabulaire outré du tragique ou du pathétique vient caractériser certaines amours adolescentes, comme le montre l'épisode de Melle Goton au livre premier. Rousseau se moque de lui- même, de ses élans passionnés, évoquant la rédaction de « lettres d'un pathétique à fendre les rochers », sa pseudo- tentative de suicide (« je voulais me jeter dans l'eau »), et amuse le lecteur par des tournures hyperboliques (« fureurs », « catastrophe ») appliquées à des événements sans relief.

c. Donner du plaisir au lecteur

- Faire voir par le plaisir des hypotyposes. Nombreux passages où Rousseau cherche à faire voir les moments heureux de l'existence : couleurs et vie toute particulières au récit. On songe notamment à la remémoration de la vie champêtre à Bossey, au plaisir que Jean- Jacques en retire (n'en déplaise au lecteur, nous dit- il, mais cette réserve est elle- même toute rhétorique tant le plaisir ici est communicatif) (Livre I).
- Faire sentir : Rousseau donne la priorité aux sensations sur le concept dans la genèse des idées, selon le modèle sensualiste largement adopté à l'époque. Mais ce sensualisme prend chez lui une forme non philosophique, plus immédiate, véritablement sensuelle. Là encore, expérience à faire partager au lecteur.
- Faire jouir du moment présent : abandon à l'instant, là encore communicatif. Les *Confessions* manifestent assez souvent le désir hédoniste du narrateur de jouir de l'instant présent. « Sans grands remords sur le passé, délivré des soucis de l'avenir, le sentiment qui dominait constamment dans mon âme était de jouir du présent. » (Livre IV).

II- Le « système » de Rousseau : l'absence de « pur récit » et de « pur plaisir »

a. Un système fondé sur le jugement du lecteur, non sur son « plaisir »

L'ensemble des *Confessions* est cependant placé sous le signe du jugement et de la justification : Rousseau ne s'expose et ne se raconte que pour être compris.

- De la lecture à l'exégèse. L'écrivain présuppose l'existence de ce qu'Umberto Eco appelle un « lecteur modèle » (*Lector in fabula*), exégète qui saura ne pas en rester aux apparences : épisode du ruban volé (II), qui montre que ce qui apparaît comme une méchanceté cache une raison altruiste. « … mon amitié pour elle en fut la cause ».

- Le pacte de lecture : tout dire (début du livre I) et faire du lecteur son « juge ». Mais parce que les faits eux- mêmes peuvent être trompeurs, le jugement droit est celui qui sait discerner entre les actes occasionnels et le caractère véritable. Là encore, Rousseau nous indique la méthode : « J'ai résolu de faire faire à mes lecteurs un pas de plus dans la connaissance des hommes, en les tirant si possible de cette règle unique et fautive de *juger* toujours du cœur d'autrui par le sien; tandis qu'au contraire il faudrait souvent pour connaître le sien même, commencer par lire dans celui d'autrui. Je veux tâcher que pour apprendre à s'apprécier, on puisse avoir du moins avoir une pièce de comparaison; que chacun puisse connaître soi et un autre, et cet autre ce sera moi ». (Préambule de Neuchâtel). Dès lors, l'acte de juger prend un nouveau sens. Par le récit de sa propre vie, Rousseau permet d'accéder à la compréhension de la nature humaine dans son ensemble.
- La mise à distance du lecteur par la volonté de tout dire : Les *Confessions* peuvent d'abord irriter le lecteur et le scandaliser. Par leur audace et par une forme d'insolence superbe qui ne sied guère à un écrivain roturier, elles introduisent une sévère distance avec le lecteur, fût- il bien intentionné. La vie de Rousseau n'est pareille à aucune autre, mais elle a vocation à se dire et à dire celle des autres hommes. Il faut donc faire admettre au lecteur la radicale nouveauté d'un projet qui vise à faire comprendre, par le récit d'une vie singulière, la nature humaine dans son ensemble.

b. <u>La fiction de l'origine ou la négation de la « fiction pure »</u>

La fiction proposée dans le livre I ne peut pas être considérée, malgré les apparences, comme un « pur récit » : elle est avant tout un récit symbolique qui commande tout le « système » des *Confessions.*

- Derrière le récit d'enfance, la fiction du paradis terrestre : la structure de renversement du Livre I, la réécriture de la Genèse. Age d'Or, faute (le peigne), chute.
- La répétition de ce schéma de rupture : à chaque étape de l'enfance correspond une forme de désillusion et elle est souvent présentée comme la fin d'un cycle. Fin du séjour à Bossey : « Là fut le terme de la sérénité de ma vie enfantine. Dès ce moment je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là. Nous restâmes encore à Bossey quelques mois. […] Tous les vices de notre âge corrompaient notre innocence, et enlaidissaient nos jeux ». (Livre I)
- L'opposition générale entre la première et la deuxième partie, dessinée par Rousseau lui- même : « Au reste, cette seconde partie n'a que cette même vérité de commune avec la première, ni d'avantage sur elle que par l'importance des choses. A cela près, elle ne peut que lui être inférieure en tout. J'écrivais la première avec plaisir […]. Aujourd'hui, ma

mémoire et ma tête affaiblies me rendent presque incapable de tout travail ; je ne m'occupe de celui- ci que par force et le cœur serré de détresse. Il ne m'offre que malheurs, trahisons, perfidies, que souvenirs attristants et déchirants » (début du Livre VII). Rousseau ne parle- t- il pas, à propos de la seconde partie, et après la lumière qui baigne les premiers livres, d'une « œuvre de ténèbres » (début du livre XII)?

c. La logique de l'aveu

Dès lors, tout récit devient systématiquement une justification et recèle un double sens : en racontant ses fautes, Rousseau ne produit jamais un « pur récit » : il poursuit à chaque fois le double projet d'exposer sa dénaturation et de s'excuser.

- Apologie ou apologue : Les *Confessions* sont un récit, mais un récit tendu par une démonstration. Plutôt que d'apologie, on peut y voir les éléments d'un apologue, d'une parabole personnelle et universelle sur les rapports de l'homme et de la société. A chaque épisode, sa morale, une leçon qu'il convient de dégager et qui, sans « écraser le récit », le dépasse et lui donne une dimension réflexive souvent dérangeante. L'apologue ne concerne pas le seul Rousseau. Les *Confessions* rapportent une série d'anecdotes auxquelles l'auteur confère une signification de portée plus générale. On accordera une place particulière de ce point de vue à l'histoire du paysan au Livre IV, et la critique des Grands qui lui sert de prétexte. Contre- point narratif aux propositions de philosophie politique contractuelle qu'il développera dans le *Contrat social*, l'anecdote montre que le « vice » du paysan qui cache son bien n'est qu'un effet de lois iniques. C'est la loi qui pousse le peuple à se dresser contre la loi, et c'est le sentiment d'un conflit inexpugnable entre le légal et le légitime qui surgit à cette occasion dans le cœur de Rousseau.
- Exhibition et exposition : au début du livre III, Rousseau raconte comment il se montre aux femmes dans le plus simple appareil. Comment ne pas voir dans cette scène un caractère emblématique ? La mise à nu qui est au cœur du projet autobiographique de Rousseau prend ici une forme littérale et même triviale. L'auteur se montre, et il se montre se montrant dans un double travail de dévoilement. Avec quels effets possibles pour le lecteur ? Si le projet est bien toujours celui dire toute la vérité, le lecteur se retrouve lui-même en position de voyeur. Ce voyeurisme participe- t- il du plaisir de la lecture, ou au contraire a- t- il un effet contraire, c'est à chaque lecteur particulier de le dire. Mais il indique peut- être à quel point le souci de transparence l'emporte chez Rousseau sur la crainte d'être jugé et mal jugé.

III- Les enjeux du récit véridique

a. <u>La fonction du récit : par- delà le souci du plaisir du lecteur, raconter des expériences véridiques</u>

- Apprentissages honteux et douloureux : l'apprentissage de la sexualité (Mlle Lambercier et le goût des fessées, Mme de Warens et l'amour sans plaisir, Mme de Larnage et la vanité de la volupté) ; l'apprentissage de la vie sociale : la thèse d'une corruption sociale s'affirmera plus nettement dans la deuxième partie, Rousseau montre que des hommes et des événements peuvent profondément infléchir la nature première des individus et modifier les rapports entre les êtres. L'apprentissage de la vie sociale passe notamment par l'expérience du mensonge et du vol. On assiste en effet au récit d'une série de vols dans les *Confessions*, souvent de menus larcins, mais qui sont intéressants dans la mesure où ils infléchissent la thèse d'un nécessaire et constant déterminisme social (on vole par nécessité). Plutôt que d'être effectivement présentés comme les effets d'une tyrannie ou d'une violence sociale, ces vols, dans la plupart relèvent selon Rousseau lui- même, d'une « fantaisie », d'une sorte impulsion irraisonnée. Mais ils entrent néanmoins dans un processus de socialisation, et constituent une initiation à la vie sociale. Par ailleurs, s'ils illustrent une tendance du sujet qui « aime mieux prendre que de demander », ils accusent également le malaise de Rousseau devant toute médiation. Le geste du voleur est un geste « naturel », il exprime le désir de satisfaction sans intermédiaire. Rousseau découvre au contraire que la vie en société (c'est- à- dire l'état social) est, à la différence de l'état de nature où « tout est à tous », le régime de propriété et de la médiation.
- L'expérience « vraie » de la pensée : expérience de liberté, le vagabondage est également expérience de la pensée (nouveau cogito). Dès lors, raconter ce vagabondage revient à dire la vérité d'une pensée en mouvement : « La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. » (livre IV)
- Le récit pendulaire de la quête de soi, entre inquiétude et repos : De même que le récit des aventures de Jean-Jacques souligne l'alternance et le renversement des situations, le *moi* intime du narrateur passe d'un état (extrême) à l'autre. La narration prend alors la forme d'une quête de l'équilibre, tout en déroulant sur un mode binaire, les aléas de l'existence. Les *Confessions* passent en effet constamment de l'élévation à la chute, du bonheur au malheur, de l'enchantement au désenchantement, et réciproquement. Le mélange de passivité et le refus de la dépendance, le goût de la liberté et la faiblesse apparente du caractère dans l'enfance font osciller dans l'être et le récit de soi entre des polarités contraires et contradictoires.

b. La vérité et les mots pour le dire

Pour cela, mise en place de moyens narratifs et stylistiques spécifiques.

- Les chaînes secrètes et les « causes occasionnelles » : dans le deuxième livre, Rousseau justifie le fait qu'il donne beaucoup de détails qui peuvent ne pas intéresser le lecteur par souci d'exhaustivité (« il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux, qu'il me suive dans tous les égarements de mon cœur, dans tous les recoins de ma vie, qu'il ne me perde pas de vue un seul instant » (*Confessions*, p. 64). Mais il faut bien comprendre que les faits ne sont là que pour dire autre chose. J.- J insiste sur fait qu'il « ne faut pas juger les hommes par leur action » (Livre I). « Les faits ne sont ici que des causes occasionnelles » pouvait- on lire dans le premier Préambule. Comme il l'affirme au début du livre II, « c'est l'histoire de [s]on âme » qu'il a promise. Le roman de Rousseau est donc d'abord un roman de la conscience, un roman de la psyché.
- « Employer des ornements » : vérité et effets de style. Pour remplir les vides de sa mémoire, Rousseau n'a pas hésité, à l'occasion, à employer des « ornements indifférents » (Préambule). Au livre III, Rousseau justifie de nouveau la tension constitutive des *Confessions* entre le défaut de mémoire et le souci d'exactitude : « … il y a des il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté ». (Livre III)

c. Récit et remémoration

C'est peut- être alors dans le travail complexe de la remémoration par l'exercice autobiographique qu'il faut chercher le lien entre une poétique du plaisir et l'exigence de vérité et de lucidité inhérente au « système » des *Confessions.*

- Le passé vécu comme un présent : La connaissance de soi passe aussi par la remémoration. Vivre et écrire seraient ainsi deux moments d'un même processus. Le bénéfice est double : pour le lecteur, puisque Rousseau lui offre en quelque sorte non pas un mais deux portraits de lui- même ; pour Rousseau lui- même, qui savoure ainsi, grâce au travail de l'écriture, le glissement du passé dans le présent, et peut jouir de la contamination de ces deux états comme de ces deux « sentiments » : « En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit. » (Préambule de Neufchâtel)
- Le ré- enchantement : Il y a chez Rousseau une densité des objets qui est liée à l'exercice de la mémoire : « les objets font moins d'impression sur moi que leurs souvenirs », écrit- il au livre III. Le souvenir apparaît alors comme « compensation » d'une perte irrémédiable: « Les temps qui

précèdent et qui suivent me reviennent par intervalles ; je me les rappelle inégalement et confusément ; mais je me rappelle celui- là tout entier comme s'il durait encore. Mon imagination, qui dans ma jeunesse allait toujours en avant, et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. » (Livre VI) Possibilité de concilier ce ré enchantement pour Rousseau avec celui de son lecteur.

Catherine Mottet
Catherine de Vulpillères
Stéphane Pujol
Didier Voïta

Deuxième composition française
(littérature générale et comparée)

1- Sujet proposé

« L'espèce enfantine n'est nullement le germe physique de l'humanité adulte : elle constitue une race particulière, close, essentiellement *autre*, prestigieuse par sa différence même. Dans la mesure où elle est paradis perdu, elle postule une rupture ontologique ; c'est un univers entièrement autarcique, qui a ses lois mentales, sa parole, sa morale ; l'homme ne peut que le regarder de loin, jamais s'y introduire ; mais ce regard le constitue en rêveur ».

2- Contextualisation de la citation

- Cette citation est extraite d'un article de Roland Barthes intitulé « Pour une histoire de l'enfance » (in *Œuvres complètes*, *Livres, textes, entretiens*, vol 1 1942-1961, Le Seuil, 2002, p548). Cet article a paru en février 1955 dans *Lettres Nouvelles* : Roland Barthes rappelle qu'à l'époque « classique », l'enfant ne comptait guère, on considérait l'enfance « comme un temps mort parce que c'était un temps ineffable : point de fous ni d'enfants dans notre littérature classique ». Puis changement avec la Révolution française et le Romantisme : le XIXe siècle s'est inventé des « innocences », et notamment l'Enfance (à côté du Génie, de la Folie et du Peuple).

- La citation complète était celle- ci : « Pour toute cette modernité, l'Enfance fonctionne exactement comme un mythe béni d'irresponsabilité. Point de continu entre l'enfant et l'homme, l'espèce enfantine n'est nullement le germe physique de l'humanité adulte : elle constitue une race particulière, close, essentiellement *autre*, prestigieuse par sa différence même. Dans la mesure où elle est paradis perdu, elle postule une rupture ontologique ; c'est un univers entièrement autarcique, qui a ses lois mentales, sa parole, sa morale ; l'homme ne peut que le regarder de loin, jamais s'y introduire ; mais ce regard le constitue en rêveur ; et ce rêveur, purifié par l'innocence de son rêve, peut avoir la bonne conscience d'échapper aux mystifications bourgeoises ; il n'en est pas encore à les dénoncer, mais du moins il les esquive : la chambre des Enfants terribles est bien ce lieu exemplaire, où l'anticonformisme de la morale et le baroque semblent corriger un peu la perfection de la fuite. Décorée du beau nom de poésie, l'Enfance reçoit les transfuges de la réalité » (p548- 549).

- Roland Barthes va s'attaquer ensuite à l'usage que la collectivité fait de l'enfant : « la photographie de masse a créé l'Enfant, un Enfant décoratif », ce qu'il appelle les « Enfants- vedettes ». Il s'insurge contre « le besoin d'illustrer la liaison naturelle des âges » lorsque les hebdomadaires juxtaposent l'iconographie d'un enfant et d'un vieillard : « à la philosophie d'une histoire active, on substitue ainsi le reliquat prosaïque et niais d'une lyrique des âges : à la place du scandale des faits, on glisse le soupir attendri ou mélancolique d'une morale sans danger : un vieillard glorieux, un enfant- espérance » (p550). « Le second pouvoir de cet enfant- effigie, c'est d'attendrir », notamment parce qu'il est perçu comme « le signe même d'une fragilité et d'une innocence ». L'enfance est donc pour Roland Barthes ce qu'il

appelle un « concept formel », les photos d'enfant sont fondées sur une esthétique d'irréalité et d'angélisme. L'image de l'enfant mêle en même temps « les formes dégradées d'une enfance anthropomorphe (temps classiques) et d'une enfance-refuge (temps romantiques). RB choisit alors l'exemple du jouet français pour appuyer son argumentation. Par définition, le jouet fabrique le mythe de l'Enfance, et non l'Enfance ». Le jouet est un microcosme adulte, « il témoigne d'une impossibilité à imaginer *l'autre* » (comme si l'enfant n'était qu'un homme en réduction). Plus encore, ce n'est pas tant l'imitation qui est le signe d'une abdication de l'imagination que sa « littérarité » (p553), faisant de l'enfant un « propriétaire », un « usager », mais non un « créateur », l'enfant n'invente pas, il utilise. Dénonciation en règle des jouets qui sont faits selon Roland Barthes de manière ingrate, ils privent du plaisir du toucher (ce que permettaient les jouets en bois par exemple) : « Le jouet est désormais chimique, de substance et de couleur, son matériau même introduit une cénesthésie de l'usage, non du plaisir » (p554). Roland Barthes souligne d'ailleurs que ces jouets s'usent et se cassent très vite et que l'enfant s'en désintéresse aussitôt, ce sont avant tout des « jouets de parents, ils font partie d'un attirail saisonnier du paraître social » et Roland Barthes conclut en disant que l'essence du jouet « est finalement l'Argent » (p554).

3- Commentaires sur la citation

Réflexions liminaires

- Roland Barthes propose un portrait de l'adulte comme rêveur de l'enfance. Il se positionne contre l'idée reçue de l'enfance (qualifiée d'espèce) comme germe physique de l'humanité adulte par toute une connotation anthropologique et même plus précisément encore organique, « germe », « espèce », « race ». L'enfance se positionne comme l'étape originelle d'un cycle naturel de vie (une graine qui pousse et donne des fruits). Roland Barthes se positionne *contre* l'idée souvent admise d'une *téléologie de l'enfance* : l'enfance serait l'explication de la personnalité ultérieure, avec ce que cela induit d'une continuité entre l'enfance et l'âge adulte, le premier étant bénéfique, un atout pour le second (adjectif « privilégié »), il possèderait même quelque chose d'enviable.

- Le postulat de Roland Barthes va à l'encontre de deux de nos *topoï* contemporains : 1- Que faire des moments douloureux de l'enfance ? Dans les cas de souffrance ou de maltraitance, cette rupture ontologique (pour autant qu'elle existe) ne serait- elle pas un bienfait ? 2- Que faire des théories psychanalytiques de l'enfance selon lesquelles tout se joue avant 5 ans ? Ce postulat confère à l'enfance le rôle d'un patrimoine décisif et irréductible avec idée qu'on repère adulte ce qu'on a subi enfant. La citation de Roland Barthes ne fonctionnerait donc *que si* l'enfance a été plus heureuse que l'âge adulte. Il conviendrait donc de situer l'enfance de nos écrivains selon un axe paradigmatique : entre enfance heureuse et enfance tourmentée. C'est sans doute chez Walter Benjamin que cette distinction est la plus ambivalente : la présence latente d'une nostalgie mortifère (prégnante dans « La boîte de lecture », dans « Fantômes » ou encore « La Lune »), induit un double sentiment positif et négatif. Nathalie Sarraute ironise sur ce qu'elle appelle les « beaux souvenirs d'enfance », exhibant tout un vocable de la joie et du bonheur… insistant sur son état d'émerveillement d'enfant par exemple. Cette reconstruction de l'enfance est révélatrice des enjeux du récit d'enfance pour l'écrivain. Nabokov propose également une représentation d'une enfance particulièrement heureuse, il

explique ainsi au chapitre IX p22 : « nos relations étaient marquées par cet échange de plaisanteries et d'imitations que nous étions seuls à comprendre, code secret des familles heureuses ».

- La perception des souvenirs d'enfant dépend aussi des expériences ultérieures de déracinement et de déplacement du sujet, le monde de l'enfance serait donc loin d'être si hermétique, puisqu'il est toujours peu ou prou soumis au contexte familial et aux conditions historiques. Nabokov prend soin de *soustraire* son récit à la révolution de 1917 par exemple, cherchant à déshistoriciser certains de ses souvenirs. Nathalie Sarraute intègre peu de datation historique ; peu de datation précise dans *Enfance berlinoise*, quand Benjamin insiste plutôt sur l'opposition de deux mondes : le moderne/l'urbain et l'ancien.

- L'un des dangers du postulat de Roland Barthes consistait à faire de l'enfance un paradis (perdu) et de l'âge adulte une chute. Il y aurait donc une perte irrévocable liée à l'enfance, confirmant l'orientation ontologique de la citation, d'autant plus que le suicide de Benjamin confirme la tentation de l'articulation de cette double dialectique (enfance/adulte ; heureux/malheureux). Notons que Roland Barthes parle de l'enfance et non du récit d'enfance, il sera nécessaire de prendre en compte cet écart dans la mesure où il rend précisément problématiques certaines propositions de la citation.

- Roland Barthes insiste sur ce statut « privilégié » de l'enfance pour le renverser, dans la mesure où il l'autonomise mais il l'ostracise aussi. L'adjectif « autarcique » suppose l'idée d'un monde qui fonctionne en vase clos, qui n'a pas besoin de l'extérieur, un univers auto- suffisant en quelque sorte, comme un *infans-system*. On peut noter à cet égard le paradoxe consistant à qualifier l'enfant (qui n'est pas majeur donc qui dépend légalement de l'adulte) d'autonome : on valorise les candidats sensibles à ce paradoxe. Pour définir cet état autarcique, Roland Barthes utilise trois qualificatifs : « lois mentales », « parole » et morale ». Il propose ainsi un ordonnancement raisonné : la psyché, le langage, la société – dont il conviendra de se demander à quel point il l'est vraiment. Cette triple caractérisation est étonnante et l'on attend que les candidats commentent les termes, qu'ils les explicitent et qu'ils en rendent compte dans une des étapes de leur raisonnement (sans se contenter de les illustrer par des exemples).

- Il convient d'être sensible au fait que Roland Barthes utilise des expressions comme « race particulière, close, *autre*, prestigieuse par sa différence même ». Ce qui se transmet ne serait pas de l'ordre du continuum (ne relevant pas de la notion de germe), donc la position de Roland Barthes par rapport à l'idée de transmission n'est pas claire. On attend que les candidats interrogent l'essence de cette différence et qu'ils définissent ou tout au moins discutent des expressions comme « race close », « essentiellement *autre* », prestigieuse par sa différence même » ; la connotation forte de l'expression « race close » doit être soulignée : risque de dégénérescence d'une race qui se reproduit entre elle, et en même temps fantasme (danger de dérive idéologique) de pureté de race (qui refuse le mélange).

Aporie épistémologique

- Une aporie épistémologique méritait d'être repérée dans cette citation, car elle remet en question la légitimité conceptuelle de Roland Barthes dans ce qu'il

interroge : comment peut- il parler en toute recevabilité d'un monde qu'il définit lui-même comme clos et comme perdu (alors qu'il n'est plus un enfant) ? Quelle peut être la validité épistémologique de parler de l'enfance en ces termes ? Si l'on ne peut être qu'extérieur à l'enfant qu'on a été, quel est alors le *statut* du récit d'enfance ? Comment se qualifie- t- il par rapport à la notion de « rêveur » qu'introduit Roland Barthes ? Il conviendra de se demander si l'homme ne peut être vraiment que l'observateur de ce monde clos et s'il lui est possible ou non de s'y introduire, mais aussi de se demander quelles formes cela peut prendre, et si le récit d'enfance ne possède pas précisément une fonction décisive dans cette transmission, jouant le rôle d'un transfert d'état. Une autre question se pose dès lors à propos de l'expression « regard de loin » : on peut se demander dans quelle mesure cette posture distante est suffisante pour caractériser le regard porté sur l'enfance. L'adulte ne doit- il pas garder une *trace*, suffisamment active pour lui permettre d'être sensible à cette perte ? Mais alors, de quelle nature est cette trace ? Roland Barthes avance qu'elle « constitue » l'adulte en rêveur, donc qu'elle lui confère une certaine attitude, celle de la rêverie, autrement dit une posture contemplative dont on attend des candidats qu'ils la relèvent et la définissent.

- Roland Barthes suggère que c'est parce qu'on observe l'enfance comme paradis perdu et comme monde inaccessible que l'on se trouve dans la position du rêveur. Ce postulat comporte trois conséquences qu'il convient d'examiner : 1. Est-ce que nos textes décrivent effectivement l'enfance comme un monde clos et un paradis perdu ? Attention : ce « paradis perdu » qu'est l'enfance ne suffit pas à faire de tout homme un rêveur, d'où la nécessité de préciser les données et les conditions de cette transformation. 2. Comment cette posture de rêveur s'exprime- t- elle ? Quelles formes prend- elle dans nos textes ? Peut- on affirmer qu'une poétique de la rêverie pourrait découler de cette rupture ontologique et du paradis perdu que serait l'enfance ? 3. On s'attendrait à ce que le monde de l'adulte soit celui de la raison (plus que celui de la rêverie). Dès lors, « se constituer en rêveur » n'est pas le plus attendu (évident) par rapport aux positions esthétiques de nos trois écrivains qui sont aussi des professeurs et des intellectuels. Certes, Walter Benjamin est un flâneur, mais il est aussi critique et philologue ; on pourra se demander dans quelle mesure la forme poético- mémorielle des anecdotes racontées dans *Enfance berlinoise* (mais qu'on retrouve aussi dans *Sens unique*) participe de la poétique du récit d'enfance. Chez Nathalie Sarraute, la forme autobiographique d'*Enfance* est inédite par rapport au reste de sa production littéraire : dès l'incipit, la seconde voix manifeste d'ailleurs son étonnement de la voir écrire son autobiographie « ça ne tremble pas assez » ; on notera que le « je » de Nathalie Sarraute se défausse en lui disant « mais c'est de toi que me vient l'impulsion ». Si l'on y regarde de plus près sa définition des « tropismes » pourrait bien renvoyer à la position du « rêveur », si l'on suit la définition qu'elle donne de ces tropismes dans *Le gant retourné* : ces « mouvements intérieurs, ténus, qui glissent très rapidement au seuil de notre conscience ». Notons toutefois que cette modalité expressive n'est pas majoritairement convoquée dans *Enfance*. Le jeu de la caverne procure à Nabokov une sensation qu'il apparente au rêve : l'enfant fait une tente avec ses couvertures pour « laisser (s)on imaginaire jouer de mille façons confuses » (p29), et p30 il évoque ce « le monde harmonieux d'une enfance parfaite » qui prend « dans notre mémoire une forme naturellement plastique ». La rêverie est donc latente mais n'est pas l'objet premier du récit d'enfance ; il conviendra de lui restituer sa place. Les modalités génériques du récit d'enfance possèdent une fonction originelle dans la sensibilité et la carrière d'un

écrivain, le vécu de l'enfance ne suffit pas à tout expliquer, et Nabokov prend soin de le préciser : « Ni dans mon entourage, ni dans mon hérédité, je ne puis découvrir quel instrument, au juste, me façonna, l'anonyme rouleau qui imposa à ma vie certain filigrane compliqué, dont le dessin, seul en son genre, devient visible lorsqu'on fait luire la lampe de l'art à travers le tellière de la vie » (p. 31).

- On peut alors se demander *où* se situe l'écrivain qui raconte son enfance : depuis l'enfant qu'il a été ou depuis l'adulte qu'il est devenu ? Est- ce que c'est ce *regard vers l'enfance* qui l'institue en rêveur ? Starobinski, dans *L'Œil vivant* (1961, Gallimard), souligne qu'il y aurait deux façons de se connaître soi- même : soit en devenant étranger à soi- même, afin de se percevoir comme un spectateur face à un objet extérieur », soit en cherchant au contraire à se connaître par le sentiment intérieur et par ce que Starobinski appelle « une intuition immédiate ». Retrouver ses souvenirs, c'est faire une double et étrange expérience d'altérité et de connaissance intime de soi. Se voir réflexivement, « c'est rencontrer un fantôme, à la fois proche et jamais rejoint ». On peut alors se demander la fonction que joue le récit d'enfance dans cette duplicité : est- ce qu'il restitue effectivement le monde clos de l'enfance ou est- ce qu'il ne permet pas d'ouvrir une brèche dans celui- ci ?

- On attend que ces différentes interrogations et paradoxes soulevés soient intégrés, d'une manière ou d'une autre, à la dissertation, et tout particulièrement la nature de *l'articulation* entre l'enfance et l'âge adulte : est- elle est antinomique, consécutive, dialectique ? Où se situe ce regard rêveur porté sur l'enfance ? Dans quelle mesure cette dialectique peut- elle constituer un paradigme poétique du récit d'enfance ? La problématique réside donc dans l'articulation entre paradis perdu et âge adulte et dans la façon dont elle peut, ou non constituer en rêveur. Est- ce cette constatation d'une impossibilité à se réintroduire dans le monde de l'enfance qui ferait de l'adulte un rêveur (comme effet de cette impossibilité) ? Une autre formulation de la problématique pourrait être : qu'est- ce que la posture de « rêveur » dit du récit d'enfance mais également qu'est- ce qu'elle provoque (quels sont ses effets) ? De cette problématique, trois axes se dégagent qui constituent une proposition de plan :

1- La disjonction entre le passé et le présent, ce qui revient à prendre la mesure (ontologique mais aussi sociale, stylistique et poétique) de la fracture entre le monde de l'enfance et l'âge adulte.

2- Est- ce que nos textes ne viseraient pas plutôt à recréer du lien, à reformer ce que McIntyre dans *After Virtue* appelle « l'unité narrative d'une vie » ? Il conviendra de voir dans quelle mesure nos textes sont régis par un principe de reconstruction visant à rétablir une communication de soi à soi, mais aussi peut- être avec les autres.

3- En quoi cette reconstruction peut- elle constituer le sujet en rêveur ? Ces éléments génériques et poétiques sont- ils paradigmatiques du récit d'enfance chez nos auteurs ?

4- Proposition de Plan détaillé

I. Disjonction passé- présent

L'enjeu de cette partie consiste moins en une observation de cette fracture dans nos textes (qui est évidente), qu'en une analyse de sa nature et des formes littéraires qu'elle prend. Interroger la nature de cette fracture, c'est se demander si elle est

ontologique : est- ce qu'elle est inhérente à la nature humaine (et au fait que l'homme grandisse) ou est- ce qu'elle n'induit pas au contraire des circonstances extérieures ?

1. Trois formes de rupture : spatiale, familiale, historique

Si ce sont avant tout des circonstances historiques particulières qui provoquent des ruptures dans la vie de nos trois écrivains, elles ne vont pas seules d'une certaine manière. Chez Nabokov, la rupture est double. Historique et spatiale, elle est effective entre la Russie et l'Europe. C'est d'ailleurs Cambridge qui réactive les souvenirs russes de l'écrivain : « j'étais absolument persuadé que Cambridge n'influençait mon âme en aucune façon, alors qu'en réalité ce fut Cambridge qui fournit, non seulement le cadre fortuit, mais aussi les couleurs mêmes et les cadences intérieures de mes songeries russes très spécialisées » (p340). Notons que le récit de cette rupture *est situé* au chapitre XII, autrement dit alors que l'essentiel de l'enfance a été dit : « Cette cassure dans ma propre destinée me procure, quand j'en fais l'examen rétrospectif, une secousse syncopale que je ne voudrais pour rien au monde n'avoir pas connue » (p316). Puis Nabokov ajoute au début du chapitre XIII : « En 1919, via la Crimée et la Grèce, toute une bande de Nabokov – trois familles en fait – s'enfuit de Russie vers l'Europe Occidentale » (p319). Nabokov choisit d'effectuer un saut temporel (il passe outre 1917), recouvrant la forte rupture politique de son pays. Tout le chapitre XII est *aussi* un chapitre consacré à Tamara, de sorte que la fiction intime *double* et même *surpasse* le temps historique. Or Albert Béguin insiste sur le fait que s'il y a bien une rupture entre l'enfance et l'âge adulte, c'est pour permettre à l'Histoire de reconstituer le lien rompu. La rupture intime est déviée par l'Histoire. Nous vivons selon Albert Béguin, lorsque notre propre existence nous échappe *dans* celle de nos ancêtres. Nabokov dévie ce postulat en inversant le mouvement de rupture entre l'Histoire et la vie intime.

La rupture est montrée du point de vue *familial* chez Nathalie Sarraute, elle est doublée d'une rupture spatiale, qui recouvre également une rupture linguistique. La cassure initiale tient d'abord au divorce de ses parents en 1902, à son départ de Russie, elle devient effective avec son installation à Paris à partir de 1909. Si, comme pour Nabokov, la rupture a tout à voir avec l'abandon de la langue maternelle, Nathalie Sarraute insiste sur l'importance de conserver ce rapport à la langue maternelle, comme le montre le développement sur le mot *courroux* « gniev » en russe, dont sa mère dit qu'il est aussi beau en français qu'en russe, comme pour mettre les deux à égalité.

La rupture chez Walter Benjamin se manifeste un peu différemment, comme le montre la notation sur des expressions et des mots de l'enfance : ainsi, l'enfant lit *Stieglitz* (« chardonneret ») à la place de *Steglitz* (p48- 49) : il entend donc un *nom commun* à la place d'un *nom propre* qui est aussi un lieu dit. Or *Enfance berlinoise*, comme son titre l'indique, est d'abord l'espace de Berlin. Alors même que la ville semble constituer un *continuum* fort (la durée étant métaphorisée par l'espace), Benjamin insiste au contraire sur l'écart entre le Berlin de son enfance et le Berlin moderne, en comparant par exemple les rues qu'il retrouve et celles qui ont disparu. La fracture historique reste diffuse dans son récit, et surtout elle est plus ambivalente. Il s'agit sans doute moins de la fracture du passage d'un siècle à l'autre, comme veut le faire croire Benjamin, « par- dessus le seuil du siècle » (p135), mais plutôt d'une fracture *intime* et surtout *active* dans le présent de l'écriture de Walter Benjamin : la faille serait moins entre le passé et le présent que dans le

présent lui- même. Il n'est pas anodin qu'il existe toute une pensée de l'Histoire chez Walter Benjamin, notamment ses *Thèses sur le concept d'Histoire* (écrites en 1940 mais publiées à titre posthume en 1942) qui montrent une réflexion sur la question de la rupture historique. Dans la cinquième *Thèse* par exemple, Benjamin déclare : « L'image vraie du passé s'éclipse, fulgurante. Le passé ne peut être saisi que comme une image qu'on ne reverra jamais, qui s'illumine au moment précis de sa reconnaissance ». (*Gesammelte Schriften*, t. I, 2, p. 695, cité p179 dans l'Atlande consacré à cette question). De même, dans la neuvième Thèse : Benjamin écrit : « le passé ne projette pas sa lumière sur le présent ou le présent sa lumière sur le passé, mais est image (de) ce qui est là où le passé et le présent s'unissent en une constellation » (*Gesammelte Schriften,* t. I, 3, p. 1242, cité p181 Atlande). Si la tentation est grande de lire *Enfance berlinoise* comme une préfiguration funeste de ce qui va arriver, ce qui serait une rupture radicale et ontologique sans retour (extermination des Juifs), renforçant l'opposition entre un passé relativement heureux (bourgeoisie berlinoise) et un présent effrayant et douloureux (celui des années 30), la lecture du texte ne permet pas complètement de lever l'ambiguïté de cette interprétation. Elle est néanmoins révélatrice du fait que la convocation des images de l'enfance fonctionne comme un retour du refoulé provoqué par les événements historiques que Benjamin est en train de vivre dans les années 40.

2. Ipse/idem : le dédoublement

Dans quelle mesure, l'enfance peut- elle être considérée comme l'altérité (renvoyant à l'adjectif « *autre* » de la citation), et non pas l'identité ? C'est moins l'autre qui est en question dans nos textes que le dédoublement. La distinction proposée par Ricoeur entre *ipse* et *idem* peut nous être utile : *ipse* renvoie au caractère (c'est « l'unité narrative d'une vie ») quand l'*idem* est ce qui nous rattache aux autres, établissant une identité stable. Le je de l'enfance se situe plutôt du côté de l'*ipse,* chez Nabokov qui veut « revoir en esprit le passé comme un trait de caractère héréditaire » (p95). On peut revenir aussi à l'annonce tragique du chapitre XII qui va de pair avec la mention de la dilapidation du moi : « Me regardant moi-même dans les yeux, j'eus l'impression révoltante de ne plus trouver les restes de mon moi habituel, les bribes et morceaux d'une identité volatilisée comme par enchantement, que ma raison eut bien de la peine à rassembler de nouveau dans la glace ». La ressaisie de soi s'effectue par le motif de la glace (objet mimétique et spéculaire par excellence).

Le dédoublement est explicitement verbalisé par les deux voix d'*Enfance* : ce choix est dialogique, avec une répartition morale/sociale entre les deux : une voix de la raison (qui pourrait correspondre à ce qu'on appelle le surmoi) quand l'autre est plus encline à la rêverie, une petite voix intérieure. En réalité, cette répartition fluctue : parfois la seconde voix met en doute, interroge, parfois aussi, elle complète, rectifie, ajoute des informations. Le principe dialogique consiste à proposer un double au je de l'enfance complémentaire et contradictoire. Cette configuration dialogique de la scission est aussi une forme de réinvention de soi par le je/tu du dialogue qui est en réalité un je dialogique avec soi- même.

Le fragment « Le Petit Bossu » (p134) d'*Enfance berlinoise* montre un double processus énonciatif : la dernière parole est laissée au Petit Bossu sous la forme d'une chansonnette au discours direct, comme si Walter Benjamin parlait de lui à la 3ème personne, alors même qu'il souligne par ailleurs que c'est le Petit Bossu qui l'observe : « C'était toujours lui seul qui me regardait. Et plus son regard était

perçant, et moins je me voyais moi- même ». Autrement dit, le dédoublement et le renversement de position provoquent une opacité scopique de soi.

3. Les modalités expressives de cette rupture ontologique

Cette sous- partie doit envisager le problème conceptuel que pose cette « rupture ontologique » : si l'homme garde la mémoire de ce paradis perdu, il conserve donc le souvenir de ce qu'il a été et par là même ce qu'il a été est perdu. Or s'il y a mémoire, n'y a- t- il pas forcément un continuum d'une certaine manière ? C'est dans le texte de Benjamin que la rupture ontologique est la plus évidente : elle vient davantage de *l'intérieur de soi* que de l'extérieur. Le passé est un avenir- mort-né, donnant lieu à une « eschatologie négative » souligne Florence Godeau : l'enfance est associée à un mythe, une forme de bonheur que l'adulte ne peut plus connaître, il a franchi un seuil décisif et il est entré dans la douleur de la conscience historique. Dans le fragment « La Commerelle », Walter Benjamin ne se reconnaît pas de similitudes avec les autres (ce que Ricoeur appelle *idem*) qui ne sont que « les vestiges affaiblis de la vieille compulsion à devenir semblable aux autres, et à se conduire comme eux ». Il commente l'effet que les mots ont sur lui : « cette contrainte, c'étaient les mots qui l'exerçaient sur moi », Benjamin donne l'exemple de *Kupferstiche* (tailles- douces) et *kopfverstich* (faire coucou). Or il ajoute qu'il défigure non pas tant le mot que lui- même. La spécificité identitaire renvoie aux jeux de mots comme défiguration de soi, stipulant un refus de sa propre figure, Benjamin se dissimule « dans les mots qui étaient en réalité des nuages » : l'identité est recouverte par le langage qui fonctionne comme un paravent : « Mais semblable à ma propre image, jamais. Et c'est pour cela que je devenais si désemparé lorsqu'on exigeait de moi une ressemblance avec moi- même » (p68). Significativement, il donne l'exemple des séances photographiques. La préface de notre édition souligne d'ailleurs que Walter Benjamin voit l'enfant qu'il a été « non pas un passé révolu qui serait un temps perdu » mais une promesse que la vie n'a pas tenue, un avenir qui n'a pas été réalisé » (p59). Le passé serait donc un irréel du futur : le fragment « La boîte de lecture » le confirme : « le passé nous semble alourdi de toute la vie vécue qu'il nous promet » (p77). Le passé se charge rétroactivement du poids des promesses non tenues : « Jamais plus nous ne pouvons recouvrer tout à fait ce qui est passé. Et c'est peut- être une bonne chose. Le choc de la retrouvaille serait si destructeur qu'il nous faudrait cesser sur- le- champ de comprendre notre nostalgie » (p76). C'est une citation importante pour toute la connotation existentielle tragique qu'elle revêt (et que le suicide de Walter Benjamin entérine). On peut dès lors interroger la fonction et la réception de ce texte : réactive- t- il un passé resté en souffrance et ne rend- il pas intenable le présent ?

Chez Nathalie Sarraute, on peut être sensible à la récurrence de l'image des ciseaux et du verbe « couper ». La scène du canapé suscite une interprétation symbolique presque trop évidente de ce qui sort du canapé : « quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente » (p13). Au chapitre suivant, elle refuse d'avaler tout ce qui n'est pas de la bouillie (donc mou) : la rupture est ici métaphorisée par le refus de l'ingestion. L'écriture reprend ce motif par l'image du brouillard qui recouvre les souvenirs que Nathalie Sarraute adulte s'emploie à faire surgir au- delà de la ouate, de « cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance » (p277) : symboliquement ce sont les derniers mots du livre, ils fonctionnent comme réconciliation littéraire avec l'enfance.

Nabokov renvoie la rupture à un surgissement fantomatique. Il commente, à la fin du chapitre III, l'effet de la lecture des *Malheurs de Sophie* (p97) : « une sensation de sécurité (…) Vigoureuse réalité qui fait du présent un fantôme ». Au début du chapitre V, Nabokov explicite le processus de circulation des souvenirs au sein de sa propre création littéraire : « Quand le souvenir d'enfance migre dans un roman, il s'effondre » (p119), et il ajoute : « L'homme en soi se révolte contre le romancier ». Le récit autobiographique est donc un espace de *déposition* des souvenirs d'enfance, un espace permettant, par ses spécificités génériques, de conserver tels quels les souvenirs.

La particularité du récit d'enfance réside dans son fonctionnement : il est un *espace* non seulement *de déposition* des souvenirs mais également de leur *attestation*. C'est moins l'unicité de l'enfance qui s'affirme (qui ne serait donc ni une monade, ni essentiellement « autre ») qu'un espace de l'entre- deux, à l'instar de l'image du promontoire de Nathalie Sarraute « un promontoire qui surgit un instant du brouillard » (p76), faisant ainsi de son récit d'enfance un point de vue particulier. L'image des loggias chez Benjamin peut également être comprise en ce sens ; significativement, ce sont elles qui ont le moins changé, elles symbolisent la frontière, en tant qu'excroissance d'un espace d'habitation et espace d'entre- deux à la fonction vacante/ouverte), elles permettent la réunification de l'*ipse* et de l'*idem* dont la loggia constitue la symbolisation architecturale (si Benjamin précise ce qu'il voit chez les autres depuis sa loggia, il dit aussi de quoi se compose la sienne et ce qu'elle constitue pour lui).

II. Recréer « l'unité narrative d'une vie »

Le postulat de rupture de Roland Barthes est encore plus paradoxal si l'on tient compte du genre de nos textes : la propriété des récits d'enfance consiste au contraire à recréer, peu ou prou, un antécédent au destin d'écrivain de l'auteur, induisant une corrélation (fût- elle sur le mode du contrepoint ironique ou du rejet radical) entre l'enfant et l'écrivain. Gaston Bachelard, dans *Poétique de la rêverie*, insiste sur le fait que les rêveries sont naturellement prédisposées pour reconduire l'adulte à son enfance parce qu'elles sont des activités « métamnésiques », et qu'elles réactivent l'imagination particulièrement fertile dans l'âge enfantin, d'où la position privilégiée de l'écrivain et de l'artiste qui y sont particulièrement sensibles. Les rêveries de l'enfance permettent ainsi d'accéder à un être préalable à l'être, ce que Bachelard appelle une « antécédence d'être ».

1. Recréer du continu ?

C'est Nabokov qui assume le plus explicitement la fonction téléologique du récit d'enfance, on peut même dire qu'il la revendique en tant que telle. Ainsi, lorsqu'il relate l'anecdote du papillon que le précepteur de son père avait attrapé pour lui le 17 août 1883 (p95), il insiste sur une continuité généalogique (d'où le début de son récit d'enfance en forme de galerie de portraits de ses ancêtres) dont il fait un facteur héréditaire. Non seulement il affirme à plusieurs reprises la continuité entre son moi d'enfance et celui de l'âge adulte, mais il exprime sa *volonté d'écrivain* de reconstituer ces liens. La reconstitution généalogique est un enjeu littéraire et symbolique. Pour rendre compte d'un moment douloureux de rupture entre son histoire personnelle et les événements historiques à la fin du chapitre IX, Nabokov choisit d'évoquer le duel de son père… duel que finalement il ne fera pas. L'insistance sur la mise en danger du père et la résolution heureuse rend encore plus abrupte la mort de son père tué par les « balles de deux fascistes russes » (p247).

Le chapitre X semble rétablir une continuité avec le chapitre précédent alors même que s'effectue un bond spatial entre la Russie et l'Amérique, par le biais des romans américains et tout particulièrement du *Cavalier sans tête* qui sert de transfert culturel.

Le fragment consacré au téléphone chez Walter Benjamin fonctionne comme un lien au- delà de la rupture. Si le téléphone permet un lien avec l'extérieur, donnant à l'enfant la possibilité de s'échapper, il reste ambivalent : il amplifie les terreurs enfantines, Benjamin souligner les conflits avec les opératrices… L'écrivain *recrée* un lien sans cesse remis en cause (ce que confirme la forme même du fragment).

Chez Nathalie Sarraute, c'est la langue française qui recrée du continu au-delà de la rupture. La mère de Vera en constitue la figure emblématique, elle parle français devant les domestiques (comme en Russie), mais là où cette langue permettait de se couper des domestiques (en n'étant pas compris d'eux), en France, elle met dans l'embarras. De même, Nathalie Sarraute insiste étrangement sur la force de certaines phrases prononcées dans son enfance et la façon dont elles ont essaimé en elle, comme c'est le cas de formules courantes ou quelconques comme « ma poupée est plus belle que toi », « tant mieux pour toi », « femme et mari sont d'un même parti ». Moins banales qu'il n'y paraît, elles préfigurent certaines des phrases emblématiques de certains textes de Nathalie Sarraute, à l'instar de la fameuse formule « c'est bien ça » dans *Pour un oui ou pour un non*. Elles constituent un terreau fondateur de toute sa poétique.

2. La trajectoire de la reconstitution

Si le récit d'enfance permet de tisser des liens entre le passé et le présent, comment cette trajectoire se dessine- t- elle concrètement et littérairement ? Chez Nabokov, la passion de l'entomologie, très longuement détaillée, en constitue un bon exemple, mais plus particulièrement toute cette scène où Nabokov, à la fin du chapitre IX insiste sur sa ressemblance avec son père (p244- 245). Dans ces pages, c'est le père qui chasse un papillon pour Nabokov enfant : l'écrivain joue de l'inversion de l'ordre chronologique de la filiation : le père imite et suit la passion de l'enfant. Pour Nabokov, recoudre du lien entre passé et présent, c'est faire venir le passé jusqu'au présent ; la passion pour l'entomologie est d'ailleurs restée une des passions majeures de l'écrivain. La situation de Nabokov est pour le moins paradoxale : alors qu'il va vivre la chute d'un régime, la fin d'un monde doré, l'exil et de nombreux déplacements, ses passions d'enfant ont perduré. Et Nabokov insiste sur cette continuité en présentant dans son récit d'enfance des passions qui le meuvent encore et qui s'avèrent même constituer des pôles forts de sa personnalité : que ce soient la lecture, sa passion pour les papillons, les échecs, le tennis… autant de caractéristiques identitaires qui tiennent à sa nature et à son tempérament (donc son *ipse*). En multipliant les points communs entre ce qu'il aimait dans le passé et ce qu'il fait encore au présent, Nabokov récrée narrativement et littérairement du continu, comme pour signifier que c'est cette transfiguration littéraire qui permet cette réunification.

Chez Nathalie Sarraute, la continuité du moi fonctionne plutôt par saisie psychanalytique : cette constance identitaire tient à l'écrivain selon elle, elle est le fruit de *sa* volonté. C'est pour cela que l'exercice de la dictée la fascine tant : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit » (p168), ajoutant un peu plus loin « Tout ce qui m'arrive ne peut dépendre que de moi. C'est moi qui en suis responsable ». Le plaisir de la dictée, qu'elle reconduit à une forme de paix (« Ici je suis en sécurité ») est un plaisir de la maîtrise, de la justice, une sécurité qui est le contraire ostensible de la cyclothymie maternelle.

Si la ville de Berlin semble apte à fournir une continuité à celui qui la parcourt, Benjamin insiste surtout sur ce qui a changé que dans cette ville. Ville de la continuité toutefois (certains quartiers, le zoo…), elle n'en réactive pas moins la nostalgie de l'écrivain. Alors même que les fragments décrivent des pérégrinations dans la ville, la trajectoire se fige et s'immobilise même autour de 1900.

3. Un « lien invisible » ? Continuités intimes et formelles

Alors que la forme autobiographique est extrêmement codifiée (réglée par des pactes), les trois textes présentent des différences formelles patentes. Chez Nabokov, deux des objets de transfert entre passé et présent sont la lanterne magique et le microscope, deux outils du progrès et de la technique qui renforcent le plaisir de la pulsion scopique et la découverte d'un monde inconnu. C'est bien en termes d'images que Nabokov présente la remontée de ses souvenirs d'enfance, par exemple au chapitre IV, quand il décrit, « dans la nuit grandissante », l'appartement de ses parents et l'effet qu'il produit sur lui : « cet endroit faisait impression sur ma jeune sensibilité d'une façon curieusement téléologique, comme si cette foule de choses familières dans l'obscurité faisaient tout leur possible pour former l'image nette et définitive que, en posant, maintes et maintes fois, elles ont finalement laissée dans mon esprit » (p111).

Pour Nathalie Sarraute, le lien le plus indéfectible est sans aucun doute paternel, comme le montre cette scène cruciale des p115- 116 : trahie par sa mère (à qui elle a écrit « je suis très heureuse » en vertu de leur code secret), elle comprend qu'elle ne viendra pas la chercher. Nathalie Sarraute fait de la consolation paternelle un moment crucial d'une révélation en forme de pacte indestructible : « À ce moment- là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre ». Dès lors, on peut se demander si l'un des enjeux sous- jacents de ce texte ne résiderait pas dans une forme de réconciliation (ou tout au moins de pacification) avec sa mère, tout l'enjeu du récit d'enfance consistant à passer outre le « courroux » maternel, mot qui apparaît juste après que sa mère a écrit à son père pour lui dire qu'elle était un monstre d'égoïsme).

Chez Walter Benjamin, la reconstruction d'un lien s'opère par tous ces va- et-vient entre passé et présent (par exemple p49), par le biais notamment des objets et des pratiques symboliques de collectionneur (qui indique bien une volonté de garder, de conserver du même) : qu'il s'agisse de la collection de livres, de timbres, de papillons, de cartes postales… Ce désir de garder du lien par les objets est d'autant plus puissant littérairement qu'on sait que Benjamin, contraint à l'exil, n'a pas conservé ses collections : donc la récupération littéraire recouvre ce qui a été définitivement perdu dans la vie.

III. Du récit rêveur ?

Dans un passage de *L'Œil vivant*, joliment intitulé « Le rêveur chasse les images » (réactivant un écho avec la chasse aux papillons chère à Nabobov), Starobinski fait du regard la *condition obligée* de la rêverie : « l'activité imageante survient avec un certain regard » qui conjugue deux modalités : le désir et la mémoire. L'image visible ou visuelle renvoie analogiquement à des images intérieures. « Voir, c'est donc éveiller en soi- même le spectacle désiré ». Si le sujet de la rêverie est un voyant, il est surtout le spectateur de ses propres visions. La rêverie est rentable, en ce qu'elle peut convoquer à volonté une multitude de détails intimes, remémorés ou inventés. Plus encore, quand elle puise dans l'enfance, elle

possède une intensité supérieure à la sensation actuelle, d'où la force des souvenirs qui intensifient le vécu. Dans cette partie, on essayera de répondre à ces deux questions : est- ce que le tropisme du rêveur peut constituer une modalité d'écriture du récit d'enfance ? Dans quelle mesure cette posture de rêveur peut- elle être l'effet de ce double mouvement de destruction et de colmatage ? Barthes prétend que c'est l'impossibilité pour l'adulte de s'introduire dans ce monde clos qui le constituerait en rêveur : l'adverbe « mais » suggère qu'il y aurait un gain, une contrepartie à cette impossibilité. On peut donc se demander si la démarche auctoriale de nos récits d'enfance ne peut pas se lire comme une reconnaissance d'un monde perdu et la constitution d'un sujet- rêveur (en tant que dédommagement de la première). Mais en quoi cette démarche émanerait- elle effectivement *de* cette impossibilité (qualifiée par le terme de rêveur) ?

1. Les couleurs du champ scopique

« L'imagination colore dès l'origine les tableaux qu'elle aimera revoir ». Pour Gaston Bachelard, la corrélation entre l'imagination et le souvenir s'effectue par le biais d'une des modalités du visible qu'est la couleur. Le propre de la rêverie vers l'enfance est qu'elle stimule un « univers illustré avec ses couleurs d'enfance ».

L'importance des couleurs dans nos trois textes prend tout son sens. Qu'il s'agisse des couleurs dans le processus de fixation des souvenirs chez Nathalie Sarraute : on se rappelle que son père est chimiste et qu'il fut précisément l'inventeur d'un produit fixant les couleurs sur les textiles. Le rapport aux couleurs est à la fois paternel, scientifique et artificiel (la couleur est intensifiée, elle rehausse l'existence).

On se rappelle le don d'« audition colorée » dont Nabokov fait part (p43- 44), mais aussi du *topos enfantin* des crayons de couleurs (p126). Nabokov souligne sa dette envers les couleurs (p116) du point de vue esthétique mais également identitaire : c'est l'un de ses dons d'enfant. La couleur est un tribut existentiel, elle est un adjuvant de l'existence.

Walter Benjamin insiste également sur le rôle des couleurs : c'est la couleur bleue dans les assiettes en porcelaine (p74), le bulbe bleu. La couleur renforce le rôle des objets dans la fixation des souvenirs et dans la dynamisation de la rêverie. C'est par là que le passé se désigne comme valeur d'image, d'où l'importance de rêver pour revivre le passé, ce qui est moins l'affaire de la perception que de l'image. La rêverie consiste à vivre en imagination les images de la réalité, elle n'est pas gratuite mais gratifiante (rentable) : « ce passé mort a en nous un avenir, l'avenir de ses images vivantes, l'avenir de rêverie qui s'ouvre devant toute image retrouvée » (p96). Si le passé est effectivement révolu, il est néanmoins à même de provoquer des rêveries, permettant d'accéder à des images retrouvées.

2. La rêverie de l'enfance : autarcie et compensation

Pour Starobinski, ce n'est pas l'enfance mais bien la rêverie qui est autarcique, parce qu'elle fonctionne comme un monde clos. C'est pour cela que l'imaginaire est souvent décrit spatialement comme « une terre natale » ou « un pays originel ». Quand Nathalie Sarraute, à la fin de son récit, annonce la fin de son récit d'enfance, elle le qualifie d'« ici », en soulignant son envie d'*aller ailleurs*. Que la rêverie relève d'un imaginaire de la compensation souligne assez combien elle découle d'une déception, d'un échec ou d'une rupture. Cette notion d'échec fait concrètement écho dans la citation de Barthes au postulat selon lequel le monde de l'enfance serait inaccessible. Or ce monde de la rêverie est un monde autarcique, il reconfigure les rapports avec l'autre, non sans ambivalence. Le sujet peut avoir

l'impression qu'il vit une relation idéale avec autrui, mais en réalité « la rêverie se donne l'illusion de s'ouvrir au monde, alors qu'elle plonge seulement dans un espace qu'elle produit elle- même » souligne Starobinski, elle ne permet pas le dialogue avec l'autre, mais favorise une trouble introspection avec soi- même. Si la rêverie est la compensation pour l'adulte d'une insatisfaction, n'y a- t- il pas une ambivalence dans le statut même de l'imagination qui est à la fois remède et cause ? Cette ambivalence correspond à ce que Starobinski appelle une « rêverie chimérique » qui consiste à « *se suffire à soi- même* » (p135). On peut alors se demander quelle peut être la place faite au lecteur par rapport à cette rêverie autarcique : est- ce que le lecteur peut entrer dans ce monde ou n'est- il pas rejeté dans la même posture que l'adulte observant de loin le monde de l'enfance ? Ces trois récits présentent d'ailleurs des enfants relativement solitaires et isolés.

Que l'homme ne puisse que « regarder de loin » selon Roland Barthes n'est pas sans faire écho à notre corpus. Le paradigme scopique de nos trois récits renvoie à une fonction mémorielle ; c'est à la vision (au sens large) que revient la saisie des souvenirs. Certaines images participent d'un processus de vivification de la mémoire. On peut dès lors se demander ce que font nos auteurs des pouvoirs de la rêverie, est- ce qu'ils s'en servent pour revoir ce qui n'est plus, et transmuer ainsi ce passé en avenir ? Ceci induit que l'imaginaire fonctionne comme une réparation symbolique, ce que Bachelard appelle l'« imaginaire de la compensation » puise dans « une rêverie de préfiguration ». Celui- ci est particulièrement sensible chez Nathalie Sarraute dans ses dialogues imaginaires : lorsqu'elle joue à l'école avec des cocottes en papier par exemple (p220).

L'image de la loutre dans sa cage (p59) fonctionne comme une image symbolique particulièrement signifiante de Walter Benjamin ; mais on sera également sensible à son imagination théâtrale en tant que forme paradoxalement vivante et incarnée de l'imaginaire : « Le mot théâtre me traversa le cœur comme un éclat de trompette. L'imagination s'envola » (p79). Chez Nabokov, l'imagination prend le dessus sur la mémoire : elle la domine pour s'en servir, comme le montre l'exemple de Louise au chapitre X (p262- 263). On se situe à un tournant du récit du point de vue de la fidélité biographique, signalant une rupture, ou tout au moins une distance par rapport à l'exactitude des notices biographiques des ancêtres qui vont être délaissées au profit de souvenirs plus fantasques. Cette fantaisie renvoie à une posture de rêveur par le biais des images. Le propre de l'enfance tient dans la primauté qu'il accorde aux images, les expériences ne viennent qu'après, il y aurait en outre quelque chose d'une intuition du monde, une « Weltanschauung » (idéologie) : ce sont les images qui *surgissent* du fond de l'enfance. Nabokov qualifie d'ailleurs le rêveur de « capteur d'images et de sensations » (p276).

3. Les rêveries vers l'enfance

Gaston Bachelard a écrit dans *La poétique de la rêverie* (1960) de nombreuses pages sur le rapport de la rêverie à l'enfance tout à fait précieuses pour comprendre les enjeux aussi bien ontologiques que poétiques de la rêverie dans nos trois récits. Tout un chapitre est ainsi consacré aux « Rêveries vers l'enfance ». La rêverie est une « mnémotechnie de l'imagination », elle articule symétriquement le souvenir et la rêverie : non seulement « nous rêvons en nous souvenant », mais « nous nous souvenons en rêvant ». La rêverie *poétise* le rêveur selon Bachelard, confirmant cette idée que la posture de rêveur aurait un effet poétique sur l'écriture du souvenir (donc du récit d'enfance). Il existerait une rêverie créatrice du récit d'enfance qui constituerait une modalité générique et même esthétique de celui- ci et

dont la spécificité tiendrait à l'articulation entre mémoire et imagination. Comment l'imagination permet- elle la ressaisie de la mémoire ? Dans quelle mesure la réflexion est- elle si inapte à cette ressaisie ? Quel est le rôle des mots ? Quand l'enfance est prise en main par l'imagination et par la rêverie, elle anime toute la vie de l'adulte. Nabokov relate l'exemple des livres fantômes de son père qu'il retrouve un peu partout dans le monde, à l'aune de l'exemplaire paternel de *La Guerre des mondes* qu'il retrouve à Berlin chez un bouquiniste (p232). Se met en place tout le trajet d'un petit poucet littéraire, capable de retrouver les traces de son père, mais aussi de récupérer poétiquement ses traumas. Les livres de son père sont non seulement des traces de mémoire, mais plus exactement encore ce que Bachelard appelle des « images retrouvées ».

Quant à la différence entre le rêve et la rêverie (sur laquelle Bachelard insiste), elle entre en jeu dans l'identification de la nature du *je*. La différence entre le rêve nocturne et la rêverie est radicale et phénoménologique : Dans le rêve, on échappe à soi- même : « le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur » écrit Bachelard, les rêves nocturnes renvoient au néant de l'être, parce que dans le rêve nocturne, le sujet nous échappe, alors que la rêverie se définit par l'intervention possible de la conscience dans la rêverie. Le paradoxe de la rêverie réside dans le fait qu'elle témoigne d'une fonction de l'irréel, alors même que le souvenir part, par définition, du passé certes, mais bien réel. C'est en cela que Sartre définit l'imagination comme une néantisation du réel, c'est- à- dire une façon d'échapper à son vécu. Ce qui est en jeu, c'est ce que Bachelard appelle « le cogito du rêveur » : le rêveur se reconnaît comme un sujet rêvant, donc une question ontologique, mais une ontologie diffuse, dispersée, qui s'attache aux détails les plus fugaces et qui se focalise sur des bibelots et des objets familiers. D'où la focalisation sur les jouets, Nathalie Sarraute fait ainsi défiler poupée, chien en peluche, le manège, mais aussi la première dictée, la première rédaction… Chez Walter Benjamin, le motif du « joujou » est plus ambivalent qu'enfantin. C'est là que révèle l'écart radical (c'est- à- dire existentiel) entre Vladimir Nabokov et Nathalie Sarraute d'un côté (pour qui l'enfance fait partie d'une construction) et Walter Benjamin de l'autre (son suicide rendant difficile une lecture univoque d'un récit d'enfance symboliquement inachevé). Bachelard précise d'ailleurs qu'il parle de l'enfance heureuse, il évacue le cas des enfances traumatiques. Il choisit d'analyser le cas de l'enfance comme archétype du bonheur simple, fondée sur une capacité d'émerveillement, une spontanéité de la joie et de la nouveauté dont font partie les petits chagrins de l'enfance en ce qu'ils constituent le terreau d'une « rêverie mélancolique » justement. La spécificité du « cogito du rêveur », s'il est moins vif et moins sûr que « le cogito du penseur », réside dans cette singularité de l'espèce enfantine à remotiver des « images heureuses ». Tout cela confère à l'enfance une valeur d'archétype, ce qui la rend communicable. Bachelard fait de l'enfance un archétype et non une perception, ce qui lui permet de ne pas s'enfermer dans une approche phénoménologique, mais de proposer également une approche archétypale et ontologique de l'enfance. C'est l'« excès d'enfance » qui va constituer « un germe de poème », prouvant une *corrélation ontologique* entre les rêveries de la grande enfance et le destin poétique. Le poète est celui qui est capable de réactiver l'« enfance potentielle est en nous ». Nabokov est sans doute celui qui le théorise le plus explicitement, qualifiant la petite enfance de « décor tout prêt pour nos rêveries d'adulte » (p165). Chez Walter Benjamin, « La Lune », symbolisant la rêverie nocturne est décrite comme une « terre parallèle ». Loin de toute allégorie romantique béatifiée, elle est l'occasion d'un cauchemar terrible et tragique de l'enfant, en ce qu'il prend la forme du « pressentiment de

l'échec du monde ». On notera au passage toute l'ambivalence du rêve nocturne de Benjamin (qui se mêle à la rêverie, montrant que les deux ne sont pas si littérairement distincts que Bachelard peut le stipuler). Ce cauchemar peut se lire comme l'expression symbolique de ce qui a manqué du passé dans le présent de Benjamin : la restauration du lien à soi par le récit de son enfance ne sera jamais qu'incomplète et lacunaire (ce que confirme l'inachèvement des fragments). Dans « L'annonce d'une mort », Benjamin ne se souvient pas du récit de son père (qui était un récit mensonger) mais du procédé poétique et mémoriel qu'il a induit : « on pressent qu'on devra un jour y aller chercher quelque chose d'oublié ».

Chez Nathalie Sarraute, la façon dont le moi de l'enfant est passée au crible du *soupçon* de la voix adulte montre la complexité de l'articulation entre rêverie, souvenir et imagination. Quand Nathalie Sarraute explique par exemple qu'elle n'allait pas à l'école en Russie, la seconde voix s'étonne : « jamais un pareil soupçon ne m'a effleurée en ce temps- là » ; « et ma mère était toujours pour moi, aussi bien que mon père, au- dessus, au- delà de tout soupçon » (p72) : le récit d'enfance est l'occasion de réinjecter du trouble, de l'ambivalence et non forcément de pacifier et d'unifier les souvenirs d'enfance et leur vécu à un devenir d'écrivain, son rôle est aussi de conserver des troubles et des blancs, des oublis et des doutes.

On peut ainsi en conclusion revenir sur le fait que cette citation de Roland Barthes permet d'accéder à une réflexion sur l'enjeu littéraire du récit d'enfance : une mise au clair des images et des sensations du passé, mais qui ne permet pas de réel règlement de comptes avec soi- même, qu'il soit pacification, réunification ou au contraire fragmentation et refus, c'est en cela qu'il comporte une part d'abandon : ce qui est laissé par le sujet lui- même, autant que le comportement de celui- ci (il doit s'abandonner).

5- Remarques et conseils des correcteurs à partir de la lecture des copies

- Le sujet, relativement long, a en général été paraphrasé et non analysé ; l'analyse, quand elle existait, s'est souvent réduite à une analyse grammaticale qui ne saurait suffire, celle- ci n'est pas une fin en soi, elle doit permettre de dégager des oppositions, des articulations, *etc*.

- L'enfant a parfois été pris pour n'importe quel *autre* (voire pour un animal) : mais les caractéristiques conférées par la citation au monde enfantin, et en particulier la parole, placent l'analyse sous le signe de l'ethnographie (ce qui a été bien vu par certains), par opposition à la biologie (le germe) – le mot race était cependant ambigu (mais cela a rarement été relevé).

- Contrairement à ce que beaucoup ont pensé, lisant mal, le sujet n'évoque pas la question du temps, et la mémoire est secondaire (l'originalité de ce sujet est de convertir en espace la représentation temporelle) : le passage du temps n'est ni la clé de la différence ontologique, ni celle de la rupture ; tout au plus peut- on penser qu'il les renforce ; une possibilité, dès lors, était de <u>réintroduire</u> le temps dans la discussion, mais de façon problématique, donc, en jouant éventuellement de l'ambivalence du paradis perdu, qui n'est pas perdu à cause du temps, mais est cependant pensé comme origine (de la Chute).

- L'expression « paradis perdu » était problématique : c'était l'explication donnée par la citation à la situation de rupture ontologique (« dans la mesure »). Au sens fort, elle implique une faute (laquelle ?). Quoi qu'il en soit, elle n'implique pas l'éloge de l'enfance qui a été développé par certains.

- Certaines copies ont fait comme si c'était l'écriture qui construisait l'objet distant, idéalisé ; conséquence du fait que l'objet sur lequel portait le propos, l'enfant/ce, n'était pas identifié, et que le raisonnement s'engageait d'emblée à partir du récit d'enfance, sans saisir en quoi celui- ci devenait problématique. Il importait de noter que le sujet évoque l'enfance (enjeu anthropologique), et non le récit d'enfance (enjeu littéraire), c'est- à- dire ce qui peut être dit de l'enfance dans son souvenir.

- Il fallait, en revanche (et cela a été valorisé) déployer le sujet dans toutes ses potentialités : quels sont les enfants des récits ? N'y a- t- il pas des adultes aussi ? (ne pas tomber aussitôt dans l'opposition adulte écrivant versus enfant écrit) ; que signifie parler de soi comme un autre… à la première personne ? Comment comprendre le terme de « rêveur » ? Il est employé absolument, la citation ne dit pas explicitement que l'enfance est rêvée : certaines troisièmes parties l'ont développé, ce qui était recevable, encore fallait- il ne pas introduire le rêve – ou la rêverie – à ce stade seulement, comme synthèse ; on notera à ce sujet que le rêve a souvent été compris de façon réductrice, et plate, comme pure fiction, alors qu'il suggère aussi une forme de compromis (notamment dans la conception qu'en propose la psychanalyse).

- L'absence d'interrogation critique sur le sens du propos, comme l'acceptation pure et simple de cette idée de « rupture ontologique » ou encore de l'idée de l'enfance comme nécessairement paradisiaque). Un nombre assez important de copies n'ont même pas cherché à contester l'affirmation anthropologique, et se sont tout de suite demandé comment le récit d'enfance recréait du lien ; alors que ce qu'affirmait de façon très paradoxale le sujet pouvait, et devait, être contesté par ce que les textes eux- mêmes montrent de l'enfance, aux limites floues, elle- même dans la rupture permanente, et surtout intégrée dans le monde adulte.

- De ce point de vue, le traitement de l'autarcie enfantine, « ses lois, sa parole, sa morale » a trop souvent donné lieu à un catalogue d'illustrations plus ou moins originales et bien développées (la commerelle, *etc.*), mais sans réflexion sur le caractère très curieux de ces termes qui confèrent au monde enfantin le statut d'un peuple adulte (c'était un des paradoxes du sujet que de donner à l'enfant un monde adulte, tandis que l'adulte, lui, perdait la parole, devenait *infans*). Or, non seulement l'enfant dans les textes est remarquablement isolé, mais ce qu'il a de « propre » est dans une large mesure en relation avec le monde adulte, qu'il s'agisse de la déformation de la langue, ou dans un autre registre, de l'école. Certaines copies ont bien vu comment, par exemple, le comportement, ou les mots de la petite fille dans *Enfance,* loin d'être produits de façon autarcique, sont induits par les injonctions de sa mère.

- En fait, ce sont les adultes qui construisent dans une large mesure l'univers enfantin, là est le paradoxe de la singularisation de l'enfance. C'est pourquoi Rousseau, si sollicité en début d'introduction, pouvait être donné à la fois comme exemple du continuum, du germe, et de l'autonomisation du moment enfantin.

- La psychanalyse a parfois été utilisée maladroitement : elle pose certes une continuité psychique, mais dont un des ressorts est la discontinuité que constitue la période de latence ; de ce point de vue, elle pouvait permettre d'éclairer le sujet, et de mettre en perspective ses tensions.

- Le papillon fournissait un modèle d'évolution avec rupture qui a été exploité assez judicieusement par certaines copies (il est développé par Nabokov dans le chapitre XVI).

- Autre ouverture possible, celle de la promesse non tenue, suggérée par la citation de Benjamin mise en exergue du volume au programme : « les tireuses de cartes, les chiromanciens et les astrologues […] savent nous replonger dans une de ces pauses du destin, où l'on ne remarque qu'après coup qu'elles contenaient le germe d'une tout autre destinée que celle qui nous fut impartie ».

- D'une manière générale, ne pas tenter de deviner qui est l'auteur de la citation proposée. Celle- ci fut attribuée à W. Benjamin explicitement dans plusieurs copies, elle fut également rapprochée de son esthétique. Être prudent également concernant la date de publication ; celle- ci n'étant pas donnée, la notion de « Paradis Perdu », comme celle de race d'ailleurs, est chez Barthes cliché ironique, alors que nombre de copies les ont prises au pied de la lettre, renvoyant la réflexion à la fin du XIXe siècle.

- La dimension historique de cette analyse anthropologique fut très largement occultée dans les copies. Certaines cependant, par familiarité avec la question de l'autobiographie et la rupture historique des *Confessions* explorées dans le programme de littérature française, manifestent une certaine conscience de la dimension historique. L'article de Roland Barthes insiste bien, après la citation, sur le fait que cette vision n'est pas celle de la « Littérature avancée » mais liée à « l'usage que la collectivité fait de l'Enfant » (p.549). En outre, cette analyse n'est au fond pas dépourvue de critique dans l'esprit de Roland Barthes, ce que confirmerait l'ironie mordante dont il fait preuve dans « La Littérature selon Minou Drouet », qui date de 1955 (*Mythologies*, Le Seuil, « Points », p.153- 160). Notons que ce texte était évoqué et cité en première page de l'introduction de Véronique Gély au volume *Enfance et littérature* publié par la SFLGC en 2012, à propos précisément de cette conception de l'enfance « comme un âge privé, clos sur lui- même, détenteur d'un statut spécial, comme une essence ineffable et intransmissible » (Roland Barthes, p. 156- 157 ; cité par V. Gély p. 7). L'ironie ne porte pas sur Minou Drouet elle- même mais bien sur la lecture, voire la consommation monstrueuse qui en est faite : « Il n'en coûte qu'une petite fille pour accéder au luxe de la Poésie. […] Mais que la société ne se lamente pas hypocritement : c'est elle qui dévore Minou Drouet, c'est d'elle et d'elle seule que l'enfant est la victime. […] Une petite larme pour Minou Drouet, un petit frisson pour la poésie, et nous voilà débarrassés de la littérature » (p. 159- 160).

- L'adulte constitué en « rêveur » ne pouvait non seulement pas être assimilé à celui qui rêve, mais il ne pouvait l'être uniquement de son enfance ; la construction de la phrase de Roland Barthes autorisait parfaitement de comprendre que l'adulte se trouvait constitué, par l'expérience de la perte, en rêveur, comme si ce statut lui

était interdit sans cela. Cette rêverie ne va pas sans paradoxe : on parle plutôt d'« enfant rêveur », comme une qualification toute prête pour celui qui n'est pas assez actif, ni assez concentré sur sa tâche : la maturité serait appelée à y remédier. Avec l'écrivain comme adulte rêveur s'affirme la possibilité de la mélancolie comme rêverie désespérément murie. Et la lecture des œuvres du programme, à l'âge de nos candidats, dans le moment intense de leur préparation, était peut- être en ce sens de celles qui font soudain vieillir, pour ne pas dire grandir.

- Certaines copies ont délaissé des aspects essentiels du sujet : « rêveur » par exemple fut trop peu traité, ou encore l'expression « paradis perdu » qui fut admise sans être discutée, parfois même laissée de côté. Faire attention à ne pas oublier un mot de la citation (« rêveur » mais aussi « constitue »).

- La langue était meilleure que les années précédentes et les copies avec beaucoup d'erreurs d'orthographe et de syntaxe étaient moins nombreuses. Éviter les familiarités et les désinvoltures. Parmi les fautes d'orthographe, les barbarismes et les confusions habituelles, certaines étaient particulièrement fréquentes, du fait sans doute du sujet :

- se souvenir de… vs se rappeler quelque chose
- la retrouvaille (au demeurant, assez jolie trouvaille)
- « solution de continuité », dont on oublie qu'elle indique une rupture (redoutable dans les tournures négatives : « absence de solution de continuité » signifiant… continuité)
- attention aux homophones grammaticaux : si la confusion entre « on » et « ont » semble se généraliser, elle est rejointe par d'autres comme « peu » et « peut » (dans « peut s'en faut... » par exemple)
- « prémices » a très souvent été confondu avec « prémisses »…
- éviter les métaphores filées à partir du sujet (enfance comme espace protégé ; « Eden du ventre maternel »)
- ne pas appeler la mère de Nathalie Sarraute : « Mme Sarraute mère »…

- Des exemples bien choisis et précisément analysés sont essentiels pour valoriser une copie, surtout si le sujet ne pose pas de problème majeur de compréhension comme c'était le cas, or trop souvent les exemples sont posés rapidement dans la copie, comme une illustration qui ne sert pas vraiment à la progression de l'argumentation. Les candidats ne semblent pas en avoir suffisamment conscience. Les exemples/les œuvres ne sont pas toujours articulé(e)s. Il est arrivé que certaines copies, en troisième partie, proposent une sous-partie par œuvre, ce qui est à proscrire absolument.

- Les références historiques (« révolution blochevik de 1905 »…) et surtout les citations en langue étrangère, particulièrement bienvenues sur ce sujet, sont loin d'être maîtrisées : par exemple « Jetzeit » mis pour « Jetztzeit ». Si la chose est délicate pour un non Germaniste, le recours à la décomposition peut permettre de comprendre et donc d'intégrer pleinement dans l'analyse les termes de cette nature : « Jezt » (maintenant) - « Zeit » (temps) ; à défaut, l'exhibition gratuite et erronée de telle ou telle citation n'est qu'une marque de pédantisme. Si l'on tient à citer en russe ou en allemand, ne pas se tromper, toutes les versions possibles de « Ich werde es zerreissen » ont été relevées. La reprise des mots utilisés dans les textes eux-mêmes était particulièrement attendue cette année, le russe croisant les langues d'*Enfance*, « Solntze » (E. 107), « Tiebia podbrossili » (E. 182) et d'*Autres rivages*, « Vot zapomni » (AR 50), « Soumerki » (AR 101), l'allemand circulant entre les trois

textes, du « Nein, das tust du nicht… Ich werde es zerreissen » de Tachok (E. 10) aux références avec lesquelles joue Nabokov dans le chapitre généalogique à propos de la branche von Korff (AR 68- 70).

- Les noms propres donnent lieu (dans la même logique) à des confusions : les diminutifs de Nathalie étant régulièrement estropiés, le « petit Vladimir » se voyant offrir un crayon « Fabergé » géant, « Benjamin » devenant le prénom de l'auteur d'*Enfance Berlinoise* quand il n'est pas devenu Benjamin Constant, Philippe Lejeune appelé « le Jeune », sans doute le dernier d'une grande famille de spécialistes de littérature de l'enfance… Ne pas traiter les personnages comme des enfants, par principe éviter donc les formules comme « le petit Benjamin ». Le plus étonnant restent les confusions relatives aux exemples (pourtant essentiels dans les textes) qui subissent de fortes déformations, comme le fauteuil, la chaise, l'oreiller, le divan, la banquette déchirée par une fillette pour en faire sortir les matériaux les plus divers quoique toujours informes, comme il se doit.

- Le traitement du sujet a donné lieu à deux types de plan : soit des plans schématiques: 1. Ruptures 2. Continuité ou l'inverse 3. La voie de l'écriture comme conciliation des deux ; soit des plans se ramenant souvent au découpage et à la progression suggérée par la citation elle- même :

- I. Espèce à part (souvent même 1. Espèce 2. Lois 3. Langage)
- II. Paradis perdu (rapport à la nostalgie et au temps)
- III. L'écrivain et le rêveur (reconstitution, recréation ; avec un retour sur le rapport de l'enfant au langage, qui serait comparable à celui de l'écrivain, c'est- à- dire nécessairement « poétique » au sens le plus plat et le plus familier du terme, et sur le rapport aux images qui, comme chacun sait, sont d'une simplicité enfantine ; rarement ces questions ont vraiment été elles- mêmes réinterrogées et insérées dans la question générale du rapport au monde, rapport qui passe peut- être par l'expérience directe et avec la matière, comme distincte du langage. On pouvait retrouver un en- deçà langagier de l'in- fans, qui est autre que l'absence de langage. La fragmentation n'était pas la seule à participer de la tentative de l'écrivain pour rentre compte de cette expérience ; elle- même relève, nécessairement, du langage et même du langage écrit et imprimé, du livre, sinon du « récit ».

- Veiller à l'harmonie et à la proportion de la dissertation : 4 pages d'introduction paraphrastiques pour une troisième partie d'une page et une conclusion de 5 pages, c'est inacceptable. Trop de copies se contentent de deux exemples par sous- parties, de sorte que la dimension comparatiste semble parfois estompée.

- Un des principaux problèmes rencontrés est la simple illustration du sujet, où l'on se contente de confronter les textes à une « rupture » ontologique entre enfance et âge adulte (celui de l'écriture), que l'on place éventuellement à des moments différents en fonction des textes, mais dont on n'interroge pas la nature. En général, ces plans illustratifs sont suivis d'une troisième partie dans laquelle on propose simplement l'écriture autobiographique comme moyen de revenir sur cette rupture – ce qui ne résout aucune des difficultés, et ne répond à aucune des questions posées par le sujet. D'une manière générale, il y a eu peu d'analyse de la poétique du récit d'enfance.

- Du point de vue méthodologique : attention à une tendance à développer une interminable analyse- description stylistique et grammaticale de la formulation du sujet, qui ne débouche en réalité sur aucune découverte quant aux questions qu'il pose. C'est le sens du sujet qu'il faut analyser, en montrant bien sûr l'articulation logique de ses propositions entre elles, et en appréciant l'intention qui sous- tend l'affirmation (par exemple : un léger recul ironique ou provocateur, sensible ici dans le caractère anti- conventionnel du propos), mais sans commenter à l'infini la présence de termes « mélioratifs » ou « péjoratifs », par exemple, lorsque cela n'aboutit qu'à formuler des évidences dans un jargon inutilement technique.

- Le plus agaçant fut les traités de pseudo- psychologie infantile (en première partie notamment) ou des leçons de vie assenées en clôture de conclusion (parmi les perles: apprendre à bien vivre son enfance pour se préparer au grand âge). Les faux- départs des dissertations qui sont parties vers l'autobiographie à la Rousseau et les seules questions de la temporalité et de la mémoire défaillante. Les préambules prétendument originaux sur les épisodes- phares des *Confessions* de Rousseau justement.

- Outre la confusion entre rêve/rêverie, le langage des images (quand il était envisagé) n'a jamais été mis en relation avec la contemplation du rêveur, que l'on admette ou non l'orthodoxie freudienne sur le langage du rêve qui est tout de même de l'ordre du b.a.BA.

- D'une manière générale, les correcteurs ont eu le sentiment d'avoir lu x fois la même copie. Comme s'il y avait un certain nombre de développements convenus, restitués presque tels quels (parfois dans un ordre différent selon les copies !). Dans cette même optique, éviter les éléments trop évidents comme l'étymologie d'*infans*. Rares sont les copies qui ne la donnent pas. Beaucoup commencent par là. Or s'il s'agit bien de récits sur l'enfance, il n'est pas question que les enfants racontent eux-mêmes. On note la récurrence des mêmes exemples dans de trop nombreuses copies. Pour Sarraute : « aussi liquide que de la soupe », le poteau électrique, les cocottes en papier, solntze / soleil... Pour Benjamin : loggias, le petit bossu, le chardonneret, la boîte de lecture, les papillons. Pour Nabokov : les papillons, les jeux de mots sur *hood*, mademoiselle O... Autres exemples cités trop souvent : l'épisode où Mlle O écrase un papillon de la collection. Le fait que Nabokov ne se satisfasse pas du papillon qu'elle lui rachète, ne renvoie pas à un comportement d'enfant; qui s'attache à des choses sans valeur. Ce papillon était rare, alors qu'elle lui en achète un banal. Il est indispensable, pour les candidats, de se constituer une réserve d'exemples originaux. C'est cela qui fait vraiment la différence et qui rend justice à la richesse de ces textes.

- On ne saurait terminer sans revenir sur une note positive, au sens littéral d'ailleurs : les membres du jury ont lu d'excellentes copies, ce qui fut l'occasion de mettre… d'excellentes notes ! Rappelons que toute l'échelle du barème est utilisée. Les meilleures notes sont accessibles si l'on veut bien tenir compte de ces conseils et recommandations, mais aussi d'un travail soutenu et régulier tout au long de l'année.

Frédérique Toudoire- Surlapierre
Pour l'ensemble des membres du jury de l'écrit (septembre 2013)

Étude grammaticale d'un texte français postérieur à 1500

Dans la continuité des précédents rapports, on rappellera quelques recommandations générales concernant l'épreuve. La moyenne (voir statistiques) ne permet pas de rendre compte de la grande diversité des copies (notes s'étalonnant de 0,5 à 20) dont les négligences rédactionnelles (et orthographiques) ont pu parfois alerter les correcteurs. Outre les contenus théoriques que l'épreuve permet d'évaluer, c'est aussi la maîtrise méthodologique qui est appréciée et les correcteurs ont pu constater que certains candidats prenaient l'option de ne pas traiter telle ou telle question. Or, les exercices sont proposés dans un agencement logique et dès lors que l'on sait que l'examen du lexique et l'étude de la langue engagent une attention précise, fine, exigeante, au texte, on peut s'étonner de l'impasse faite sur ce travail préalable précieux pour l'étude de style.
Il convient de redire la stricte nécessité d'introduire la question traitée ainsi que d'ajuster son plan au corpus en langue sans chercher à plaquer inutilement un savoir peu adapté à l'exercice précis proposé. La remarque vaut pour l'étude de style, une introduction recentrée sur la problématique doit permettre de dégager les lignes de force du devoir et éviter les dérives vers le littéraire.

1- Lexicologie

Rigoureuse dans la démarche, l'étude d'un mot doit proposer trois approches distinctes (étude morphologique, sens en langue, sens contextuel) auquel il convient d'accorder une importance adaptée selon les cas. Une connaissance *a minima* des principes de formation du lexique est requise sans laquelle des analyses fautives voire fantaisistes sont proposées. Par ailleurs, s'agissant de Gide, on peut soupçonner que le sens en langue des mots retenus fasse l'objet d'une attention particulière et qu'en contexte les potentialités sémantiques puissent être exploitées à plein. Il est dommage et dommageable que certains candidats ne se montrent pas intéressés par ces recherches lexicologiques, qui dans certaines copies témoignent *a contrario* d'une attention à la langue en tous points remarquable.

TÉMOIGNER
Micro- contexte syntaxique :
« *Il voudrait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion*» (l. 2).
COD de *voudrait*, cet infinitif simple régit 3 GN COD + un COS pronominalisé antéposé (lui). Si le verbe au conditionnel *vouloir* se charge d'une nuance modale, la pronominalisation reste cependant possible (il le voudrait), ce qui ne serait pas possible en cas de périphrase verbale (*Je vais vous répondre* *j'y vais *vs je vais me coucher* (j'y vais)).

Morphologie :
Mot construit par conversion de la base nominale.
Il est possible d'identifier la désinence verbale (ou affixe flexionnel) de l'infinitif du 1er groupe –ER, dans ce verbe dont la base *témoign-* est un allomorphe du nom *témoin* (base nominale que l'on retrouve dans le substantif *témoign- age)*. NB : Il ne s'agissait pas d'une dérivation (- ER n'est pas un suffixe).
[Point historique non requis : *Témoin* (XIe s.) est antérieur au verbe *témoigner* (XIIe s.), comme *témoignage*, dont la création limite l'emploi de *témoin* à la désignation de

la personne. La forme de 1135 *tesmoignier* dérive de *tesmoing*] nb : Les mots savants de la même famille sont construits à partir de la base latine (*testis)* : testament, attester/- ation, testimonial etc. (*contester, protester, détester, testicule*…)

Sens en langue : [On attendait que parmi les diverses constructions possibles de ce verbe, plusieurs soient évoquées : tr. dir., ind., intr.]

1. Emploi transitif

A. transitif direct

1. [Le sujet désigne un animé]

a) Attester; donner des preuves tangibles de la réalité, de la vérité ou de la véracité d'une chose. Témoigner que.

b) Exprimer, manifester, faire connaître ou paraître un sentiment.

Témoigner son admiration, son attachement, son contentement, sa douleur, son estime; témoigner une grande, une profonde gratitude, joie, reconnaissance.

Et plus largement, marquer, faire connaître ce qu'on sait, ce qu'on sent, ce qu'on a dans la pensée.

2. [Le sujet désigne un inanimé] Être le signe, la preuve indubitable de.

Synon : attester, démontrer, prouver.

B. transitif indirect

Témoigner de. Synon : porter témoignage de.

a) [Le sujet désigne un animé] Se porter garant de. (cf le sens religieux : les témoins de Jéhovah)

b) [Le sujet désigne un inanimé] Être la preuve manifeste de. Synon : faire foi.

2. Emploi intransitif

DR. Déclarer en justice en tant que témoin ; déposer en tant que témoin.

Sens en contexte :

« *Il voudrait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion* » (l. 2).

Le verbe comporte ici une double complémentation : une construction transitive directe, avec 3 GN COD qui sont des noms de sentiments : « pitié, tendresse, dévotion » ; et une construction transitive indirecte (*lui* COS). S'adressant à son père (Profitendieu), Charles s'efforce à la fois de lui faire comprendre qu'il sait (« il a tout compris », « sa pitié »), de lui manifester son affection, et de lui marquer son soutien dans l'épreuve que constitue à ses yeux la bâtardise de Bernard.

Il ne s'agit pas ici du sens juridique, mais d'exprimer, de faire paraître des sentiments qualifiés de « sincères » par le narrateur. Toutefois, le choix de ce verbe entre en résonance avec le terme « avocat » présent dans le contexte immédiat. Charles, avocat, s'efforce de donner à son père, le juge Profitendieu, des preuves de son attachement et de son soutien. Il a pour ce faire recours non à des paroles, mais à des gestes (« Il embrasse son père. » ; « façon insistante qu'il a […] d'appuyer sa tête sur l'épaule de son père ») dont la maladresse est soulignée : « il est on ne peut plus maladroit à s'exprimer », « gauchement ». Le conditionnel (« il voudrait ») sous-entend que Charles ne parvient pas à exprimer ses sentiments de manière adéquate.

L'énoncé relève du commentaire du narrateur (distance critique), mais rend également compte de la lucidité du personnage. À travers la question pseudo-juridique de la vérité/fausseté du témoignage, c'est donc la possibilité de la sincérité et de l'authenticité, question essentielle dans le livre, qui se trouve posée. Le terme « témoigner » est donc polyphonique.

SENTENCIEUSEMENT

Micro- contexte :

« Alors Charles, sentencieusement : +DD» (l. 13)

Adverbe transprédicationnel, au sein d'une notation de régie narrative de type didascalique, insérée dans le dialogue et introduisant la réplique de Charles : « Dieu chasse l'intrus pour… »

L'adverbe a pour point d'incidence l'énoncé. Il est en effet extractible (C'est sentencieusement que Charles dit : « Dieu chasse l'intrus… »), alors qu'un adverbe portant sur l'énonciation ne l'est pas (*C'est franchement qu'il dit...).

Morphologie

Mot construit par dérivation progressive cumulative (récursivité des suffixes).

L'adverbe est formé par dérivation suffixale exocentrique sur la base adjectivale *sentencieux* fléchie au féminin (*sentencieuse*). Le suffixe adverbial *–ment* (à ne pas confondre avec le suffixe nominalisateur - *(e)ment* qui sert à former l'instrument, l'agent etc. à partir d'une base verbale) est issu de l'ablatif latin *mente*. Le tour s'est grammaticalisé dès le latin vulgaire, et l'élément au départ nominal (*mens, mentis*, « esprit », puis « manière ») a dès lors fonctionné comme un suffixe s'adjoignant à des bases adjectivales féminines (le substantif *mens* étant du genre féminin), et parfois à d'autres mots (*cf* diablement, aucunement, mêmement…) La base adjectivale, issue du latin (lat. class. *sententiosus*), laisse reconnaître en synchronie la base nominale *sentence* allongée du suffixe adjectival *–(i)eux* (allomorphe de *–eux/- euse*), suffixe formateur d'adjectifs à partir d'un substantif (*cf grâc- ieux, silenc- ieux, prodig- ieux*…). Lorsque le substantif est un abstrait, le suffixe signifie « qui a la propriété exprimée par la base ».

Sens en langue :

a) À la manière d'une sentence ; comme on le ferait pour énoncer une sentence. Synon. *gravement*.

b) *Péj.* De manière sentencieuse ; avec une gravité appuyée, une solennité excessive. Synon ; *pompeusement, cérémonieusement, dogmatiquement*.

Sens en contexte :

L'adverbe de manière exprime bien sûr le ton grave et solennel de la déclaration de Charles, qui ne peut s'empêcher de porter un jugement moral sous la forme d'une maxime générale teintée de religion et assimilant le bâtard à un intrus.

L'adverbe dérivé « sentencieusement » convoque également la polysémie du nom *sentence*, qui désigne à la fois une maxime (*cf* présent gnomique et article défini : Dieu *chasse l'*intrus) et une décision de justice rendue par un juge. Avocat, Charles s'apprête en réalité à énoncer une condamnation morale (« Dieu chasse l'intrus… ») mais Profitendieu l'interrompt : « Tais- toi ». L'adverbe se connote dès lors péjorativement : ce ton pompeux et cette déclaration aux allures de verdict sont déplacés.

Dans le choix de l'adverbe, c'est là encore le point de vue critique du narrateur qui se fait entendre.

REPENTANTE :

« *elle rentrait repentante au foyer* » (l.23).

Micro- contexte syntaxique :

L'adjectif verbal, fléchi au féminin, singulier, caractérise le sujet au même titre qu'un attribut du sujet. Le verbe *rentrer* dit à élargissement attributif médiatise le rapport prédicatif (*Grammaire méthodique du français*, p. 422). Une autre terminologie peut être retenue pour la même analyse (*Grammaire de la phrase française*, p.263) : *repentante* occupe alors la fonction attribut accessoire du sujet.

Morphologie :

Issu de (*se) repentir* : valeur intensive du préfixe. Adjectivé très tôt.
Champ dérivationnel : *repentance*, (littéraire) *repenti,* (adj/n), les *repenties* (ordre religieux), *repentir* (s)

Sens en langue :
Dès le XIIè siècle *repentant* signifie « qui manifeste un vif regret de ses fautes et de ses péchés avec la promesse de se racheter ». Sens fort qui se maintient en langue. La connotation religieuse et morale est conservée en FM.

Sens en contexte :
L'allusion à l'adultère, au *crime,* le recours au futur prophétique *(tu ne seras jamais …)* permet de ratifier le choix de la lexie parmi d'autres possibles (honteuse, gênée). L'adjectif verbal récupère à la fois le sème d'intensité et de réflexivité contenu dans le verbe (se) repentir. La notions chrétiennes de péché et de sanction (l. 2 *dévotion*/ *Dieu chasse l'intrus*) sont portées en dérision (ironie, valeurs bourgeoises sapées) :

- par l'environnement sémantique « rentrer au foyer » : contexte familier voire trivial. L'adjectif se dote de sèmes descriptifs plus que moraux (ironie contextuelle).
- par l'écart entre la nature de la faute (*dix jours*) et l'intensité de l'éprouvé.
- du fait que l'adjectif verbal transcrit un PDV (point de vue) d'enfant (*ces parents autrefois avaient bien raison de lui dire* l.23).
- dès lors que le choix d'un attribut accessoire (*vs* détachement * Repentante, elle rentrait au foyer) peut être interprété comme une dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise.

L' exemple de *repentance* donné pour littéraire dans les dictionnaires en langue classique et moderne (GLLF, *Dictionnaire Historique de la Langue française*) est emprunté à Gide :
« Et de même que la repentance efface la faute et blanchit un passé pervers, l'erreur projette de l'ombre jusque sur un passé limpide. »

TAPINOIS :
« *il monte en tapinois* » (l.29).
Micro- contexte syntaxique :
Le groupe prépositionnel occupe une fonction de circonstant, il est incident au verbe (circonstant de prédicat et non de phrase).
Morphologie :
Locution adverbiale formée d'une préposition + adjectif dérivé (*tapinois*/e)
Tapinois est issu du verbe *tapir (se)* : d'où le sens de « déguisé », ce qui est clandestin (*tapin* est un ancien adjectif + suffixe - *ois/e*).
Tapinois (substantif) désigne une personne qui agit en cachette.

Sur le même modèle morphologique (prép *en* + adjectif) on trouve « en douce ». Autre expression concurrente : « en catimini »

Sens en langue :

En tapinois signifie « en cachette, à la dérobée, en secret». Le verbe *se tapir* implique l'idée de « se ramasser sur soi- même », spécialement en parlant d'un animal. De ce sens concret dérivent les sens figurés.

Dans la langue classique, il s'emploie en contexte comique :

Les Précieuses ridicules « votre œil en tapinois me dérobe mon cœur »

L'expression dénote une manière secrète, cachée, de façon à échapper aux regards, à la connaissance d'autrui (GLLF). D'où le sens moral que le *Petit Robert* propose : synonyme *sournois*.

Concurrencée par d'autres locutions ou par l'adverbe en Ancien français *tapineusement*, la locution est toujours en usage.

L'exemple de GLLF est celui de l'extrait. Un autre exemple est emprunté à Sartre.

Sens en contexte :

Dans le texte signifie « en se cachant », expression pittoresque (*vs* à la dérobée ou en douce) pour laquelle on peut soupçonner que le sens de l'étymon est réactualisé (description concentrée dans la locution rendue comique). D'autant que la place de la locution en fait une caractérisation du verbe de mouvement (Complément intra-prédicatif) ; la figure de réticence renforce alors le ridicule de la mise en scène. Outre la valeur descriptive et insolite de l'expression, on pourra dans ce contexte précis évoquer sa connotation sexuelle (*tapiner*/ *faire le tapin*).

2- Grammaire

a- Étude des subordonnées

Remarques sur les copies

L'exposé de grammaire, qui portait cette année sur une question fort classique, a donné lieu à des prestations très inégales. Le nombre important des occurrences à traiter n'explique pas tout : rappelons que la question de syntaxe ne se réduit pas à un simple classement, mais que l'on est en droit d'attendre un effort de problématisation et d'analyse. Encore faut- il que les connaissances de base soient convenablement maîtrisées : dans le cadre d'un concours du niveau de l'agrégation, il n'est pas admissible de confondre des groupes prépositionnels (par ex. *pour lui permettre d'achever*) avec des subordonnées ou de ne pas faire la différence entre une proposition participiale et un participe en position d'épithète détachée (*relevant un peu la tête*). A la grande stupéfaction du jury, de nombreux candidats ont également traité les infinitifs dépendant d'un semi- auxiliaire (par ex. *on ne peut tout écouter*) comme des faits de subordination ou comme des propositions infinitives ! Ce sont là des erreurs grossières, mais dont la fréquence est véritablement préoccupante sous la plume de futurs professeurs de français. De même, si l'un des intérêts de la question posée consistait à étudier la porosité des frontières entre les différentes catégories de subordonnées (par exemple entre les relatives dites « périphrastiques » et les interrogatives indirectes), cela n'autorisait pas toutes les fantaisies : la confusion entre le *que* conjonctif et le pronom relatif est inadmissible à ce niveau. Les meilleures copies ont su organiser un classement méthodique et proposer une analyse pertinente des occurrences.

D'un point de vue définitionnel, on oppose traditionnellement la subordination (ou *hypotaxe*, selon la terminologie rhétorique) à la coordination et à la juxtaposition (lien logique syntaxiquement non marqué, ou simplement par une virgule) - ou *parataxe*. Selon Grévisse, « la subordination est un rapport de dépendance reliant une proposition subordonnée à une autre dite principale », alors que la coordination correspond au « groupement de deux propositions de même nature non dépendantes l'une de l'autre ») Les propositions coordonnées ou juxtaposées conservent donc leur autonomie syntaxique, tandis que les subordonnées correspondent à des propositions enchâssées (ou « sous- phrases », selon la terminologie de Le Goffic).

La proposition subordonnée est typiquement repérable grâce à la présence d'un connecteur (généralement appartenant à la famille en *qu-* ou *si*) – adverbe, pronom, conjonction, locution conjonctive – qui a pour fonction d'emboîter les structures de phrase et d'organiser les différents niveaux hiérarchiques de la phrase : chaque subordonnée développe un nouveau réseau de fonctions primaires, au niveau hiérarchique immédiatement inférieur.

Les propositions subordonnées supportent une valeur modale et/ou temporelle, liée à cette dépendance (logique, sémantique…) envers la proposition rectrice : l'analyse devra en tenir compte, notamment lors de l'emploi du subjonctif (un exemple dans l'extrait proposé).

Le classement le plus efficace consiste sans doute à partir des équivalences catégorielles : notre tradition scolaire, à partir du XVIIIe siècle, cesse d'appréhender les subordonnées sous un angle rhétorique ou énonciatif comme le faisait encore la Grammaire de Port- Royal (Claude Lancelot et Antoine Arnauld, 1660) et les traite désormais comme les « parties du discours ». Les subordonnées auront donc la même nature et la même fonction que les mots équivalents : substantif (complétives/ relatives sans antécédent / interrogatives indirectes) – adjectif (relatives) – adverbe (circonstancielles). Mais il existe évidemment un grand nombre de cas résiduels, rendus problématiques par l'absence formelle de connecteurs (propositions au subjonctif en parataxe, proposition participiale, « proposition infinitive ») ou par l'absence de différence hiérarchique entre propositions (« siamoises » en *plus... plus...*).

I. Les subordonnées relevant d'un fonctionnement de type nominal

A) Les propositions complétives, ou conjonctives pures.

qu'il a compris
qu'on lui parle ainsi

Ces deux occurrences assez similaires de conjonctives pures (ou complétives, si l'on adopte une terminologie d'origine sémantique) occupent ici une fonction de COI, même si la préposition n'apparaît pas formellement (on pouvait proposer un test de commutation avec un substantif : *persuader de* + substantif / *avoir besoin de* + substantif).

La conjonction *que* n'a pas de fonction syntaxique (connecteur pur), ni de contenu sémantique (« déplétion sémantique » et en retour valorisation formelle : on est ici au terme du processus de subduction, si on adopte la théorie de Moignet[1]).

Pour le deuxième exemple, il fallait penser à justifier l'emploi du mode subjonctif dans la subordonnée (le sémantisme de *avoir besoin* rejette forcément le procès qui suit dans le monde des possibles). Pour l'autre occurrence, la perspective actualisante impose l'indicatif, sans difficulté.

B) Les « relatives périphrastiques »

tout ce qu'il fait : relative périphrastique.

ce que tu veux : même cas de figure, mais aussi, après le verbe *savoir* en climat négatif, la question de la frontière (poreuse) avec l'interrogative indirecte.

ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière.

Ces trois exemples nous invitent à poser un problème très classique en grammaire française : le pronom démonstratif atone *ce* doit- il être considéré comme autonome ? Si l'on considère que la relative forme avec le pronom un véritable substantif de discours, et que l'antécédent est en quelque sorte incorporé au relatif, il faut classer ces exemples parmi les relatives substantives (ou relatives sans antécédent, ou encore « intégratives pronominales » selon Le Goffic : type « qui veut voyager loin ménage sa monture ») : le fait que le pronom démonstratif simple n'ait pas d'autonomie en langue (contrairement à *ceci, cela, celui- ci, celui- là*) avalise cette lecture.

On peut aussi à l'inverse considérer que le pronom *ce* est véritablement autonome, et classer cet exemple parmi les relatives adjectives déterminatives (dans un exemple du type « Voilà ce que j'ai appris et que je j'ignorais encore », on ne répète pas le pronom *ce*, ce qui autorise à identifier ici deux exemples de relatives adjectives coordonnées, déterminatives de l'antécédent *ce*). On saisit à partir de cet exemple l'intérêt de faire des relatives substantives une catégorie à part, comme le propose Le Goffic avec les « intégratives pronominales » : ce classement permet d'insister sur ce type de cas- limites. On parle ici traditionnellement de « relatives périphrastiques » (GMF).

De ce point de vue, l'occurrence *ce qui fit qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer* méritait un traitement particulier, car si elle s'apparente formellement à une relative périphrastique, le pronom démonstratif *ce* relève ici d'un fonctionnement clairement anaphorique.

Au- delà, on pouvait commenter :

- *tout ce qu'il fait* : le renforcement anticipant par le pronom indéfini *tout*.
- *ce que tu veux* / *ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière* : après le verbe *savoir* en climat négatif, hypothétique, interrogatif – ou plus généralement lorsque le contexte indique un défaut d'information –, se pose la question de la frontière (poreuse) entre la relative périphrastique et l'interrogative indirecte, qui peuvent mobiliser les mêmes connecteurs. En effet, *ne pas savoir* peut supposer une logique de recherche d'information, et donc une visée percontative (du verbe latin déponent *percontor- ari* : interroger). Un test de commutation avec un verbe plus typique, comme *(se) demander*, sera le bienvenu. On constate alors que la dernière occurrence relève nettement d'un fonctionnement percontatif.

[1] G. Moignet, *Etudes de psycho- systématique française*, Klincksieck, 1974, et en particulier la section « Systématique du mot *Que* », p. 184 sq.

C) Les interrogatives indirectes (ou percontatives selon Le Goffic).

où il dîna ce soir :

s'il dîna du tout :

Pour ces deux subordonnées (qui occupent la même position hiérarchique dans la phrase, étant reliées par la conjonction de coordination *ni*), le verbe recteur est encore le verbe *savoir* en polarité négative, mais il n'y a aucune ambiguïté puisque les connecteurs sont typiquement ceux d'une interrogative indirecte. Ces deux subordonnées occupent une fonction de COD. En revanche, à l'intérieur de la subordonnée, le connecteur peut assumer une fonction (complément circonstanciel pour le pronom *où* = à quel endroit) ou être dénué de fonction syntaxique (*si*).

II. Les subordonnées relevant d'un fonctionnement de type adjectival : subordonnées relatives.

Parmi les relatives adjectives, on différenciera classiquement les relatives **explicatives** des relatives **déterminatives** (ou **restrictives**). Les premières apportent simplement un complément d'information sur l'antécédent, et peuvent être supprimées sans que le sens principal de l'énoncé en soit considérablement affecté (ex : *Les élèves, qui n'écoutaient pas, ont échoué à l'examen* : tous les élèves ont échoué, parce qu'ils n'écoutaient pas ; on explique simplement par la relative les raisons de cet échec). A l'inverse, les relatives déterminatives ne correspondent pas, sémantiquement, à une simple expansion du nom : elles servent à définir la classe à laquelle appartient l'antécédent, et leur suppression rend l'énoncé difficilement compréhensible (ex : *Les élèves qui n'écoutaient pas ont échoué* (sans virgules) ; dans ce cas, seuls les élèves qui n'écoutaient pas ont échoué, il s'agit donc d'une sous- classe de la catégorie générale « élèves »). Les relatives **prédicatives** ou **attributives** se rencontrent après des verbes de perception ou un présentatif : « J'ai vu un homme qui marchait dans la rue. », « Voilà un homme qui a du courage ».

A. Relatives explicatives.

- *que nous n'avons pas à connaître* : relative adjective explicative, épithète détachée. Le test de suppression est possible et, sémantiquement, la relative apporte simplement un complément d'information qui n'est pas absolument nécessaire à la complétude de l'énoncé. Du point de vue logique, il n'y a pas de restriction de classe ; à l'intérieur de la subordonnée, le pronom relatif est COD.

- *qui le distrait du départ de Bernard* : même analyse, mais le PR est sujet à l'intérieur de la subordonnée.

B. Relative prédicative

- *le voici qui, relevant un peu la tête, demande, gauchement, comme tout ce qu'il fait* : relative prédicative (ou attributive), après le présentatif *Voici* qui intègre dans sa morphologie un verbe de perception. Fonction : attribut du COD *le*. A l'intérieur de la subordonnée, le PR est sujet.

C. Relatives déterminatives

- *Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier* : malgré la présence du présentatif, on rattachera de préférence cette occurrence aux relatives

déterminatives (plutôt qu'aux relatives prédicatives), car le mouvement logique se fait en un seul temps. La relative, épithète liée, ne peut être supprimée, car c'est grâce à elle que l'on peut comprendre l'emploi de l'article défini devant l'antécédent (emploi qui suppose une opération logique d'identification).

- *La façon insistante qu'il a de poser*... : là encore, la relative (épithète liée) apporte une précision nécessaire à la détermination de classe, et justifie rétrospectivement l'emploi de l'article défini devant l'antécédent. On pouvait signaler l'effet d'emphase lié au tour en prolepse (la structure profonde est ici « Il pose sa tête de façon insistante »).

Le jury a valorisé les copies qui proposaient une analyse précise des subordonnées relatives, et a inversement pénalisé les approximations syntaxiques (on ne peut se contenter de décrire les relatives comme de vagues « compléments de l'antécédent », et on ne saurait confondre la fonction de la subordonnée dans son ensemble et celle du pronom relatif).

III. Les subordonnées relevant d'un fonctionnement de type adverbial

La classe des subordonnées circonstancielles (ou « intégratives adverbiales » selon la terminologie de Pierre Le Goffic) est particulièrement hétérogène, pour ce qui est du sémantisme comme du fonctionnement syntaxique. Typiquement, ces subordonnées sont déplaçables et supprimables, et occupent dans la phrase une fonction de complément circonstanciel (ou circonstant). C'est le cas pour les deux subordonnées circonstancielles de temps :
lorsque ses sentiments sont sincères : le connecteur est une conjonction de subordination, morphologiquement formée par la soudure d'un adverbe (qui porte la valeur sémantique) et la conjonction *que*. Les deux éléments peuvent encore être dissociés graphiquement au XVIIe siècle.
Quand elle était avec son amant : le connecteur est à l'origine un adverbe : Pierre Le Goffic choisit de lui conserver ce statut, mais la grammaire traditionnelle parlera de conjonction de subordination.

Le critère de mobilité syntaxique, caractéristique des circonstancielles, est difficile à appliquer dans le cas des consécutives en raison de la structure corrélative de la syntaxe :

- *si bien compris que le voici qui, relevant un peu la tête, demande, gauchement, comme tout ce qu'il fait :* la subordonnée proprement site, amorcée par la conjonction de subordination *que*, est appelée par la présence anticipante d'un adverbe (*si*).
- ce qui fit *qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer* : ici, l'adverbe intensif est absent, mais c'est le verbe *faire* (avec un sémantisme nettement prospectif) qui joue le rôle d'amorce. Le jury a admis l'identification de cette occurrence à une complétive conjonctive pure (ce qui correspondait à la lecture formelle la plus évidente), mais son traitement comme subordonnée consécutive semble préférable. Les raisons n'en sont pas simplement d'ordre sémantique : la pronominalisation par *le* semble ici difficilement admissible.

IV. Cas particuliers

- *autant Bernard différait des autres enfants, autant chez Caloub l'air de famille est sensible* : Cette construction en parallèle mobilisant par deux fois l'adverbe comparatif *autant* (assimilable à un connecteur) est assez similaire à ce que Marie- Josée Savelli (thèse, 1993) appelle des « siamoises » (type : *plus il mange, plus il grossit*), mais il semble plus difficile ici de poursuivre la série, qui se caractérise par un fonctionnement nettement binaire. Le cas est intéressant pour la théorie, car bien qu'on soit en présence de connecteurs, il n'y a pas de « subordination » (au sens sémantique et/ou syntaxique) d'une proposition à l'autre : elles sont sur le même plan hiérarchique, tant pour l'importance de l'information que pour la syntaxe.

- *Il veut le donner <u>à entendre à son père</u>* : Cette occurrence relève du fonctionnement de la « proposition infinitive », qu'il n'est pas inhabituel de rencontrer après un verbe factitif (comparer avec : « Il le fait entendre à son père »). Il fallait simplement bien délimiter les éléments concernés et signaler le double emploi de la préposition *à*.

- *<u>Comme tout ce qu'il fait</u>* : Il semble délicat d'analyser cette occurrence comme une véritable subordonnée circonstancielle comparative, même elliptique (le jury a toutefois accepté cette lecture). En effet, son développement complet supposerait le transfert de l'adverbe sur lequel on s'appuie (« gauchement ») vers la catégorie grammaticale de l'adjectif (« comme tout ce qu'il fait est gauche »), ce qui semble artificiel et implique beaucoup de manipulations. Il est sans doute plus simple de considérer qu'il s'agit d'un groupe adverbial (ou prépositionnel, même cette lecture de *comme* n'est pas universelle), homologue de « comme chacun de ses gestes ».

- *<u>Qui le croirait d'un avocat</u>* : ce n'est pas formellement une subordonnée, mais une interrogative en régime d'incidente. Mais on pouvait étudier le lien logique avec la proposition qui suit et établir un parallèle possible avec une subordonnée concessive (type : « bien qu'on ne puisse le croire d'un avocat, (...) »).

- *<u>tu auras beau faire</u> ; tu ne seras jamais qu'une honnête femme* : équivalent, sous forme paratactique, d'une concessive du type « quoi que tu fasses, ». Noter tout de même l'emploi d'une ponctuation semi- forte.

b- Remarques nécessaires

Commentaires sur les copies

L'exercice suppose que le candidat repère les faits saillants pour lesquels l'énoncé a été retenu. Toujours inédit, le segment à analyser oblige à mobiliser divers contenus théoriques afin de savoir hiérarchiser les remarques et afin de ne retenir que celles que l'on perçoit intéressantes voire déviantes par rapport à la norme. Tel était le cas dans le fragment de texte proposé. Une erreur (qui se retrouve à l'oral lorsque la question de grammaire est formulée de la même manière) consiste à disperser des

remarques sans pertinence à défaut d'extraire les éléments d'importance à commenter. Cet exercice révèle facilement la perspicacité grammaticale du candidat autant que la solidité de ses acquis.
« qui le croirait d'un avocat : il était on ne peut plus maladroit à s'exprimer » (l. 2- 3)

On est en présence de deux propositions indépendantes, P1 et P2, reliées sur le plan de la progression thématique par un **fonctionnement cataphorique du pronom personnel neutre *le***, annonçant P2 depuis P1. P1 et P2 sont par ailleurs juxtaposées, et seulement séparées par **deux points**, donnant dès lors P2 pour une explication – ici plutôt un prolongement – de P1, sous la forme de l'attente dénouée. En substituant ce signe de ponctuation au point d'interrogation attendu pour parfaire la question fortement orientée à quoi se résout P1, l'énonciateur tend à **supplanter le marquage de la visée pragmatique de P1 par celui de la relation logique de P1 et P2**.

1. Les marques de la **question orientée engagée par P1** – ne dispensant pas de répondre à la question posée et laissant *stricto sensu* la réponse ouverte, non sans la flécher fortement – sont :

- le pronom interrogatif *qui*, sujet de *croire*, et seul indice, ici, de la modalité interrogative ;
- l'emploi modal du conditionnel présent *croirait*, marquant une réticence de l'énonciateur à assumer la valeur de vérité de l'énoncé ;
- la tension ménagée entre la lecture spécifique sous spécifiée, en contexte, du déterminant indéfini du SP *d'un avocat* (l'énonciateur fait allusion à un avocat spécifique, connu du lecteur : *Qui le croirait de lui, qui était avocat*), et son interprétation générique implicitée (*un avocat, ça n'est pas maladroit à s'exprimer*).
-

On notera par ailleurs que, non pronominalisable par *en* (**Qui l'en croirait*), **le SP *d'un avocat* n'appartient pas au syntagme verbal** – et la négation de *croire* est d'ailleurs sans incidence sur lui, car dire *Qui ne le croirait pas d'un avocat ?* ne revient pas à nier le SP sur le mode de *Qui le croirait, non pas d'un avocat, mais d'un dentiste ?* Déplaçable (*D'un avocat, qui le croirait ?*), non prévu par la valence de *croire* et donc non pronominalisable, le SP *d'un avocat* fonctionne à tous égards comme un complément circonstanciel extraprédicationnel. On admettra toutefois, comme l'indique la Grammaire de la phrase française de P. Le Goffic, que la frontière entre complément essentiel et accessoire s'avère « particulièrement incertaine avec les compléments en *de* N », notamment lorsque le prédicat s'étoffe.

2. P2 revêt une structure attributive. Le **syntagme adjectival attribut** se caractérise par deux spécificités :

- composé par agglutination, le **modifieur adverbial *on ne peut plus*** de l'adjectif tête marque l'intensité et équivaut à un superlatif absolu ;
- **le SP complément de l'adjectif *à s'exprimer***, non obligatoirement commandé par *maladroit* l'est cependant ici par le contexte (: ?) *Le croirait-on d'un avocat : il était maladroit*. La possible pronominalisation du SP (*Il y était maladroit*) marque l'impossibilité de le rapporter à un ensemble prédicatif plus large que l'adjectif (vs *Il était maladroit d'avoir parlé ainsi*, où le SP, non pronominalisable, n'est pas complément de l'adjectif). On notera enfin que le SA est irréductible aux tours *facile à faire*, *long à cuire*, *agréable à regarder* :

de fait, *Cet exercice est facile à résoudre* peut se paraphraser en *Il est facile de résoudre cet exercice*, mais il est impossible de paraphraser *Cet avocat est maladroit à s'exprimer* en **Il est maladroit de s'exprimer cet avocat*. En définitive, « il était maladroit à s'exprimer » serait à rapprocher plutôt de tours comme *Il est inapte à faire cela*, où le support de l'adjectif est également agent du VInf (et non plus patient comme dans les exemples ci- dessus : *facile à faire* = facile à être fait).

On pouvait ajouter quelques remarques de détail à la frontière entre syntaxe et sémantique et notamment :

- Souligner l'usage d'une préposition colorée marquant l'origine (*qui le croirait d'un avocat* = qui le croirait venant d'un avocat, de la part d'un avocat)
- Noter l'éventuelle originalité ici de la forme *s'exprimer*, qu'on range généralement parmi les pronominaux autonomes (*s'exprimer* au sens de *parler)* mais qui peut prendre dans le contexte de notre phrase une valeur réfléchie (*s'exprimer* au sens de *exprimer soi- même*).
- En débordant le cadre strict de la séquence proposée, faire valoir le rôle de proposition incidente joué par P1, une fois ressaisie plus largement dans la phrase à laquelle elle appartient.

Bibliographie restreinte :

Riegel Martin, Pellat Jean- Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Quadrige Manuels, 4ème édition, 1999.
Denis Delphine, Sancier- Chateau Anne, *Grammaire du français*, 1ère édition, Livre de poche, 1994.
Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la Phrase française*, Hachette supérieur, 1993.
Fournier Nathalie, *Grammaire du français classique*, Belin SUP, 1998.
Soutet. Olivier, *La syntaxe du Français*, Que sais- je, PUF, 1989.
Moignet Gérard, *Systématique de la langue française*, éditions Klincksieck, 1981.
Wilmet Marc, Grammaire critique du français, Hachette- duculot, 1997.

3- **Étude de style :** « la question du point de vue »

La question de stylistique conserve la forme qu'elle avait depuis 2005 et se trouve composée d'un libellé visant à guider l'étude autant qu'à en faciliter la problématisation. Cette année, l'intitulé de la question enjoignait clairement les candidats à se poster à la croisée du littéraire et du linguistique, la « question du point de vue » touchant autant à la narratologie qu'à des faits d'énonciation ou de référence.
De toute évidence, cette orientation du sujet a permis de limiter le nombre des copies qui s'égarent dans le **commentaire littéraire** du texte ; elle n'a, hélas, pas empêché le retour d'autres défauts régulièrement pointés par le jury : on rencontre toujours des commentaires bâclés par manque de temps, dont les derniers paragraphes sont illisibles, des devoirs réduits à un empilement de phrases sibyllines, mais aussi — et c'est un phénomène dont la banalisation devient alarmante — des copies dont l'orthographe est scandaleusement indigente. Et que dire de la copie qui nous apprenait que Gide était un auteur réaliste du XIXe siècle ?

Rappelons donc une fois encore qu'un **travail précisément minuté**, affectant un laps de temps à chaque question et comprenant un temps de **relecture**, permet aux candidats de se prémunir de la plupart de ces défauts. Si le jury peut tolérer un certain laconisme dans la rédaction du devoir, il exige que celui- ci comporte au minimum des énoncés complets, bien formés et bien articulés, des titres de parties et de sous- parties bien visibles.
Dans de nombreuses copies, ce n'est pas tant la forme que le fond qui est à revoir : la question de stylistique appelle en effet une **réponse problématisée** et non un simple inventaire de faits ; c'est pourquoi les candidats sont invités à construire leur devoir en suivant un plan dynamique, dont l'aboutissement est **l'assertion d'une proposition stylistique** sur le texte étudié. Trop de copies négligent cette démarche, tout comme elles en négligent la première étape, à savoir la **définition du ou des terme(s) du sujet**.
Tel qu'il était formulé, le libellé du sujet appelait pourtant ardemment à conduire cette interrogation, même succinctement ; peu de candidats ont relevé qu'il leur était demandé de traiter « la *question* du point de vue », et non simplement « le point de vue ». Cette nuance a son importance, puisque la problématique était en quelque sorte donnée d'emblée aux candidats.
L'intitulé du sujet renvoyait bien à une « question », que Gide lui- même n'a cessé de se poser ; il ne s'agissait pas d'une notion importée du métadiscours critique. Pour autant, il n'était pas souhaitable de s'engager dans une digression sur le « point de vue chez Gide » ; il suffisait de signaler que le *Journal des Faux- Monnayeurs* renferme un certain nombre d'allusions à ce thème : on pouvait évoquer par exemple, comme l'ont fait de nombreuses copies, les « petites bobines vivantes » que sont les personnages contribuant à la fonction narrative (*Journal des Faux-Monnayeurs*, 1927, p.23), ou bien citer une partie de cet extrait bien connu du *Journal* :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui les événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner. (*Journal des Faux- Monnayeurs*, 1927, p. 28)

Un rapide préambule de ce type permettait de poser efficacement la problématique, tout en se garantissant des contresens.

Pour ce qui est de la notion de *point de vue*, on pouvait bien sûr l'appréhender dans son sens le plus courant (« Où se trouve le sujet qui décrit et raconte ? ») ; de nombreux candidats l'ont rapprochée de la *focalisation* de G. Genette, sans toujours s'en expliquer, et certains sont allés jusqu'à substituer à tort le second terme au premier. Pour la narratologie contemporaine, le point de vue renvoie principalement aux travaux d'Alain Rabatel[2] ; la référence à cet auteur était évidemment bienvenue, sans être obligatoire, et en tout état de cause elle ne pouvait qu'aider à aborder le sujet.
Suivant A. Rabatel, on associera au *point de vue* narratologique « tout ce qui, dans la référenciation des objets (du discours) révèle, [au plan] cognitif, une source

2. *i.a.*RABATEL, Alain, 1997. *Une histoire du point de vue*. Paris, Klincksieck ; Metz :CELTED.

énonciative particulière et dénote, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents ».
Autrement dit, la notion de « point de vue » explicite la médiatisation des informations de la diégèse par une conscience plus ou moins manifeste, qui les produit au lecteur, ce dernier «s' appropri[ant] le texte » par ses « choix d'empathisation[3] ».

Le passage proposé pour l'épreuve conclut le deuxième chapitre, où la famille Profitendieu apprend le départ du bâtard Bernard par une lettre de sa main ; il est emblématique du jeu de Gide avec les marques du point de vue : en jouant de diffractions et de contradictions dans l'exercice de la fonction narrative, qui oscille malicieusement entre une position surplombante et une impuissance résignée, le romancier convie le lecteur, seul observatoire stable des événements, à « rétablir » l'histoire.
Il n'est pas question de proposer ici un traitement exhaustif du sujet, mais d'indiquer simplement quelques pistes de travail et de proposer un plan de traitement possible. Nous verrons ainsi que le point de vue narratorial semble à certains égards cohérent et en prise directe avec les événements du récit (I) ; mais cette impression est démentie à plusieurs reprises, et l'instance narrative ainsi mise en défaut révèle pour finir une pluralité de points de vue, plus ou moins autonomes, qui sont ceux des personnages du récit (II).

L'aplomb du point de vue narratorial

À certains égard, le narrateur semble nettement dominer son récit et ses personnages, à la manière d'un **narrateur omniscient** (focalisation "zéro" chez G. Genette) : il retranscrit les pensées de Charles, et, dans une moindre mesure, celles de son père, tout comme il semble percevoir en l'observant l'humeur de Caloub (l.24). À la ligne 21, de même, il suit l'activité endophasique de Mme Profitendieu (l.20) et rapporte fidèlement son discours auto- adressé (quoique sans marques spécifiques, nous le verrons).
Le parcours de **l'espace diégétique**, lui aussi, relève très nettement d'une focalisation zéro : le point de vue du narrateur se déplace (ou plutôt se téléporte) au moins quatre fois dans ce court extrait, allant du duo père- fils à Mme Profitendieu, puis à Caloub, en jetant au passage un œil sur Cécile, avant de se poser sur Bernard.

Temps raconté, temps racontant

Si le narrateur semble ainsi se situer hors du cadre de la diégèse, il n'en suit pas moins avec une attention scrupuleuse ce qui s'y passe. Le jeu des **temps verbaux** permet à cet égard de rapprocher jusqu'à la fusion les univers diégétique et narratorial. La constance du présent d'actualité, qui marque la concomitance du procès et de son énonciation, produit l'impression que les actes des personnages se déroulent en temps réel sous les yeux du narrateur et du lecteur: « Charles s'approche », « Il embrasse son père », « Elle ne pleure pas », « il monte en tapinois l'escalier », etc.

[3] RABATEL, Alain, 2007. Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours. In : *Filologia e Linguistica Portuguesa*, Vol. 9, p. 345- 368.

Cette interprétation est corroborée par d'autres **marques verbales**, à commencer par l'impératif, mode « de discours » par excellence[4] », qui apparaît aux lignes 17, 18 et 24 (« Quittons- les », « Laissons madame Profitendieu », « Quittons- la ») pour signaler des changements de ligne de mire du narrateur. De même, le présentatif *voici*, pseudo- verbe de sens prospectif et déictique proximal, opère simultanément sur les plans de la diégèse et de l'instance narrative pour pointer, à l'intention du lecteur, l'attitude d'un personnage à un moment précis (l.6: « le voici qui… ») ou la survenance d'un événement (l.27: « Voici l'heure où Bernard doit… »). L'usage du présent efface la frontière entre la temporalité des personnages et celle du narrateur, à telle enseigne que les notations temporelles (« bientôt », l.17 et « voici l'heure », l.27) semblent déborder sur l'une et l'autre.
Dans les termes de Genette, on décrira donc cet extrait comme une **scène**, c'est- à-dire une séquence dans laquelle le temps racontant du récit et celui, raconté, de la diégèse sont concordants.

Si l'ensemble de l'extrait relève du discours au présent d'actualité, on note quelques décrochages temporels dont la valeur varie. La plupart jouent avec le présent sans porter atteinte à l'homogénéité du cadre de discours, d'autres introduisent un flou dans la définition du point de vue :

1. les **temps du passé** (IMP, PS) introduisent des **analepses**, comme le récit de la faute de Mme Profitendieu. Fortement dramatisée par l'emploi de l'imparfait historique, l'analepse des lignes 21- 23 est double : elle remonte à l'infidélité de Mme Profitendieu (« Quand elle était avec son amant », l.20), puis, plus loin encore, jusqu'à son enfance (« autrefois », l.23). Les temps du passé peuvent aussi renvoyer plus ponctuellement à des faits antérieurs : l'usage du PS (l.28 : « où il dîna ») se charge en outre d'un marquage de la distance[5] du narrateur avec ces faits, corroborée par la désinvolture qu'affiche ce dernier lorsqu'il déclare son ignorance (« je ne sais trop... ni même... »).
2. le **passé composé** (l.28) joue ici son rôle aspectuel de *présent accompli* et signale que le narrateur saisit une suite d'actions *in medias res*.
3. le **présent de l'indicatif**, lui- même, est parfois subtilement décalé par des adverbiaux temporels (l.17 : « il est bientôt onze heures »).
4. le **conditionnel** (l.2: « il voudrait lui témoigner sa pitié » et l.19: « elle voudrait (...) s'enfuir ») opère une modalisation du verbe *vouloir* et en projette la réalisation (dans le présent) dans un monde contrefactuel — en contraste avec l'occurrence précédente, où le vouloir est bien réel (l.1 :« il veut le donner à entendre »). Seule l'incidente qui suit (« qui le croirait d'un avocat ») permet de supposer que le narrateur assume la modalisation.

- le **futur** des l.20 et 25 est moins aisé à circonscrire: « elle ne le fera pas » ne traduit pas plus certainement l'omniscience du narrateur que l'assurance qu'il retire de sa connaissance du passé de Mme Profitendieu (« je la connais, elle ne le fera pas »). La proximité d'un acte de régie narrative très libre (« que nous n'avons pas à connaître ») fait toutefois préférer la première interprétation.

4. MOIGNET, Gérard, 1981. *Systématique de langue française*. Paris, Klincksieck.
5. Pour Benveniste, le passé simple (ou *aoriste*) est coupé de l'actualité de l'énonciateur (BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard).

Une objectivité intermittente

Le **style coupé** qui est à l'œuvre dans l'extrait contribue à développer l'effet de scène narrative. La plupart des phrases sont brèves et suivent l'enchaînement des actions des personnages. Les rares commentaires sur ces actions, ou les descriptions d'affects, ne semblent pas constituer des pauses narratives, mais se superposer au cours autonome des faits avec, même, par endroits, une certaine forme d'**iconicité** : il semble que les actions courtes sont décrites dans des phrases brèves, et les actions plus longues, dans des phrases plus étirées (l.1- 8): « il embrasse son père » s'oppose à « la façon *insistante* (...) et de l'y laisser *quelque temps*… ».

Les rares digressions, portées par des phrases plus longues et éventuellement plus complexes, sont régulièrement suivies par un retour abrupt et laconique aux faits,comme s'il eût fallu en rattraper le cours. Citons par exemple : « Il voudrait lui témoigner (…). Il embrasse son père. » (l.2), ou « Quand elle était avec son amant (…). Quittons- la. » (l.20), ou encore « J'aurais été curieux (…). Voici l'heure où… » (l.26- 27).

Pour objectif qu'il puisse apparaître par endroits, le narrateur ne manque pas de souligner sa présence et son rôle par ses jugements ou sa régie narrative brutale.

De nombreux **subjectivèmes**[6] trahissent d'abord sa présence, notamment des marques de modalisation et d'évaluation. On relèvera bien sûr l'adverbe modalisateur épistémique, « peut- être » (l.3), ou l'interrogation plus ou moins orientée « qui le croirait d'un avocat », qui sont vraisemblablement attribuables au seul narrateur, mais il faut aussi considérer les nombreux choix lexicaux porteurs d'une appréciation qu'il semble seul à pouvoir assumer :« maladroit à s'exprimer », « gauchement », « sentencieusement ». De même, enfin, un jugement tel que « comme tout ce qu'il fait »semble *a priori* relever de son point de vue.

Les marques les plus évidentes de la présence du narrateur sont toutefois celles de sa conduite du récit : les impératifs « quittons- les, quittons- la », et plus encore les commentaires de régie, comme « que nous n'avons pas à connaître », qui exhibent les rouages du récit, et les deux commentaires désinvoltes à la P1 des lignes 26 et 28 (« J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter… » et « Je ne sais trop où il dîna… »), qui, on va le voir, rendent le narrateur plus présent mais trahissent ses limites.

Tous les traits formels examinés jusqu'à présent confèrent au narrateur une connaissance surplombante des faits et des personnes, en même temps qu'une très grande proximité avec l'univers de la diégèse. Tout se passe donc comme si un narrateur tout- puissant relatait en simultané les vies de la maison Profitendieu. Mais il ne s'agit certes pas d'un narrateur effacé derrière son récit : des marques très nettes de sa présence, dispersées dans l'ensemble de l'extrait, lui confèrent en effet une opacité inhabituelle. C'est donc peu dire que la gestion narrative de Gide est ici complexe, et en tension constante.

Tout est en œuvre pour saper la solide assise du point de vue surplombant par un brouillage répété des limites séparant l'instance narrative et la diégèse.

Brouillage et contrepoints

6. KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine, 1980. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Le narrateur introuvable

Si l'hypothèse d'un narrateur omniscient ne tient guère, celle d'un narrateur homodiégétique pourrait constituer une solution de repli confortée par la présence parfois très dense du narrateur. Mais là encore, Gide joue sur plusieurs tableaux et se plaît à disséminer des signaux contradictoires.

Les **modalisateurs** traduisent ici la subjectivité autant qu'ils dénoncent l'incertitude. Un narrateur qui se contenterait de conjectures sur les motivations d'un personnage n'aurait rien d'omniscient ; mais tandis que l'adverbe « peut- être » (l.3) révoque la connaissance intime de Charles, « comme tout ce qu'il fait » (l.7) vient suggérer l'inverse.

Ce sont surtout les aveux d'impuissance malicieux du narrateur qui sapent définitivement l'idée qu'il détienne une connaissance parfaite de l'intrigue et des personnages. En expliquant au narrataire qu'il aurait « été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie » (l.26), et en admettant qu'on « ne peut tout écouter » alors qu'il vient de passer en revue toutes les chambres de la maison Profitendieu, le narrateur s'adonne tout simplement au *teasing* (c'est- à- dire à l'agacerie). Il en va de même lorsqu'il ajoute peu après qu'il ignore ce qu'a fait son personnage principal, et qu'il emploie alors, on l'a vu, un passé simple qui surmarque l'autonomie de ce dernier.

Pour autant, la **cohérence discursive** invalide l'hypothèse d'un narrateur homodiégétique[7]. De toute évidence, la connaissance des pensées d'autrui et la capacité à se déplacer instantanément d'un lieu à un autre constituent des entorses aux principes qui gouvernent notre réalité — et celle des *Faux- Monnayeurs*, et il est donc peu probable que le narrateur appartienne en propre à celle- ci, quels que soient les indices contraires qu'il puisse livrer (narration simultanée, déictiques temporels, etc.).

Le caractère versatile de l'appareil énonciatif joue fortement dans le brouillage du **point de vue narratorial**. Celui- ci, on l'a vu, n'est parfois qu'*embryonnaire*[8], c'est- à-dire exprimé par des traces dans les choix lexicaux, mais il peut être beaucoup plus explicite et prendre appui sur des pronoms de P1 ou P4. À ce titre, bien que l'on puisse voir dans le *nous* qui apparaît à la ligne 17 un simple « *nous* d'auteur », les énoncés à la P1 qui apparaissent plus bas (l.26- 28) suggèrent qu'il n'en est rien et que la P4 englobe en réalité le narrataire : le lecteur est ainsi invité participer à la co-construction du récit.

Les discours rapportés

De nombreuses notations endophasiques pourraient relever de la focalisation interne, et émaner des personnages eux- mêmes, par l'entremise du narrateur construisant un **monologue intérieur narrativisé**[9] : « il a tout compris… », « Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir… », etc. En revanche, d'autres notations ne sauraient être produites par la conscience de ces mêmes personnages, soit qu'elles

7. Si la *cohésion* se joue sur le plan linguistique (compatibilité des marques de personne, de référence et de temporalité, entre autres), la *cohérence* dépend du respect des lois physiques, biologiques, etc., propres à la diégèse et, le plus souvent, au monde du lecteur. Voir HALLIDAY, M.A.K., 2004. *An introduction to functional grammar*. Oxford university press.

8. RABATEL, Alain, 2007. Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours. In : *Filologia e Linguistica Portuguesa*. 2007. Vol. 9, p. 345- 368.

9 COHN, Dorrit, 1981. *La Transparence intérieure,* Paris , Seuil.

comportent des commentaires qu'ils ne sauraient naturellement formuler sur leur propre compte (« qui le croirait d'un avocat », « elle ne pense à rien »).
La versatilité de l'appareil énonciatif est encore traduite par la variété et la variation des modes d'insertion du **discours rapporté**. Gide semble mettre en œuvre toutes les possibilités offertes par ce « laboratoire de voix »[10] qu'est le texte romanesque. On relève en effet, en discours direct : (i) des paroles rapportées, avec décrochement linéaire, deux points et guillemets (l.9- 16) ; (ii) des paroles rapportées sans décrochements et sans guillemets : « Tu ne sais jamais ce que tu veux » (l.23) ; (iii) des pensées rapportées sans décrochement et sans guillemets : « Vas, tu auras beau faire… » (l.21).
Par endroits, l'origine énonciative des « paroles pensives »[11] devient inassignable, portée qu'elle est par ce que l'on conviendra d'appeler **style indirect libre**[12]. Dans cette perspective, on hésitera à assigner au seul Profitendieu cette remarque« qu'a- t- il besoin qu'on lui parle ainsi » : il peut s'agir d'un commentaire du narrateur qui désapprouve les propos de Charles. De même, le passage « elle voudrait elle aussi s'enfuir » peut exprimer le point de vue de Mme Profitendieu ou celui du narrateur dévoilant un sentiment qui habite confusément le personnage. Quant à « elle ne durera pas assez pour lui permettre… », il peut être assigné ou à Caloub, ou au narrateur. Enfin, on l'a évoqué, cette même ambivalence de la prise en charge énonciative du discours se retrouve dans les choix lexicologique, révélant autant de points de vue embryonnaires : citons cette fois « repentante », qui est emprunté assez ironiquement au discours chrétien — et ne peut donc être pris en charge par Mme Profitendieu, ou encore « en tapinois », qui connote en quelque sorte le larcin ou l'*encrapulement*.

Les manipulations actancielles

La superposition des points de vue, et le jeu constant sur la double énonciation, loin de suggérer une présence narratoriale contrôleuse, sert au contraire la dénonciation de son omniscience et questionne l'économie de l'information dans le récit. Par énallage de personne, « on ne peut tout écouter » (l. 27) suggère une instance narrative sinon défaillante du moins joueuse avec l'idée de la « totalité » (le pronom indéfini « tout » (l. 1) alterne avec « rien » (l. 17, 19). Le passage entier, à tous les niveaux actanciels, est ainsi construit sur le double rapport *savoir/ignorance* et *parole/silence*, comme en rendent compte les champs lexicaux concernés (en particulier « savoir » et « comprendre », alternativement assertés et niés, mais aussi « dire», asserté et nié, « se taire », « demander »…).
Le jeu de questions posées (directement et indirectement), par les personnages comme par le narrateur installe une atmosphère de doute généralisé. S'opère, par métalepse, une remontée actancielle au niveau du lecteur des questions posées comme autant de constats de non- savoir. Ceci est notamment visible dans la double lecture que l'on peut faire de : « Et Caloub ? / La question est absurde », où la parole, non assignée, paraît nettement transgresser la dépendance énonciative du personnage et bousculer sa médiation pour engager directement le lecteur dans son rapport au (non)- savoir.

---

[10] REGGIANI, Christelle, 2009. Le texte romanesque, un laboratoire de voix. In : *La langue littéraire*, G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.). 2009, p. 121- 154.
[11] *Ibid*., p. 126.
[12] *Ibid*.

À un autre niveau, cette fin de chapitre où s'accumulent les mentions de la parole tue et du silence, peut constituer une injonction à se taire et au silence (« Tais- toi », l.16) que le narrateur s'adresse à lui, ou que le narrataire lui adresse ; elle coïncide sans doute avec la tombée de la nuit, mais surtout avec la nécessité de clore le chapitre 2 : il s'agit de mettre tous les personnages au silence et que le rideau puisse se fermer.

La construction du lecteur lisant par le suspens

Amené à s'interroger sur les procédés par lesquels le narrateur construit sa fiction, le lecteur est aussi amené à envisager son propre rôle dans cette « feintise ludique partagée » qu'est la fiction, ici clairement « autodénonciatrice »[13]; une image de lecteur lisant actif est en effet construite dans le passage. Elle est décelable, on l'a vu, sous la P4 des injonctions (« quittons ») et au travers du « on », par énallage, (« on ne peut pas tout écouter »).
Sans doute, les questions rhétoriques ou orientées sans point d'interrogation constituent- elles une dénonciation de la fausseté du lien complice qui unit *doxiquement* le narrateur et le lecteur ; ce que confortent l'incertitude des jugements épistémiques portés sur l'interprétation des comportements : « qui le croirait d'un avocat ; ou peut- être devient- il maladroit… ». Il revient au lecteur de lever les incertitudes narratoriales, et donc d'effectuer le travail assertif d'accréditation de la fiction.

CONCLUSION

Au développement des « scrupules du point de vue »[14], Gide apporte avec *Les Faux- Monnayeurs* une réponse compositionnelle « perspectiviste »[15], dont il s'est expliqué à plusieurs endroits :

> Le roman tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène : c'est par essence une œuvre déconcentrée. (*Romans*, Bibliothèque de la pléiade, p. 1561).

Le conflit des points de vue, qui s'entrecroisent ou qui demeurent difficilement repérables, finit par décrédibiliser la seule instance pour laquelle le point de vue stable est une obligation contractuelle : le narrateur. Faute d'un statut nettement surplombant ou d'une réelle omniscience, celui- ci cède le pas aux personnages, qu'il avoue ne pouvoir connaître qu'imparfaitement, et qui, de ce fait, conservent leur part d'inconnu, acquérant par là même une forme d'autonomie ontologique :

> Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont. (*Journal des faux- Monnayeurs*, p. 76)

Si c'est finalement le point de vue du lecteur qui donne au roman la cohésion qui lui fait défaut, le texte cependant maintient d'un bout à l'autre un questionnement sur l'expérience des possibilités et sur la diversité nécessaire des regards, lequel fonde une littérature (une pensée) qui se veut moderne[16].

---

[13] SCHAEFFER, Jean- Marie, 1999. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, p. 162.

[14] RAIMOND, Michel, 1966. *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, Corti, p. 299.

[15] C. REGGIANI, *art. cit.*, p. 138.

[16] Sur Gide, voir G. POULET, *Études sur le temps humain* III. *Le point de départ*, « Introduction », Plon, 1964, p. 7- 10.

Texte français antérieur à 1500

Le corrigé a été rédigé par Christine Ferlampin- Acher (Traduction), Marie-Madeleine Castellani (Phonétique et graphie), Muriel Ott (Morphologie), Damien de Carné (Syntaxe), Véronique Dominguez et Myriam White (Vocabulaire).

TRADUCTION

La traduction est généralement une question relativement bien réussie par les candidats, comme en témoignent les rapports des années précédentes. En effet, un travail sérieux sur le texte permet, pendant l'année de préparation, de résoudre les problèmes de compréhension et de proposer le jour de l'épreuve une traduction correcte. La traduction d'Armand Strubel (dans l'édition au programme) était un outil très utile. Cependant on n'attend pas des candidats qu'ils récitent une traduction (en général la mémoire est fautive à un moment ou un autre et le résultat est très décevant, sans compter que l'exercice n'est absolument pas formateur). Pour bien préparer l'exercice de traduction, il est nécessaire, tout en s'appuyant si besoin sur la traduction éditée, de se confronter directement au texte et de préparer une traduction personnelle.

Le texte proposé a donné lieu à des traductions souvent très médiocres, témoignant d'une absence de préparation sérieuse. Rares ont été les notes satisfaisantes pour cette question. Le texte présentait des difficultés syntaxiques, qu'un certain nombre de candidats n'ont pas su résoudre, et qu'un travail de préparation pendant l'année aurait permis de surmonter. Il est nécessaire quand on travaille sur le texte, non seulement de comprendre le sens global, mais aussi et surtout d'étudier de près le fonctionnement des phrases, sans escamoter les « petits » mots qui pourraient paraître sans importance (comme *toz* au vers 467, *Ill tans* au vers 482) et sans inventer des gloses approximatives à partir d'un vague souvenir.

Par ailleurs, au moment de l'épreuve, il est important de lire le texte attentivement, pour éviter les erreurs dues à la précipitation : il était écrit *piteus* et non *pieus* au vers 485, *toz* n'est pas *tor.* Attention aussi à être attentif à l'énoncé : la traduction ne portait pas sur l'ensemble du texte et commençait seulement au vers 477. De même il est nécessaire de garder un certain recul par rapport à sa traduction, afin d'éviter les absurdités, du type « le chant triste me réjouissait » (v. 485).

De nombreuses erreurs seraient évitées si les candidats prenaient le temps d'analyser les formes verbales (*entrasse, veïsse* du vers 491 ne sont pas des troisièmes personnes, la simple désinence verbale, malgré l'omission du pronom personnel suffit à le prouver) et nominales (*bergiers* au vers 470 est un cas régime pluriel, à ne pas traduire donc par un singulier).

Enfin, on sera attentif à la correction de la langue et à l'orthographe (nous avons rencontré quelques formes étonnantes pour le verbe « accueillir », « dances », où l'on hésite entre l'influence de l'anglais et le calque du terme médiéval). Une relecture devrait permettre d'éviter les barbarismes, en particulier pour les passés simples, dont la conjugaison était fautive dans un certain nombre de copies. L'exercice de traduction permet d'évaluer non seulement la connaissance de l'ancien français du candidat mais aussi sa maîtrise du français moderne et ses qualités d'expression. Certaines copies ont proposé des traductions non seulement correctes, mais aussi témoignant de qualités littéraires notables, qui ont donné lieu à des bonifications.

La traduction est notée 16 points sur 80, la note globale étant ensuite ramenée à une note sur 20. La notation sur 16 est établie ainsi : perte de 2 points pour un contresens, une erreur portant sur un vers entier ou un vers omis ; perte d'1 point pour un faux sens, l'omission d'un groupe de mots ou une erreur portant sur un mot ou un groupe ; perte de 0,5 pour une faute de temps, un barbarisme, des constructions et expressions incorrectes ou maladroites, un mot oublié, une faute d'orthographe et des fautes de ponctuation récurrentes. Les traductions particulièrement élégantes peuvent être majorées d'un bonus allant jusqu'à 2 points.

Hauz fu li murs et toz quarrez, / Si en estoit clos et barrez/ En lieu de haies uns vergiers/ Qui n'iere pas fais par bergiers.
Dans le premier vers, une analyse des formes aurait permis d'éviter l'erreur consistant à traduire par un pluriel (« les murs étaient… », *li murs* est un CSS). *Toz* à valeur adverbiale n'a rien à voir avec la tour ; il doit être traduit. Dans la suite, le sujet *uns vergiers*, disjoint du verbe, n'a pas toujours été identifié. Il était habile, dans la traduction, de souligner cette attente du sujet : « et ce qu'il fermait et barrait, à la place de haies, c'était un verger ». *En lieu de* : « au lieu de », « à la place de » (et non « au milieu de »). *Bergiers* est un pluriel, tout comme *haies.* Une relecture rapide permettra d'éviter les calques ineptes (« le mur n'était pas fait de bergers »).

Cil vergiers en tres biau lieu sist : / Qui dedens mener me volssist/ Ou par eschiele ou par degre / Je l'en seüsse mout bon gré
Le substantif *degré* n'a pas toujours été identifié, même s'il n'est pas très éloigné du français moderne. La construction n'était pas évidente et devait être élucidée : on est en présence d'une relative substantive (à commenter dans la question de syntaxe), reprise par le pronom *l'*. *Par eschiele, par degré :* notez l'absence d'article, qui se traduit par un déterminant indéfini et non un déterminant défini (« par une échelle », « par un escalier »).

Car tel chose ne tel deduit/ Ne vit nus hom, si com je cuit, / Com il avoit en ce vergier.
Vit n'a ici rien à voir avec le verbe « vivre » : en cas d'homophonie, une évaluation du contexte permet d'éviter les contresens.

La traduction a souvent donné lieu à des lourdeurs : « selon moi, personne n'a vu une chose telle et un tel plaisir comme il y avait dans ce verger ». Il était nécessaire de travailler l'expression (« Personne, selon moi, n'a rien vu d'aussi plaisant que l'intérieur de ce verger ». *Deduit* est un terme fréquent en ancien français (et en particulier dans le *Roman de la Rose*), qu'on a été étonné de trouver traduit par « dédale ».

Car li leus d'oissiaus herbergier/ N'estoit ne desdeigneus ne chiches ;

A nouveau la traduction mot à mot était lourde : « car le lieu ne dédaignait pas et n'était pas avare quant à héberger des oiseaux ». On a valorisé toutes les traductions qui témoignaient d'une recherche dans l'expression : « car le lieu ne dédaignait pas d'accueillir des oiseaux et il ne s'en montrait pas avare » (trad. A. Strubel). On notera que *d'oissiaus* présente une absence de déterminant, rendue par un indéfini.

Onc mes ne fu .I. leu si riches/ D'arbres ne d'oissillons chantanz, / Qu'illuec avoit d'oissiaux .III. tanz/ Qu'en tout le roiaume de France.

Une préparation de base aurait évité de confondre *mes* avec le mois de mai. *Oissillons* n'est pas *oiseaux* et l'équivalent du français moderne, « oisillons », convenait mieux que « oiseaux ». Quelques étourderies sur *.III.,* lu « quatre » ou « deux ». La seule véritable difficulté de ce vers était posée par *qu' (qu'illuec*) dans lequel il fallait reconnaître un *que* explicatif (« car ») ou bien analyser en termes de conséquence actualisée (« au point que… »).

Molt ere bele l'acordance/ de lor piteus chanz a oïr : / Li monz s'en deüst esjoïr.

Piteus a donné lieu à de nombreuses traductions maladroites, insistant sur l'idée de tristesse. « émouvant » était plus satisfaisant. L'homonymie *mont* montagne/ monde a provoqué des erreurs. Etant donné qu'il n'était pas question de montagne en contexte (et encore moins de moine !), la traduction par « monde » s'imposait. On évitera les calques du type « éjouir ». Il était nécessaire de rendre le subjonctif après identification des formes verbales (« aurait dû s'en réjouir », et non « s'en réjouissait »). Afin de respecter le rythme de la phrase, il était habile de traduire *molt ere bele l'acordance* par « elle était belle à écouter, l'harmonie… », sans oublier de ponctuer (virgule devant « l'harmonie »).

Je endroit moi mout m'esjoi/ Si durement quant je l'oi, / Que n'en preïse pas .C. livres/ Se li pasages fust delivres, / Que enz n'entrasse et veïsse/ La samblance, que dieus garisse, / Des oissiaus qui laienz estoient, / Qui envoisseement chantoient/ Les dances d'amors et les notes/ Plesanz, cortoises et mignotes.

Ces vers ont posé de nombreux problèmes. La syntaxe en était complexe et la confusion entre *livres* désignant la monnaie et le livre qu'on lit a provoqué de lourds contresens.

Endroit moi a parfois été omis (« en ce qui me concerne », « pour moi », mais en aucun cas « à l'endroit où je me trouvais »). *Durement* ne pouvait être conservé à l'identique (« intensément »). *Dieus* est un CSS, à ne pas traduire par « les dieux ». L'incise *que dieux garisse,* la valeur de l'hypothétique (*se li passages fust delivres* « à condition que le passage soit libre », « si le passage avait été libre ») ont posé problème. Ce passage faisait partie des endroits du texte qui pouvaient nécessiter un travail approfondi en amont, pendant l'année, pour éclaircir les difficultés. *Laienz* est un adverbe très fréquent en ancien français : il a pourtant donné lieu à des erreurs (« dans leurs nids »).

Proposition de traduction (à partir de la traduction proposée par A. Strubel dans l'édition du texte qui était au programme) :

Le mur était haut et tout à fait carré, et ce qu'il fermait et clôturait, c'était un verger, qui n'était pas l'œuvre de bergers. Ce verger se trouvait dans un fort beau lieu. Si quelqu'un avait accepté de me conduire à l'intérieur, par une échelle ou par un escalier, je lui en aurais été fort reconnaissant, car jamais homme, à mon avis, ne vit un spectacle aussi plaisant que celui qu'offrait l'intérieur du verger. Ce lieu en effet n'était ni réticent ni avare à offrir un logis à des oiseaux. Jamais un lieu ne fut aussi abondant en arbres et en petits oiseaux qui chantaient, car il y avait là trois fois autant d'oiseaux que dans tout le royaume de France. Elle était fort belle à écouter, l'harmonie de leurs chants émouvants : le monde aurait dû s'en réjouir. Pour ma part, j'en éprouvai une joie si intense en l'entendant que, si le passage avait été libre, je n'en aurais pas accepté cent livres pour renoncer à y entrer et voir le spectacle – que Dieu le préserve ! – des oiseaux qui s'y trouvaient et qui chantaient gaiement les danses d'amour et les mélodies plaisantes, courtoises et gracieuses.

PHONETIQUE ET GRAPHIE

a) Retracer l'évolution, du latin au français moderne, de *scala* à *eschiele* (v. 473).

Rappelons que l'évolution seule ne suffit pas et que les phénomènes doivent être datés et commentés.

Transcription et accentuation : ce dissyllabe est paroxyton [sk□la].

2e s. : développement d'un [ĭ] bref prothétique devant le groupe [sk], sans modification de l'accentuation : le [a] est tonique et libre, derrière consonne vélaire sourde [ĭsk□la].

3e s. : Mutation vocalique d'aperture [□sk□la].

4e s. : Mutation vocalique de quantité ; allongement de la voyelle tonique libre, la diphtongaison aura lieu : [□sk□la].

5e s. : Palatalisation de la vélaire devant [a] : [□s□□la]

Dentalisation : [□s□□la]

Assibilation en post- alvéolaire : [□st◡□□la]

Derrière consonne palatalisée, diphtongaison par effet de Bartsch du [□] tonique libre.

On admet deux explications :

1.) 5e s : fermeture du [□] de deux degrés [□] et 6e s. : diphtongaison en [i□]

2.) 6e s. : Diphtongaison du [□] en [□□], puis apparition à l'avant d'un [i] qui attire l'accent et évolution de la triphtongue : [□a□] > [□□□] > [□□] > [□□]

Le résultat pour le 6e s. est [□st◡□□□la]

7e s. : dépalatalisation [□st□□□la]

pour le 8e s. assourdissement de la voyelle finale en [□] central : [□st□□□l□]

11e2- 12e s. : amuïssement du [s] implosif devant consonne sourde ; la voyelle initiale s'allonge par compensation ; le graphème *s* se maintient jusqu'à la langue classique [□t□□□l□]

13e s. : désaffrication (désocclusion, réduction de l'affriquée) : [□□□□l□]

Monophtongaison par bascule de l'accent et consonnification de la voyelle devenue atone [□□i□l□] > [□□y□l□]

Moyen français : labialisation de la voyelle finale et réduction de la palatale [□□□lœ]

16e s. : loi de position ; la voyelle tonique s'ouvre devant consonne articulée [□□□lœ]

Langue classique : passage de la finale à [(ə)] instable [□□□l(ə)].

b) Étudiez du point de vue phonétique et graphique l'origine et l'évolution de *oi* dans *pointes* < *pinctas* (v. 466), *avoit* < *habebat* (v. 477), *oissiaus* < **aucellos* (v. 478), *endroit* < *directum* (v. 487).

Rappelons que les occurrences proposées ne doivent pas être étudiées une à une mais qu'il est nécessaire de faire un plan qui regroupe les évolutions identiques. Ainsi, dans les exemples du passage, la graphie *oi* dans *avoit* correspondait à un traitement phonétique (la diphtongaison française) différent de celui de toutes les autres occurrences (des diphtongaisons par coalescence). D'autre part, il faut toujours aller jusqu'à la situation du français moderne. La encore *avoit* > *avait* présentait un cas différent de celui de *endroit* et d'*oiseaux*. Enfin, il fallait prendre en compte le mot *pointes*, forme qui correspond dans le passage à un traitement dialectal différent de celui qui a produit la forme du français moderne (*peintes*) ; les graphies différentes témoignent de cette différence de traitement. Très peu de copies ont vu ce dernier cas, peut- être parce que le mot *pointes* n'avait pas été identifié au sens de « peintes ». Soulignons que l'épreuve de langue constitue un ensemble et

que les mots proposés en phonétique et graphie appartiennent à un texte que l'on demande par ailleurs de traduire : une simple relecture de leur traduction aurait dû alerter les candidats sur l'impossibilité d'identifier ici le mot au FM *pointes*.

CLASSEMENT ET EXPLICATION DES OCCURRENCES DU TEXTE :

La graphie *oi* correspond au son [w□] obtenu à partir de deux évolutions principales :

1. Une <u>diphtongaison spontanée</u> de [□] fermé tonique avec les étapes suivantes :

3e s. : mutation d'aperture de [ĭ] ou [□] : [□] ;
4e s. : mutation de quantité : [□] ;
6e s. : diphtongaison par segmentation : [□□] ;
11e s. : changement du point d'articulation [□□]
12e s. : rééquilibrage des apertures : [□□]
13e s. : bascule de l'accent [u□] et monophtongaison : [w□] puis ouverture sous l'action de la semi- consonne : [w□].

C'est le cas de la forme d'imparfait *avoit* qui vient de *habebat* réduit à (h)abeat

2. Une <u>diphtongaison par coalescence</u> qui vient de la rencontre d'une voyelle [e] ou [o] et d'un yod provenant d'une (fausse) palatalisation :

- il s'agit d'un [e] <u>tonique entravé</u> dans dr□ktŭ(m) et normalement dans pĭnktas ; cependant, dans ce dernier cas, la forme du texte, *pointes*, correspond à un traitement dialectal produisant une diphtongue de coalescence [□□].
- il s'agit d'un [□] <u>en position initiale atone</u> dans [auk□llos] > *oissiaus* où [au] s'est monophtongué en [□] au 5e s (étapes [a□] > [□]) (et dialectalement dans *pointes*).

<u>Constitution des diphtongues de coalescence</u> :

<u>1. Avec [□]</u> :

1.1. [direktŭ(m)] > [dr□ktŭ]
3e s. : fausse palatalisation de la vélaire implosive dans le groupe [kt]
Spirantisation (affaiblissement en fricative) : [dr□χt'ŭ] ; fausse palatalisation (déplacement vers l'avant) ; d'où la légère palatalisation de la consonne dentale qui suit : [dr□yt'ŭ]
5e s. : [dr□yt'□] (MVA : ouverture de la voyelle finale)
NB : entre χt (χ sourd) et yt (y sonore) on peut supposer une étape en constrictive médiopalatale sourde transcrite [ç], qui s'est sonorisée en [y]. D'autre part la légère palatalisation du [t] peut être notée soit [t'], soit [□], selon les manuels (remarques également valables pour le cas de [pĭnktas]).
9e s.[2] : [dr□□t] vocalisation du yod et constitution de la diphtongue de coalescence.
La diphtongue ainsi constituée évolue ensuite comme celle issue de la diphtongaison spontanée, d'autant que, dans le cas de *(en)droit*, le [e] est tonique :
[dr□□t] > [dr□□t] > [dru□t] > [drw□t] > [drw□].

1.2. Pour [pĭ□ktas], s'ajoute <u>la nasalisation de la diphtongue de coalescence</u> [□i] obtenue par la fausse palatalisation du groupe [kt]. Le n devant [k] est vélaire. La forme attendue est [p□nt□s].
La forme du texte, *pointes,* correspond à un traitement dialectal ; la nasalisation a été plus tardive dans l'Est (y compris dans l'Est du bassin parisien : franco-champenois) ; le passage de [□□] à [□□] s'est donc effectué. L'évolution est alors analogue à celle de la diphtongue de coalescence [□□] nasalisée (comme dans *pŭnctŭm* > *point*) :
10e s.: nasalisation du [i] : [□ĭn]
12e s. : nasalisation de l'ensemble de la diphtongue : [□ĭn]
12e2 s. : réduction de la différence d'aperture [□□n]

pour le 13e s. : bascule de l'accent et monophtongaison : [□□n]> [w□n] ; ouverture sous l'action de la semi- consonne [w□n].
La graphie du texte *pointes* correspond à l'étape de constitution de la diphtongue de coalescence nasalisée et à la prononciation [w□n].

2. Avec [o] **:** auk□llos >oissiaus

La vélaire [k] intervocalique devant [□] évolue de la façon suivante :
3e s. [□] palatalisation ; [□] dentalisation ; [yt⌣s] assibilation et apparition d'un [y] de glissement
4e s. sonorisation [yd⌣z]. C'est ce [y] de glissement qui constitue la diphtongue de coalescence avec le [□] ouvert.
La diphtongue de coalescence [□i] ainsi constituée évolue analogiquement (hors accent) : [u□] > [w□] > [w□].

EVOLUTION JUSQU'AU FRANÇAIS MODERNE

1. Evolution du son [w□] :

1.1. Il faut mettre à part le cas de *avoit*, où la semi- consonne disparaît ; il ne reste donc que le son [□]. Celui- ci continue à s'écrire *oi*, même si on trouve dès le 14e siècle des graphies *e*.
Ce n'est qu'au début du 19e siècle que la graphie *ai*, empruntée à la transcription du son [□] issu de la diphtongue de coalescence [ai], sera officialisée par le *Dictionnaire de l'Académie.*
1.2. Dans tous les autres cas, le son [w□] s'ouvre en [wa] dans le courant du moyen français en langue populaire particulièrement à Paris (fin 13e s.).
Les prononciations [w□] et [wa] se font concurrence pendant toute la période classique. Le son [wa] sera officialisé par le même Dictionnaire de l'Académie que dans le cas précédent**.**
La graphie conservatrice *oi* se maintient jusqu'au FM pour *oiseaux* et *endroit*.

2. Cas de *pointes* : c'est le traitement non dialectal [□] qui est à l'origine de la forme du FM *peintes* ; voici les étapes de cette évolution. La graphie *ei* est étymologique.
3e s. : [p□□χtas > p□□yt'as] (comme ci- dessus)
4e s. : palatalisation de la nasale en précession par le [y] ; un [y] apparaît à l'avant du [□] [p□y□t'as]
NB. Certains manuels conservent le [y] d'origine d'où des séquences [□y□yt']
7e s. : [p□□□t□s] vocalisation du [y] en [i] diphtongal et formation d'une diphtongue de coalescence. Dépalatalisation par régression de la dentale.
10e- 11e s. : nasalisation du [ĩ] puis de l'ensemble de la diphtongue [□ĩ□].
Le [□] s'ouvre : [□ĩn]
12e s. : Dépalatalisation du [□] par régression [p□ĩnt□s];
12e2- 13e s. : monophtongaison **[**p□nt□s]
NB : on peut aussi accepter l'ouverture après la monophtongaison : [□ĩn]> [□n] > [□nt]
Courant 17e s. : Dénasalisation : résultat [□]
C'est la forme du FM [p□t(ə)] ; la graphie *ein* renvoie à l'étymon [□] et à la nasalisation.

MORPHOLOGIE :

a. Relevez et classez selon le système de l'ancien français les formes de subjonctif imparfait du passage.

Corpus : *volssist* 472, *seüsse* 474, *deüst 486*, *preïse* 489, *fust* 490, *entrasse* 491, *veïsse* 491.

Introduction :

Le subjonctif imparfait est un tiroir à accent mobile, qui oppose les personnes 1, 2, 3, 6 (accent sur un élément vocalique *a*, *i* ou *u*, que l'on peut analyser comme un morphème de passé) aux personnes 4 et 5 (accent sur le morphème de personne).

On trouve à toutes les personnes un morphème spécifique de subjonctif imparfait, - *ss*- ou - *sse*- (- *ss*- en p4 et 5, - *sse*- en p1, 2, 6, - *sse*- réduit à - *s*- en p3), suivi d'une marque de personne en p2 (- *s*), p3 (- *t*), p4 (- *ons* ou - *iens*), p5 (- *oiz* ou - *ez* ou - *iez*), p6 (- *nt*).

Ce qui précède le morphème de subjonctif imparfait peut s'analyser de diverses façons :

1. Pour les verbes dont le passé simple est faible (c'est ici le cas du verbe *entrer*), l'analyse est toujours la suivante : base faible (B1) + morphème de passé (ici, *entr- a-*).

2. Pour les verbes dont le passé simple est fort, deux analyses sont possibles :

a. base forte longue (B6) (ici *volssi-* , *preï-* , *veï-* , *seü-* , *deü-*) ;

b. base faible + morphème de passé *i* ou *u* (ici *volss- i-* , *pre- ï-* , *ve- ï-* , *se- ü-* , *de- ü-*).

3. Pour le verbe *estre*, on peut se demander s'il faut analyser *fu-* en base forte (*fu-*) ou en base faible + morphème de passé (*f- u-*) ; *f-* peut- il être analysé comme une base, si l'on entend par base un morphème lexical ?

Plan proposé :

I. Type en *a*

entrasse *entr- a- sse*

rq : dans le type en *a*, le morphème de passé se réalise en *i* aux p4 et 5, accentuées sur le morphème de personne

II. Type en *i*

volssist, *preïse*, *veïsse* *volssi- s- t* / *volss- i- s- t*, *preï- se* / *pre- ï- se*, *veï- sse* / *ve- ï- sse*

III. Type en *u*

seüsse, *deüst*, *fust* *seü- sse* / *se- ü- sse* , *deü- s- t* / *de- ü- s- t*, *fu- s- t* / *f- u- s- t*

Autre plan possible :

I. Subjonctif imparfait des verbes à passé simple faible

II. Subjonctif imparfait des verbes à passé simple fort

(III. Subjonctif imparfait du verbe *estre*)

b. Expliquez la formation depuis le latin et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme de *veïsse* (v. 491).

INTRODUCTION

Le subjonctif imparfait français est issu du subjonctif plus- que- parfait latin, lui-même formé sur le parfait latin. C'est ce qui explique, en français, la proximité morphologique du passé simple et du subjonctif imparfait et, au cours de l'évolution, les interactions entre les deux tiroirs.

LATIN CLASSIQUE

Dès le latin, et jusqu'en français moderne, la structure accentuelle oppose les p1, 2, 3, 6 aux p4 et 5.

Paradigme du latin classique : *vīdĭsse(m)*, *vīdĭsses*, *vīdĭsset*, *vīdĭssēmus*, *vīdĭssētis*, *vīdĭssent* (la voyelle tonique est notée en gras).

DU LATIN CLASSIQUE A L'ANCIEN FRANÇAIS

Radical :

- événements phonétiques : évolution de la semi- consonne initiale : [w] > [ß] > [v] ; évolution de [d] intervocalique : [d] > [ð] qui s'amuït entre voyelles ; [ss] latin devient régulièrement [s] dans l'évolution
- sur le modèle des plus- que- parfaits latins en - *āssem* (*amā(vi)ssem*) et - *īssem* (*dormī(v)issem*), allongement de la voyelle précédant - *ss*- , à toutes les personnes ([ĭ] > [ī] qui gardera son timbre)
- dissimilation de la voyelle initiale (*ī…ī* > *ē…ī*), soutenue par le phénomène de dilation qui apparaît à la p2 du parfait ; la voyelle initiale deviendra ultérieurement *e* central
- aux p4 et 5, on constate que la voyelle prétonique interne ne s'est pas amuïe : son maintien est à analyser comme un fait de système
- maintien de la voyelle finale autre que *a* sous forme de *e* central (p1, 2, 3, 6) puis amuïssement de cette voyelle devant - *t* en p3 (cf. les formes *perdesse* et *awisset* dans *Sainte Eulalie*). Ce phénomène n'est pas phonétique et apparaît comme un fait de système : on constate que la disparition de cette voyelle à la p2 aurait entraîné une confusion entre passé simple et subjonctif imparfait ; on peut supposer que par analogie la même voyelle s'est conservée à la p1 ; à la p6, on peut penser que la voyelle finale soutient le groupe consonantique - *nt* ; à la p3, l'effacement de cette voyelle devant - *t* se rencontre aussi à l'imparfait de l'indicatif (et au conditionnel)

Marques de personne :

p1 : le morphème de personne - *m* s'amuït dès le latin classique, ce qui aboutit au morphème ø ou à l'absence de morphème en ancien français

p2 : maintien non phonétique de - *s* derrière voyelle, ce qui s'analyse comme un fait de système (le phonème continue à être interprété comme morphème de personne)

p3 : maintien non phonétique de - *t*, alors que le produit attendu est *veïsse*, qui entraînerait une confusion avec la p1 ; l'amuïssement de *e* et le maintien de - *t* sont un fait de système

p6 : maintien phonétique de - *nt* derrière voyelle (dont le maintien contribue à assurer la persistance de - *nt* comme marque de personne)

p4 : - *ons* n'est pas le produit de - *emus* ; cette marque de personne analogique s'explique sans doute à partir de - *amus* à l'indicatif présent ; elle est concurrencée par - *iens* (venu du subjonctif présent, phonétique derrière une base terminée par une palatale) dès la seconde moitié du XIIe siècle, puis par - *ions* (- *ons* x - *iens*) vers le début du XIVe siècle

p5 : - *oiz* est le produit régulier de - *etis* ; on trouve cependant très tôt les marques analogiques - *ez* puis *–iez*.

DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU FRANÇAIS MODERNE :

- amuïssement régulier de *e* labialisé en hiatus à toutes les personnes dès le XIVe siècle, mais maintien usuel dans la graphie jusqu'au XVIe siècle
- p3 : amuïssement régulier de *s* antéconsonantique dès l'ancien français, mais maintien usuel dans la graphie ; à partir du XVIIe siècle, cette lettre sera

progressivement remplacée par un accent circonflexe, officiel depuis l'édition de 1740 du *Dictionnaire de l'Académie* ; cet accent sert aussi, en français moderne, à opposer passé simple (*vit*) et subjonctif imparfait (*vît*)
- généralisation de - *ions* et - *iez* en p4 et 5, marques caractéristiques du subjonctif, au XVIe siècle
- maintien graphique de - *s* (p2), - *t* (p3), - *nt* (p6) comme marques de personnes.

SYNTAXE : Étudiez les subordonnées relatives du passage.

INTRODUCTION :

Les propositions subordonnées relatives sont des propositions introduites par un pronom relatif (ou un adverbe relatif), qui en marque la frontière en amont. Celui- ci renvoie à un antécédent dans la prop. principale et la prop. dans son ensemble joue alors vis- à- vis de l'antécédent un rôle comparable à celui d'un adjectif : on parle de relatives adjectives. L'AF accepte plus largement que le FM l'emploi de relatifs sans antécédents ; la proposition se comporte alors comme un nom, et l'on parle de relatives substantives.
La proposition a une fonction dans la phrase ; les relatives adjectives sont épithètes (« Je lirai tout livre <u>que l'on m'aura recommandé</u> » // « Je lirai tout livre <u>recommandable</u> ») ou apposées/épithètes détachées (« Les élèves, <u>qui comprenaient le danger</u>, se taisaient » // « Les élèves, <u>perspicaces</u>, se taisaient »). Les relatives substantives peuvent prendre toutes les fonctions accessibles au substantif.
Le pronom relatif a lui- même une fonction dans la relative, selon laquelle il change de forme (en AF, *qui, que, cui, quoi*) ; cette fonction est différente de celle de l'antécédent. Certains termes introducteurs de propositions relatives, classés aujourd'hui comme des pronoms relatifs, sont historiquement des adverbes : *ou, dont* (pas d'occurrences dans le texte).
Dans les relatives adjectives, on peut distinguer celles qui restreignent l'extension — ou plutôt l'extensité — de l'antécédent (elles sont déterminatives, fonction épithète) et celles qui ne jouent aucun rôle dans l'identification du référent, et dont l'extensité se confond avec celle de l'antécédent (elles sont explicatives, fonction épithète détachée). Cette distinction n'est vraiment applicable, cependant, que lorsque l'antécédent est défini.

Parmi les autres éléments à prendre en compte dans l'étude, on indiquera que la forme verbale employée dans la relative peut lui donner une valeur particulière (notamment l'emploi du mode subjonctif) et que l'insertion de la relative dans la construction de la phrase en AF peut se distinguer de l'usage du FM, en témoignant notamment d'un degré d'indépendance syntaxique des subordonnées plus important que dans la langue moderne. En outre, pour chaque occurrence, le jury était fondé à attendre une délimitation précise de la proposition (des ambiguïtés existent), la mention de l'antécédent, de la fonction grammaticale de la proposition et de celle du pronom relatif.

Le plan d'étude le plus naturel s'organisait selon les types de relatives. Comme il n'y avait que peu d'occurrences, on pouvait envisager un plan selon la forme du pronom (*qui/que*) ou selon le mode du verbe (indicatif/subjonctif). En tout état de cause, les points étaient distribués par occurrence.

1. Les relatives adjectives

1.1 Les relatives adjectives déterminatives

493 : *Des oissiaus* ***qui laiens estoient***

La relative adjective est déterminative : elle restreint l'extensité du concept dénoté par *oissiaus*, en opposant les oiseaux qui étaient à l'intérieur aux autres oiseaux possibles. Il faut lire *de+les* dans *des*, il s'agit bien de l'article défini. La proposition est épithète d'*oissiaus*.

1.2 Les relatives adjectives explicatives

494 : ***Qui evoisseement chantoient / Les dances d'amors e les notes / Plesanz, cortoises et mignotes***

Contrairement à la précédente, cette relative est une relative adjective explicative : le dénoté d'*oissiaus* a déjà été restreint par *qui laiens estoient* ; mais tous les oiseaux qui étaient à l'intérieur étaient en train de chanter gaiement. L'extensité est la même entre l'antécédent et la relative ; il faut cependant souligner que l'antécédent n'est pas le seul GN *des oissiaus*, mais tout le syntagme *des oissiaus qui laienz estoient*.

Sur ces deux propositions, l'analyse de la plus grande partie des candidats a été trop rapide. Au motif que les deux propositions se suivaient et renvoyaient toutes deux aux *oissiaus* (alors que, comme nous venons de le voir, l'antécédent ne se délimite pas de la même façon dans les deux cas), on en a conclu trop vite que ces propositions étaient parallèles, et donc qu'elles étaient toutes deux déterminatives, ou toutes deux explicatives. La ponctuation adoptée par l'éditeur constituait pourtant ici un indice précieux.

492 : *La semblance,* ***que Dieus garisse****,*

C'est ici une construction propre à l'AF : un subjonctif de souhait, ou optatif, employé dans une relative là où le FM est obligé de recourir à une indépendante. « Malgré les progrès de la dépendance grammaticale, les relatives gardent une certaine autonomie et équivalent parfois à des parenthèses. On peut donc trouver un subjonctif de souhait dans une relative » (Ph. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, § 81). Le pronom relatif est le seul du texte au cas régime ; il est l'objet direct de *garisse*.

Les candidats ont très généralement omis cette occurrence dans l'étude, trahissant par là leur méconnaissance des spécificités de l'ancienne langue. Ainsi, les copies qui ont reconnu cette tournure propre à l'ancien français ont été valorisées de fait.

Encore fallait- il que l'analyse soit pertinente jusqu'au bout. Parmi les candidats qui ont mentionné cette occurrence, beaucoup l'ont fait sous la forme d'une hypothèse, tout en renonçant finalement à y reconnaître une relative au profit d'une interprétation erronée, dans laquelle *que* devenait la béquille du subjonctif. Étrangement, cette lecture illogique (elle supposerait que *garisse* soit construit sans *régime*) et mal informée (le subjonctif s'emploie absolument en AF, sans la béquille du FM, comme la lecture de l'œuvre au programme le montre en de multiples occasions) s'est retrouvée dans des copies qui avaient correctement traduit le groupe de vers concerné.

Les cas des vers 463- 466 (*Ces ymages bien avisé /* ***Que*** *si com je l'ai devisé /* ***Furent a or et a azur / De toutes parz pointes ou mur***) a intrigué certains candidats. Se souvenant peut- être que l'on trouve parfois *que* pour *qui* en AF, un petit nombre de copies a choisi de considérer les vers 464- 466 non comme une subordonnée circonstancielle causale (qui est le choix de l'éditeur, et s'accorde avec

d'autres éditions dans lesquelles on trouve *car* à la place de *que*) mais comme une relative, se comprenant ainsi : « Je regardai bien ces images, qui, comme je l'ai raconté, étaient peintes sur tout le mur avec de l'azur et de l'or ».
Bien que l'examen des pages qui précèdent et suivent n'ait pas révélé l'emploi de *que* pour *qui* dans cette édition du *Roman de la Rose*, cette lecture a été acceptée pour peu qu'elle ait donné lieu à une analyse précise : il s'agirait alors d'une relative adjective explicative, avec éventuellement une nuance causale (la beauté de l'ouvrage tend à justifier que le narrateur les ait considérées avec tant d'attention). La relative y serait disjointe de l'antécédent, comme le permet l'AF mais contre l'usage normal du FM, et sa fonction serait épithète détachée d'*ymages*.

1.3 Les relatives adjectives dont l'antécédent est indéfini
470 : *... uns vergiers /* ***Qui n'iere pas fais par bergiers.***
Cette relative adjective fait surgir le cas où l'antécédent est précédé d'un déterminant indéfini. Dans ce cas, comme en FM, l'opposition déterminative/explicative n'est pas pertinente (Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, § 472 : « Si l'antécédent est indéfini, on ne peut distinguer les relatives selon ce critère »). Pour preuve, la substitution par un groupe adjectival n'aiguille pas l'analyse d'un côté ou de l'autre (« un verger admirablement fait » = « un verger, admirablement fait »). Certaines grammaires du FM remplacent dans ce cas l'opposition déterminative/explicative par une opposition essentielle/accidentelle, d'ordre pragmatique.
Dans ces conditions, le choix des candidats de reconnaître une proposition déterminative ou une explicative, et partant une fonction épithète ou épithète détachée, n'a été pris en compte que si l'analyse était complète et pertinente. Mais les copies (très peu nombreuses) qui ont indiqué que, du fait de l'indéfinition d'*uns vergiers*, il n'y avait pas lieu ici de recourir à cette taxinomie, ont été valorisées.

2. La relative substantive
472- 473 : **Qui dedens mener me volssist / Ou par eschiele ou par degré, /** Je l'en seüsse mout bon gré
C'est l'unique occurrence d'une proposition subordonnée relative substantive. En effet, son entourage ne contient pas d'antécédent identifiable à *qui*.
Par ailleurs, la relative est ici la protase d'un système hypothétique en parataxe, sans *se*, que l'on retrouve en FM dans des tours plus ou moins en usage, et sans relative (« Quelqu'un m'y eût- il emmené, j'aurais... », « Quelqu'un m'y aurait emmené, j'aurais... »). Le subjonctif imparfait y exprime l'irréel du passé.

Cette occurrence avait donc l'intérêt de constituer un fait propre à l'AF. L'emploi d'une relative substantive dans ce cadre n'est plus possible en FM. Il faut soit supprimer la construction relative : « Si quelqu'un... », « Que quelqu'un... » ; soit recourir à un antécédent (relative quasi nominale) « Celui qui..., je lui en aurais été reconnaissant ».

CONCLUSION :
Cet extrait ne présente qu'une petite fraction de la grande diversité des emplois de la relative en AF. Cependant, celle- ci est représentative d'un fonctionnement général (les catégories de fonctionnement des relatives, entre substantives et adjectives) et de certaines différences entre AF et FM. L'emploi représenté de la relative substantive a disparu du FM, et le système hypothétique (paratactique) qu'elle aide à construire n'existe plus sous cette forme exacte (seules des tournures relevant d'un français archaïsant s'en rapprochent). Cette occurrence et celle de la relative

optative témoignent d'une indépendance syntaxique persistante des propositions subordonnées de l'AF par rapport à celles du FM.

VOCABULAIRE

Deduit

ETYMOLOGIE ET FORMATION

Le substantif masculin « deduit » est le participe passé substantivé du verbe « deduire », du latin *deducere*, « mener », « emmener d'un lieu à un autre », « conduire », « faire descendre », d'où un sens figuré de « détourner de, amener à », « réjouir », « divertir » et « tirer de, dériver ».

SENS DANS L'ANCIENNE LANGUE

Le substantif masculin, déverbal, « deduit » désigne « une occupation procurant du plaisir », « un divertissement », notamment « la chasse » ou la « fauconnerie », et, plus spécifiquement, il peut se rapporter au plaisir amoureux, charnel ; d'où un certain nombre de jeux allusifs dans l'œuvre au programme. Au vers 475, il exprime à la fois le divertissement et le plaisir que recèle le verger. Dans l'environnement immédiat, on peut être sensible à la présence du verbe « s'esjoir » (v. 486 et 487), qui appartient au paradigme, ainsi qu'à celle de l'adverbe « envoisseement » (v. 494) (« gaiement ») ou de l'adjectif « plesanz » (v. 496) (« agréable »).
Concrètement, le plus souvent au pluriel, le terme peut désigner des « objets de luxe ou de jeu ».
Il existe les locutions verbales : « aller en deduit » ou « faire son deduit » (« faire quelque chose d'agréable »).
Le paradigme morphologique comporte « deduire » (conduire), « soi deduire » (se réjouir) (v. 76 « lors se deduit et lors s'anvoise », par exemple), « deduitement » (distraction), « deduitor » (celui qui divertit), « deduisant » (agréable).

Dans le passage au programme, le paradigme sémantique comporte « joie », « leesce », « delit », « solaz » ou « joliveté ». L'antonyme le plus représenté est « duel » mais on trouve également « mautalent » ou « corrouz » (v. 322, par exemple).
En termes de fréquence, « deduit », au spectre sémantique plus large, est plus présent que « joie » et considérablement plus que « leesce ». On trouve également « delit », de manière isolée, associé à « joie », « por le delit et por la joie » (v. 1810), ainsi que « solaz » associé à « druerie » (lui- même très anecdotique), « par druerie et par solaz » (v. 828). On relève encore « joliveté », au vers 685.
Il est intéressant de remarquer que dans l'œuvre la personnification allégorique de Deduit (masculin) a pour amie Leesce (féminin - « la joie », « l'allégresse », un bonheur moins incarné que le « deduit »). Le portrait de Deduit se décline à partir du vers 800.

EVOLUTION ULTERIEURE

Les sens médiévaux perdurent en Moyen Français.
Le terme disparaît progressivement et son emploi est archaïsant, à partir du XVIIe siècle où il signifie encore « plaisir, divertissement » et est employé, avec un complément déterminatif, pour désigner diverses occupations jugées agréables (« déduit de vènerie », par exemple) et plus spécialement le plaisir amoureux. Le terme survit en littérature. On le remarque ainsi chez Chateaubriand : « chasse : déduit de la noblesse ». Verlaine l'emploie également : « De la douceur, de la

douceur, de la douceur ! / Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante. / Même au fort du déduit parfois, vois- tu, l'amante / Doit avoir l'abandon paisible de la sœur » (*Poèmes saturniens*, 1866). Baudelaire et Giono l'utilisent aussi pour évoquer les jeux amoureux.
Le terme n'est plus guère employé que par référence à une réalité médiévale et il est supplanté par « divertissement » ou « plaisir ».
L'ensemble du paradigme sémantique se simplifie également. Il existe une substantivation du participe passé de « déduire », pour désigner une conclusion ou un décompte.

Le paradigme morphologique se concentre sur « déduire » et ses dérivés autour de « déduction », soit autour du lexique de la logique.

Devisé
Si com je l'ai devisé : **« devisé »,** participe passé du verbe « **deviser** »
ETYMOLOGIE ET FORMATION
Ce verbe est dérivé du bas latin ****devisare***.
L'étymon auquel il se rattache en latin classique est ***dividere*** : « diviser, partager » ; « distribuer, répartir » ; « séparer ». A partir du supin *divisum*, s'est créé le fréquentatif **divisare* ; puis par dissimilation, le verbe **devisare.*

SENS DANS L'ANCIENNE LANGUE
Fréquemment employé, ce verbe développe le sème présent depuis le latin : la division, et ses applications précises : la répartition, et la séparation. Ce sème et ses applications revêtent des sens encore plus différenciés en ancien français, selon plusieurs types de spécialisation.
On trouve encore le sens étymologique, et mathématique, de ce verbe dans le sens 1 : « diviser », « séparer en plusieurs parties » (illustré par le premier emploi attesté, dans le *Comput* de Philippe de Thaon : « Se ces jurz qu'ai numez par trente devisez », v. 2830). Ce sens conduit par une spécialisation légère à l'action consécutive à la division : « répartir, répartir entre », « partager ».
Mais « répartir » implique aussi la gestion rationnelle du produit de cette division ou répartition. Le sens 2 de *deviser* illustre cette opération, et il signifie « mettre en ordre, ranger, disposer, organiser », que ce soit des éléments concrets ou abstraits. Dans ce dernier cas, le verbe peut signifier « concevoir », « imaginer », « penser ».
C'est de ce sème d'organisation et de mise en ordre, que découlent par spécialisation les deux sens les plus fréquents de ce terme dans l'ancienne langue.
Sens 3 : Ce qui peut être organisé, c'est un premier type de réalité : la pensée, le désir, qui gouvernent un esprit et qui prennent la forme de son choix : le sème développé est alors celui de la volition, du souhait à l'ordre : et le verbe signifie « souhaiter », « ordonner », « commander ».
Sens 4 : Mais on peut organiser un second type de réalité : la parole, le discours. Le verbe prend alors le sens « d'exposer », « raconter », « relater », « réciter », c'est- à- dire : exposer par le langage, oral ou écrit, dans un certain ordre. Il est le plus souvent employé de manière transitive, et parfois précédé de la préposition « de ». De manière intransitive, voire en construction sans complément, il signifie « parler », « dire » « échanger des paroles avec ».
Les emplois de ce verbe dans le *Roman de la Rose* illustrent l'importance de ce dernier sens dès l'ancienne langue, mais aussi la variété de ses constructions — le

plus souvent transitives, à commencer par celle du texte sur lequel portait l'interrogation : *si com je l'ai devisé*, v. 464, donne au verbe le sens de « raconter » ou de « décrire ». De même, *c'est la robe que je devisse*, v. 65, déclare le narrateur rêveur au sujet de la terre de printemps. *Cil oissel que je vos devise*, v. 662, ce sont ensuite les oiseaux dont il fait également une « description », à la fois précise et ordonnée. Impossible, cette description le devient par prétérition devant la beauté d'Oiseuse : *Ne l'avroie ouan devisé*, v. 554, face aux merveilles de la « carole » : *ne vos en sai que deviser*, v. 771, ou de la robe du dieu d'Amour : *Mes de la robe deviser/crien durement qu'ancombrez soie*, v. 874- 5. Dans ces deux derniers cas, le sens du verbe oscille entre « décrire » et « raconter », et au plan des constructions, soit il forme le prédicat à l'infinitif d'une subordonnée interrogative indirecte, soit il se construit de façon indirecte avec la préposition « de ». Enfin, dans *Bien le devise cist romans*, v. 2058, le verbe prend nettement le sens de « présenter l'un après l'autre » les commandements d'Amour ; tandis qu'à la voix passive, il prend plutôt le sens de « décrire en détail » les *pierres qui i estoient devisees* de la robe de Richesse, v. 1090.

Paradigme morphologique :

Le substantif féminin ***devise,*** c'est la « division », le « partage », la « séparation » (sens 1) ; mais aussi, la « volonté », le « bon plaisir » (sens 3) ; et enfin (sens 4), c'est aussi « l'échange de paroles », la « conversation », et le « récit », la « description ».

L'emploi de ce terme dans des locutions prépositionnelles est à rattacher soit au sens 3, et *à (ma/ta/sa) devise* signifie « à mon/ton/son souhait », « à ma/ta/sa discrétion » ; soit au sens 2, « de façon parfaitement conforme à un ordre donné », c'est- à- dire « parfaitement, impeccablement », voire « exactement », « superlativement ».

Ainsi (sens 3), le rêveur devenu amant *[…] metre veil tot a devise /cuer et cors trestout*, v. 1916, c'est- à- dire sa personne entière « au service de », « à la disposition de » Deduit ; de même, Largesse s'attire l'affection des pauvres et des riches *[…] a sa devise*, v. 1143, « comme elle le souhaite », et le dieu d'Amour *[…] depart/ Amoretes a sa devise*, *Roman de la Rose*, v. 865- 6, « selon son bon plaisir ». Mais (sens 2) celui- ci possède cinq flèches *qui furent laides a devise*, v. 955, c'est- à- dire « autant qu'on peut l'imaginer », donc « superlativement ». Enfin, on peut préférer aussi le sens 2 pour l'expression *par tel devise*, v. 1690, qui désigne la disposition précise de la flèche traversant l'œil jusqu'au cœur.

Le substantif masculin ***devis*** revêt le même éventail de significations — essentiellement avec les sens 1 et 4 de « deviser » ; ainsi, *faire (le) devis*, c'est « décrire avec soin ».

À noter : la locution *par devis* relève du sens 2, « en bon ordre » — tandis que la locution *à (son) devis* signifie plutôt « à volonté », « à plaisir » (sens 3). Ainsi, *[…] Il n'est nul graindre paradis / qu'avoir amie a son devis*, *Roman de la Rose,* v. 1296- 8, c'est- à- dire « une amie à son gré », « conforme à son bon plaisir ».

On peut aussi signaler le « bons ***devisserres*** », « conteur » (sens 4), *Roman de la Rose*, v. 1088 ; ou encore le substantif féminin ***devision***, avec les mêmes significations — moins pour les sens et emplois de ce terme dans l'ancienne langue ou dans le texte que pour son évolution ultérieure.

Paradigme sémantique :
« Deviser » a de nombreux synonymes :
Au sens 1 de « partager », « répartir » : *partir*, *departir*.
Au sens 2 de « mettre en ordre » : *conreer*, *rangier*
Au sens 4, de « raconter », « dire » : *conter*, dont l'évolution depuis *computare* est d'ailleurs similaire (« compter » ; « organiser » ; puis « raconter ») ; mais aussi *dire*, *parler*.

EVOLUTION ULTERIEURE
L'histoire du terme est celle d'une restriction de ses sens et emplois.

Jusqu'au XVIe siècle, subsistent essentiellement le sens 3 : « donner des ordres », « commander », et le sens 4 : « raconter », « décrire », puis « parler ».
Ex. : le « devis », c'est le « récit », comme l'illustre le titre des *Nouvelles recréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers.

Après le XVIe siècle :

Le fait majeur est le remplacement pour le sens 1 du verbe « deviser » par le verbe « **diviser** », avec les sens d' « effectuer la répartition », de « partager », et de « séparer ». C'est le même remplacement qui affecte le substantif féminin « devision » devenu « division », opération mathématique ou partie de l'armée.

Pour les autres sens, si le Huguet relève des exemples de « deviser » avec les sens de « diviser » (sens 1) ou de « concevoir » (sens 2), ces emplois sont archaïsants.
Le principal sens de « deviser » est : « parler », toujours valable en français moderne, quoique « deviser gaiement (avec) », « s'entretenir librement ou familièrement (avec) ») soit aujourd'hui rare, perçu comme désuet. Il est alors employé soit sans complément, soit avec « avec » (complément précisant les interlocuteurs), soit avec « de » (complément précisant le sujet de la conversation).
Remarque : L'évolution la plus singulière n'est pas celle du verbe ***deviser*** mais celle du substantif féminin ***devise***, avec le premier sens spécialisé de « signe distinctif, emblème », utilisé dans l'héraldique : c'est le sème de la différenciation, produite par la répartition, qui est ici exploité. Depuis le XVIIe siècle, soit la « devise » désigne par métonymie la « sentence » qui accompagne l'emblème, soit elle désigne « l'emblème accompagné de la sentence ». Le second sens spécialisé de « monnaie » serait lié à la fréquente inscription d'une sentence sur les billets et pièces.

VERSION LATINE

Rapport présenté, pour la commission de latin, par Guillaume Navaud (lycée Janson-de- Sailly)

Données statistiques et remarques générales

Le jury a corrigé cette année 693 copies, soit sensiblement plus que les deux années précédentes. Les notes s'échelonnent de 0 à 20/20, pour une moyenne générale de 9,03 (10,12 si l'on ne tient pas compte des 80 copies notées 0 ou 1/20, qu'on peut considérer comme résiduelles). Les notes se répartissent comme suit :

- de 16 à 20 : 75 copies, soit 10,82% des copies.
- de 12 à 15 : 194 copies, soit 27,99%.
- de 10 à 11 : 75 copies, soit 10,82%.

344 copies obtiennent donc une note égale ou supérieure à 10/20, soit 49,64%.

- de 7 à 9 : 114 copies, soit 16,45%.
- de 2 à 6 : 155 copies, soit 22,37%.
- de 0 à 1 : 80 copies, soit 11,54%.

Le texte proposé permettait de parvenir à l'excellence, puisque cinq copies quasi exemptes de fautes ont obtenu la note maximale de 20/20. La moitié des copies dépasse par ailleurs la barre de 10/20, et peuvent être considérées comme témoignant d'une maîtrise du latin digne de ce qu'on peut attendre d'un futur agrégé de lettres modernes. Le nombre des copies mauvaises voire exécrables continue cependant à être très élevé, puisqu'un bon tiers des copies a été noté entre 0 et 6/20 : la proportion de candidats qui se présentent à l'écrit sans posséder un niveau satisfaisant en latin demeure donc trop importante. On ne peut que rappeler une nouvelle fois qu'une pratique régulière du latin lors de la formation supérieure est nécessaire à tout futur agrégatif de lettres modernes : ce n'est pas en une seule année de préparation qu'on pourra acquérir le niveau minimal requis.

Celui- ci est pourtant loin d'être inaccessible : la version proposée cette année aux candidats était en effet brève (douze distiques élégiaques, soit vingt- quatre vers) et ne comportait guère de difficultés grammaticales. Qui plus est, les candidats avaient pu lire pendant l'année, sous la plume de Maurice Scève, une variation sur le thème de cette élégie de Properce (*Délie*, dizains XXXVII et XXXVIII). Il s'agissait cependant de poésie, ce qui a sans doute désarçonné certains candidats manifestement peu préparés à l'ordre plus libre des mots qui caractérise ce genre. Mais cela ne saurait expliquer l'ensemble des errements auxquels le jury a cette année encore été confronté.

On observe ainsi à regret qu'une part importante des copies est manifestement incapable d'aborder efficacement l'exercice de la version latine – et ce quelle que soit d'ailleurs la difficulté du texte proposé. Les symptômes, qui se détectent à la correction avec une évidence regrettable, sont les suivants. Le candidat, dénué des moindres connaissances en latin, arrive le jour de l'épreuve cramponné à ce qu'il croit être sa seule bouée de sauvetage : le Gaffiot. Hélas, faute de savoir se servir du dictionnaire, cette bouée devient le poids qui le coule irrémédiablement. Quelques exemples de cette tendance déplorable (qui seront mentionnés ici pour ne plus avoir à y revenir) :

- Au v. 4, *curis* est traduit par « lance » ; le mot sabin *curis, - is* n'est guère attesté dans Gaffiot que par une occurrence chez Ovide, mais qui aurait cure de connaître le mot *cura, - ae* ?

- Au v. 6 (*fecit et humano corde volare deum*), *corde* n'est pas identifié comme venant de *cor, cordis* (le cœur). À l'article *corda* et *cordus*, le Gaffiot renvoie à *chorda, - ae* (tripe, corde, ficelle) et *chordus, - a, - um* (né après terme, tardif), vers lequel se dirige docilement le candidat, alors même qu'une connaissance basique des trois premières déclinaisons rend cette identification rigoureusement impossible. Le résultat, impliquant une « corde humaine » ou un « humain né après terme », ne peut dès lors qu'être absurde.

- Les mêmes candidats interpréteront invariablement *tela* (v. 13 et v. 18) comme une forme de *tela, - ae* : « la toile ». Les plus « grammaticaux » en feront un ablatif, tantôt locatif, tantôt de provenance (v. 13 : « ils demeurent dans la toile » ; v. 19 « jette loin de ta toile ! »), mais beaucoup ne pousseront pas les scrupules si loin (v. 13 : « les toiles demeurent » ; v. 19 « jette tes toiles ! »). Aucun en tout cas ne soupçonne l'existence du mot *telum, - i*, ni n'aurait le réflexe d'aller le chercher dans le dictionnaire.

- Le v. 19 (*intactos isto satius temptare veneno*) illustre cette tendance de manière caricaturale. À l'article *isto* (adverbial), Gaffiot donne comme traduction « là où tu es » ; à *veneno, - as*, - *are*, on trouve l'article consacré au verbe signifiant « j'empoisonne ». Qui pourrait dès lors soupçonner que *isto* vient de *iste*, et *veneno* de *venenum* ? Sur de telles bases, on aboutit à des traductions du type : « J'empoisonne les chastes là où tu es plutôt que de toucher ».

Ce type d'attitude devant une version ne peut donner que des résultats catastrophiques : en l'absence de connaissances morphologiques de base, il est impossible de se servir du dictionnaire de façon tant soit peu efficace.

Autre problème, rendu plus aigu encore cette année par le choix d'un texte poétique : la correction de la syntaxe française. Beaucoup de candidats, incapables de construire la phrase en tenant compte des cas, se contentent de suivre l'ordre des mots du texte. En poésie, où il est plus libre qu'en prose, le résultat est encore plus cocasse, par exemple au v. 15 (*evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam*), avec des traductions du type : « il s'envole, pauvres de nous, puisque du cœur nulle part » ; ou encore au v. 20 (*non ego, sed tenuis vapulat umbra mea*) : « non moi, mais ténue est frappée mon ombre ». Bien qu'ils ne présentent *a priori* aucune difficulté grammaticale, ces vers révèlent alors l'incapacité de certains candidats à rédiger un texte respectant les bases de la syntaxe française et, par conséquent, susceptible de présenter un sens. Moins dramatiques, peut- être, mais tout aussi symptomatiques, sont les fautes d'orthographe et de mode constatées dès les deux premiers vers : combien de fois n'a- t- on pas lu des phrases du type « Quelque fut celui qui a peint Amour enfant, ne penses- tu pas qu'il ait eu des mains admirables ? », où le subjonctif n'est pas présent là où il le devrait, mais l'est indûment là où il ne le devrait pas (sans parler de la question de l'orthographe de « quel que ») ? Le problème n'est pas ici celui de la compréhension du latin, mais celui de la correction du français : rappelons que dans le barême établi par le jury, les fautes de français s'ajoutent aux fautes de latin, et permettent de dépasser le plafond de points- fautes établi pour chaque section ; car si l'on peut pardonner à des candidats en lettres modernes quelques lacunes en latin, on ne saurait accepter qu'ils démontrent à chaque ligne ou presque leur ignorance des règles de l'orthographe et de la syntaxe françaises.

Une fois écartées les copies que nous venons d'évoquer, et que l'ignorance des bases du latin et/ou du français condamne à des notes disqualifiantes, demeurent (et elles sont heureusement majoritaires) les copies évaluables : ce sont à elles que le reste de ces remarques sera consacré.

La version

Le texte proposé cette année était une élégie de Properce (II, 12) ; il était précédé d'un titre, « Portrait de l'Amour », et d'un sous- titre, « Le poète justifie l'iconographie traditionnelle de l'Amour ». Les douze distiques du poème se répartissent très nettement en diptyque. Les vers 1- 12, comme annoncé par le sous-titre, explicitent les significations allégoriques associées à la représentation classique de l'Amour. Les vers 13- 24 marquent une inflexion du général vers le particulier : des attributs génériques, on passe à l'effet spécifique de l'Amour sur le « je » du poète, par l'intermédiaire de l'aimée (la *puella* du vers 23). La personnalisation de l'enjeu se traduit par l'apparition de pronoms de première personne (dès le début du v. 13 : « *In me* ») et par l'instauration d'un débat entre le poète et l'Amour (comme en témoigne l'apparition des pronoms de deuxième personne à partir du v. 17).

Au delà de cette bipartition très nette, les quatre premiers quatrains du poème sont organisés sur un schéma identique, les distiques pairs justifiant la pertinence de la caractéristique décrite dans les distiques impairs. Cette explication, clairement marquée par un mot comme *quoniam* (v. 7, v. 11, v. 15), se fait notamment au moyen d'une interprétation métaphorique et « intériorisée » des attributs de l'Amour : sa jeunesse symbolise l'absence de raison des amants ; ses ailes, le vent des passions ; ses flèches, le fait qu'il frappe à distance et sans qu'on puisse s'en défendre. Dans cette première moitié du texte, le poète semble s'inspirer des exercices rhétoriques mentionnés par Quintilien (*Institution oratoire*, II, 4, 26), où l'orateur devait expliquer « pourquoi on se représente l'Amour en enfant, doté d'ailes, armé de flèches et d'une torche » (*quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus*). Dans la seconde partie du texte, Properce dépasse cependant le simple exercice d'école, en développant plutôt des paradoxes : pourquoi l'Amour semble- t- il avoir perdu ses ailes ? pourquoi s'acharner contre le seul poète, y compris quand sa mort ne servirait pas les intérêts du dieu ?

La structure en paire de distiques ne pouvait qu'aider les candidats : on pouvait en effet fort bien les comprendre indépendamment l'un de l'autre, et un contresens sur une partie du texte n'engageait pas nécessairement de graves conséquences sur la suite. Ceci étant dit, deux sections (les vers 9- 12 et 21- 24) ont clairement posé davantage de problème que les autres. À quelques exceptions près (notamment le vers 11), la plupart des vers pris individuellement ne présentaient aucune difficulté particulière de syntaxe, mais certains réclamaient qu'on réfléchisse un peu à la meilleure manière de les rendre en français ; comme d'habitude, le jury a accordé des points de bonus à chaque fois qu'une tournure qui réclamait une adaptation avait été traduite judicieusement. Quant à la traduction proposée ici à titre de corrigé, elle ne prétend pas être particulièrement « littéraire », moins encore « poétique », mais seulement donner une idée nette à la fois du sens et, chaque fois que possible, de la construction du latin. Elle est ici présentée en prose, mais chaque candidat est bien entendu libre de présenter sa version comme il l'entend, soit sous la forme d'un texte continu en prose, soit en respectant la répartition des vers (ce que permettait ici le texte, où chaque vers forme une unité de sens). Dans ce dernier cas, cependant, il convient de ne pas considérer qu'aller à la ligne permet de se

dispenser de toute ponctuation : les fautes de syntaxe occasionnées par tout éventuel défaut de ponctuation ont été sanctionnées comme elles l'auraient été dans le premier type de présentation.

v. 1- 4
Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus ?
Is primum vidit sine sensu vivere amantes
et levibus curis magna perire bona.
Celui, quel qu'il fût, qui peignit l'Amour comme un enfant, ne crois- tu pas que son geste fut admirable ? Il vit d'abord que les amants vivent privés de raison, et que pour de légers soucis, de grands biens périssent.

v. 1. Il importait de bien marquer dans la traduction que *puerum* est attribut du COD *Amorem* (« qui peignit l'Amour sous les traits d'un enfant » ou « comme un enfant ») : la traduction « l'enfant Amour » a ainsi été sanctionnée ; on a en revanche toléré « l'Amour enfant ». Comme souvent, il était maladroit de traduire *ille* par « ce grand homme » ou « l'homme illustre » : si Properce ne mentionne pas son nom, c'est que l'identité de ce peintre, aussi génial fût- il, n'est pas passée à la postérité.

v. 2. Pour *habuisse*, on accepté des traductions par divers temps du passé, mais sanctionné la traduction par un présent ; d'une manière générale, rappelons qu'il convient d'être extrêmement attentif au respect de l'exactitude des temps d'un texte. *Manus* peut désigner la « main » de l'artiste (Gaffiot, 2, d), d'où le choix ici de la traduction par « geste », même si la traduction littérale par « main(s) » est acceptable.

v. 3. Même si *primum* ne peut ici être qu'adverbe, on n'a pas sanctionné les traductions du type « Le premier, il vit que… » : en toute rigueur, il faudrait pour traduire ainsi lire *primus*, mais cette traduction faisant référence au *topos* du πρῶτος εὑρετής n'a pas semblé, dans le contexte, absolument injustifiable. On n'a en revanche pas laissé passer la confusion entre *vidit* (« il vit ») et *videt* (« il voit »), ni les contresens sur *sine sensu* : il fallait dépasser le premier exemple donné par le Gaffiot (traduit « sans en avoir conscience »), et aller jusqu'à la sixième section de l'article *sensus* pour trouver le sens exact : « sans raison », voire « sans logique ». Il fallait enfin bien traduire la proposition infinitive : « il vit que les amants vivent » (ou « vivaient »), et non pas « il vit vivre les amants ».

v. 4. L'expression *levibus curis* a posé des problèmes inattendus. Il convenait déjà de ne pas l'interpréter comme un ablatif absolu, mais bien comme un ablatif de cause. Il fallait ensuite ne pas confondre les deux adjectifs *levis* : en poésie, le candidat peut pour ce faire s'aider de la scansion – étant entendu qu'il ne semble pas excessif d'attendre d'un futur agrégé qu'il sache scander les hexamètres et pentamètres du distique élégiaque. Le *e* étant ici bref, il s'agissait nécessairement du *levis* signifiant « léger », et non du *levis* signifiant « lisse ». Quant à *curis*, ablatif pluriel de *cura*, Gaffiot proposait la traduction « tourments (de l'amour) », qui a été acceptée ; mais « attentions » constitue un faux sens. Pour *bona*, on a accepté les traductions par « fortune » ou « bonheurs » ; mais il y a eu de trop nombreuses fautes de constructions : *bona* et *magna* ont parfois été coordonnés sans motif (« de

grandes et bonnes choses ») ; on a aussi vu parfois ces accusatifs, sujets de *perire*, traduits comme des ablatifs de cause.

v. 5- 8
Idem non frustra ventosas addidit alas,
fecit et humano corde volare deum :
scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
nostraque non ullis permanet aura locis.
Ce n'est pas non plus sans motif qu'il lui ajouta des ailes gonflées par le vent, et qu'il fit voler un dieu dans le cœur de l'homme : c'est qu'il est bien évident que nous sommes ballottés sur les flots en des directions contraires, et que la brise qui nous pousse ne demeure jamais en place.

v. 5. *Idem*, « le même » (homme), a fréquemment été confondu avec *ipse*, « lui-même » ; il était en revanche possible de le traduire par un adverbe, « de même » ou, dans le contexte négatif de la phrase, « non plus ». Il fallait cependant voir que *non* portait sur l'adverbe *frustra* : le faire porter sur *addidit* (« en vain, il n'a pas ajouté ») faisait contresens. Il importait enfin de ne pas « écraser » le sémantisme du vent présent dans l'adjectif *ventosus*, car c'est lui qui gouverne ensuite l'explication de Properce (*cf*. en particulier *aura* au v. 8) : les traductions d'où il était absent (par exemple « ailes capricieuses ») ont ainsi été légèrement sanctionnées.

v. 6. La construction *facere* + prop. infinitive se trouvait dans le Gaffiot, *s. v. facio* (I, A), à la section 10 (« faire que quelqu'un fasse quelque chose » : ici, « il fit qu'un dieu vole » ou « il fit voler un dieu ») ou à la section 12 (« faire, représenter quelque chose + participe » : ici, « il représenta un dieu volant »). Pour *deum*, on a accepté aussi bien « un dieu » que « le dieu » ou « ce dieu ». La seule difficulté de ce vers résidait dans l'interprétation du groupe à l'ablatif sans préposition *humano corde* : un ablatif instrumental (« par le cœur humain ») ou de qualité (« au cœur humain ») ne présentant guère de sens dans le contexte, il fallait penser à un ablatif locatif sans préposition (« dans le cœur humain »), fréquent en poésie ; on retrouve d'ailleurs cette tournure par trois fois dans la suite du texte (au v. 8 : *non ullis locis* ; au v. 16 : *meo sanguine* ; et au v. 17 : *siccis medullis*).

v. 7. Ce vers était le premier qui pouvait dérouter par l'ordre des mots : il fallait commencer par voir que l'on entre ici dans une subordonnée introduite par *quoniam*, dont la valeur explicative (et non temporelle : en ce sens, *quoniam* n'est attesté dans le Gaffiot que chez Plaute) est d'ailleurs soulignée par la ponctuation (les deux points à la fin du vers précédent). Le premier verbe dépendant de cette conjonction de subordination, *iactamur*, est au passif, et ne devait pas être confondu avec la forme active correspondante *iactamus*. *Unda* n'est attesté au sens d'« onde de l'air » que chez Lucrèce : il fallait ici le prendre au sens courant d'« eau agitée », « flot » ou « remous » ; de même, *alterna* n'est attesté adverbialement, au sens d'« alternativement », que chez Stace : il fallait donc le rapporter ici à *unda*. Par ailleurs, le complément de lieu *in unda alterna* est à l'ablatif (donc sans mouvement) : il fallait prendre garde à ne pas traduire en français par « nous sommes jetés dans l'eau », qui correspondrait à *in* suivi de l'accusatif (*in undam*). Enfin, il était impossible de traduire *in unda alterna* mot à mot, « sur des flots alternés » : on a valorisé les traductions qui rendaient de façon à la fois fidèle et élégante l'idée exprimée par le

poète, qui compare ici implicitement l'homme à un vaisseau balloté sur des flots tumultueux.

v. 8. La coordination - *que* coordonne le verbe *permanet* avec *iactamur* : s'ouvre ici un second membre de la subordonnée explicative introduite au vers précédent par *quoniam*. Il fallait donc dans la traduction ne pas oublier d'introduire ce second membre par « et *que* », faute de quoi la syntaxe de la phrase française devenait incorrecte. La scansion permettait sans ambiguïté de montrer que *nostra aura* est un groupe au nominatif (*a* brefs) et non à l'ablatif (*a* longs), cette dernière possibilité n'offrant d'ailleurs pas de sens satisfaisant. Les bonnes traductions de *nostra aura* (« la brise qui nous pousse ») ont été récompensées par un bonus, mais les traductions plus plates (« notre brise ») ont été acceptées. Un trop grand nombre de candidats ignore enfin l'emploi de *ullus* après négation, et traduit fautivement « ne reste pas en quelque lieu » au lieu de « ne reste en aucun lieu ».

v. 9- 12
Et merito hamatis manus est armata sagittis
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet :
ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.
Et c'est à juste titre que sa main est armée de flèches crochues, et qu'un carquois de Cnossos est suspendu à ses deux épaules : c'est en effet qu'il frappe quand nous nous croyons à l'abri, avant que nous ne discernions l'ennemi, et que personne ne sort indemne de cette blessure.

v. 9. L'adverbe *merito* fait pendant à *non frustra* au début du v. 5, il fallait donc le traduire en conséquence : « avec raison » ou « à juste titre ». Pour *est armata*, ont été acceptées les traductions par un passé (« a été armée ») ou par un présent marquant l'aspect résultatif du parfait (« est armée ») ; au vers suivant, le verbe *iacet* est d'ailleurs au présent. Comme il ne peut s'agir que de la main de l'Amour, il était nécessaire d'expliciter en français en traduisant le sujet *manus* par « sa main ». Enfin, l'adjectif *hamatus* signifie « crochu », « à la pointe recourbée », ce qui n'est pas la même chose que « recourbé » ou « pointu ».

v. 10. Ce vers a donné lieu a un grand nombre de fautes parfois très graves, dont l'origine est à trouver, comme souvent, dans un mauvais usage du dictionnaire. À l'article *Gnos(s)ius* (auquel Gaffiot renvoyait quand on cherchait la forme *Cnos(s)ius*), on trouvait la définition « de Gnosse », « de Crète » : il s'agissait donc de la ville de Minos, qu'on désigne aujourd'hui plus volontiers sous sa forme grecque « Cnossos » (attention d'ailleurs à l'orthographe de ce nom propre). Hélas, le Gaffiot ajoutait ensuite, avec une référence traîtresse à Properce (il s'agissait d'un autre texte que le nôtre), cette indication qui a induit beaucoup de candidats en erreur : « *Gnosia, - ae*, f. = Ariane ». Comment convient- il de lire cette entrée ? Non pas en comprenant que *Gnosia* signifie « Ariane » : le signe = indique que *Gnosia*, sous sa forme substantivée (« la Gnossienne », « la femme de Cnossos ») est, dans l'occurrence signalée par Gaffiot, une périphrase désignant Ariane. Pouvait- il s'agir de cela ici ? Non, car il était alors impossible de trouver une fonction satisfaisante au nominatif féminin *pharetra* (« le carquois ») : la scansion excluait en effet qu'il pût s'agir d'un ablatif singulier. La seule solution viable consistait donc à rapporter l'adjectif *Cnosia* au nominatif *pharetra* pour en faire le sujet du verbe intransitif *iacet* (trop souvent

confondu avec *iacit*, du verbe *iacio*), le groupe *ex umero utroque* constituant dès lors un complément de lieu. Peut- être un certain nombre de candidats ont- ils été encouragés à substantiver l'adjectif *Cnosia* par la majuscule initiale ; il convient de rappeler que les usages sur ce point diffèrent d'une langue à l'autre, et notamment entre le latin et le français : là où le français écrit l'adjectif dérivé d'un nom de lieu avec une minuscule (« un texte grec ») et met une majuscule au substantif (« un Grec »), le latin écrit les deux avec une majuscule ; on peut s'en rendre compte dans le Gaffiot, où les entrées ont une initiale en majuscule lorsque le mot la réclame, en minuscule dans le cas contraire. La présence de la majuscule ne pouvait donc pas être interprétée comme une invitation à substantiver l'adjectif *Cnosia*.
Une fois le vers correctement analysé et construit, se posaient cependant de réels problèmes de traduction. Le premier résidait dans l'interprétation de *iacet ex* suivi de l'ablatif, car il semble y avoir ici une sorte de contamination entre deux expressions suivies de l'ablatif, *iaceo in* et *pendeo ex* : le carquois à la fois repose sur l'épaule et est suspendu à elle – les deux traductions étaient donc acceptables. La traduction de *ex umero utroque* posait également une difficulté de compréhension, car comment un seul carquois peut- il être accroché à l'une *et* l'autre épaule ? Une solution séduisante est offerte par Lawrence Richardson dans son commentaire aux *Élégies* de Properce (University of Oklahoma Press, 1977, p. 246, je traduis) : « si le texte est correct, il semblerait que Properce ait confondu la ceinture de Vénus (formée de rubans qui s'entrecroisent sur la poitrine), que l'on voit parfois portée par l'Amour, avec les lanières de deux carquois étant chacun suspendu à une épaule. » En tout état de cause, on ne demandait aux candidats que de traduire le texte : ont donc été acceptées par exemple les traductions suivantes : « un carquois de Crète est suspendu à l'une ou l'autre épaule », ou « à ses deux épaules ».

v. 11. Ce vers présentait de réelles difficultés de construction, de compréhension et de traduction : le jury en était conscient, et a donc choisi d'être indulgent à chaque fois que la traduction proposée, bien que maladroite, témoignait d'une construction correcte ; les traductions à la fois correctes et élégantes ont été récompensées par des points de bonification.
Il fallait commencer par identifier la tmèse de *ante quam*, et voir que la phrase présentait une structure parallèle à celle du vers 7 : dans la subordonnée explicative introduite par *quoniam* et dont le verbe est *ferit* (P3 de l'indicatif présent de *ferio*, - *ire*, trop souvent confondu avec *fert*, forme correspondante de *fero, ferre*), se place une subordonnée temporelle introduite par *ante quam* et dont le verbe est *cernimus*. En rétablissant un ordre des mots moins inhabituel, on a donc : *quoniam ferit ante quam tuti cernimus hostem*.
La seconde difficulté vient du cas et de la place de *tuti*, nominatif pluriel de l'adjectif *tutus* (« en sécurité », « à l'abri ») : grammaticalement, *tuti* est apposé au sujet de *cernimus*, ce qui donne en première approximation : « c'est qu'il frappe avant que, à l'abri, nous ne discernions l'ennemi ». Pour le sens, on peut cependant hésiter entre au moins deux interprétations. La première, trouvée dans une copie au moins : « c'est qu'il frappe avant que nous ne soyons à l'abri et que nous ne discernions l'ennemi » ; il y aurait alors une simple brachylogie. La seconde consiste à considérer que *tuti* équivaut en fait à l'accusatif pluriel *tutos* : « c'est qu'il nous frappe, nous qui nous croyons à l'abri, avant que nous ne discernions l'ennemi ». L'objet du verbe *ferit* et le sujet du verbe *cernimus* étant le même (« nous »), le poète introduirait un décalage en transformant *tutos* en *tuti*, décalage qui se combine avec la tmèse de *ante quam* pour produire un effet de dislocation du rapport temporel : l'ennemi est

déjà là quand nous le croyons loin, il frappe avant même que nous ayons pu nous en apercevoir.
Il était enfin grammaticalement possible de faire de *hostem* le COD en facteur commun de *ferit* et *cernimus* : « il frappe l'ennemi » (ou « son ennemi ») « avant que nous distinguions ce dernier » ; le problème est cependant que l'argument développé par Properce se comprendrait mal : en quoi importerait- il que nous discernions ou pas l'ennemi frappé par l'Amour ?

v. 12. Comme au v. 8, la coordination (ici, *nec*) coordonne les deux verbes dépendant de *quoniam*, à savoir *ferit* et *abit* : il ne faut donc pas oublier d'introduire en français le second membre de cette subordonnée explicative par « et *que* ». Il ne serait pas impossible grammaticalement que *nec* coordonne deux verbes dépendant de *ante quam*, mais le sens auquel on aboutit (« avant que nous ne discernions l'ennemi, et que quiconque sorte indemne de cette blessure) n'est pas satisfaisant. Par ailleurs, comme encore au v. 8 avec *non ullis*, beaucoup de copies semblent ignorer la construction *nec quisquam* : « et personne » ; plus nombreuses encores sont celles qui n'ont pas vu que *sanus* doit ici être pris non comme épithète du sujet *quisquam*, mais comme attribut.

v. 13- 16
In me tela manent, manet et puerilis imago ;
sed certe pennas perdidit ille suas :
evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam,
assiduusque meo sanguine bella gerit.
En moi ses traits demeurent, comme demeure son image d'enfant ; mais sans doute a- t- il perdu ses ailes : car – hélas ! – il n'est aucun lieu où il s'envole loin de mon cœur, et il est assidu à mener la guerre dans mon sang.

v. 13. Aucune difficulté particulière dans ce vers, du moment qu'on identifiait que *tela* ne pouvait être que le neutre pluriel cas direct de *telum*, sujet de *manent*, et non une forme de *tela, - ae* (« toile ») : « ils me demeurent dans la toile » ne saurait en effet présenter un sens satisfaisant.

v. 14. Un autre vers sans difficulté apparente, mais qui a suscité quelques faux sens sur *perdidit* (parfois traduit « il a employé inutilement » ou « il a gâché ») et, en général simultanément, sur *pennas* (dont Gaffiot ne donne une occurrence au sens de « flèches » que chez Valerius Flaccus ; la traduction « il a gâché ses flèches » ne faisait en outre aucun sens par rapport au distique suivant).

v. 15. On retrouvait dans ce vers la structure explicative, désormais familière, avec *quoniam* placé en milieu de vers. Il fallait voir que le sens négatif porté par *nusquam* (« vers aucun lieu » ; Gaffiot donnant aussi comme sens « en aucune occasion », on a accepté les traductions par « en aucun cas », voire « jamais ») rejaillissait sur le verbe *evolat* : plusieurs copies ont en effet traduit « il s'envole nulle part » au lieu de « il *ne* s'envole nulle part », ce qui constituait une faute de syntaxe française.

v. 16. Comme aux vers 8 et 12, la coordination (- *que*) coordonne les verbes *evolat* et *gerit* dépendant de la conjonction de coordination *quoniam* : si cette dernière était traduite par « puisque », il fallait donc commencer le second membre de la subordonnée par « et *que* » ; on pouvait aussi, comme dans la traduction proposée

ici, transformer la subordination explicative en coordination de même valeur, par exemple « car ». L'interprétation la plus simple de l'ablatif sans préposition *meo sanguine* consiste à en faire un ablatif locatif : « il mène la guerre dans mon sang » (*cf.* v. 6 et v. 17), mais on pouvait accepter également la traduction « il mène la guerre à/contre mon sang », qui ne présente pas un sens très différent ; étaient également acceptables les interprétations comme un ablatif de circonstance accompagnante (« avec mon sang ») ou instrumental (« à l'aide de mon sang »). L'adjectif apposé au sujet *assiduus* se traduisait facilement par un adverbe, par exemple « continuellement ».

v. 17- 20
Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis ?
si pudor est, alio traice tela tua !
Intactos isto satius temptare veneno :
non ego, sed tenuis vapulat umbra mea.
Quel plaisir trouves- tu à habiter un cœur desséché ? Si tu as quelque vergogne, va lancer ailleurs tes traits ! Mieux vaut faire tâter ton venin à ceux que tu n'as pas encore touchés : ce n'est pas moi que tu fustiges, seulement l'ombre ténue qui reste de moi.

v. 17. La construction de ce vers (*iucundum est* + datif + infinitif : « il est agréable pour quelqu'un de… ») ne devait en théorie pas poser problème ; certaines copies ont malgré tout réussi à considérer *jucundum* comme un adjectif verbal d'obligation, contre toute vraisemblance morphologique. Pour *quid*, on a accepté la traduction par « pourquoi », mais « en quoi » était plus satisfaisant dans le contexte.
Il est regrettable que trop de copies ne sachent pas faire la différence entre un verbe transitif et un verbe intransitif. L'article *habito*, *- are* du Gaffiot se divise en deux sections : la première consacrée à *habito* transitif, fréquentatif de *habeo* ; la seconde à *habito* intransitif, signifiant « habiter ». *Siccis medullis* ne pouvant être qu'un ablatif pluriel, il était impossible d'en faire le COD de *habito* transitif ; il fallait donc le considérer comme un ablatif locatif sans préposition (*cf.* v. 6, v. 8 et v. 16). Pour la traduction de ce complément de lieu, le Gaffiot donnait à l'article *medulla, - ae*, sens 2 (figuré) : « moelle = cœur, entrailles », et à l'article *siccus*, sens 3 (figuré), section c, les sens suivants : « sec, froid, indifférent », avec une référence à notre passage. Deux possibilités s'offraient dès lors : soit traduire littéralement, en respectant la nature de l'image physiologique du texte latin, « habiter des/mes moelles desséchées » ; soit se conformer aux conceptions modernes qui placent le siège des passions dans les entrailles ou dans le cœur, en explicitant éventuellement le sens figuré de *siccus* : « habiter des/mes entrailles desséchées », ou « un/mon cœur desséché », ou « un/mon cœur indifférent ». Il fallait en revanche éviter de mélanger les deux possibilités : « habiter mes moelles froides » ou « indifférentes » obscurcit inutilement le sens.

v. 18. Le groupe *si pudor est* posait un petit problème de traduction. On a accepté la traduction littérale « si la pudeur existe », mais sanctionné les maladresses comme « si la pudeur est ». Le poète cherche en fait à confronter l'Amour à la cruauté de sa conduite, puisqu'il semble s'acharner sur lui : une traduction comme « si tu as quelque vergogne » permet de rendre efficacement l'idée.
Traice est la deuxième personne de l'impératif présent actif de *trajicio* (ou *traicio*) ; le premier exemple donné par Gaffiot est d'ailleurs *traicere telum*, « lancer un trait » –

on avait ici la même expression avec un COD au pluriel, *tela tua*. *Alio* ne peut être un datif singulier de *alius* (la forme courante est *alii*, la forme *alio* n'étant attestée que chez quelques auteurs, *cf.* la fin de l'article *alius* du Gaffiot), et la traduction par un ablatif instrumental (« par un autre ») n'offre pas un sens satisfaisant. Il faut donc l'identifier comme l'adverbe de lieu (avec mouvement) signifiant « ailleurs », « vers un autre lieu ».

v. 19. Il ne faut pas confondre la forme au positif *satis* (*cf. satis est* + infinitif : « il suffit de ») et la forme au comparatif *satius* (*cf. satius est* + infinitif ou proposition infinitive : « il est préférable de », « il vaut mieux » ; on pouvait accepter la traduction « il vaudrait mieux », compte tenu de la valeur modale possible à l'indicatif des tournures verbales exprimant la possibilité ou l'obligation). Il est ensuite bien plus satisfaisant pour le sens de faire de l'accusatif pluriel *intactos*, ici manifestement substantivé, le COD de *temptare* (« il vaut mieux attaquer ceux qui n'ont pas été touchés ») plutôt que son sujet (« il vaut mieux que ceux qui n'ont pas été touchés attaquent »). Le groupe à l'ablatif singulier *isto veneno* pouvait être considéré comme un complément soit de *temptare* (« il vaut mieux attaquer par ce poison ceux qui n'ont pas été touchés »), soit de *intactos* (« il vaut mieux attaquer ceux qui n'ont pas été touchés par ce poison »), soit des deux (« il vaut mieux attaquer par ce poison ceux qui n'ont pas été touchés par lui »). À l'article *venenum*, Gaffiot donnait avec une référence à notre passage le sens de « philtre » (au figuré), qui a donc été accepté. Des points de bonification ont été accordés aux traductions qui explicitaient le lien entre l'adjectif démonstratif *isto* et la deuxième personne : « ce poison qui est le tien », « ton poison ».

v. 20. Ce vers ne présentait pas de difficulté de construction et de compréhension, mais il convenait cependant de le traduire en respectant la syntaxe française : des traductions comme « Non/Pas moi, mais mon ombre frêle est frappée » ont ainsi été sanctionnées.

v. 21- 24
Quam si perdideris, quis erit qui talia cantet
(haec mea Musa levis gloria magna tua est),
qui caput et digitos et lumina nigra puellae
et canat ut soleant molliter ire pedes ?
Si tu causes sa perte, qui y aura- t- il pour continuer à chanter comme je le fais (cette muse légère que je cultive fait ta grande gloire), pour chanter la tête, les doigts et les yeux noirs de ma mie, et la douceur de son pas ?

v. 21. La dernière section du texte est aussi celle qui a été la plus maltraitée, sans doute parce que c'était la seule qui présentait une syntaxe un tant soit peu complexe, avec notamment, pour la première fois dans la version, l'apparition de subjonctifs. Il convenait donc de commencer par bien analyser les temps, les modes et les voix des verbes. Le vers 21 présente un système hypothétique à l'indicatif : le verbe de la principale (apodose) est au futur simple de l'indicatif (*erit*), celui de la subordonnée (protase) au futur antérieur de l'indicatif (*perdideris*). *Quam* est un relatif de liaison dont l'antécédent, nécessairement féminin singulier, ne peut être qu'*umbra mea* au vers précédent. La relative introduite par *qui*, et dont l'antécédent est l'interrogatif *quis*, a un verbe au subjonctif présent (*cantet*) : elle présente donc une nuance circonstancielle qu'il faut marquer dans la traduction (non pas « qui sera celui qui

chante », mais « qui sera celui qui puisse chanter » ou « qui y aura- t- il pour chanter »). Il n'est pas aisé de rendre la nuance de sens entre *canat* (v. 24) et la forme fréquentative *cantet*, et on ne pouvait l'exiger des candidats ; la traduction proposée s'y essaie en employant la périphrase « continuer à chanter ». Le cas direct neutre pluriel *talia* est le COD de *cantet*, et signifie littéralement « de telles choses », renvoyant aux vers du poète ; on pouvait le traduire moins maladroitement de diverses manières (« de la sorte », « comme je le fais », etc.).

v. 22. La construction de cette parenthèse était grandement facilitée si l'on prenait la peine de scander le vers : il apparaissait alors que toutes les finales en *a* étaient brèves. Les groupes *haec mea Musa levis* et *gloria magna tua*, répartis de part et d'autre de la césure, ne pouvaient donc être qu'au nominatif : l'un est le groupe sujet, l'autre le groupe attribut du sujet, et ils sont articulés par la copule *est*. De la même manière, la scansion faisait apparaître que le *e* de *levis* était bref (*cf.* v. 4). La traduction du groupe sujet *haec mea Musa levis* impliquait une petit adaptation pour que la syntaxe française soit correcte : non pas « cette mienne Muse légère », mais « cette Muse légère qui est la mienne ». La métaphore étant aussi courante en français qu'en latin, il était inutile et peu pertinent de traduire « Muse » par « poésie » ; la traduction par « poème » faisait quant à elle faux sens, car Properce ne fait pas ici référence au seul poème qu'il est en train d'écrire, mais à l'inspiration érotique qu'il cultive prise dans son ensemble.

v. 23- 24. Les deux derniers vers développent une proposition relative qui répète, avec une légère variation (*qui… canat*), la relative au subjonctif introduite au v. 21 (*qui… cantet*). Le verbe est complété au v. 23 par trois COD à l'accusatif, et au v. 24 par une interrogative indirecte au subjonctif introduite par *ut* (*cf.* Gaffiot, article *cano*, II, 1, dernier exemple, tiré des *Bucoliques* de Virgile : *canebat uti…* « il chantait comment… »). Au delà des erreurs de construction qui entâchaient de nombreuses copies, on a également relevé beaucoup de faux sens, notamment sur *lumina nigra puellae* : il faut se rappeler qu'en poésie, le neutre pluriel de *lumen* désigne souvent les yeux (en l'occurrence, noirs), et que dans l'élégie érotique, *puella* ne se traduit pas par « la jeune fille » mais par « la bien aimée ». Beaucoup de fautes aussi sur *soleant* : le verbe *soleo* (avoir l'habitude) a trop souvent été confondu avec *adsuesco* (s'habituer) ou *adsuefacio* (habituer).
L'interrogative indirecte introduite par *ut* avait donc pour sujet *pedes* et pour verbe *soleant*, complété par l'infinitif *ire* (de *eo*, « aller ») : « et (pour chanter) comme ses pieds ont l'habitude de se déplacer avec douceur ». Certains candidats ont traduit *pedes* par « (mes) vers » : de fait, l'adjectif *mollis* peut être associé à la poésie élégiaque (*cf.* l'expression d'Ovide *molles versus* citée par Gaffiot, *s. v. mollis*, 2, d, et traduite par « poésie élégiaque »), et nombreux sont les commentateurs à souligner que ce dernier vers peut se prêter à une lecture méta- poétique, la douceur de la démarche de la bien aimée renvoyant alors à la douceur du rythme élégiaque. Malgré cela, le sens explicite est déterminé par le contexte, qui est celui d'une énumération de parties du corps de la bien aimée. Rappelons donc pour conclure que l'on demande aux candidats non pas de commenter le texte, mais bien de traduire son sens obvie ; si un double sens possible se présente, on peut bien entendu essayer de le rendre en français, mais si cela apparaît, comme ici, impossible, il faut s'attacher à rendre le sens qui apparaît le plus évident.

VERSIONS LANGUES VIVANTES

VERSION ALLEMANDE

I. Bilan

Le nombre de copies de germanistes corrigées cette année se maintient : 85 copies, contre 77 en 2012. Le jury a pu non seulement se réjouir d'une telle stabilisation, mais également et surtout de la moyenne qu'elles ont obtenue : 9,98/20 (9,72 l'an passé). Ce résultat global est fort honorable et atteste de l'acquisition de compétences relativement solides chez un grand nombre de candidats et futurs enseignants de Lettres. Voici un aperçu de la répartition des notes qui ont été distribuées :

Notes égales ou supérieures à 15 :	16	(21,92 %)
Notes comprises entre 10 et 14,5 :	33	(45,21 %)
Notes comprises entre 04,5 et 09,5 :	22	(30,14 %)
Notes égales ou inférieures à 04 :	14	(19,18 %)

Bien plus de la moitié des candidats ont obtenu une note supérieure à la moyenne, qui atteste que leur niveau de connaissances est convenable. Parmi eux se distingue un groupe de tête (21,92 %) dont le niveau de compétences est très satisfaisant, qui fut donc récompensé par une note égale ou supérieure à 15/20. Le jury souhaite notamment féliciter les 3 candidats qui, grâce à leur excellente maîtrise de la langue allemande et française et à leur dextérité manifeste dans l'exercice si délicat de la traduction, ont su tirer leur épingle du jeu ; ils arrivent nettement en haut du classement, bénéficiant respectivement des notes de 18,5/20, 19/20 et 19,5/20.

Ces très belles performances doivent encourager les candidats qui se représenteront au concours l'an prochain ainsi que les nouveaux futurs candidats à ne cesser de persévérer dans leur apprentissage de l'allemand et des méthodes de traduction. Les efforts fournis porteront leurs fruits !

II. Conseils généraux

Qu'il nous soit permis de reformuler ici les principales règles de l'exercice et quelques conseils généraux indispensables à tous les candidats qui se présenteront au concours lors de la prochaine session :

- Soulignons que la version est autant un exercice de lecture que d'écriture. La correction de la syntaxe et de l'orthographe du français est garante de la transmission du sens ; aussi doit- elle être irréprochable. Les manquements aux règles d'usage sont inévitablement sanctionnés. Il appartient du reste au candidat de gérer convenablement le temps qui lui est imparti pour s'octroyer un moment de relecture de sa traduction finale ; une copie qui n'a pas été relue est en quelque sorte un devoir inachevé.

- Toute omission de traduction est pénalisante, car le jury ne peut savoir s'il s'agit d'un simple oubli ou d'une tactique d'évitement de la difficulté. Il tient aussi de la sorte à rendre justice à ceux et à celles qui, pour les passages difficiles – et le

texte en comportait plusieurs –, ont pris le temps de réfléchir à une traduction sensée, même inexacte, là où d'autres ont cédé à la facilité en contournant la difficulté.

- Le jury ne saurait admettre plusieurs propositions de traduction pour un même terme ou groupe de mots ; il appartient au candidat d'assumer son choix de traduction.

- Rappelons que l'usage efficace du dictionnaire unilingue autorisé ne peut s'improviser le jour de l'épreuve. L'expérience montre que cet usuel ne peut venir que préciser ou compléter les connaissances lexicales acquises minutieusement et régulièrement entretenues.

- On nous pardonnera enfin d'insister sur la nécessité de soigner la lisibilité et la présentation de la copie. Il ne faut pas négliger de mettre le lecteur dans les meilleures conditions de réception et d'évaluation du travail effectué.

III. Vers une traduction du texte

1) Entrer dans le texte

Plusieurs lectures « à voix haute dans la tête » sont nécessaires pour saisir pleinement la situation narrative évoquée dans le passage à traduire et percevoir le souffle, le rythme de l'écriture, avant d'en comprendre les enjeux.

Comme l'indiquent, d'un point de vue formel, les guillemets qui encadrent le passage et les apostrophes « *liebe Ursula* », mais aussi certaines tournures explicites du texte (telles que « *ich schreibe Dir viele Worte* »), il s'agit d'une lettre adressée par le narrateur à un destinataire féminin, Ursula, une amie et confidente, qui se révèle à la fin de l'extrait être la fiancée de celui- ci (« *meine liebe Braut* »). Les majuscules portées par les pronoms personnels « *Du/Dir* » désignant le destinataire relèvent précisément dans la langue allemande des codes de l'épistolaire ; aussi n'y avait- il pas lieu de conserver ces majuscules dans la transposition du texte en français.

C'est dans les dernières pages du roman (V. Abschnitt, 6) que se situe cette lettre, dont la vocation première est d'annoncer à Ursula son départ imminent pour un voyage à travers le monde. Par le biais de cette lettre, de l'insertion d'un récit de type épistolaire dans le récit- cadre de la narration romanesque, c'est aussi et surtout l'état d'esprit général du personnage d'Andreas qui se trouve mis en scène et en exergue.

La lettre apparaît comme un lieu privilégié de réflexion et de méditation. Elle fait ici figure de double miroir. Véritable miroir de l'âme d'Andreas, pris dans une confusion des sentiments (que l'on songe du reste au roman de Stefan Zweig publié la même année, *Die Verwirrung der Gefühle*), elle renvoie également l'image de la jeunesse de l'auteur Klaus Mann lui- même ainsi que de celle de toute une génération : la parution du livre en 1926 ainsi que son titre programmatique *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend* permettent au lecteur un ancrage historique de la situation, celui de l'époque profondément troublée de l'Entre- deux-guerres et de la République de Weimar (cf. « *Republik* », ligne 17).

Le motif central de la danse se laisse dès lors appréhender comme une métaphore à la fois des amants (problématique d'autant plus aiguë dans le roman que celui- ci traite de l'homosexualité) et, au- delà, de la destinée de la génération d'après- guerre. C'est la tonalité d'une époque, ses errances et ses espoirs, que

Klaus Mann, âgé de 19 ans en 1926, essaie de retranscrire dans son premier roman et que l'on retrouve condensée en miniature dans la lettre d'Andreas dont il fallait proposer une traduction.

2) Comprendre le texte

Dans les premières et dernières lignes de la lettre, le narrateur annonce sans détour à Ursula qu'il va s'éloigner pour quelques temps afin de réaliser son projet de parcourir le vaste monde. Le ton y est affectueux et familier (« *Liebe Ursula, meine liebe Braut* »), le registre parfois peu soutenu (« *Ich schreibe Dir viele Worte, aber vielleicht weißt Du dies alles besser selbst* », « *mir war es nur…* »), le style quelquefois elliptique (« *Aber ich glaube nicht, daß es in Zukunft auf die Bilder ankommen wird. Auf die Bilder nicht und auf die Bücher nicht* ») ou imagé (« *sehe ich schwarz* »). Son projet de voyage est exprimé dans ses grandes lignes et, pour ce faire, dans des phrases simples et relativement courtes, agrémentées de quelques appositions (« *Ich habe Lust, die ganze Welt zu sehen, die ganze bunte Kugel* » ou « *Ich möchte mir alles ansehen, alle Bäume und alle Menschengesichter* »).

Son message épistolaire manifeste pour ainsi dire une demande de pardon par anticipation. Il s'agit d'un pardon imploré pour une rupture, mais aussi d'un pardon demandé au nom de toute une génération (« *So mag man es uns verzeihen* », « *mögen* » a ici le sens injonctif de « *sollen* »), en quête de sens existentiel et d'ordre politique et moral nouveau.

Dans le passage central de la lettre, le narrateur tente de saisir et de qualifier l'essence de la jeunesse de cette époque (lignes 10 à 27). Ce cheminement intellectuel se manifeste à travers des interrogatives directes et indirectes (« *Wohin dies alles führen soll, dieser große Tanz, wissen wir wohl am wenigsten* »). Ce questionnement se déploie dans des périodes longues et hypotaxiques, reflétant une pensée en élaboration, tendant à s'objectiver dans une langue abstraite (qui recourt à des nominalisations : « *ihres Irgend- wohin- Getriebenwerdens* ») et à user de divers concepts assemblés en systèmes de valeurs (« *zum Guten, Richtigen, Tüchtigen* »). L'écriture épouse ainsi le rythme d'une maturation vers l'élaboration de principes (« *Bewegung ist reif werden zur Ruhe. Leben ist reif werden zum Tod* »).

Malgré les troubles que connaît la jeunesse de cette époque, les derniers mots de la lettre font émerger, dans un style dépouillé et poétique, une lueur d'espoir, une foi en l'homme, la reconnaissance de la beauté de la nature et de l'être humain (« *Alle Bäume rauschen für mich, alle Meere warten auf mich* » ou l'emploi du génitif antéposé « *des Menschen Leib* »).

3) Traduire le texte

La compréhension lexicale, l'analyse des structures syntaxiques, puis l'interprétation du texte, sont des étapes essentielles, qui précèdent la transposition du texte allemand dans la langue française. Naturellement, ce transfert est en partie affaire de technique (concernant par exemple la traduction des relations directives contenues dans le texte, on pourra se reporter à ce que nous écrivions dans le rapport de 2011), mais pas uniquement. Il ne s'agit pas seulement de traduire une langue – ses manières de dire les choses (« *ich möchte mir alles ansehen* »), ses idiomatismes (« *vielleicht weißt Du dies alles besser selbst* »), ses images (« *sehe*

ich schwarz ») –, mais de traduire un texte, ici les confidences et réflexions d'Andreas. La métaphore de la danse croise ici le chemin de croix de la pensée de Klaus Mann, au pessimisme culturel relativisé au moment de l'écriture par un profond désir de vivre, de vivre autre chose, autrement.

La traduction ne doit pas se contenter de rendre compte de ce qui a été compris, mais elle doit être le plus fidèle possible à la fois aux mots, au sens et au rythme des phrases écrits par l'auteur. Elle doit prendre en compte les oscillations de l'écriture, en l'occurrence le va- et- vient entre le pas de deux du duo privé de la correspondance et la valse à trois temps d'une époque gravement tourmentée, c'est-à- dire conserver par exemple les reprises et répétitions contenues dans le texte (« *schwarz sehen* », « *ist reif werden* », ou encore « *des Menschen Leib* »).

La traduction proposée ci- dessous s'efforce de rendre l'esprit du texte au plus près de la lettre. Elle est le fruit d'une synthèse intégrant les heureuses trouvailles de très nombreux candidats. Cependant elle ne peut, et c'est là le propre de la traduction, avoir de valeur ni pérenne ni canonique.

Proposition de traduction

« Lorsque je reviendrai, ma chère Ursula, je te raconterai tout. Car je reviendrai bien un jour. Mais dans l'immédiat, j'ai le projet de faire encore de nombreux voyages, de nombreuses escapades. D'ici, je partirai vers le sud, puis je traverserai l'océan. J'ai envie de voir le monde entier, le globe terrestre dans toute sa diversité. Je veux parcourir le vaste Orient, là où se trouve l'origine de toute chose, et aller en Amérique, où tout se délite dans l'affairement. J'aimerais tout voir, tous les arbres et tous les visages humains. A mon retour, je pourrai peut- être peindre ces beaux tableaux, pénétrés du souffle du vent, de la joie et du chagrin. Mais je ne crois pas que les tableaux importeront à l'avenir. Ni les tableaux, ni les livres. Je n'aime pas regarder l'avenir, l'avenir ne me concerne en rien. Cependant lorsqu'il arrive que je me laisse aller à le faire, je redoute le pire en ce qui concerne l'art et sa légitimité à exister au cours des prochaines décennies. Comme je redoute aussi le pire pour le rêve immense et pénétrant, rêve conçu par les meilleurs d'entre nous, d'une humanité moralement libre et profondément sereine. L'inquiétude de notre époque est grande et terrible. Peut- être même qu'aucune époque ne fut autant consciente que la nôtre de son inquiétude, de sa dérive vers on ne sait où. Où tout cela est censé nous mener, cette grande danse, nous ne le savons guère. Je crains qu'elle ne puisse guère conduire à une communauté humaine unie par l'esprit ni à la république idéale. Nous ne sommes pas en mesure de connaître la solution de cette inquiétude, peut- être la solution est- elle tout simplement le grand abîme, l'apocalypse, une nouvelle guerre, un suicide de l'humanité. Mais plus l'inquiétude fut grande et violente, plus le calme qui suivra sera bienheureux. Le mouvement, c'est la maturation vers la tranquillité. La vie, c'est la maturation vers la mort. Sommes- nous des danseurs à ce point dépourvus de but, puisque nous célébrons la vie comme une fête pieuse, sans nous soucier de la façon dont nous pourrions la mener vers le Bien, le Juste, l'Efficace ? Ainsi donc, qu'on veuille bien nous pardonner, car il n'est pas facile, de nos jours, de servir un ordre quelconque. Et puis, une fête n'est pas nécessairement quelque chose de futile, d'immodéré, d'irréfléchi. Ce qui reste du sens d'une fête comme celle- là, nous le gardons pour toujours dans notre cœur. Ce n'est donc pas, il me semble, une fête débridée ni un divertissement pour les enfants, c'est plutôt un jeu sérieux, une pieuse aventure.

Chère Ursula, ma chère fiancée, je t'écris bien des choses, mais peut- être sais- tu déjà tout cela. J'avais seulement le sentiment de devoir t'en faire part. A présent, tu resteras de nouveau sans nouvelles de moi pendant quelque temps. Tous les arbres bruissent pour moi, tous les océans m'attendent. Il y a des gens assis dans leurs salons, que je ne tarderai pas à rencontrer. Le corps de l'homme est beau en tous lieux. J'aime le corps de l'homme. »

D'après : Klaus Mann, *La danse pieuse. Livre d'aventures d'une jeunesse.*

VERSION ANGLAISE

Bilan chiffré : 446 copies, notes de 01 à 18, moyenne : 7,23

Le passage choisi cette année ne présentait pas difficultés particulières et la majorité des candidats a réussi à traduire le texte dans son intégralité. Le texte était tiré du quinzième livre de Paul Auster, *Invisible***,** publié en 2009, roman en quatre parties qui raconte l'histoire d'Adam Walker de ses années à l'université, avec des incursions dans son enfance, jusqu'à sa mort à l'âge de 60 ans, terrassé par un cancer. Le récit n'est pas pour autant linéaire et l'auteur utilise plusieurs stratagèmes qui rendent la narration plus complexe. Il a notamment recours à un narrateur extérieur qui met en place les pièces du puzzle, regroupe les différentes parties, réécrit ce qui doit l'être et modifie les noms et les lieux afin de protéger les protagonistes de ce récit autobiographique.

1- <u>Texte et contexte</u>

Paul Auster est généralement considéré comme un écrivain postmoderne, mais *Invisible* peut aussi être vu comme un roman d'apprentissage puisqu'il suit le héros depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort. On retrouve néanmoins des caractéristiques de l'écriture postmoderne dans le roman comme le collage, l'intertextualité et surtout le changement de perspective narrative. *Invisible* serait donc un roman d'apprentissage postmoderne.

Le roman se découpe en quatre parties : Spring, écrit au présent et à la première personne du singulier présente le héros, Adam Walker, un homme d'une soixantaine d'années, atteint de leucémie et sur le point de mourir. Il envoie un manuscrit autobiographique à un ami, Jim Freeman devenu écrivain et qu'il n'a pas vu depuis près de quarante ans. Ce manuscrit raconte ce qui est arrivé à Adam en 1967, lors de sa deuxième année d'université. Cette année là, Adam rencontre Margot Jouffroy et son fiancé, un homme mystérieux, de nationalité suisse mais résidant à Paris, Rudolf Born, enseignant invité à l'Université de Columbia où Adam étudie la littérature. Ils se lient d'amitié et Born propose à Adam une somme d'argent substantielle pour concevoir et publier un magazine littéraire. Surpris mais alléché, Adam accepte. Born s'absente quelques jours de New York et Adam et Margot ont alors une aventure. Un soir, alors qu'ils marchent dans la rue, les deux hommes se font agresser par un jeune noir qui brandit un revolver. Born sort un couteau et poignarde le jeune homme puis les deux hommes s'enfuient. Adam, pris de remords,

contacte la police mais le corps n'est plus là. Plus tard, il apprend dans les journaux que le corps a été retrouvé retrouvé non loin de là, lardé de coups de couteau et que le revolver n'était pas chargé. Adam veut prévenir la police mais Born le menace et quand Adam trouve finalement le courage de dénoncer Born, ce dernier a quitté les Etats- Unis.
La seconde partie, Summer, est toujours écrite au présent mais cette fois à la deuxième personne. Cette partie raconte l'été qu'Adam passe à New York avec sa sœur avant de partir pour Paris pour poursuivre ses études mais aussi pour retrouver Born dont il tient à prouver la culpabilité et à ruiner la vie.
La troisième partie, Fall, est en fait la réécriture par Jim Freeman du manuscrit qu'Adam a laissé chez lui et que Jim trouve après la mort d'Adam. Cette partie est écrite au passé et utilise la troisième personne du singulier. Elle raconte le séjour à Paris d'Adam et la suite de son histoire avec Born.
Enfin, la dernière partie est extraite du journal de Cécile Juin, une amie d'Adam et de Born.
Toutes ces parties sont liées par des passages écrits par Jim Freeman.

Si on ne pouvait attendre des candidats qu'ils aient lu *Invisible*, on pouvait tout de même légitiment penser qu'ils connaissaient l'univers de Paul Auster, et qu'ils avaient également parcouru avec attention les précédents rapports de jury concernant l'épreuve de traduction, or ce n'était manifestement pas le cas pour une bonne partie d'entre eux.

2- <u>Structure de la langue</u>

Le jeu de la voix narrative est l'un des traits les plus marquants de cet ouvrage et ceci est particulièrement bien illustré par le chapitre dans lequel le narrateur utilise la deuxième personne, chapitre duquel est extrait le passage choisi cette année. S'il est évident qu'en anglais il n'y a pas de distinction entre le pluriel et le singulier à la deuxième personne, il semble assez improbable qu'un narrateur s'adresse à lui même et décrive sa vie en se vouvoyant. Les candidats qui ont choisi de faire s'exprimer un « vous » plutôt qu'un « tu » ont donc été pénalisés car le jury a estimé que le ton ne correspondait pas à ce qu'avait voulu l'auteur.

La phrase « **Such are the times you live in, the times you both live in** », qui n'a d'ailleurs été comprise que par une minorité de candidats, montre l'ambiguïté de l'anglais entre le pluriel et le singulier quand on utilise la deuxième personne. Un anglophone comprendra en effet qu'on s'adresse à une personne en particulier et non à un groupe de personnes quand le « you » est utilisé et il aura souvent recours, au moins à l'oral, à « you guys » ou encore « you all. » pour dissiper toute ambiguïté lorsqu'il veut s'adresser à un groupe. Le texte français pourra donc se contenter de traduire par « *Telle est l'époque dans laquelle tu vis, l'époque dans laquelle vous vivez »* sans avoir réellement besoin de préciser « *l'un comme l'autre.* » ou « *elle comme toi* » même si, bien évidemment, ces traductions de « **both** » ont été acceptées.

a- <u>Utilisation des temps</u>

Les temps ont causé pas mal de soucis aux candidats comme dans le passage suivant : « **Consequently, everything has been arranged in advance, and immediately after she arrives in New York...** » que certains candidats ont traduit par * « *Par conséquent, tout avait été organisé à l'avance et dès qu'elle arrive à New York ...* » ce qui montre soit une relecture insuffisante, soit une grave méconnaissance de la concordance des temps en français. D'autres candidats ont quant à eux traduit par * « *Par conséquent, tout est réglé à l'avance et dès qu'elle arrive à New York ...* » ce qui est également fautif puisqu'on ne tient pas compte de l'antériorité des arrangements par rapport au début du travail, même si la syntaxe est ici respectée.

De même, faire cohabiter le passé simple et le présent relève de l'impossible comme on peut le voir dans « ...**she set about looking for a job [...]and immediately after she arrives in New York, she begins working...** » traduit par *« *elle se mit en quête d'un travail […] et dès qu'elle arrive à New York, elle commence à travailler...* » ou pire encore *« *elle s'est mit en quête d'un travail* ».

On peut aussi constater que la concordance des temps ne fonctionne pas plus si on utilise le passé simple et le passé composé. « **within days of learning that she would be studying at Columbia and sharing an apartment with you on West 107th Street, she set about looking for a job** » *« *dès qu'elle a su qu'elle allait étudier à Columbia et partager un appartement avec toi sur West 107th Street elle commença à chercher un travail* »

Le fait que le texte soit rédigé au présent a beaucoup aidé les candidats, mais il faut tout de même noter les erreurs provoquées par l'utilisation de la deuxième personne du singulier. «... **which will exempt you from the ordeal** » traduit par *«... *ce qui te dispenseras du calvaire* » ou encore « ...**and a Dewey decimal number that indicates where that book must be shelved** » traduit par * « ...et *un numéro décimal de classification Dewey qui t'indiques sur quelle étagère ranger ce livre* »

De même, « **You are given a test** » traduit par *« O*n te soumets à un test* » montre clairement que les candidats n'ont pas pris la peine de vérifier avec attention toutes les formes verbales de leur traduction.

D'autres soucis de temps sont apparus dans le texte, notamment concernant la traduction de « **would** » dans « **and within days of learning that she would be studying at Columbia and sharing an apartment with you on West 107th Street, she set about looking for a job compatible with her interests and talents** » que la majorité des étudiants a traduit par un conditionnel alors que le jury attendait un imparfait, le would n'apparaissant qu'à cause de la concordance des temps.

Enfin, certains candidats n'ont pas tenu compte des temps utilisés dans le texte et ont traduit « ...**which will exempt you from the ordeal ...**» par *« ...*ce qui t'épargne le calvaire...* » ou encore « ...**how happy it will make her feel to reject your application** ...» par *« *le bonheur qu'elle aurait à rejeter ta candidature* » alors que le texte de départ utilise le futur.

b- <u>Syntaxe</u>

Les temps n'ont pas été les seuls pièges qui ont posé problème aux candidats. D'autres fautes de syntaxe sont venues entacher les traductions proposées comme par exemple *« ...*ce qui te dispensera du calvaire d'avoir à s'entasser deux fois par jour dans une rame de métro bondée ...* »

Deux erreurs de syntaxe se sont retrouvées dans un très grand nombre de copies. D'abord sur le passage suivant : « **Because she has just met you and cannot possibly know who you are, you imagine that she is suspicious of all young people and therefore what she sees when she looks at you is not you as yourself ...** » traduit par le jury « *Comme elle vient de te rencontrer et qu'elle ne peut absolument pas savoir qui tu es, tu t'imagines <u>qu</u>'elle se méfie de tous les jeunes, et donc <u>que</u> ce qu'elle voit quand elle te regarde ce n'est pas toi en tant que tel...* ». Une majorité de candidats a omis le second « que » en se focalisant sur une partie du segment uniquement sans se rendre compte que cette omission rendait la phrase incorrecte.

Une traduction et une relecture morcelées ont également amené les candidats à écrire « *tu te consoles en te disant que tu pourras marcher pour aller à ton travail et revenir* » pour traduire « **you console yourself with the thought that you can walk to and from your job** » alors que l'utilisation du complément de lieu est nécessaire dans cette structure « *tu te consoles en te disant que tu pourras aller au travail et **en** revenir à pied* »

Le fait de ne pas relier les segments entre eux une fois qu'ils ont été traduits génère des structures de phrases incorrectes. Les candidats ont probablement été satisfaits d'arriver à traduire « **more money is needed for the books and records you want to buy, the films you want to see** » autrement que par *« *...plus d'argent est nécessaire pour les livres et les disques que tu veux acheter, les films que tu veux voir...* » mais certains d'entre eux n'ont pas remarqué que la structure qu'ils avaient trouvée ne convenait pas : *« *...il te faut plus d'argent/tu as besoin de plus d'argent pour acheter les livres et les disques dont tu as envie, les films que tu veux voir.* » or il est évident à la relecture que le verbe acheter ne peut convenir dans ce contexte pour les deux propositions et qu'il faut ajouter un verbe « *...il te faut plus d'argent/tu as besoin de plus d'argent pour acheter les livres et les disques dont tu as envie, **voir** (et non *regarder) les films que tu veux voir.* »

Pour terminer sur ce question de la syntaxe et enchaîner sur les problèmes liés au sens, on peut remarquer que certains candidats ne font pas preuve de discernement et décident de plaquer le sens qu'ils connaissent d'un mot sans se poser de questions sur le résultat final et la syntaxe approximative de leurs phrases. «... **what she sees when she looks at you is not you as yourself but as yet one more guerilla fighter in the war against authority,...** » traduit par *« ... *ce qu'elle voit quand elle te regarde ce n'est pas toi en tant que tel, mais pourtant un autre de ces guérillero en lutte contre l'autorité,...*»
Ou dans un autre genre « **as you watch [the skeptical expression on her face]...** » traduit par *« *pendant que tu la regardes...* »

3- Sémantique

Parfois, les candidats pêchent par maladresse, parfois ils brodent et sur- traduisent, à d'autres moments, ils collent trop au texte, ce qui donne un résultat très peu naturel. La frontière est mince entre réécriture et restitution : les candidats doivent trouver le juste milieu pour ne pas faire de calque tout en restant le plus près possible du texte et beaucoup ne comprennent pas que l'exercice de traduction n'est pas un exercice d'interprétation.

Comme les rapports de jury le mentionnent chaque année, il faut d'abord comprendre le texte dans son intégralité avant de se demander comment les choses pourraient être dites dans la langue cible. Une lecture approfondie du passage était donc nécessaire, d'autant plus que, contrairement à ceux des années précédentes qui étaient très descriptifs et visuels, l'extrait proposé cette année racontait une séquence d'événements d'un point de vue plus spatio- temporel que descriptif, même si certains passages du texte demandaient une visualisation afin d'être compris et donc correctement traduits, mais nous y reviendrons.

Inutile de s'attarder sur les fautes d'orthographe lexicale *« *une cravatte* », *« *elle s'asseoit* », grammaticale *« *elle s'assoie* », *« *à pieds* », *«*quatre- vingt fiches* » (ce problème avait d'ailleurs déjà été souligné dans le rapport de jury 2010 !), ou les barbarismes *« *page* », *« *pagiste* », *« *virgile* » (pour « **page** »), *« *tu délayes* » (pour « **you [...] put off** »,)*« *tu candidates* », *« *les pendulaires* » (pour « **the commuters** »), sans oublier le très populaire * « *un insurrectionniste* » voire *« *un insurrectionnaire* » (le doublement de consonnes est laissé à l'appréciation du candidat). En revanche, le texte choisi cette année a posé de sérieux problèmes de compréhension aux candidats comme en témoignent les nombreuses erreurs récurrentes qui ont jalonné les copies.

a- Calque

On ne peut que conseiller la plus grande prudence concernant l'utilisation du dictionnaire. Certains candidats se contentent de recopier la définition qu'ils y trouvent et traduisent « **the ordeal** » par *« *l'expérience pénible* » ou « **grim faced** » par *« *figure déplaisante* » par exemple, ce qui est toujours lourdement sanctionné par les correcteurs. Cette utilisation du dictionnaire peut aussi inciter les étudiants à sur- traduire certains mots, ce qui, bien évidemment, change le sens premier du texte. « **she set about looking for a job** » *« *elle s'est mise à chercher avec obstination un travail* » ou encore « **you hand her the cards** » *« *tu lui remets les cartes en main* »

En ce qui concerne le calque, le risque est présent dès la première ligne du texte. En effet, les candidats ont majoritairement traduit « **Your family is well- off, but not exceedingly well- off,** » par *« *Ta famille est aisée, mais pas excessivement aisée,* », calque qui engendre un contresens.

Le segment « **with a tie around your neck** » illustre bien la facilité avec laquelle le calque peut se glisser dans une traduction, aussi bonne soit- elle par ailleurs. En

effet, de nombreux candidats ont traduit littéralement par *« *avec une cravate autour de ton cou* » ce qui n'est pas la manière dont un français dirait les choses. La formule toute simple « *une cravate autour du cou* » était la traduction attendue pour ce segment.

De même, il est vivement conseillé de se méfier des tournures trop proches du texte de départ. Ce qui se dit dans une langue ne sera pas forcément la tournure adéquate dans une autre langue. « ...**she set about looking for a job compatible with her interests and talents. Consequently, everything has been arranged in advance, and immediately after she arrives in New York, she begins working...** » *« *...elle a entrepris de trouver un job compatible avec ses intérêts et ses talents. Conséquemment, tout a été arrangé en avance et immédiatement après qu'elle arrive à New York, elle commence à travailler...* »

Le même type de calque a été retrouvé dans : « **because you resist the idea** » *« *parce que tu résiste à l'idée* »

Le calque peut même devenir absurde comme dans *« *ton salaire équivaut à plus de moins de la moitié de celui de ta soeur* » pour « **The salary is less than half of what your sister earns** ». Il faut noter que la traduction *« *Tu gagnes la moitié du salaire de ta soeur* » peut porter à confusion et ne peut donc être laissée telle quelle dans la copie.

Les pronoms réfléchis ont eux aussi donné lieu à de fréquentes erreurs : « **Your sister has already found one for herself** » *« *ta sœur en a déjà trouvé un pour elle* » ou *« *ta sœur en a déjà trouvé un pour elle- même*», « **you jump at the first opportunity that presents itself** » *« *tu sautes sur la première occasion/opportunité qui se présente d'elle- même* ». ou encore « **you console yourself with the thought** » *« *tu te consoles toi- même avec la pensée*. » ou pire *« *tu te consoles toi-même par la pensée*. ».

On voit donc ici toute l'importance d'une relecture attentive, avec un œil critique sur le français utilisé dans la copie. L'exercice de version est un exercice qui évalue la maîtrise de la langue cible bien plus que celle de la langue source et il est déplorable de voir autant d'erreurs de base dans des copies écrites par des candidats à l'agrégation de Lettres Modernes.

b- <u>Faux sens et contresens</u>

Plus grave que le calque, les faux sens et contresens modifient considérablement le texte de départ et rendent parfois la traduction totalement incohérente.

De nombreux faux sens et contresens ont émaillé les copies :
« **She instructs you to put the cards in order...** », * « *Elle t'ordonne de ranger les fiche dans l'ordre.....* », ou encore *« *Elle t'apprend à ranger les fiches dans l'ordre...* »
« **you, on the other hand** » *« *toi, de ton côté* »,
« **you resist the idea** » *« *tu combats l'idée* »,
« **A senior librarian** » *« *une libraire âgée* »,

« **You are given a test before they hire you.** » *« *On te met à l'essai avant de t'embaucher. / Tu passes un examen avent d'être embauché. / Ils te donnent un test avant qu'ils ne t'embauchent.* »
« **The librarian is a tall, grim- faced woman** » , *« *La bibliothécaire est une grande femme au visage grimaçant / peinturluré*.. »
« **you make sure you don't fail** », *« *tu es certain/sûr de ne pas échouer* », *« *tu es certain/sûr que tu n'as pas échoué* »

Le segment « **The stony face cracks a little smile** » traduit à de nombreuses reprises par *« *Le visage de pierre se fend d'un / se craquelle en un petit sourire* » a montré que les candidats ne savaient se détacher du texte à bon escient (en français, on ne dit pas un visage de pierre mais un visage de marbre, impassible, fermé ou encore inexpressif, c'est notre cœur qui est de pierre) mais aussi qu'ils ne connaissaient pas l'expression « **crack a smile** » qui signifie simplement esquisser un sourire. Enfin, le petit sourire français a une connotation narquoise ou moqueuse, le faible sourire est réservé aux malades et il était préférable d'utiliser léger sourire dans ce contexte.

Les chiffres, pourtant fort simples, ont eux aussi été mal compris à plusieurs reprises et ont donné des traductions plutôt étranges : « **She is just sixteen months older than you are** », *« *elle n'a que six mois de plus que toi* ». ou encore « **Fifteen minutes later,** » *« *Cinquante minutes plus tard,* ».
Le jury a également sanctionné l'utilisation de 16 ou 15 en chiffres et non en lettres, tout comme de 40 dans « **you resist the idea of spending forty hours a week in an office** », « *parce que tu te refuses à l'idée de passer 40 heures par semaine dans un bureau* »

Le traduction de « **just** » a elle aussi posé problème à cause de l'abus de langage qui consiste à utiliser « *juste* » en français à la place de « *ne que* » « **She is just sixteen months older than you are** », *« *elle a juste seize mois de plus que toi* » ou d' « *au moins* » ou « *tout* »: « **and because you want the job just as much as she does not want you to have it** » et *« *parce que tu veux ce travail juste autant qu'elle ne veut pas que tu l'obtiennes...* ». Même dans le passage « **Because she has just met you** », l'utilisation de « *juste* » n'était pas nécessaire : « *Comme elle vient à peine de te rencontrer* »

Enfin, peu de candidats ont vérifié la traduction de midtown, (*« *en banlieue* » *« *à l'extérieur de la ville* ») qui est en fait le nom donné à un quartier du centre de Manhattan. Cette traduction a fait l'objet d'une bonification mais elle a trop rarement été trouvée dans les copies.

Les bonifications ont d'ailleurs été nombreuses quand les candidats ont trouvé les structures les plus authentiques pour rendre au mieux l'esprit du texte. « **within days of learning** » « *quelques jours seulement après avoir appris* », « **everything has been arranged in advance** » « *tout est déjà planifié* », « **immediately after she arrives** » « *dès son arrivée* », « **You, [on the other hand,] in your [scatter- shot,] haphazard way** » « *toujours un peu désorganisé* », « **you refuse the idea** » « *tu te refuses à l'idée* », « **commuters** » « *banlieusards* » (voir le rapport de 2011), « **a Dewey decimal number** » « *un numéro décimal de la classification Dewey* », « **an**

unruly insurrectionist » « *un insurgé sans foi ni loi* », « **you imagine** » « *tu t'imagines* », « **cram yourself** » « *jouer des coudes/ te frayer un passage* ».

c- <u>Non sens</u>

La traduction littérale de plusieurs segments a fait apparaître de nombreux non sens.

« **you apply to fill his spot** », *« *tu te proposes pour remplir son poste/sa place* »
« **who has no business** » , *« *qui n'a pas de travail* »
« **Such are the times [you live in, the times you both live in]** », *« *telles sont les époques* »
« **how deeply she wants you to fail,** », *« *combien profondément elle veut que tu échoues*, »
« **how happy it will make her feel to reject your application** », *« *combien elle sera heureuse de ruiner ton travail/ rejeter tes efforts* »
« **as you watch the skeptical expression on her face melt into a kind of bafflement,** » *« *alors que tu observes l'expression sceptique de son visage fondre / se liquéfier en une sorte de stupéfaction* »
« **She says, no one ever gets it perfect.** » *« *Elle dit, personne n'y arrive jamais parfaitement.*»
« **you know that you have done well** » *« *tu sais que tu as bien fait/ tu as fait bien*»
« **This is the first time I've seen it happen in thirty years.** » *« *C'est la première fois que je l'ai vu se produire en 30 ans.* » qui nous ramène au premier point de ce rapport, l'utilisation des temps...

Plusieurs segments ont été mal traduits dans la majorité des copies. Ils ont été traités dans les différentes parties de ce rapport, mais il en reste un qui mérite un peu d'attention. Le texte est, nous l'avons déjà dit, assez peu descriptif, mais dans le passage suivant, il faut visualiser la scène afin de bien traduire l'extrait. « ...**and as you watch the skeptical expression on her face melt into a kind of bafflement, you know that you have done well** » La bibliothécaire au visage renfrogné, bien décidée à ne laisser aucune chance à Adam, examine minutieusement le travail qu'il vient de lui rendre et lui, dans l'attente de son verdict, la regarde et essaie de deviner ce qu'elle pense en scrutant son visage. Il voit l'expression fermée se transformer en stupéfaction et il comprend alors qu'il vient de réussir son test. Une fois le passage compris, on en risque plus de traduire « **melt** » par *« *fondre* » ou *« *mêler* » ou « **you know that you have done well** » par *« *tu sais que tu as bien fait.*» . L'étude de ce segment de phrase prouve donc que la compréhension doit précéder la traduction et qu'une fois le texte compris, le candidat doit se concentrer sur la mise en forme et soigner les détails.

d- <u>Sous- traduction</u>

Il est fréquent que les candidats sous- traduisent les textes, ce qui montre qu'ils n'ont pas saisi les subtilités du texte de départ et sont incapables d'en rendre le sens.
Par exemple, dans l'extrait suivant, la sous- traduction modifie le message d'origine. « **Because she has just met you and cannot possibly know who you are...** » *« *Comme elle vient à peine de te rencontrer et qu'elle ne peut vraisemblablement / probablement / possiblement / véritablement pas savoir qui tu es...* » alors qu'il

faudrait dire «*Comme elle vient à peine de te rencontrer et qu'il est absolument impossible qu'elle sache qui tu es...* »

e- <u>Style</u>

On pourrait s'attendre à ce que des candidats à l'agrégation de Lettres Modernes aient à cœur de soigner le style de leur traduction et d'éviter les répétitions maladroites comme :« *un guérillero en guerre contre l'autorité* » pour « **a guerilla fighter in the war against authority** », « *tu postules pour occuper son poste* » pour « **you apply to fill his spot** » ou encore « *elle commence à travailler comme assistante d'édition dans une grande maison d'édition commerciale* » pour « **she begins working as an editorial assistant for a large commercial publisher** ».

Le jury aurait aussi souhaité trouver plus fréquemment « *Un de tes amis a quitté la ville* » plutôt qu' *« *Un ami a quitté la ville* », le « *numéro de classification* » et non le nombre, « *tu sens* » plutôt que *« *tu peux sentir/ressentir* », « *une pile de fiches* » au lieu d' *« *une pile de cartes* », « *tu repousses tes recherches / cette recherche* » plutôt que *« *tu repousses la recherche* ».

Enfin, même si le style de Paul Auster n'agrée pas à tous les candidats, ils se doivent de le respecter. Ainsi, si l'écrivain répète « **book** » dans « **each one bearing the title of a book, the name of the author of that book, the year of publication of that book, and a Dewey decimal number that indicates where that book must be shelved** », il est nécessaire de garder cette répétition car elle est étrange dans les deux langues et c'est un effet de style voulu par l'auteur afin d'exprimer le caractère fastidieux du travail auquel postule Adam.

Ce dernier point n'aborde que des détails bien sûr au regard des nombreuses autres erreurs recensées dans ce rapport, mais cela prouve combien la relecture est négligée par les candidats alors que c'est une étape qui peut permettre d'éliminer fautes d'accord et maladresses et au final de gagner quelques précieux points.

Pour conclure, on ne peut que conseiller aux candidats de lire attentivement les rapports rédigés à leur intention, notamment celui de 2009 qui donne une bibliographie sur le B- A BA de la version et celui de 2007 qui recense les techniques de traduction auxquelles les candidats doivent faire appel. La lecture des rapports permet aux candidats d'identifier les erreurs les plus fréquemment trouvées et de s'approprier les conseils donnés pour éviter de se tendre des pièges à soi- même.

L'autre conseil que ce rapport peut donner, comme tous ceux qui l'ont précédé, c'est de s'entraîner à l'épreuve de traduction car les savoir- faire nécessaires, les automatismes, les bons réflexes s'acquièrent par la pratique, tout comme l'apprentissage de la gestion du temps. Il est, en effet, déplorable de voir que de trop nombreux candidats ne gardent pas suffisamment de temps pour procéder à une relecture attentive et critique de leur travail, comme en témoignent les fréquents oublis de mots ou répétitions trouvés dans les copies qui font augmenter le nombre de non- sens et par là même baisser les notes.

Traduction proposée :

Ta famille est aisée, mais pas extrêmement aisée, elle n'est pas riche selon les critères des riches, et bien que ton père soit assez généreux pour te verser une pension qui te permet de subvenir à tes dépenses de base, il te faut plus d'argent pour les livres et les disques que tu veux acheter, et les films que tu veux voir. Tu commences donc à chercher un travail pour l'été. Ta soeur, pour sa part, s'en est déjà trouvé un. Elle n'a que seize mois de plus que toi, mais sa façon d'aborder le monde a toujours été plus raisonnable et réfléchie que la tienne et quelques jours seulement après avoir appris qu'elle allait étudier à Columbia et partager un appartement avec toi sur West 107th Street elle s'est mise en quête d'un travail en adéquation avec ses centres d'intérêts et ses compétences. Par conséquent, tout a été organisé à l'avance et dès qu'elle arrive à New York, elle commence à travailler comme assistante éditoriale d'un grand éditeur commercial dans le centre de Manhattan .
Toi, en revanche, désorganisé et imprévoyant comme à ton habitude, tu repousses cette recherche jusqu'au dernier moment et parce que tu te refuses à l'idée de passer quarante heures par semaine dans un bureau une cravate autour du cou, tu saisis la première occasion qui se présente. Un de tes amis a quitté la ville pour l'été et tu postules pour le remplacer comme agent à la Bibliothèque Butler sur le campus de Columbia. Tu gagnes à peine la moitié de ce que gagne ta sœur mais tu te consoles en te disant que tu pourras aller au travail et en revenir à pied ce qui te dispensera du calvaire d'avoir à t'entasser deux fois par jour dans une rame de métro bondée de cohortes de banlieusards en sueur. On te fait passer un test avant de t'embaucher. Une bibliothécaire chevronnée te tend un paquet de fiches, peut- être quatre- vingts fiches, peut- être une centaine de fiches, chacune portant le titre d'un livre, le nom de l'auteur de ce livre, l'année de publication dudit livre et un numéro décimal de classification Dewey qui indique sur quelle étagère ranger ce livre. La bibliothécaire est une grande femme d'une soixantaine d'années au visage austère, une certaine Miss Greer, et elle semble déjà se méfier de toi, déterminée à ne pas céder d'un pouce. Comme elle vient de te rencontrer et qu'elle ne peut absolument pas savoir qui tu es, tu t'imagines qu'elle se méfie de tous les jeunes, et que donc ce qu'elle voit quand elle te regarde ce n'est pas toi en tant que tel, mais comme encore un autre de ces guérillero en lutte contre l'autorité, un insurgé sans foi ni loi qui n'a aucun droit de s'immiscer dans le sanctuaire de sa bibliothèque pour demander à y travailler. Telle est l'époque dans laquelle tu vis, l'époque dans laquelle vous vivez. Elle te demande de ranger les fiches dans l'ordre et tu sens à quel point elle veut que tu échoues, la joie que ça lui procurera de rejeter ta candidature, et parce que tu veux ce travail au moins autant qu'elle ne veut pas te le donner, tu prends bien soin de ne pas échouer. Un quart d'heure plus tard, tu lui rends les fiches. Elle s'assoit et commence à les détailler, une par une, l'une après l'autre, de la première à la dernière et alors que tu observes l'expression sceptique de son visage se muer en une sorte de stupéfaction, tu sais que tu t'en es bien sorti. Le visage de marbre esquisse un léger sourire. Personne n'y arrive jamais parfaitement, dit- elle. C'est la première fois que je vois ça en trente ans.

D'après Invisible, Paul Auster

Nolwenn Le Guilcher
Professeur agrégé

VERSION ESPAGNOLE

Résultats et remarques générales

Sur les 136 copies que le jury a corrigées cette année, la moyenne a été fixée à 07,1/20 avec une ventilation des notes allant de 0,25 à 16. Le nombre des candidats, de plus en plus réduit au cours de ces dernières années, a augmenté ainsi que la moyenne générale des résultats (2010 : 113 copies avec une moyenne de 6,7 ; 2011 : 103 copies avec une moyenne de 6,2/20 ; 2012 : 98 copies avec une moyenne de 06,7/20).

En dépit de quelques copies résiduelles et de la difficulté pour certains candidats manifestement peu préparés à l'exercice de la version littéraire et qui n'ont pu finir l'épreuve dans le temps imparti –et ce, malgré une ébauche parfois prometteuse- , le jury se félicite d'un progrès dans la qualité de l'exercice, tant du point de vue de la présentation, du soin dans l'écriture, que dans la correction de la langue (nous signalons toutefois au passage le mauvais usage des guillemets en début et en fin de traduction alors que le texte n'y a pas recours !). Globalement, la clarté du propos s'est améliorée grâce à une expression de bonne tenue et une langue mieux écrite. Il semble que les candidats ont davantage mesuré l'importance de la mise en forme, de la gestion du temps et, partant, de la relecture qui permet toujours de veiller à la cohérence de l'ensemble à tous points de vue. Les copies attestent, outre une préparation sérieuse, un effort véritable dans l'entraînement à la version espagnole, et une réelle prise en compte des conseils des rapports des années précédentes dont la lecture s'avère toujours indispensable pour un bon complément d'informations et de conseils. Nous encourageons vivement les préparationnaires à respecter ces consignes de méthodologie de travail pour faire de leur préparation l'entraînement le plus adapté aux réalités et aux exigences de l'épreuve de version.

Néanmoins, on ne saurait manquer de rappeler ici l'importance du travail préliminaire à la traduction proprement dite, trop de candidats se lancent en effet dans l'exercice écrit sans consacrer assez de temps à la lecture analytique du document. Une bonne lecture est garante d'une bonne compréhension, ce qui du point de vue de la traduction se révèle fondamental pour la parfaite restitution en français d'un texte espagnol. Cette remarque trouve son origine dans les nombreux contresens (voire non- sens) de mots ou de phrases qui jalonnent les copies. Car, s'il est vrai que le texte n'exigeait pas une connaissance particulièrement poussée d'aspects précis de la culture espagnole, le jury attendait un repérage extrêmement fin des éléments significatifs concernant l'identité des personnages, les conditions de leur rencontre et la tension palpable chez chacun d'eux dans une mise en scène où le regard, la dimension visuelle des descriptions, demandaient une interprétation non seulement de ce que « dit » le texte, mais aussi de ce qu'il suggère. Cet indispensable travail d'approche serrée du texte aurait permis d'éviter de nombreuses erreurs d'interprétation et donc de traduction. La langue de Juan Manuel de Prada, certes de facture complexe, fourmille d'un lexique extrêmement riche et varié pour caractériser de la façon la plus précise possible le personnage dont le portrait nous est présenté. L'attention dans la lecture ainsi qu'une bonne consultation du dictionnaire unilingue auraient permis d'éviter certains écueils. De même, des tournures grammaticales ainsi que des expressions linguistiques idiomatiques ont rendu parfois difficile la compréhension du texte. Des traductions ont présenté des contradictions et, de façon plus grave, des aberrations qui laissent apparaître des contresens majeurs dans la lecture du texte.

Nous insistons sur la dimension non seulement linguistique de l'épreuve mais également littéraire. D'où l'évaluation du style, de la capacité à restituer dans la langue de réception les images, les effets et même les jeux de mots - quand cela est possible- qui font toute la saveur du texte original. C'est pourquoi, et c'est une évidence pour l'ensemble de la préparation à l'agrégation de lettres modernes, une lecture assidue en espagnol et en français sont salutaires. Sans compter que la bonne connaissance et la parfaite correction de la langue française s'enrichissent de ces lectures régulières.

Les principales sources d'erreur

Avant toute chose, le jury souhaiterait rappeler quelques points concernant la correction de l'expression en français qui, de façon parfois très étonnante, n'est pas toujours aussi parfaitement maîtrisée que le niveau du concours l'exige. Est- il nécessaire de rappeler que, lors de la correction, tout est pris en compte, de l'orthographe (y compris les accents !), aux accords lexicaux et verbaux, aux structures syntaxiques simples et complexes, sans compter les omissions durement sanctionnées : rien n'échappe à l'évaluation et les candidats oublient parfois qu'un point peut s'avérer déterminant dans le résultat final qu'il peut faire basculer vers la réussite ou l'échec au concours. La plus grande rigueur est donc de mise dans l'ensemble de l'épreuve, rien ne doit être laissé au hasard et la vigilance est attendue d'un candidat sérieux. D'où le soin apporté également à la ponctuation qui, malgré les modifications qu'elle subit dans le passage d'une langue à l'autre, doit être raisonnée et contribuer à la clarté sémantique ainsi qu'à la fluidité de la langue française. La stylistique varie en effet d'une langue à l'autre, mais il convient de respecter autant que possible les choix de l'auteur quant aux respirations de son écriture, aux variations de registres, à la précision de l'expression rendue en parfaite concordance avec la lettre et l'esprit du texte. Pour terminer, nous voudrions souligner encore les trop nombreuses erreurs de temps, intolérables à deux point de vue, celui de la syntaxe française (par exemple « bien qu'il venait au lieu de bien qu'il vînt »), et celui du respect du passage à traduire, et donc encore une fois de ce choix de l'auteur.

- ***Confusions lexicales*** : une traduction fautive peut être due à une incompréhension du lexique, c'est- à- dire à une mauvaise lecture de la définition du mot en espagnol à partir du dictionnaire unilingue et à une analyse lacunaire du contexte. Cette erreur entraîne au mieux une inexactitude, au pire un contresens de mot ou d'expression, voire –plus grave encore- un non- sens, lorsque la traduction excède le simple faux- sens. À titre d'exemples, « complexión » (l.1) a parfois été traduit par « complexion », un faux- sens dû à une traduction trop rapide qui ne prend pas en compte l'aspect uniquement physique de la signification du mot en espagnol. On a préféré ainsi «stature » ou « constitution » plus précis. De même que « bastón » (l.11) signifiant « canne » a pu être traduit par « bâton » faisant d'une traduction- calque un contresens de mot où la dimension de la vieillesse du personnage disparaissait totalement. Par ailleurs, on a pu trouver pour le passage « Sólo al reparar en el bastón » (l.10- 11) où apparaît le verbe *reparar,* repris plus loin « Reparé bajo las cejas » (l.19), la traduction « réparer » qui ne veut rien dire et entraîne inévitablement un non- sens de phrase en oblitérant totalement la perception active du locuteur.

- Erreurs de lexique, de syntaxe et de conjugaison **:** une solide connaissance des deux langues est attendue pour aborder l'épreuve. Aucune approximation ne pourra être tolérée, cela va de soi de la part de futurs professeurs de lettres. Dans ce sens, les barbarismes lexicaux sont fortement sanctionnés, par exemple « octuagénaire »

au lieu d' « octogénaire » ou, pire encore, les barbarismes verbaux qui témoignent d'une méconnaissance inacceptable à ce niveau d'études de la conjugaison française.

Parmi les propositions comparatives, le texte proposait « le hacían parecer más que un cura que acababa de cumplir cincuenta años de ministerio un boxeador retirado » (l.8- 9) qui a été traduit « le faisait ressembler plus qu'un curé […] un boxeur » au lieu de « plus qu'à un curé […] à un boxeur à la retraite » ; « no tanto para estrechar la suya como para que pudiera utilizarla como asidero » (l.25- 26), qui a occasionné des traductions erronées comme par exemple « non pas tant […] comme pour /mais pour » ; « non pas tant […] si ce n'est… », ou encore « non tellement pour […] mais pour… », au lieu de « non pas tant […] que pour… » ; des traductions- calques, voire du bricolage linguistique (d'où parfois un charabia), facilement évitables en faisant un repérage pointu des structures syntaxiques du texte espagnol avant d'ébaucher une première traduction.

- Tournures idiomatiques : mais au- delà de ces inventions fâcheuses qui attestent diverses approximations linguistiques, nous avons relevé des difficultés à rendre en français des tournures propres à l'espagnol courant, tel que l'emploi accumulatif des pronoms avec des verbes réfléchis beaucoup plus fréquent en espagnol qu'en français et qui, dans le cas présent, aurait dû provoquer l'emploi du pronom possessif en français : « se le acusaba el vientre, la espalda se la había encorvado » (l.2), traduit par des non- sens « on accusait son ventre/ on lui avait courbé le dos », au lieu de « son ventre se dessinait, son dos s'était voûté ».

Un peu plus loin dans le texte, l'expression « quién sabe si pendenciera incluso » (l.4- 5) (« qui sait, peut- être même tapageuse ») a souvent été traduite par l'expression calque en français « qui sait si ce n'était pas lié/ s'il aimait encore combattre ». La méconnaissance de cette tournure idiomatique a entraîné automatiquement un contresens sur l'ensemble de la proposition comme s'il s'agissait d'une subordonnée conditionnelle à l'irréel du passé avec l'emploi d'un verbe conjugué à l'imparfait du subjonctif.

Un dernier exemple significatif réside dans la compréhension d'expressions telle que « Estaría bueno » (l.28), qui pouvait se traduire par « il ne manquerait plus que ça », et qui parfois a donné lieu, au mieux à une inexactitude « en voilà une bonne », au pire à une traduction- calque « ça aurait été bien » qui marque un contresens sur le caractère combatif et le sentiment de dignité du vieil homme.

Le vouvoiement, enfin, pose parfois problème chez certains candidats qui traduisent « Por favor, no se levante » (l.23) par « S'il te plaît, ne te lève pas » sans s'interroger sur la présence du pronom réfléchi *SE* incompatible avec la deuxième personne du singulier.

Les exemples choisis, nous tenons à le souligner, servent ici à fournir des cas de réflexion sur des faits de langue auxquels les candidats seront peut- être confrontés à l'avenir. Ils n'émanent aucunement d'une volonté de décourager les agrégatifs, mais bien au contraire de les aider dans leur travail de préparation à une épreuve dont le résultat compte au même titre que les autres pour être reçu au concours.

Présentation du texte

Le texte est extrait du roman *El séptimo velo* qui fut édité par Seix Barral, à Barcelone, en 2007 et qui obtint la même année le prix *Biblioteca Breve*. Il met en scène le protagoniste Julio Ballesteros qui découvre l'identité de son véritable père, Jules Tillon, un Français héros de la résistance portant le pseudonyme d'Houdini. Abandonné par son père avant sa naissance, le personnage poursuit une enquête

identitaire qui le mène de la France occupée à l'Espagne franquiste et à l'Argentine d'aujourd'hui.

L'extrait choisi ouvre le roman sous la forme d'un long paragraphe qui, entièrement consacré au portrait à la fois physique et psychologique du père Lucas, tarde à nous livrer une quelconque information sur l'instance narrative. L'emploi du JE explicite qu'il s'agit du regard du personnage prénommé Julio qui demeure mystérieux : c'est le fils de Lucía qui dut l'élever seule. Grâce au jeu de regards entre les deux personnages, le lecteur devine en filigrane la relation lointaine que fait ressurgir cette rencontre importante. En effet, le père Lucas a connu la mère du narrateur ainsi que son père, il fut le témoin de souvenirs que le narrateur s'apprête à faire ressurgir de son passé au cours d'une visite où la prudence et la tension semblent retarder le moment de la confrontation. Le narrateur ne parle- t- il pas de *zozobra* et de *azoramiento*, autant de termes révélateurs de l'enjeu de cette visite, si attendue par le curé et certainement aussi par son interlocuteur ? Julio s'applique à observer et à interpréter l'apparence physique d'un homme, jadis robuste, mais désormais sur le déclin, en lutte avec le vieillissement et l'approche inexorable de la mort dans la maison de retraite où il vit.

Proposition de traduction

Le père Lucas avait été un homme à la stature imposante. Bien que ses formes ne fussent plus gracieuses –son ventre se dessinait nettement, son dos s'était voûté- , bien que la vieillesse eût tassé son squelette, on percevait encore dans sa physionomie un reste de force nerveuse, de bonhomie et de rudesse qui trahissait une jeunesse aguerrie, qui sait, peut- être même tapageuse. Il avait eu certainement les cheveux noirs et frisés. Pour l'heure, ils étaient presque blancs et se raréfiaient sur le haut du crâne ; son gros nez camus et sa bouche rieuse qui, lorsqu'il souriait, laissait voir une dentition ravagée, comme une tour de guet d'où auraient déserté les sentinelles, le faisaient ressembler, plus qu'à un curé qui venait de fêter ses cinquante ans de ministère, à un boxeur à la retraite, désireux de raconter ses exploits sur le *ring* et même de renfiler des gants, ne serait- ce que pour accompagner son récit de crochets et de droites. Ce fut seulement en remarquant la canne qu'empoignait l'une de ses grandes mains larges et rêches de paysan qui cultive son propre potager, que je me souvins que je me trouvais face à un octogénaire.

- Tu dois être Julio, le fils de Lucía, dit- il en se relevant non sans effort de l'un des fauteuils en skaï qui encombraient le hall de la maison de retraite. Je t'attendais depuis un moment.

Il y avait un je- ne- sais- quoi de précipité, presque d'impérieux dans sa voix, qui contrastait avec son timbre éraillé par l'enrouement. Peut- être avait- il besoin, comme moi- même, de dissimuler l'angoisse que cette rencontre provoquait en lui sous un masque confiant qui, finalement, faisait ressortir son inquiétude. Je remarquai, sous ses sourcils blancs et hirsutes, la lueur de son regard : ses yeux brillaient, inquisiteurs, sans oser ciller, comme s'ils recherchaient dans ma physionomie les similitudes avec l'homme qui m'avait engendré, cet homme furtif qui avait semé sa graine avant de disparaître, sans en attendre la récolte.

- Je vous en prie, ne vous levez pas, ce n'est pas la peine. - Je n'osais pas le tutoyer à mon tour, je jugeai que cela aurait sonné faux et peut- être irrespectueux- . Je vous remercie beaucoup de me recevoir.

Comme il ne prenait pas ma demande en compte, je m'approchai et lui tendis la main, non pas pour serrer la sienne mais pour qu'il puisse l'utiliser comme appui.

- Allons, allons, tu m'as pris pour un vieux ? –râla- t- il tandis qu'il relevait péniblement son grand corps de gladiateur fatigué. –Il ne manquerait plus que ça.
Je remarquai son visage sanguin qui devenait presque pourpre sur les joues, indice éventuel d'une ancienne lésion coronarienne. Bien qu'il vînt juste de se raser, on voyait les traces de barbe ici et là, entre ses rides ; quelques coupures légères, comme de minuscules stigmates, révélaient que son pouls était en effet celui d'un vieil homme. Quand il se fut enfin relevé, il me serra la main avec effusion, presque violemment, comme s'il s'efforçait de montrer une vigueur qui lui faisait déjà peu à peu défaut. La chaleur de son geste contrastait avec la température de sa peau, dans laquelle paraissait déjà s'infiltrer le souffle de la mort.

Rapport établi par Naïma Bataille, Fabrice Quero, Nicolas de Ribas et Sarah Voinier

VERSION ITALIENNE

Traduction proposée

Perplexités enfantines/Désarroi enfantin

La gêne que les adultes éprouvent face aux enfants devrait leur faire mesurer ce qu'il y a de faux ou d'équivoque dans leur manière d'apprécier les phénomènes les plus importants de la vie : l'amour et la mort.

Je me souviens d'un petit garçon de trois ans dont la mère était sur le point de mettre au monde un deuxième enfant, et à qui, jusqu'au dernier jour de la grossesse, tous les membres de la famille assuraient que le petit frère ou la petite sœur, c'étaient les paysans qui l'apporteraient de la campagne, avec les fruits et les salades. Un soir l'enfant, qui en avait plus qu'assez de s'entendre traiter de manière aussi sotte, indiquant résolument le ventre de sa mère, qui lui arrivait désormais au menton, eut cette heureuse sortie/ leur sortit cette réjouissante réflexion : « le bébé est là ; comment il a fait pour y arriver, je n'en sais rien, mais il est là, et ce n'est pas vrai que ce sont les paysans qui l'apportent de la campagne ».

Pourquoi entourer l'amour d'autant de pitoyables cachotteries et de ridicules mensonges, et la mort de couleurs aussi sombres ?

En me levant un matin, j'observais ma mère m'habiller avec un regard inhabituel, et je sentais ses mains qui n'avaient pas sur mon corps le rythme des autres jours, mais un toucher différent. Je sentais, même si je me taisais, que rien d'elle ne m'appartenait, alors que les autres matins, même si elle pensait à autre chose tandis qu'elle s'employait à m'habiller, elle était toute à moi. Ce matin- là, elle m'était complètement étrangère, comme absente, et si je lui avais posé des questions, elle m'aurait répondu par des « oui » et des « non » qui n'auraient pas été des réponses, et sans même écouter ce que je disais. Mais je me gardais bien de l'interroger, et déjà mon imagination travaillait à en découvrir la raison/je laissais libre cours à mon imagination pour en découvrir la raison. Après m'avoir lavé, comme toujours, après avoir fini de m'habiller et fait prendre mon petit déjeuner, elle me fit conduire par la bonne à l'étage au- dessus, sans un mot d'explication ; chose

vraiment inhabituelle de la part de ma mère, qui n'aimait me laisser à personne, ni pour quelque raison que ce soit/fût. Dans l'escalier, la bonne se fit un devoir de m'expliquer que je montais pour m'amuser/faire joujou avec des amis qui m'attendaient.

La chose se répéta trois matins de suite, et la bonne ne venait me rechercher que le soir, vers dix heures, à l'heure de me mettre au lit.

Il y avait là- haut une famille nombreuse et accueillante, et pendant ces trois jours j'y fus couvert d'attentions et de cajoleries : jeux, friandises, baisers et marques d'affection de toute sorte. Ces braves locataires semblaient n'avoir qu'une idée en tête : mon bonheur. On ouvrait un tiroir pour y chercher un bonbon ou une dragée, une babiole susceptible de me plaire ; on improvisait un jouet avec du papier et du fil/de la ficelle ; on inventait un nouveau passe- temps, un divertissement pour m'égayer et m'amuser, et à table tous, grands et petits, rivalisaient pour mettre quelque chose dans mon assiette, si bien que la mère était obligée d'intervenir en leur adressant d'incessants reproches, parce qu' ils allaient me rendre malade avec toute cette nourriture.

Mais (moi) j'accueillais tant de gentillesse avec méfiance, dans ce lieu avec lequel je tardais à me familiariser, et je regardais autour de moi en cherchant à tout une explication (…).

Et une fois je pus voir dans le jardin l'une de nos parentes, avec une femme que je ne connaissais pas, occupées à arranger une robe noire qu'elles avaient étalée sur leurs genoux.

d'après Aldo Palazzeschi, *Stampe dell'Ottocento*

RAPPORT

34 candidats ont, cette année, composé en version italienne, ce qui représente une légère augmentation par rapport à la session 2012. Sur ces 34 candidats, 18 ont obtenu une note égale ou supérieure à 10, soit 52%, signe d'un niveau en progression dont témoigne la moyenne de l'épreuve : 10, 7 (9,5 si l'on inclut les notes comprises entre 0,5 et 2).

Echelle des notes : 18 (1), 15,5 (2), 14,5 (1), 14 (2), 13,5 (1), 13 (2), 12 (2), 11,5 (4), 10,5 (3), 8,5 (2), 8 (4), 7,5 (1), 5 (1), 4,5 (1), 3,5 (1), 2 (1), 1,5 (1), 1 (1), 0,5 (3).

Le texte n'était certes pas facile, en particulier à cause de la redoutable syntaxe d'Aldo Palazzeschi (1885- 1974), écrivain florentin plus connu pour son roman *Le sorelle Materassi*. Il est donc remarquable que plus de 50% des candidats aient obtenu une note égale ou supérieure à la moyenne, même si le jury a pris le parti d'une relative indulgence, en valorisant la correction du français et sa fluidité syntaxique plus que les connaissances et la précision lexicales. Les remarques formulées dans les rapports précédents semblent donc avoir été prises en compte, et il est souhaitable que les futurs candidats continuent dans cette voie.

Le jury a néanmoins relevé dans les traductions un certain nombre d'erreurs, ou fautes grossières, à commencer par le titre et la première phrase qui méritent un traitement spécifique.

Le titre : *Perplessità infantili.* La traduction littérale, *Perplexités enfantines*, ne posait *a priori* aucun problème, et il est d'autant plus surprenant que certains candidats aient été, semble- t- il, gênés par l'adjectif. « Infantile » ne convenait pas ici puisque, sauf dans certaines expressions comme « maladies infantiles » ou « mortalité infantile », il est utilisé en français comme synonyme de « puéril » , c'est- à- dire « comparable à un enfant ». Le personnage du texte étant un enfant, on emploiera ici « enfantines ». Si cette erreur est compréhensible, les barbarismes « enfantiles » et « infantines » le sont beaucoup moins.

La première phrase. Généralement comprise, la plupart du temps traduite de façon maladroite, cette phrase exigeait un aménagement de la syntaxe, le « calque » étant impossible ici, en particulier à cause de la préposition *da* (littéralement : « à partir de »), qui a donné lieu à des solutions aussi variées que maladroites ou inexactes : « devant », « dans », « en considérant », « en éprouvant », « au regard de », « vu », « à travers », etc. L'embarras des candidats est tout à fait justifié, mais une technique (éprouvée) de traduction consiste, dans ce cas, à « renverser » la syntaxe en faisant de « il disagio » le sujet de la phrase, puis à l'aménager en fonction de cette modification : « la gêne que les adultes éprouvent…. devrait leur faire mesurer… ». Si l'on veut à tout prix conserver la syntaxe de Palazzeschi, seule la traduction « à l'aune de (la gêne)… », suggérée par le verbe *misurare,* est possible (solution d'ailleurs trouvée par un candidat). Une fois réglé le problème de la syntaxe, peu importait que l'on traduise *disagio* (littéralement « malaise ») par « gêne » ou « embarras », et les deux autres difficultés de la phrase, *quanto ci sia di falso* (« ce qu'il y a de faux » ou « tout ce qu'il y a de faux ») et *i fenomeni più grandi* (« les phénomènes les plus importants… »), avec la confusion *quanto/quando*, et l'omission de l'article dans l'expression du superlatif en français, n'ont donné lieu qu'à peu de fautes.
Une seule copie a cumulé toutes les fautes possibles, que l'on peut citer comme exemple de ce qu'une relecture attentive doit permettre d'éviter : « des désagréments qui viennent de l'enfance, les adultes devraient mesurer quand il y a des fautes ou mauvaises intentions dans l'évaluation des phénomènes plus grands de la vie ».

Méconnaissance de l'italien ou maladresses de français ont donné lieu, dans la suite du texte, à différentes erreurs.

Lexique

- *figlio :* rappelons qu'en italien le mot *figlio* n'a pas seulement le sens de « fils », mais aussi d' « enfant » en général . La mère attend évidemment un second enfant, et non un second fils.
- *S'io le avessi rivolte delle domande… ma io mi guardavo bene dal farle : rivolgere* a le sens de « adresser » (ici, « des questions », plus loin « des reproches », *rimproveri*). L'expression idiomatique *fare delle domande* signifiant « poser des questions », *farle* renvoie à *domande.* La traduction « je me gardais bien de le faire » est donc un contresens, et si l'on veut éviter une répétition, on peut, par exemple, traduire la première fois par « si je lui avais posé des questions », et la deuxième par « je me gardais bien de l'interroger ».

- *La donna di servizio :* la femme de ménage, la bonne. L'usage italien étant aussi de dire, simplement, *la donna*, on répétera, dans la phrase suivante, « la bonne », et non « la femme », traduction inappropriée ici.
- *Per le scale :* idiomatisme, « dans » l'escalier.
- *Venni coperto :* le verbe *venire* est ici utilisé comme auxiliaire du passif, dans le sens de *essere.* D'où « je fus couvert… », et non « ils vinrent couverts de baume et de tendresse » *(sic)*.
- *Chi apriva un cassetto per cercarvi una caramella o un confetto… :* le mot *caramella* est un classique du faux ami, et signifie « un bonbon », de même que *un cassetto* est un « tiroir ». On n'en appréciera que mieux la traduction proposée par un candidat, pour qui « l'un prenait une casserole pour faire du caramel ». Rappelons au passage que l'usage du dictionnaire unilingue est autorisé…
- *Con la carta e il filo :* « avec du papier et du fil » : l'italien utilise souvent l'article défini là où le français emploie l'indéfini. Il importe donc de rétablir ici l'usage français, qui permet également, même si la traduction n'est pas tout à fait exacte, de traduire *filo* par « ficelle » (« avec du papier et de la ficelle »).
- *Fare a gara :* « rivaliser », à la rigueur « faire à qui mieux mieux ». Mais certainement pas « tous étaient à qui mieux mieux pour remplir mon assiette ».
- *Mi guardavo intorno :* équivalent de *guardavo intorno a me*, « je regardais autour de moi ». « Je me regardais autour de moi » est bien évidemment incorrect en français.
- *Aggiustare :* « arranger », « réparer ». S'agissant ici d'une robe (*vestito nero femminile)*, on préférera « arranger ». Le jury a néanmoins accepté « ajuster ». En ce qui concerne le mot *vestito*, rappelons qu'il peut indiquer, suivant le contexte, un « vêtement », une « robe » (pour les femmes) ou un « costume » (pour les hommes). S'agissant de cette dernière phrase, il semble nécessaire de mettre en garde les candidats contre les traductions absurdes, telles que « …qui cherchait à mettre un vêtement noir à une fille qu'elle tenait allongée sur ses genoux » (!!!)

Syntaxe

Quatre points de syntaxe italienne ont donné lieu à des erreurs, dont deux dans la phrase *… il fratellino, o la sorellina, lo avrebbero portato i contadini dalla campagna* :

- *lo avrebbero portato* : il s'agit, bien sûr, d'un futur dans le passé (« l'apporteraient »). Signalons toutefois que très peu de candidats ont commis la faute, et que donc cette structure semble désormais acquise.
- *Dalla campagna* : faute sans doute due à l'inversion de la phrase (le sens étant *i contadini l'avrebbero portato dalla campagna)*, un certain nombre de candidats ont traduit « les paysans de la campagne l'apporteraient »), ce qui constitue un contresens. Rappelons que la préposition *da* est ici employée pour indiquer le point de départ, l'origine. L'inversion de la phrase a valeur d'insistance, et appelle la traduction par le gallicisme « c'est… » : « le petit frère, ou la petite sœur, c'étaient les paysans qui l'apporteraient de la campagne ».

Deux autres tournures semblent avoir déconcerté certains candidats :

- *Lavatomi…, finitomi di vestire, fattami fare la colazione, mi mandò…* : il s'agit ici de participes passés absolus, indiquant une action terminée, au sens de *dopo avermi lavato, aver finito di vestirmi, avermi fatto fare la colazione, mi mandò…* . Il y a deux solutions de traduction : « après m'avoir lavé, avoir fini de m'habiller et fait prendre mon petit déjeuner elle me fit conduire… » ou « … quand elle m'eut lavé, eut fini de m'habiller et fait prendre mon petit déjeuner, elle me fit conduire… ». (NB : on préférera bien sûr « elle me fit conduire par la bonne… » à la traduction littérale « elle m'envoya… ».)
- *… che non amava cedermi a chicchessia e per nessuna ragione…* : littéralement : « qui n'aimait me laisser à qui que ce soit/fût et pour aucune raison ». La traduction, relevée dans plusieurs copies, « …et sans aucune raison », introduisant une deuxième négation, constitue au minimum un contresens.

Orthographe et grammaire françaises

Faut- il une nouvelle fois rappeler que les les candidats passent une Agrégation de Lettres, et que les fautes d'orthographe française, en particulier sur des mots courants, sont inadmissibles et pénalisées ? Quelques exemples :

- *un drager, un dragés* pour « une dragée ».
- *suspiscion* pour « suspicion ».
- *doméstique, éscalier, récouvert* pour « domestique », « escalier » « recouvert ».
- *confisserie* pour « confiserie »
- *toûcher pour « toucher »*
- *quelqu'en soit la raison* pour « quelle qu'en soit la raison ». Cette dernière faute relève d'ailleurs autant de l'orthographe que de la grammaire, parfois elle aussi maltraitée.

L'orthographe des verbes n'est pas toujours correcte. Peut- on accepter *metterait* pour « mettrait », *elle se sentie obligée* pour « elle se sentit …» (passé simple), *lui assurrait* pour « lui assurait » ou *rien d'elle ne m'appartenais* – relevé dans plusieurs copies – pour « rien d'elle ne m'appartenait » (le sujet du verbe est « rien ») ?

La méconnaissance des temps produit parfois de graves fautes de syntaxe, comme en témoignent ces deux exemples :

- *il semblait que ces bons locataires n'eurent qu'un seul désir* pour « il semblait que ces bons locataires n'eussent qu'un seul désir », confusion passé simple/subjonctif imparfait. Faute d'autant plus inadmissible qu'il est ici possible de l'éviter, en tournant la phrase autrement : « ces bons locataires semblaient n'avoir… », ou encore « ces bons locataires n'avaient, semble- t-il, … ». Solutions qui ont en outre le mérite d'alléger la traduction.
- *Si moi je lui eus posé des questions* : il s'agit ici d'une confusion probable entre passé simple et subjonctif imparfait, dont la forme correcte aurait été « si je lui eusse posé des questions ». Mais pourquoi ne pas se contenter d'un plus modeste « si je lui avais posé des questions » ? On ne saurait trop

recommander aux candidats peu à l'aise avec les temps « rares » de viser à plus de simplicité.

Une dernière remarque grammaticale : même si l'on entend désormais fréquemment « je me rappelle de …», cette tournure est incorrecte (on se rappelle quelque chose, on se souvient de quelque chose). Afin d'éviter la faute, on peut suggérer aux futurs candidats d'employer systématiquement « je me souviens de… ».

Outre ces fautes, on signalera pour terminer des erreurs qui concernent la technique de traduction sur des passages compris mais maladroitement restitués, au niveau du registre de langue employé ou de l'aménagement de la traduction

Registre :

- *ricordo un bambino :* « je me souviens d'un enfant ». La traduction « me revient le souvenir d'un enfant… » est d'une préciosité excessive par rapport à la simplicité de l'expression employée par l'auteur et constitue une surtraduction.
- *arcistufo :* « qui en avait plus qu'assez de… ». La traduction « qui en avait marre de… » est trop familière dans un texte au registre assez soutenu, et « superénervé » appartient à un registre parlé contemporain qui ne convient pas dans un texte de Palazzeschi.
- *fantasticavo per scoprirne il perché : fantasticare* signifie, littéralement, « rêver », « revasser », « fantasmer », (*fantasia,* « imagination »). Aucune de ces trois traductions n'est ici satisfaisante, l'enfant imaginant diverses explications au comportement de sa mère. « Je laissais libre cours à mon imagination… » est une possibilité, mais on ne peut admettre « je gambergeais » (trop familier), ni « je fantasmais pour découvrir les raisons du pourquoi » (maladroit et incorrect).
- *la sera, verso le dieci :* pourquoi traduire « en soirée, vers vingt- deux heures », quand le narrateur, un enfant, dit tout simplement « le soir vers dix heures » ? C'est là un autre exemple de surtraduction.
- *mi guardavo intorno :* la traduction « je scrutais mon environnement du regard » est totalement décalée par rapport au texte et à la limite…ridicule.

Technique de traduction :

- *il ventre della mamma, che oramai le arrivava fino alla bocca :* certes, le ventre de la mère « lui arrivait à la bouche », mais le dira- t- on ainsi en français ? Il importe ici de se replacer dans le contexte de la langue « d'arrivée », où l'on est enceinte « jusqu'aux yeux », traduction bien sûr acceptée. La solution « au menton » constitue également un bon compromis.
- *uscì in questa felice espressione :* intraduisible littéralement, cette phrase implique de choisir entre conserver l'idée de faire une« sortie » (par exemple « leur sortit cette réjouissante réflexion ») et se contenter du verbe « avoir » pour garder l'idée de l'heureuse trouvaille de l'enfant (« eut cette heureuse formule », par exemple). Certains candidats, manifestement conscients du problème, l'ont malheureusement résolu de façon très maladroite : les traductions « s'exprima avec phrase si à propos », « évacua son exaspération

par cette plaisante formulation », « échappa dans cette heureuse expression », ne pouvaient qu'être pénalisées.

- *in quell'operazione del vestirmi :* on se trouve ici face à la difficulté de rendre l'infinitif substantivé. On exclura évidemment « la manœuvre de mon habillage » (!), pour privilégier une solution s'appuyant sur *in*, par exemple « tandis qu'elle s'employait à m'habiller » ou (plus lourd mais acceptable) « au cours de l'opération qui consistait à m'habiller ». Tout dépend du sort que l'on souhaite réserver au mot *operazione*.
- *in quel luogo dove tardavo a divenir familiare :* si l'on entend *divenir familiare* au sens de « se familiariser », la solution est simple : « dans ce lieu avec lequel je tardais à me familiariser ». Autre possibilté : « ce lieu qui tardait à me devenir familier », solution plus éloignée de la littéralité du texte, de même que « ce lieu où j'avais du mal à me sentir à l'aise », cette dernière solution relevant plus de la traduction que de la version. Mais le calque « ce lieu avec lequel je tardais à devenir familier » ne peut convenir.
- *una nostra parente, con una donna che non conoscevo :* le français n'employant pas - ou très rarement - le possessif avec l'article, la solution (classique dans ce cas, fréquent en italien) est « l'une de nos parentes ». On peut également admettre « une parente à nous », mais pas « une membre de notre famille » ni « une de nos parents » pour des raisons évidentes de genre. On pouvait également dire « une femme de notre famille », en modifiant la suite de la phrase , « avec une autre que je ne connaissais pas ».

Pour conclure, nous rappellerons aux candidats que la version est un exercice difficile, qui nécessite, outre une bonne connaissance de la langue italienne, un entraînement régulier aux techniques de la traduction ainsi qu'une maîtrise parfaite de la langue française.

Rédaction du rapport : B. Olivieri

VERSION PORTUGAISE

Rapport présenté par Madame Jacqueline MADER
et Monsieur Bernard EMERY

Nous avons proposé cette année, comme version portugaise, un passage assez célèbre d'Eça de Queirós, tiré d'un de ses meilleurs romans *O Crime do Padre Amaro [Le Crime de P^e^ Amaro]*, bien des fois comparé, d'une manière un peu superficielle, à *La Faute de l'abbé Mouret*. Depuis au moins le festin de Trimalcion, si ce n'est depuis un autre banquet plus célèbre encore, mais plus philosophique, le thème du repas et ses divers développements est ce que l'on appelle un morceau de bravoure, auquel un (grand) romancier, digne de ce nom, se doit un jour ou l'autre de sacrifier. Eça le fait avec son talent habituel, mêlant le pittoresque des détails à l'humour cinglant des dialogues.

Le texte ne présentait donc aucune difficulté d'interprétation, aussi limpide dans sa satire du clergé que dans la mise en valeur d'une certaine ruralité vernaculaire, deux veines largement exploitées à la fin du XIXe siècle. Pour autant, deux écueils

attendaient les candidats, ceux de la précision des termes dans les descriptions et de l'adaptation en français de certains tours du langage familier portugais, sans parler d'un troisième qui était de respecter l'élégance, sinon la musicalité du style. Ces trois types d'exercices ne nous ont pas semblé le moins du monde indignes de la plume de futurs agrégés de lettres.

Comme depuis bien longtemps déjà, le petit nombre de copies, trois seulement cette année, rend assez vaine une appréciation générale sur le niveau des candidats ou une comparaison sur l'évolution de l'épreuve d'une année sur l'autre. Nous nous contenterons donc de remarques ponctuelles sur les principales difficultés rencontrées, aussi bien du point de vue grammatical que sémantique ou littéraire. Il convient toutefois de souligner que la meilleure des trois copies se distinguait des deux autres, non seulement par un nombre de fautes bien moindre, mais aussi par un sens de l'effet de style le plus souvent bienvenu.

Les trois notes attribuées ont été respectivement : 12/20, 09/20 et 02/20.

l.1 *Boa mesa, santa mesa* Le titre n'était pas d'Eça de Queirós, mais de la responsabilité du jury. On a apprécié la tentative faite, pour rendre l'humour, de recourir à un jeu de mots autour de «bonne chère», mais, apparemment il y a eu confusion orthographique entre «chère» et «chair».

l. 2 *jantar* Il s'agissait d'un archaïsme, sans doute volontaire chez Eça. *Jantar* signifiait aussi «déjeuner», de même que les équivalents français pour désigner les divers repas de la journée ont souvent varié, sans parler des régionalismes.

l. 3 *Cortegaça* Contrairement à certains textes, proposés au concours d'autres années, les toponymes et anthroponymes de ce passage ne se prêtaient guère à des traductions ou même à des adaptations. On choisira dès lors de n'en traduire aucun.

l. 4 *Santo Antão no deserto* Les noms liés à la tradition religieuse chrétienne échappent, bien entendu, à la règle dont nous venons de parler. L'épisode des tentations de saint Antoine (l'Egyptien et non le Portugais) au (et non «dans le»!) désert est suffisamment connu pour qu'on attende des candidats qu'ils la connaissent, ainsi d'ailleurs que l'orthographe respective du portugais et du français.

l. 4 *voltas* Il s'agit des rabats des soutanes. L'imprécision dans la désignation des objets aboutit parfois à des énoncés absurdes.

l. 5 *senhora da Alegria* Nous ferons, pour ce cas de figure, une petite exception à la règle adoptée à propos des noms propres, car il importait de faire comprendre qu'il s'agissait d'une fête liée au culte de la Vierge. Nous indiquerons ainsi une solution acceptable en français, la tradition littérale n'étant guère viable.

l. 7 *bojudas canecas* Ces pichets ventrus ont donné lieu à de bien étranges transpositions.

l. 10 *capão recheado* Un chapon farci est tout de même un met connu, aussi bien sous nos latitudes qu'au Portugal. Nous rappelons qu'il faut en tout cas éviter d'en arriver à des formulations qui n'ont aucun sens en français, du genre «châperon [sic] saucé».

l. 11- 12 *camélias vermelhas* Nous rappelons que «camélia» est masculin en français, et surtout que les finales muettes, ou atones, dans cette langue doivent s'orthographier correctement, notamment pour ce qui est de la différence entre masculin et féminin.

l. 14 *tlim- tlim* Les onomatopées sont d'un usage plus restreint en français (soutenu) qu'en portugais, d'autant que le résultat en français dans ce registre était plutôt cacophonique ou équivoque.

l. 16 *flor de caniço* Le mot «canisse» est un occitanisme d'un maniement délicat en français. Quant à l'idée de sveltesse incluse dans le mot *caniço*, s'adressant à une vieille servante, on a apprécié la trouvaille «mon roseau fleuri», même si on lui a préféré une formulation plus conforme au génie du français. Par contre, on ne sait pas par quel cheminement on peut en arriver à l'exotisme très curieux de «petite mangue».

l. 18 - 19 *o diabo é o homem… seu perdido!* Cette phrase était à l'évidence la plus difficile à rendre de toute la version, d'autant que les candidats ont mélangé les troisièmes personnes, la véritable troisième personne, envisageant un tiers, et celle qui correspond en portugais à la seconde du pluriel, dite de politesse, en français. Il fallait en tout cas éviter des formulations absurdes du genre : «il y a trente ans, son damné!», ou autres…
Un dernier détail : les futurs agrégés de Lettres Modernes ne sauraient confondre la première et la troisième personne du passé simple des verbes!

l. 26 *no alforje* Le possessif portugais, comme on le sait, associe article et possessif proprement dit, d'où ces formulations courantes où il ne reste que l'article. L'élégance du style et la clarté de l'énoncé en français exigent que l'on rétablisse clairement le possessif.

l. 26 *metade de uma broa* Il ne s'agit ni d'une brioche, ni d'un pain de mie, mais du pain de maïs typique des milieux ruraux portugais. La propriété des termes est aussi la qualité d'un bon traducteur.

l. 28 *Muita pobreza…* Le français s'accommode mal d'une formulation *ex abrupto*. Il convient de restituer un verbe.

l. 32 *marmanjos, rijos como pinheiros… Súcia de mariolas!* La richesse du vocabulaire a dérouté les candidats, qui ont parfois oublié toute cohérence dans l'énoncé. Que peut signifier, par exemple, l'expression «des gougeats [sic] grands comme des sapins»?

l. 35 *e cinco filhos* En français, un couple a des enfants et non pas des fils, ce qui est un pur lusisme.

l. 37 *que diabo querias…* L'imparfait du portugais a très souvent la valeur d'un irréel. Il convient toujours dans ces cas- là de rétablir le conditionnel en français

l. 43 *acudiu o Libaninho* Le verbe «soutenir» pouvait à la rigueur convenir ici, mais, comme évoqué plus haut, on doit attendre des futurs agrégés de Lettres Modernes qu'ils sachent le conjuguer au passé simple!

l. 50 *arrotou* Même si «éructer» et «roter» ont la même origine, le second convenait bien mieux que le premier pour rendre l'une des saillies les plus savoureuses d'Eça de Queirós.

VERSION RUSSE

En 2013, quatre candidats ont concouru en version russe. Les notes sont toutes au dessus de la moyenne : elles s'échelonnent de 11/20 à 16,5/20, avec une moyenne générale de 13,3/20. Les résultats de cette année sont très encourageants et globalement supérieurs à ceux des années précédentes.

Il est vrai que le texte proposé, un extrait des Mémoires de Viktor Chklovski intitulés *Il était une fois*, ne présentait pas de difficultés majeures du point de vue de la syntaxe ou du vocabulaire, à l'exception de certains termes spécifiques au domaine des rituels funéraires religieux, dont certains appartenaient au lexique élevé ou vieilli (le contexte est celui du début du XXe siècle en Russie) : *pogrebal'nyj savan : le linceul*, *pominki – le repas de funérailles*, *smertnyj odr – le lit de mort*.

Une copie (notée 16,5/20) sort du lot : le français en est très aisé et on peut relever de belles trouvailles linguistiques et stylistiques. Le candidat occupe une position de « littérariste », qui respecte toujours le texte d'origine. La copie ayant reçu la note la plus basse présente quant à elle beaucoup d'approximations (visiblement, un certain nombre de mots n'étaient pas connus du candidat qui les a « devinés » en fonction du contexte) et de faux sens. Certains passages de cette copie sont également surtraduits, le candidat compensant par l'imagination son défaut de connaissance du vocabulaire employé.

La ponctuation est souvent négligée par les candidats. On rappellera ici que les règles de ponctuation diffèrent sensiblement d'une langue à l'autre et qu'il ne faut en aucun cas reproduire le système russe de ponctuation dans la phrase française ; d'autre part, une mauvaise utilisation de la virgule peut changer le sens d'une phrase (*V pustoj kvartire zvonili, zvonili* traduit par *Encore et encore, sonnait- on dans la maison déserte*).

Autre négligence : la transcription des noms propres russes (*la rue Zamenska* à la place de *la rue Zamenskaïa*). Il s'agit également de bien traduire tous les termes du texte original.

L'emploi des prépositions n'est pas toujours très sûr (*il fait noir dans les fenêtres* pour *il fait noir aux fenêtres*, *en passant à la mort* pour *en passant dans la mort* ; on préfère d'ailleurs la traduction suivante de cette dernière proposition : *en entrant dans la mort*).

Le plus- que- parfait, qui indique une action passée par rapport à une narration déjà au passé, est fautif pour traduire les verbes russes perfectifs au prétérit dans ce texte (*Doktor prišël – le docteur était venu*, *Babušku odeli – on avait habillé grand- mère, Doktor, uvidev pokojnicu, upal – Ayant vu la défunte, le docteur*

était parti à la renverse). Il fallait bien entendu utiliser le passé simple en français. L'emploi abusif du plus- que- parfait conduit d'ailleurs le candidat au contre- sens à la fin du texte : les verbes imperfectifs au prétérit signalent en effet ici une action répétée, itérative (*on otkryval glaza i*, *kak tol'ko prixodil v sebja, opjat' terjal soznanie*).

Les faux sens sont assez nombreux dans trois copies sur quatre. Attention à ne pas confondre les deux pluriels de *vek : veki* (les paupières) et *veka* (les siècles). L'adjectif *mednyj* ne veut pas dire *de miel* (*mëd*) mais *de bronze* (*med'*). *Mozg* ne signifie ni *organisme*, ni *esprit*, mais *cerveau*. Il s'agit par ailleurs de termes courants qui ne devraient pas faire l'objet de faux sens.

Le russe ne connaissant pas les articles et faisant une utilisation moins systématique du possessif que le français, il faut toujours être attentif à l'utilisation de ces derniers : ainsi, on ne mettra pas d'article défini devant *grand- mère* (il s'agit de la grand- mère du narrateur) et le possessif *ma* devant *Tante Choura* est fautif : il est dit plus haut que Choura est la sœur de la grand- mère du narrateur... de plus, le mot *tëtja* en russe est généralement utilisé par les enfants pour désigner une femme adulte de leur entourage.

Si les correcteurs ont relevé quelques maladresses d'expression, souvent liées à l'ordre des mots, et quelques rares solécismes (*sans que la remarque* pour *sans qu'on la remarque*), le niveau de français sur l'ensemble des copies est globalement satisfaisant pour une épreuve d'Agrégation de Lettres Modernes.

Catherine GÉRY
Hélène MÉLAT

Epreuves orales

LEÇON

Le coefficient très élevé de la leçon (13) en fait une épreuve décisive de l'agrégation de Lettres Modernes. Elle est souvent redoutée par les candidats, qui n'ignorent pas qu'une grande part de la réussite au concours se joue lors de cet oral. Il est toutefois important de souligner que, bien préparée, cette épreuve doit être appréhendée par les étudiants comme une occasion de faire la preuve de leur savoir- faire et de la maîtrise d'œuvres qu'ils ont travaillées toute l'année. Ils bénéficient de l'écoute bienveillante d'un jury qui ne cherche nullement à les piéger, mais souhaite s'assurer de qualités qui pourront faire de ces candidats de futurs collègues. Si certaines prestations, souffrant d'un manque de méthode ou d'une évidente méconnaissance des œuvres, ont été sévèrement notées, quelques- unes, manifestant une parfaite maîtrise des enjeux de l'épreuve ainsi qu'une grande finesse d'analyse, ont suscité l'enthousiasme du jury. La note de 19/20 a ainsi été attribuée à trois reprises, ce qui souligne le très haut niveau de réussite que peut atteindre cette épreuve.
Notre rapport, qui se place dans la continuité de ceux des années précédentes, entend surtout insister sur quelques points de méthode concernant la leçon elle-même ainsi que l'étude littéraire, avant de proposer quelques statistiques, et enfin la liste des sujets donnés.

I. Remarques méthodologiques et conseils de préparation

a) Déroulement de l'épreuve
Les candidats tirent au sort un billet portant un intitulé de leçon ou les références d'une étude littéraire sur un des six auteurs à leur programme. Ils bénéficient ensuite de 6 heures pour préparer leur prestation, qu'ils exposent devant le jury durant 40 minutes maximum. Un entretien d'une dizaine de minutes termine cette épreuve.
Rappelons que les candidats disposent d'un exemplaire du texte sur lequel ils sont interrogés, cet exemplaire correspondant à l'édition inscrite au programme de l'année. Des dictionnaires sont également consultables en salle de préparation.

b) Types de sujets proposés
Il importe d'abord et avant tout de bien analyser le sujet proposé. Celui- ci peut prendre plusieurs formes, dont nous rappellerons ici les plus fréquentes.
Il peut s'agir d'un intitulé thématique, renvoyant soit à des motifs intemporels tels que le temps, l'espace, le corps, l'amour…, soit à des motifs plus spécifiques aux œuvres (« le clos et l'ouvert dans le *Roman de la Rose* », « le quotidien dans les *Lettres de l'année 1671* », « l'orgueil dans les trois proverbes de Musset »...). Ces sujets correspondent à des domaines attendus, voire incontournables. Ils n'offrent cependant qu'une illusion de transparence, et nous ne saurions trop recommander aux candidats de réinterroger ces notions en fonction des textes qu'ils étudient, tout en étant très attentifs à l'intitulé exact qui leur a été proposé. Il peut être intéressant, pour ces notions thématiques, de revenir à l'étymologie des termes ainsi qu'aux définitions proposées par les dictionnaires, éventuellement d'époque ; cependant, ce travail préalable ne doit en aucun cas se substituer à la réflexion personnelle du

candidat. Trop d'introductions se limitent pour ainsi dire à la lecture d'un article du Petit Robert, et ne parviennent pas à susciter chez l'auditoire une véritable curiosité.
Un deuxième ensemble de sujets fait intervenir des notions plus ou moins techniques, ayant notamment trait au genre, à la forme, à la structure ou aux registres des textes envisagés. Ont ainsi été proposées des questions sur « le statut et les fonctions du "je" dans le *Roman de la Rose* », « la rime dans *Délie* », ou « les séquences narratives dans les *Confessions* ». Là encore, il est nécessaire de revenir en introduction à une définition précise des notions convoquées, en prenant cependant garde de ne pas figer une fois pour toutes une notion qui devra être réinterrogée tout au long de la leçon, en fonction de la spécificité du corpus envisagé.
Un troisième ensemble de sujets peut porter sur un ou des personnages de l'œuvre (« Madame de Warens dans les *Confessions* », « les figures féminines dans les proverbes de Musset », « Passavant dans *Les Faux- Monnayeurs* »…). Les candidats doivent alors envisager les multiples enjeux propres à la mise en œuvre de ces personnages réels ou fictifs, tout en problématisant leur réflexion. On déplore en effet trop souvent le caractère purement descriptif des prestations répondant à ce type d'intitulés.
Les sujets proposés peuvent également prendre la forme de questions : « la *Délie*, un poème humaniste ? », « les trois proverbes de Musset, un théâtre de la liberté ? », « où sont les femmes dans *Les Faux- Monnayeurs* ? ». Ces intitulés peuvent au premier abord surprendre ou déconcerter les candidats, alors qu'ils ne constituent qu'une autre forme d'interrogation des œuvres, réclamant là encore une forte problématisation. Il importe de prendre conscience de la dimension interrogative de ces énoncés, qui appellent un véritable questionnement. Ainsi, un sujet intitulé « *Les Faux- Monnayeurs*, un roman des passions ? » a donné lieu à une prestation manquée, le candidat considérant d'emblée la présence des passions dans l'œuvre comme une évidence qu'il s'agissait simplement d'illustrer.
Les sujets peuvent aussi se présenter sous la forme d'une citation extraite d'une des six œuvres. Ces citations peuvent être référencées ou non, le jury estimant dans ce dernier cas que le candidat est à même de les retrouver. Il importe en effet de les remettre en contexte, et de tirer parti de leur position dans l'œuvre : la formule de Perdican, « Je voudrais bien savoir si je suis amoureux », gagne à être interrogée en fonction de sa place liminaire dans le monologue délibératif qui clôt la scène 1 du dernier acte de *On ne badine pas avec l'amour*. Par ailleurs, chaque terme de la citation doit être explicité et analysé avec soin. Un sujet inattendu, reprenant la formule « Appelle- moi Pierrot », que Madame de Sévigné emprunte elle- même à un chansonnier pour encourager sa fille à davantage de familiarité, a ainsi donné lieu à une brillante prestation, la candidate ayant su interroger chaque terme de cette citation avec finesse dès l'introduction.
Dans l'ensemble des cas rappelés ci- dessus, il convient donc de réfléchir avec précision à l'intitulé du sujet, ce qui permet de mettre en évidence sa singularité et d'en délimiter les contours. Il faut en effet se garder de confondre un énoncé avec un autre qui lui est proche, ou pis, de ramener cet énoncé à une question de cours.

c) Le cas de l'étude littéraire
Un ensemble non négligeable de sujets est constitué par des études littéraires : elles peuvent ainsi représenter jusqu'à un quart des propositions tirées au sort par les candidats. Les étudiants apparaissent souvent mal préparés à cet exercice, qui a donné lieu à plusieurs prestations calamiteuses. Nous voudrions ainsi rappeler

quelques principes propres à cet exercice, qui doit avoir été pratiqué au cours de l'année universitaire.
L'étude littéraire porte sur une partie précise d'une œuvre : un ensemble de vers, de dizains, de lettres, de chapitres, voire un acte entier dans le cas d'une pièce de théâtre. Les dimensions du passage retenu sont variables et prennent naturellement en compte la densité du texte (entre une dizaine et une trentaine de pages environ).
Le candidat doit commencer par s'interroger sur ce découpage, et sur la position du passage retenu dans l'œuvre. L'unité du passage peut être évidente dans le cas d'un chapitre ou d'un acte, ou plus problématique dans le cas d'un ensemble de séquences. Elle doit en tout cas toujours faire l'objet d'un questionnement, le choix des limites du texte n'étant jamais le fruit du hasard.
Puis il est indispensable de procéder à une analyse approfondie de la composition de l'extrait : nombre de scènes, lieux, entrées et sorties des personnages, action dans le cas d'un texte théâtral, jeu des points de vue, progression des séquences ou des chapitres dans un texte narratif, organisation formelle et jeux de rythme dans un texte poétique, etc.
L'étude littéraire, de même que la leçon, est ensuite organisée selon un plan qui répond à une problématique s'efforçant de rendre compte de la singularité de l'extrait choisi. Le défaut le plus souvent constaté par le jury, dans le cadre de cet exercice, consiste à prendre le passage comme un prétexte à la récitation de connaissances, voire de fiches concernant l'ensemble de l'œuvre. Quitte à manquer totalement ce qui fait la singularité de l'extrait : ainsi, une candidate ayant à étudier un ensemble de lettres de Madame de Sévigné consacrées au suicide de Vatel a quasiment omis de parler… de Vatel durant tout son exposé.
La problématique ainsi que le plan de l'étude littéraire doivent découler d'une lecture précise de la séquence proposée, s'attachant notamment à dégager des éléments de poétique propres à cette séquence. Cette étude doit également faire une place importante à des micro- lectures, signalant des faits d'écriture précis, qui peuvent être liés au travail de la versification, de la syntaxe, des images ou du lexique. Le candidat ne doit donc pas hésiter à donner à entendre le texte, à travers une lecture à la fois rigoureuse, notamment dans le cas d'une poésie versifiée, et expressive. La précision attendue dans l'analyse de passages bien choisis permettra d'éviter la paraphrase descriptive que manifestent trop de prestations.
Nous ne pouvons qu'encourager les préparationnaires à s'entraîner davantage à cet exercice, qui nécessite avant tout pratique et méthode.

d) Organisation et contenu de la leçon
Quelle que soit la forme du sujet proposé, le candidat mènera une réflexion personnelle sur les textes, nourrie d'exemples précis, et organisée de façon claire et dynamique.
L'exposé doit ainsi faire la preuve d'une appropriation véritable des textes du programme. Les cours suivis durant l'année, de même que les travaux critiques, aussi enrichissants soient- ils, ne doivent pas prendre le pas sur lecture et la relecture des œuvres elles- mêmes, crayon et carnet en main. Seules ces lectures répétées permettront au candidat de devenir progressivement familier des textes, et d'y circuler avec aisance. Rappelons que pour le texte médiéval, les candidats doivent donner la traduction des passages cités. Lorsque l'édition au programme est bilingue, comme c'était le cas en 2013, il ne faut pas se contenter de reprendre mot pour mot la traduction de l'éditeur, ou se dispenser d'en fournir une. Il convient en

effet que le candidat propose sa propre traduction, et fasse ainsi la preuve d'une proximité véritable avec le texte et la langue.
Le choix des exemples au cours de la leçon est souvent révélateur du niveau de connaissance des œuvres par le candidat : lorsque celui- ci se limite aux passages anthologiques (dans les *Confessions*, la fessée donnée par Mlle Lambercier, le peigne cassé, le vol du ruban…), le jury peut légitimement s'interroger sur le degré d'approfondissement de la lecture accomplie. En revanche, certains candidats ont su faire redécouvrir aux examinateurs des extraits trop rarement cités, qu'ils ont réussi à éclairer d'analyses personnelles, ce qui a évidemment permis de valoriser leur prestation. Soulignons enfin que, dans une leçon ou une étude littéraire, le commentaire approfondi d'un exemple particulier est préférable à la citation d'une kyrielle de références.
À partir d'une définition satisfaisante du sujet, il convient également de proposer une problématique adaptée, dont découle un plan cohérent. Le plan le plus approprié est celui qui permet d'envisager les différentes facettes du sujet, tout en répondant au questionnement introductif. Le développement doit s'organiser de manière aussi naturelle que possible, en suivant une logique progressive. Il peut être de bonne méthode de commencer par un parcours global du corpus et/ou d'envisager une typologie à partir des exemples les plus caractéristiques, avant de pousser plus avant la logique de l'analyse. Mais un simple relevé d'occurrences sous forme de catalogue fastidieux ne saurait constituer une première partie satisfaisante : celle- ci doit en effet déjà poser les bases de la réflexion.
Il n'existe pas de plan- type à proposer aux candidats, et pour un sujet donné, plusieurs approches concurrentes peuvent souvent être envisagées. Le jury n'a donc pas d'attentes *a priori* sur ce point. L'essentiel est encore une fois de s'attacher à la singularité de l'énoncé, et d'éviter de replacer à toute force des morceaux de cours qui donneront à la leçon l'allure d'une marqueterie mal jointe. Ainsi, on ne peut que constater combien le travail fourni durant l'année peut paradoxalement desservir certains candidats, faute d'une véritable appropriation et d'une mise à distance critique. De nombreux exposés sur Musset répartissaient ainsi de manière trop systématique les personnages des proverbes en deux catégories opposées, les jeunes premiers d'un côté et les fantoches de l'autre, en considérant comme un fait établi que ces derniers étaient dépourvus d'intérêt sur le plan dramatique.
Si le plan en trois parties reste souhaitable, il importe de le justifier et de l'équilibrer. Ainsi, trop de troisièmes parties sont artificielles (le dépassement par l'écriture semblant pouvoir faire son office pour tout sujet…), quand elles ne se réduisent pas à un simple énoncé de sous- parties mené tambour battant, faute de temps. Le candidat veillera enfin à répartir au mieux le temps de son exposé entre les différentes composantes de son plan, cette égalité de proportion et l'intérêt croissant du propos étant le signe d'une heureuse progression de l'analyse.
Il convient de marquer clairement les différentes étapes du développement, afin de faciliter l'écoute de l'exposé. On peut cependant se permettre de varier un tant soit peu les formulations d'une étape à l'autre, et il est suffisant d'indiquer les titres des sous- parties dans le cours de l'exposé, plutôt que de les marteler à plusieurs reprises. Tout est ici affaire de mesure, et osons le dire, d'élégance.
La qualité de l'expression et la précision de la langue sont enfin essentielles, comme dans toute prestation orale. Le candidat, qui se destine à l'enseignement, s'efforcera de rester en contact avec son auditoire. Il faut ainsi éviter de rester enfermé dans ses notes, de s'y perdre, et chercher au contraire à varier le rythme de son élocution en fonction des différents moments de l'exposé. Nous avons déjà souligné la nécessité

de donner à entendre le texte de manière aussi vivante et juste que possible, de manière à faire partager un plaisir que l'on souhaite authentique. L'élocution doit enfin s'inscrire dans un rythme naturel, ni trop lent ni trop précipité par l'émotion, et éviter de multiplier les blancs et les hésitations.
Ce sont là des qualités pédagogiques qui sont nécessairement prises en compte à ce stade du recrutement. On peut néanmoins ajouter que cette aisance à l'oral n'est pas forcément innée ; elle peut s'acquérir au fil des entraînements et des exposés oraux que les candidats ont tout intérêt à multiplier au cours de leur préparation, devant un public de professeurs, de jeunes collègues ou simplement de camarades qui peuvent être des critiques tout à fait lucides.
Quant au contenu du discours, il doit éviter les écueils opposés du flou et du jargon, les termes savants devant être utilisés avec précision, et seulement lorsqu'ils s'imposent. Le relâchement de l'expression et la désinvolture, heureusement rares, sont pour leur part inadmissibles.
À l'issue de l'exposé, l'entretien d'une dizaine de minutes est l'occasion pour les candidats d'apporter des précisions à leur propos, de revenir sur d'éventuelles erreurs, ou encore d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion. C'est là une étape importante de l'épreuve, qui peut être l'occasion pour le candidat d'améliorer sa note, à condition d'être réactif et ouvert au dialogue. Toute remarque ou question sur l'exposé ne doit pas être interprétée comme une remise en cause de la leçon, mais bien comme une invite à l'échange. Cette étape préfigure également les questions et remarques auxquelles tout professeur sera confronté dans l'exercice de son métier, et qu'il sera alors impossible d'éluder. Il convient donc de prendre au sérieux ce moment, qui peut se révéler l'occasion d'un échange intellectuel très fructueux.

II. Données chiffrées

261 candidats ont été entendus à l'oral cette année.
Moyenne générale de l'épreuve de leçon : 7,76 (contre 8 en 2012).
Les notes s'échelonnent entre 2 et 19, note obtenue à trois reprises sur des siècles différents (une étude littéraire d'un extrait du *Roman de la rose* ; Madame de Sévigné, « Appelle- moi Pierrot » ; « la désinvolture dans *Les Faux- Monnayeurs* »).
* Littérature du Moyen Âge : 33 sujets donnés, dont 6 études littéraires.
Moyenne : 7, 88.
* XVIe siècle : 31 sujets, dont 6 études littéraires.
Moyenne : 7,42.
* XVIIe siècle : 48 sujets, dont 8 études littéraires.
Moyenne : 7,98.
* XVIIIe siècle : 48 sujets, dont 10 études littéraires.
Moyenne : 7,46.
* XIXe siècle : 51 sujets, dont 11 études littéraires.
Moyenne : 7,78.
* XXe siècle : 50 sujets, dont 8 études littéraires.
Moyenne : 8,02.
On notera que, cette année, les disparités entre les siècles demeurent minimes. Les leçons sur Scève sont, de manière prévisible en raison de la difficulté du corpus, légèrement en- deçà des autres. Plus surprenant, les *Confessions*, qui ont pourtant fait l'objet du sujet de la première composition, ont donné lieu à de nombreuses prestations médiocres ou faibles, alors que cette œuvre majeure pouvait à bon droit être considérée comme plus familière…

Si le jury tient compte de la difficulté propre à certains auteurs et à certains sujets peu attendus, il faut souligner que c'est la performance du candidat qui est déterminante dans l'attribution de la note finale. Certains libellés proposés deux fois dans des commissions différentes ont ainsi donné lieu à des exposés très contrastés. Les sujets en apparence les plus déconcertants ont parfois occasionné les meilleures prestations, tandis que les énoncés plus convenus ont pu être suivis d'exposés plats, ou très faibles.

III. Liste des sujets proposés

* Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*
Joie et douleur – Les portraits – Dangier (2 fois) – La fontaine – Le temps – L'espace – La rose – La quête (2 fois) – La semblance – La joie – Statuts et fonctions du « je » – « Amors se rechange sovant: /Il oint une eure et autre point ; /En amors n'a de repos point » – Le clos et l'ouvert – « Ce est li romanz de la rose, /Ou l'art d'amours est toute enclose » (2 fois) – Le temps – Oiseuse – « Qui d'amor velt fere son mestre, /Cortois et sanz orgueil doit estre » – La musique et le chant – Folie et raison – Prison – « Ce qui te fet a dolor vivre, / C'est li maus qui amors a non, / Ou il n'a se folie non » – Le regard – « La douçors et la melodie /Me mist el cuer grant reverdie ».
Études littéraires : vers 1- 144 ; vers 134- 470 ; vers 463- 775 ; vers 1422- 1633 ; vers 2055- 2762 ; vers 3497- 4000.

* Maurice Scève, *Délie*
Texte et images – La mythologie – La rime – Les dizains à sujet d'actualité – Le corps – Histoire et actualité – « Je me dissoulz en joyes et en pleurs » – Le nom de Délie (2 fois) – « Tu es le Corps, dame, et je suis ton Ombre » – « Celle en qui mourans je vis » – Les effets sériels – « La mémoire en l'absence /De toy m'eschauffe » – Scève, poète lyonnais ? – Le paysage- personnage – La *Délie*, un poème humaniste ? – Lumière et ténèbres – *Délie*, de « si durs Epygrammes » ? (2 fois) – *Délie* et l'illustration de la langue française (2 fois) – « Celle tu fus, es &seras DELIE » – Mythes de l'amour et amour des mythes – Le cercle et le carré – L'amour, la poésie.
Études littéraires : dizains 15 à 23 ; dizains 141 à 149 ; dizains 226 à 235 ; dizains 267 à 275 ; dizains 330 à 338 ; dizains 424 à la fin du recueil ;

* Madame de Sévigné, *Lettres de l'année 1671*
Distance et proximité – Paris et la province – L'essentiel et l'accessoire – Madame de Sévigné et son fils (2 fois) – Le côté romanesque de Madame de Sévigné – L'espace – Lanterneries et rhapsodies – « Ma chère bonne » – Les modes – Les « termes convenables » – Humeurs et humour – La préciosité – Madame de Sévigné, peintre d'elle- même – Madame de Grignan – La consolation – Madame de Sévigné moraliste – « Votre portrait dans ma poche… votre idée dans l'esprit » – Morale et spiritualité – L'expérience du temps – « À deux cents lieues de vous » – La gazette – L'écriture du quotidien – La retraite – « Point de faiblesse humaine » – Les saisons et les jours – L'art de conter – « J'ai toujours honoré les belles passions » – « Je fais de la prose avec une facilité qui vous tue » – Rire et sourire – « Appelle- moi Pierrot » – La province – Anecdote et récit – « Il n'y a rien qu'il faille entièrement bannir de la conversation » – Imaginer – L'extraordinaire et le banal – Bel esprit et mauvaise humeur – « Je n'ai qu'un trait de plume ; ainsi mes lettres sont fort négligées » – La « leçon de matrone » – Madame de Sévigné « solitaire ».

Études littéraires : lettres 1 à 9 ; lettres 1 à 10 ; lettres 11 à 16 ; lettres 16 à 21 ; lettres 39 et 40 (2 fois) ; lettres 52 à 55 ; lettres 96 à 104.

* Jean- Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livres I à VI
« Le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions » – « Je sens tout et je ne vois rien » – Rousseau et ses doubles – La jouissance et l'inquiétude – Le déplacement – L'anecdote – *Mea culpa* – Le mouvement – Les portraits – La religion (2 fois) – La lecture – Madame de Warens (2 fois) – La nature – Le théâtre des *Confessions* – De l'état de nature à l'état social – La sensibilité – Rire – « Je serai accusé de contradictions comme à l'ordinaire » – La singularité – L'innocence – Les séquences narratives – Le plaisir – « Maman » – L'humour – Le roman de Jean- Jacques – L'harmonie – « Jouir ! » – Humour et autodérision – Harmonie et dissonances – La stratégie et l'imprévu – « *Intus et in cute* » (2 fois) – L'imagination – « Un ouvrage utile » – L'amitié – Soi et les autres.
Études littéraires : livre II, p. 65- 76 ; livre II, p. 48- 56 ; livre II, p. 50- 59 ; livre III, p. 115- 129 ; livre III, p. 119- 136 ; livre IV, p. 129- 187 ; livre IV, p. 149- 167 ; livre VI, du début à p. 261 ; livre VI, p. 260- 276 ; fin du livre VI.

* Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* ; *Il ne faut jurer de rien* ; *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Sauf indication spécifique, le sujet donné portait sur les trois proverbes au programme.
Entrer, sortir – Entrées et sorties – Masques et personnages – Le badinage – L'orgueil – La comédie de l'amour – L'éducation – Esprit et fantaisie – On ne badine pas avec la mort – Lettres et billets – La poésie – Missives, messages et messagers – Un théâtre de la liberté ? – Aristocrates et roturiers – Les figures du double dans *On ne badine pas avec l'amour* – « L'amour est mort, vive l'amour » – L'espace – « Déraisonner d'amour » – Un théâtre littéraire ? – Objets, mobilier et accessoires – Objets et accessoires – « Il n'y a maintenant ni épreuve, ni promesse, ni alternative » – « Je voudrais bien savoir si je suis amoureux » - (Se) dissimuler – Les lieux – Les figures féminines – « Montrer [son] cœur à nu » - « En fait d'extravagances, les plus fortes sont les meilleures » – Le jeune héros mussétien : Antony ou Lovelace ? – La religion et ses ministres dans *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien* – « Oh ! Ciel ! vous allez faire une phrase ! » – Une école des femmes ? – La jeune héroïne mussétienne, Clarisse Harlowe ou Astarté ? – Le temps – La rencontre des générations – Des pièces d'Ancien Régime ? (2 fois) – « Il n'y a rien de tel que de s'entendre » – Les allusions littéraires – Voir et être vu.
Études littéraires : *On ne badine pas avec l'amour*, acte II (2 fois); acte III ; *Il ne faut jurer de rien*, acte I ; acte II (2 fois); acte III (2 fois) ; *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, du début à p. 40 (2 fois) ; p. 40- 54.

* André Gide, *Les Faux- Monnayeurs*
Enchâssement et mise en abyme – La séduction (2 fois) – *Les Faux- Monnayeurs*, un roman moraliste – Le journal d'Édouard – Le pouvoir – Passavant – La désinvolture – L'humour – L'avant- garde – Le romanesque – Textes et lectures – Jouer et déjouer – L'écriture fragmentaire – Les âges de la vie – Le personnage et ses espèces – Femmes et jeunes filles – Un roman des passions ? – Personnages et points de vue – La pureté – Le roman d'Édouard – La paternité – Croire – Profiter – La passade – La fausse monnaie – La famille – Le secret – La pension Vedel- Azaïs (2 fois) – La géographie des *Faux- Monnayeurs* – Secret et non dit – Bons et mauvais chemins – Pureté et impureté – Jeunes et aînés – Un roman de la

formation ? – Où sont les femmes ? – Un roman daté ? – Un roman de moraliste ? – Le roman d'aventure – « Suivre sa pente » - L'art du dialogue – Le fait divers.
Études littéraires : Première partie, chapitre II ; chapitres XI à XIII ; Deuxième partie, chapitres I à III ; Troisième partie, chapitres I et II ; chapitres VII et VIII ; chapitre VIII ; chapitres XII à XIV.

Laure Helms
Professeur en classes préparatoires littéraires

Explication de texte hors programme et question « Agir en fonctionnaire de l'État »

1. Liste des textes proposés :

NB : le chiffre entre parenthèses indique le nombre d'extraits de chaque œuvre ayant donné lieu à explication.

XVIe siècle

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (6)
Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (2), *Les Regrets* (5)
Louise Labé, *Œuvres poétiques* (7)
Marot, *L'Adolescence clémentine* (1)
Montaigne, *Les Essais* (2)
Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (6)
Ronsard, *Continuation du discours des misères de ce temps* (1), *Discours des misères de ce temps* (1), *Les Amours* (1), *Second livre des Amours* (1), *Sonnets pour Hélène* (3)

XVIIe siècle

Boileau, *Le Lutrin* (2)
Bossuet, *Oraisons funèbres* (5)
La Bruyère, *Les Caractères* (8)
Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (3), *La Princesse de Montpensier* (1)
Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (1), *Dom Juan* (4), *L'École des femmes* (2), *Les Femmes savantes* (2), *Le Malade imaginaire* (1), *Le Misanthrope* (1), *Le Tartuffe* (1)
Pascal, *Pensées* (4)
Perrault, *Contes* (4)
Racine, *Andromaque* (1), *Athalie* (2), *Bajazet* (2), *Bérénice* (1), *Phèdre* (1)
La Rochefoucauld, *Maximes* (1)
Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1)
Scarron, *Le Roman comique* (1)
Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1), *Œuvres poétiques* (1)

XVIIIe siècle

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (5), *La Mère coupable* (1)
Bernardin de Saint- Pierre, *Paul et Virginie* (1)
Chénier, *Œuvres complètes* (3)
Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel* (1), *Jacques le fataliste* (1), *Le Neveu de Rameau* (1), *La Religieuse* (1)
Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (3)
Marivaux, *La Dispute* (1), *L'Île des esclaves* (1)
Montesquieu, *Lettres persanes* (5)
Prévost, *Manon Lescaut* (2)
Voltaire, *Candide* (2), *L'Ingénu* (3), *Lettres philosophiques* (2), *Zadig* (1)

XIXe siècle

Balzac, *Eugénie Grandet* (1), *Illusions perdues* (3), *Le Lys dans la vallée* (1), *La Peau de chagrin* (3), *Le Père Goriot* (1)
Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (2)

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (11), *Le Spleen de Paris* (3)
Chateaubriand, *Mémoires d'outre- tombe* (4), *René* (2)
Constant, *Adolphe* (1)
Corbière, *Les Amours jaunes* (1)
Hugo, *Les Contemplations* (5), *Hernani* (1), *Marie Tudor* (1), *Les Misérables* (5), *Les Orientales* (1), *Quatre- vingt- treize* (1)
Huysmans, *À rebours* (1)
Laforgue, *Les Complaintes* (3), *L'Imitation de Notre- Dame la Lune* (1), *Œuvres complètes,* « Devant la grande rosace en vitrail, à Notre- Dame de Paris » (1)
Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1)
Mallarmé, *Poésies* (5)
Nerval, *Les Chimères*, *Sylvie* (2)
Rimbaud, *Illuminations* (2)
Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (3), *Le Rouge et le Noir* (3)
Verlaine, *Fêtes galantes* (3), *Poèmes saturniens* (2)
Zola, *La Curée* (1), *Nana* (1)

XXe siècle
Apollinaire, *Alcools* (7)
Aragon, *Aurélien* (1)
Artaud, *Les Cenci* (1), *Le Théâtre et son double* (1)
Beckett, *En attendant Godot* (1)
Breton, *Nadja* (3)
Camus, *L'Étranger* (2)
Céline, *Voyage au bout de la nuit* (7)
Char, *Fureur et mystère* (2)
Claudel, *Le Soulier de satin* (1)
Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (2), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (2)
Éluard, *Capitale de la douleur* (1)
Giono, *Un Roi sans divertissement* (1)
Giraudoux, *Amphitryon 38* (1), *La Folle de Chaillot* (1), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1)
Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (2)
Jaccottet, *Poésies* (2)
Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* (1)
Michaux, *La Vie dans les plis* (2)
Perec, *Les Choses* (1)
Ponge, *Le Parti- pris des choses* (4)
Proust, *Du côté de chez Swann* (3), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1), *Sodome et Gomorrhe* (1), *Le Temps retrouvé* (2)
Sartre, *Les Mots* (1)
Segalen, *Peintures* (1)*, Stèles* (1)
Supervielle, *Débarcadères* (1)*, Gravitations* (2)
Valéry, *Poésies* (3)

2. Statistiques :

Moyenne de l'explication de texte	4,79/15

Moyenne de la question « Agir en fonctionnaire de l'Etat »	1,28/5
Moyenne globale	6,07/20
Ecart- type global	3,54
Note minimale globale	1/20
Note maximale globale	18/20

Répartition des notes des 261 candidats admissibles présents :

Notes	Nombre de candidats
0	0
0,5	0
1	3
1,5	2
2	27
2,5	1
3	36
3,5	2
4	36
4,5	1
5	27
5,5	1
6	29
6,5	0
7	24
7,5	2
8	13
8,5	1
9	16
9,5	0
10	7
10,5	0
11	9
11,5	0
12	4
12,5	1
13	8
13,5	0
14	2
14,5	0
15	4
15,5	0
16	2
16,5	0
17	2
17,5	0
18	1
18,5	0
19	0
19,5	0
20	0

3. Remarques générales :

Rappelons, comme les années passées, le déroulement de l'épreuve : le candidat bénéficie d'une heure trente de préparation, suivie de quarante minutes de passage, pendant lesquelles il présente l'explication du texte (notée sur 15 points), et répond à la question « Agir en fonctionnaire de l'État » (notée sur 5 points). Si l'ordre dans lequel ces deux parties s'enchaînent et le temps qu'il convient de leur accorder respectivement ne sont pas fixés par les textes officiels, il apparaît judicieux de commencer par l'explication, et de ne pas consacrer moins de cinq minutes à la seconde question. Il est impératif de se préparer dès le début de l'année à cette épreuve par la lecture minutieuse d'anthologies littéraires qui permettent de se mettre au point tant sur les grands auteurs que sur les

mouvements culturels et artistiques. De nombreuses anthologies sont disponibles, comme celle proposée chez Nathan, par exemple (*Littérature. Textes et documents*, sous la direction de Henri Mitterand). De même, il est nécessaire de bien maîtriser les programmes officiels de Français dans les classes de collège et de lycée afin d'aborder sereinement la seconde partie de l'épreuve.

Dans la salle de préparation sont mis à disposition des candidats un certain nombre d'usuels auxquels il est vivement recommander de se référer, notamment dès qu'un doute survient sur le sens d'un mot ou sur l'identification d'un nom propre, ce qui évitera bien des contresens lors de l'explication. En voici la liste (cette liste étant susceptible d'être actualisée, les futurs admissibles sont invités à la vérifier au début de la session d'oral 2014) :

Dictionnaires du français

- *Dictionnaire de la langue française* de Robert
- *Dictionnaire de la langue française* de Robert, alphabétique et analogique
- *Petit Robert des noms propres*
- *Petit Robert des noms communs*
- *Dictionnaire de la langue française* de Littré (6 vol.)
- *Dictionnaire étymologique et historique du français* (Larousse)
- *Dictionnaire de l'ancien français* de Greimas
- *Dictionnaire du moyen français* de Greimas

Références bibliques et mythologiques

- *La Bible* dite de Jérusalem
- *La Bible* dite de Crampon
- *Dictionnaire de la Bible* (Laffont)
- *Dictionnaire de la mythologie* de Grimal

Autres usuels

- *Dictionnaire des Lettres*, Laffont- Bompiani (dictionnaire des œuvres et des auteurs)
- *Dictionnaire latin- français* de Gaffiot
- Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*

4. Première partie de l'épreuve (notée sur 15) : explication de texte hors programme.

4.1. Gestion du temps de préparation.

Durant le temps de préparation, il est nécessaire, après une lecture attentive du texte, de se référer aux dictionnaires et usuels ci- dessus afin de lever toute ambiguïté tant en ce qui concerne le vocabulaire que les noms propres. Les éditions fournies présentent généralement des notes de bas de page, ou des notes en fin de volume, notes qu'il est utile de consulter, même si elles ne suffisent bien entendu pas à elles seules à éclairer toutes les obscurités lexicales ou culturelles. De même, afin de situer le passage dans son contexte, il est utile de parcourir la préface ou la notice de l'édition fournie, et si l'œuvre n'est pas connue du candidat, de recourir aux dictionnaires des œuvres et des auteurs. Comme les années précédentes, nous ne pouvons que conseiller aux candidats de se familiariser avec les éditions de la Bibliothèque de la Pléiade, avec le glossaire dont sont pourvues nombre d'œuvres

du XVIe siècle dans la collection S.T.M.F. ou encore avec les éditions Classiques Garnier.

Nous recommandons aussi aux candidats de veiller très attentivement à la gestion de leur temps de préparation : il convient de ne pas se précipiter sur l'étude de l'extrait sans s'être précisément documenté sur le contexte. A l'inverse, il est nécessaire de conserver au moins un quart d'heure pour la deuxième partie de l'épreuve, trop souvent sacrifiée (nous reviendrons sur ce point plus loin).

Les quelques statistiques ci- dessus indiquent clairement que, cette année encore, l'explication de texte hors programme a posé problème à nombre de candidats, d'où la moyenne bien basse de cette épreuve. Certes, parvenir en une heure trente à s'approprier un texte, en proposer une interprétation à la fois fine, précise et surplombante, et construire une séquence précise, semble à première vue bien délicat. Néanmoins, la taille des extraits proposés (d'un sonnet à une trentaine de vers, d'une à deux pages de prose en fonction des éditions) doit permettre aux candidats de mener à bien les deux parties de l'épreuve. Encore faut- il se préparer très soigneusement en s'entraînant, montre en main, à plusieurs reprises, afin que cette gestion du temps devienne un « automatisme ». De même, il semble à la fois impossible et contre- productif d'adopter la même démarche de préparation que pour la leçon. Il convient donc de noter au brouillon les moments essentiels de l'épreuve, sans les rédiger, éléments que l'on exploitera lors du passage en improvisant très largement.

4.2. L'introduction.

Sur les cinq étapes attendues en introduction (présentation, lecture, caractérisation de la forme, du thème, du registre et/ou de la tonalité, définition du mouvement du texte et annonce du projet de lecture), cette année encore, nous nous permettons de renvoyer aux rapports précédents ; ces étapes sont généralement respectées, le problème est qu'elles sont trop souvent abordées de façon formelle, comme des passages obligés mais déconnectés de l'objectif essentiel, qui est l'explication et l'interprétation du texte autour d'un projet de lecture clair et précis.

a. La présentation du texte :

On attend de la présentation qu'elle situe le passage au sein du roman, de la pièce de théâtre, du recueil poétique, etc. dont il est extrait ; cette situation peut permettre d'associer le texte expliqué à un premier type d'enjeu lié à la dynamique de l'œuvre (en particulier s'il s'agit d'un incipit, d'un explicit ou d'un moment essentiel de retournement par exemple), ou à un grand mouvement littéraire, artistique et culturel, de manière à préparer d'emblée la deuxième partie de l'exercice. Ce premier moment doit du reste être relativement bref, précis, et éviter les lieux communs qui indisposeraient d'emblée le jury (Victor Hugo, grand écrivain romantique du XIXe siècle, etc.).

b. La lecture :

La lecture du texte est un moment déterminant de l'épreuve. Nous attendons une lecture exacte, qui fasse entendre les liaisons, n'omette ou ne modifie aucun mot du texte. Lors de la lecture, le candidat aussi peut vérifier qu'il a bien suivi le découpage proposé par le jury : cette année, plusieurs candidats ont soit tronqué, soit allongé l'extrait proposé…

La lecture des textes poétiques pose comme les années précédentes des problèmes spécifiques. Dans le cas d'une poésie métrique, il convient d'éviter les vers faux en marquant les éventuelles synérèses ou diérèses. Pour ce qui est de la poésie du XVIe siècle, il faut connaître la valeur du signe diacritique qu'est le tréma, ainsi que les règles de prononciation de « e ». La lecture des alexandrins, dans un poème ou une pièce de théâtre versifiée, doit de même faire l'objet de toute l'attention des candidats, qui doivent s'entraîner au cours de l'année à faire sonner comme il se doit le rythme de ce vers. De même, dans les textes en prose, il peut être utile de bien faire entendre les jeux des rythmes, des allitérations et des assonances.

Enfin, la lecture du texte doit être expressive, sans pour autant devenir l'occasion d'une déclamation emphatique ou ampoulée, qui ne peut que faire sourire le jury comme les futurs élèves. Tout est ici question de nuances, de respect du ou des registres et de la tonalité générale. On ne lit pas de la même manière une tirade de *Phèdre* et un extrait du *Roman comique*.

c. La caractérisation du texte :

Cette étape donne parfois lieu à des confusions terminologiques fâcheuses et à des imprécisions : rappelons encore cette année que « comique » et « satirique » ne sont pas des synonymes, de même que « tragique » et « pathétique ». Tout texte écrit à la première personne n'est pas nécessairement « lyrique », et tout poème de Victor Hugo « romantique ». Il convient donc d'être attentif au jeu du texte avec les grands genres et registres : tel passage de *La Chartreuse de Parme* peut être épique, et le meurtre de Madame de Rênal tragique. De même, la notion de théâtralité peut utilement éclairer telle ou telle page de prose, etc. Il convient donc de se préparer en révisant attentivement les grandes formes, les grands registres. Ces connaissances permettent par exemple à propos du sonnet de saisir les innovations baudelairiennes ou verlainiennes, tout comme la manière dont Ronsard ou Du Bellay se conforment ou non au modèle italien.

Enfin, quitte à rappeler des évidences, l'analyse d'un texte théâtral ne saurait par exemple se passer d'un questionnement sur la théâtralité, sur les représentations possibles de l'extrait. Trop de candidats oublient de travailler la spécificité générique des textes, ce qui mène à des contresens ou à des oublis fâcheux dans le cours de l'explication. Là encore, tout est une question de nuances : il ne s'agit pas de plaquer des analyses théoriques abstraites sur le texte, mais d'éclairer sa spécificité à partir des connaissances critiques et des outils culturels. Ainsi, tout poème n'est pas nécessairement « intransitif », ou « autotélique », tout texte de théâtre ne met pas en abyme la représentation, etc.

d. Le mouvement du texte :

Dégager la dynamique du texte est une autre étape nécessaire à la préparation de la construction d'une interprétation précise et rigoureuse. Il convient de s'interroger d'emblée, lors de la préparation, sur l'ouverture et la clôture de l'extrait, qui sont souvent significatives d'un mouvement, et d'identifier les éventuels moments de retournement (le passage des quatrains aux tercets dans un sonnet, par exemple), moments qui ne correspondent pas toujours aux conventions. Que le texte constitue une entité autonome comme un poème ou bien qu'il s'agisse d'un extrait, la prise en compte de ces éléments permet bien souvent de construire un projet de lecture juste, précis et personnel. De même, une attention soutenue aux connecteurs logiques, à la ponctuation, aux strophes ou paragraphes, aux temps, aux pronoms

personnels, aux didascalies au théâtre, etc., permet de dégager une dynamique. Sur ce point, il convient de faire preuve de bon sens, et de suivre son intuition sans chercher la complexité ou l'équilibre à tout prix : il est bien des extraits qui ne se prêtent pas à un découpage « évident ».

e. La formulation du projet de lecture :

Moment clé de l'introduction et de toute l'explication, la formulation du projet de lecture permet de rassembler tous les éléments évoqués précédemment. Ce projet doit impérativement tenir compte des enjeux spécifiques du texte. Trop de candidats ont tendance, après une analyse pertinente de la dynamique du texte, à plaquer des connaissances toutes faites ou des lieux communs diffus. Ainsi, l'analyse d'un *incipit* ne peut se résumer à la question : en quoi ce texte répond- il aux critères traditionnels d'un *incipit* ? Un projet de lecture pertinent doit viser à éclairer le caractère unique de l'extrait proposé, et permettre de construire une lecture personnelle. De même, une avalanche de questions ne saurait tenir lieu de projet pertinent.

A titre d'exemple, une des meilleures prestations cette année a porté sur « Colloque sentimental », tiré de *Fêtes galantes*. Après avoir d'emblée inscrit le poème au sein de l'univers mélancolique propre à Verlaine, la candidate a rappelé que le recueil n'était pas une simple illustration des tableaux de Watteau mais était tout entier construit autour d'une dynamique d'assombrissement, d'évidement, qui culmine ici dans un poème qui touche aux limites même de la parole, et annonce *Romances sans paroles*. Tout en sourdine, ce « colloque » entre deux instances indéfinissables est nettement structuré en trois moments, qui mettent en avant le dialogue central et permettent, autour de la réappropriation du distique antique, une progression de la voix en sourdine à la parole qui se perd dans le silence, progression qui signe tout à la fois un deuil de la parole poétique et des amours anciennes, pour ouvrir sur le vide, le silence et la nuit.

4.3. Explication et interprétation.

On peut distinguer cette année encore trois types d'approches que le candidat est amené à conduire de front dans son explication linéaire du texte.

a. L'élucidation de la lettre du texte.

Toute explication de texte doit en premier lieu viser à élucider le ou les sens du texte, travail littéral sur le lexique, la syntaxe, les références historiques et culturelles ou les allusions. Cette élucidation est nécessaire à la bonne compréhension de l'extrait, surtout lorsqu'il s'agit de textes du XVIe ou du XVIIe siècles. Elle s'effectue tout au long de l'explication, et permet de montrer au jury comme aux futurs élèves que le candidat maîtrise notamment le sens premier des mots tout comme l'univers culturel : ainsi, analyser un extrait de la liasse « Divertissement » des *Pensées* de Pascal sur le « roi sans divertissement » en oubliant complètement le contexte de l'absolutisme royal ne peut que conduire à des contresens rédhibitoires. De même, une inattention au lexique et à la syntaxe de *L'Etranger* ou du *Ravissement de Lol V. Stein* réduit l'explication à une paraphrase.

b. L'écriture.

En parallèle de ce travail d'élucidation du sens premier, le candidat doit tenir

compte de l'écriture du texte, qui lui confère sa signification pleine et entière. Rappelons qu'il ne s'agit en rien d'user d'un jargon qui ne peut qu'indisposer le jury, surtout s'il est mal maîtrisé, mais de prendre en compte de manière précise les dimensions stylistique, poétique, rhétorique des textes, ce qui présuppose non seulement la maîtrise pleine et entière de ces outils, mais aussi un travail sur la manière dont ces faits d'écriture contribuent activement à la démonstration du projet de lecture posé en introduction. Deux écueils sont ici à éviter : le commentaire purement stylistique de l'extrait, qui oublie ce projet, et la seule prise en compte des « idées » ou des « thèmes » de l'extrait. A ce sujet, trop de candidats semblent bien démunis face aux textes qu'ils appellent « argumentatifs ». Un texte d'idées, qu'il s'agisse de Montaigne, de La Bruyère ou de Voltaire, appelle des remarques formelles tout aussi précises que tout autre texte littéraire et des connaissances rhétoriques minimales (on peut à ce sujet consulter l'ouvrage d'Olivier Reboul dans la collection PUF Premier cycle, par exemple). La connaissance de ces outils est d'ailleurs importance pour éclairer l'écriture de bien des textes du XVIe au XVIIIe siècles, qu'il s'agisse de textes d'idées, de textes théâtraux ou poétiques, comme *Les Tragiques*. A l'inverse, l'analyse d'un poème de Mallarmé ou d'Apollinaire ne peut se réduire à la seule prise en compte de sa facture formelle.

c. L'interprétation.

C'est donc bien en prenant appui de manière précise sur l'écriture de l'extrait que le candidat pourra construire son interprétation et prouver la validité de son projet de lecture : ce passage de l'écriture à l'interprétation constitue à n'en pas douter la plus grande difficulté de cet exercice, tant il exige de la part du candidat un va- et- vient continuel entre la lettre du texte et l'indispensable prise de recul apte à mettre en valeur ses enjeux spécifiques. Mais si le mouvement global a bien été étudié, le candidat ne doit pas se perdre dans un relevé de faits stylistiques ou à l'inverse oublier complètement le sens premier.

Interpréter un texte suppose enfin de proposer des hypothèses de lecture, même si elles semblent hasardeuses, et de ne pas hésiter à convoquer sa sensibilité littéraire tout autant que ses facultés d'intuition. Faute de quoi, de nombreux candidats passent par exemple complètement à côté de la dimension comique de tel ou tel texte : la manière dont Sartre dans *Les Mots* se livre à une entreprise jubilatoire d'exposition et de perversion des valeurs littéraires héritées entre autres de Flaubert signe une des grandes originalités de cette autobiographie. Seule une culture littéraire solide et la pleine prise en compte de son intuition permettent de mettre à jour les ressorts comiques et parodiques de l'œuvre. Cette disponibilité face au texte explique en grande partie les résultats obtenus : comme les années précédentes, ce sont souvent des textes moins connus qui ont donné lieu aux meilleures prestations – comme si, libéré des *a priori* qui l'inhibent, le candidat osait livrer une interprétation personnelle. A l'inverse, bien des pages célèbres de la littérature ont donné lieu à des explications fort médiocres de la part de candidats qui se raccrochent à des connaissances toutes faites, plaquent des idées générales sur l'extrait étudié et manquent dès lors la mise en avant, essentielle, de sa spécificité.

4.4. La conclusion.

La conclusion est un moment qu'il convient de ne pas négliger. Elle permet de rassembler de manière synthétique toutes les analyses proposées au cours de l'explication, et de les mettre en perspective avec le projet de lecture posé en

introduction. Moment d'approfondissement et de prise de recul face au texte, elle permet enfin de rendre compte, une dernière fois, du caractère spécifique du texte. Il peut donc être judicieux de prendre le temps de rédiger en grande partie au brouillon l'introduction et la conclusion, qui se répondent.

5. Seconde partie de l'épreuve : « Agir en fonctionnaire de l'Etat ».

Comme les années précédentes, nous commencerons par rappeler l'intitulé de cette seconde partie de l'épreuve, inscrit sur tous les billets de tirage en complément de la référence du texte à expliquer : « 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 ». Les objectifs généraux de cette question étant bien définis dans les rapports précédents, nous nous permettons d'y renvoyer.

Concernant cette session 2013, le jury ne peut que déplorer le faible niveau obtenu par les candidats à cette seconde partie de l'épreuve (1,28/5), malgré quelques prestations de grande qualité. Les notes les plus faibles sont le résultat non d'une méconnaissance des programmes et des objets d'étude du secondaire, mais à la fois d'un manque de « réalisme » et d'une incapacité à s'affranchir des programmes en question. Ainsi, tel candidat a tenu à étudier un poème de Valery en classe de quatrième, tel autre le Sonnet IX de Louise Labé, aux sous- entendus érotiques à peine voilés, sous prétexte qu'il s'agissait de poèmes « lyriques ».

De même, comme lors de l'explication de texte, il s'agit de faire preuve d'inventivité afin de proposer des groupements littéraires et artistiques pertinents, non de plaquer les programmes sur le texte. Cette seconde partie ne doit en outre en aucun lieu être prétexte à exposer à tout prix des connaissances en totale inadéquation avec le texte. Ainsi, pourquoi vouloir rapprocher l'*incipit* de *La Princesse de Clèves* de l'ensemble de l'œuvre d'Aragon ? C'est tout à la fois méconnaître l'esprit des programmes et la réception de *La Princesse de Clèves*, son inscription dans l'histoire du roman d'analyse ou encore dans l'histoire des moralistes.

Nous appelons donc une fois encore les candidats à dépasser les préjugés et les approximations historiques et culturelles : tel conte de Voltaire peut certes être « argumentatif », mais il s'inscrit aussi dans le genre du conte. De même, certains groupements de textes proposés dévoilent pleinement les contresens commis sur le texte : « Sainte » de Mallarmé a ainsi été mis en parallèle, dans le cadre d'une étude sur le lyrisme en quatrième (est- ce raisonnable ?), avec « d'autres poèmes de Mallarmé », Rimbaud, Verlaine. Mais qu'en est- il de la Sainte figurée dans le poème ? Pourquoi partir sur les rapports entre poésie et peinture ? Ne pas évoquer les rapports entre poésie et musique illustre l'incompréhension du candidat face au poème, qui représente Sainte Cécile, patronne des musiciens (référence pourtant indiquée en note).

Il est également nécessaire de bâtir un groupement cohérent, qui ne cède pas à la tentation du catalogue et des lieux communs. Partir des enjeux spécifiques de l'extrait proposé plutôt que des programmes permet de construire un groupement original. Ainsi tel candidat, après l'étude d'un extrait d'*Adolphe*, agglomère l'étude du romantisme, l'opposition entre espoir et mélancolie, le thème du roman d'apprentissage, la dimension tragique, et l'histoire des arts. Autant de pistes en soi pertinentes, mais il serait plus judicieux de choisir un axe et de le développer précisément : citer des titres et les multiplier ne saurait en rien suffire ; il faut en

quelques mots justifier le choix de telle œuvre, de tel tableau ou de telle musique, construire un groupement logique.

A propos de l'élargissement aux autres arts, il est impératif d'éviter les lieux communs, les approximations, et les références peu culturelles. On usera ainsi avec précaution des films « grand public » et des chanteurs de variété : pourquoi ne pas éveiller la curiosité des élèves en prenant appui sur des références simples ? Encore faut- il ne pas se cantonner à ces seules références. L'ignorance des candidats dans le domaine musical est flagrant : plutôt que de citer pour les mises en musique de Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine, Pierre Perret, Marc Lavoine, etc, ne serait- il pas plus pertinent de convoquer Fauré, Debussy, Ravel, Reynaldo Hahn ou Francis Poulenc ? De même, citer tout le temps Delacroix à propos du romantisme, Courbet à propos du réalisme, sans autres références, marque une connaissance des grands mouvements artistiques pour le moins superficielle. A propos de certaines œuvres, des rapprochements sont attendus, même s'ils ne sont pas obligatoires : la mise en perspective du *Mariage de Figaro* et des *Noces de Figaro* de Mozart, par exemple, ou la comparaison entre la dernière lettre de Roxane dans les *Lettres persanes* et *Bajazet* de Racine. L'oubli de ces prolongements « attendus » ne saura que susciter des questions de la part du jury lors de l'entretien. Il convient donc de faire à la fois preuve de curiosité, de culture et de bon sens.

Qu'il nous soit permis de citer pour terminer une séquence pédagogique qui nous a paru tout à fait pertinente : après l'analyse d'un extrait de *Nadja* sur le hasard et la beauté, le candidat a souhaité étudier cette œuvre dans le cadre de la séquence « écriture poétique et quête du sens ». Après avoir inscrit le groupement dans le contexte de la mutation poétique qui mène du symbolisme au surréalisme, le candidat proposait de partir d'*Une saison en enfer*, car dans ce recueil la réalité est perçue à travers le prisme des images, la quête d'une « alchimie du verbe », et permet un travail sur le poème en prose. L'étude de « Zone » permet l'analyse de l'espace dans le poème, des images et de la quête du nouveau, tandis que ce poème est aussi l'occasion de travailler sur le vers libre. Le travail sur l'écriture de l'image poétique se prolonge par l'analyse du célèbre poème d'Eluard « La terre est bleue comme une orange », alors que Breton dans *Nadja* et Eluard permettent une mise au point sur le mouvement surréaliste : depuis la définition de l'image par Reverdy jusqu'au *Manifeste du surréalisme*, c'est l'écriture même qui est interrogée, avant de prolonger la réflexion autour de Duchamp, Chirico, Miro, pour la peinture dans ses rapports à l'image, au hasard et au collage. La musique n'a pas été oubliée avec une analyse fine de Satie et des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski.

6. L'entretien avec le jury.

Pour terminer, nous souhaitons rappeler quelques attendus et prodiguer quelques conseils aux futurs candidats. Les jurys de l'épreuve d'explication de texte hors programme, comme tous les autres jurys, visent toujours à la fois la neutralité et la bienveillance dans leur rapport au candidat. Les questions lors de la reprise n'ont d'autre but que de l'amener à revenir sur tel ou tel aspect du texte, afin de compléter ou d'infléchir ses analyses. Il ne s'agit en rien d'une reprise, mais d'un moment durant lequel le candidat a l'occasion d'améliorer sa prestation. Même si après une heure trente de préparation et quarante minutes de passage, la fatigue peut le gagner, il doit s'efforcer de mettre à profit cet entretien en faisant preuve d'ouverture d'esprit, de réactivité et de franchise. Tel contresens de détail sur le texte, s'il est

corrigé spontanément lors de l'entretien, ne prête pas à conséquence. Telle ignorance de détail n'est pas préjudiciable. A l'inverse, s'enfermer dans une lecture erronée du texte est contre- productif. De même, soutenir à toute force que Mallarmé est étudiable en quatrième ne fait que révéler une méconnaissance totale des réalités pédagogiques.

La prestation orale n'est en rien un spectacle : le jury déplore quelques prestations outrancières, heureusement rares. Crier et gesticuler pendant quarante minutes ne peut qu'indisposer le jury, tout comme parler de manière excessivement rapide ou lente. Tout excès dans un sens ou dans l'autre doit donc être banni. Il convient de ne pas oublier que nous évaluons avant tout de futurs professeurs, qui doivent être en capacité de capter l'attention des élèves. A ce sujet, le jury déplore les fautes de syntaxe, les familiarités et les incorrections lors du passage. Il s'agit d'adopter un registre de langue aussi soutenu qu'à l'écrit, tout en captant l'attention du jury par l'intonation. De même, le candidat ne doit pas oublier son rôle : répondre de manière agressive aux questions (« mais, Madame, j'ai déjà répondu à votre question, vous avez mal écouté »), adopter un registre familier (« ouais, M'sieur… »), sont autant d'attitudes incompatibles avec le statut d'enseignant.

Enfin, le jury s'efforce de faire la distinction entre fatigue et ignorance : certains candidats épuisés ne parviennent plus à mobiliser leurs connaissances pour répondre aux questions, ce qui est tout à fait compréhensible ; à l'inverse, d'autres s'enlisent dans des réponses confuses, erronées, qui ne marquent que davantage l'ignorance des prérequis littéraires et culturels. A ce sujet, la seconde partie de l'épreuve est particulièrement préoccupante.

Pour terminer, le jury tient à souligner l'excellence de certaines prestations, de la part de candidats bien préparés, réactifs, qui ont su mettre en avant leur sensibilité littéraire et artistique tant durant leur prestation que durant l'entretien.

François- Xavier Hervouët.

Commentaire composé de Littérature Comparée

Relativement bien préparée dans l'ensemble, l'épreuve de littérature comparée a donné lieu à des prestations qui témoignent d'une maîtrise convenable de l'exercice lui-même par la plupart des candidats ; peu de commentaires trahissaient en effet une méconnaissance réelle des règles de l'épreuve. C'est sur le contenu de l'explication elle-même, et donc sur la capacité des candidats à proposer une véritable lecture, riche et évocatrice, de l'extrait qu'ils avaient à commenter que s'est faite la différence entre les prestations.

Comme dans les rapports précédents, il reste utile de rappeler pour commencer les modalités pratiques de l'épreuve :

- 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, 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 (dans la limite de quatre personnes par oral). 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 la 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 perdu lors du tirage et des déplacements est prévu en sus. Pour les œuvres étrangères, les candidats se voient remettre un exemplaire du texte à commenter en traduction française. Cette année de nouveau, les candidats n'ont pu consulter les textes étrangers en langue originale. 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 obligent 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). Le candidat ne doit nullement se laisser troubler par le défaut d'attention qu'il peut observer chez l'un des membres du jury, visiblement occupé à autre chose : ce dernier n'est simplement pas rapporteur.

Remarques générales sur l'épreuve

Moyenne générale : 7,82 (2012 : 7,7)

La moyenne générale, un peu supérieure à celle du concours précédent, témoigne d'un état de préparation générale des candidats à l'épreuve de littérature comparée assez satisfaisant, et de réussites ponctuelles saluées par le jury. Les défauts constatés dans la présentation des commentaires diffèrent un peu de ceux qui avaient été relevés lors des concours 2011 et 2012, en raison principalement de la nature du programme « Poétiques du récit d'enfance », qui remplaçait cette année la question consacrée auparavant au « Spectacle de la violence ». Cette nouvelle question demandait la mobilisation de connaissances plus précises sur le contexte des œuvres, et nécessitait par ailleurs une analyse particulièrement fine d'effets de lecture certes moins frappants que dans ce dernier programme, et néanmoins bien présents.

La moyenne recouvre, comme c'est souvent le cas, de larges écarts : presque toute l'échelle de la notation a été utilisée. Rappelons que les notes obtenues sont le résultat d'une logique de concours, dans laquelle les prestations sont appréciées exclusivement les unes par rapport aux autres, et non d'une évaluation dans l'absolu de l'interprétation proposée, encore moins bien évidemment d'un jugement porté sur les qualités pédagogiques et littéraires du candidat en général. La pertinence et le caractère éclairant de l'explication, la maîtrise formelle de l'exercice (clarté et intérêt du plan, équilibre des parties, richesse et précision de l'expression), les connaissances sur l'œuvre et sur le programme, enfin la présentation orale de l'exposé (respect du temps de parole, caractère vivant et fluide de l'énonciation, capacité de réaction aux questions et aux suggestions du jury) sont tous pris en considération dans cette évaluation. Sauf cas très rares — parmi lesquels la présentation d'exposés beaucoup trop courts (en- dessous de 20 mn), des

contresens complets sur le texte, ou des erreurs majeures d'identification des événements relatés dans les extraits de récits d'enfance proposés —, aucun élément à lui seul ne suffit à compromettre une note. C'est un ensemble de qualités qui est évalué, et le jury a pu attribuer sans difficulté 17 ou 18 à de bonnes explications qui respectaient ces critères.

On ne saurait trop insister sur le fait que le but d'une explication de texte est d'*expliquer réellement* un texte, et non de *faire semblant* de le faire. Il s'agit donc d'en exposer la construction particulière, d'en mettre au jour la poétique et les enjeux de sens propres — et non de dissimuler ceux- ci sous une paraphrase savante qui n'éclaire en rien la lecture que l'on peut en faire, et qui finit par révéler en conclusion… ce qu'un simple coup d'œil sur le texte aurait permis de savoir dès le départ. Trop de candidats se contentent en effet de gloser, avec plus ou moins de bonheur et d'exactitude, sur les procédés d'écriture à l'œuvre dans le passage (jeux de dialogue chez Sarraute, métaphores filées chez Benjamin, effets d'accumulation chez Flaubert, etc.) sans jamais en venir à une vraie proposition de lecture, essentielle à une interprétation pertinente et personnelle du texte.

Or, c'est cette proposition qui doit être présentée comme la problématique de l'explication ; il doit donc s'agir d'une véritable hypothèse de lecture, et non d'un simple raccourci artificiel du plan. Les différentes parties de celui- ci doivent ensuite être annoncées à la fin de l'introduction. Il n'est cependant pas nécessaire d'en énumérer à l'avance toutes les sous- parties, qui chargeraient à l'excès cette première annonce. Elles seront simplement mentionnées clairement au fur et à mesure de l'exposé, afin de faire apparaître le plus nettement possible la succession logique des propos. Rappelons en effet que chacun des moments du commentaire doit être nécessaire au déroulement de l'explication, et s'enchaîner logiquement au précédent, ce qui bannit aussi bien les parcours entièrement linéaires que la juxtaposition de développements en réalité indépendants les uns des autres, par exemple sous la forme de parties consacrées tour à tour à chacun des personnages, ou à de grands « thèmes » (l'écriture du souvenir, les apories du savoir, le comique) qui pourraient aussi bien être disposés dans un ordre différent, et dont la description trop générale ne saurait de toute façon mettre au jour l'intérêt et le sens du passage proposé.

On peut en effet aboutir à de véritables contresens, en tentant d'appliquer à n'importe quel extrait de romans parfois longs et complexes (Melville, Flaubert) ou de récits à la construction rhapsodique (Sarraute, Benjamin) des propositions critiques sans doute valides dans le cadre d'une lecture d'ensemble des œuvres, mais qui sont parfois ouvertement démenties dans le passage : l'exposition du savoir ne mène pas forcément à des impasses ou à des échecs, l'écriture du souvenir d'enfance n'est pas toujours métapoétique, Flaubert n'est pas partout ironique ni Goethe élégiaque, etc. On sait bien que la richesse d'une œuvre réside précisément dans le fait que sa composition n'obéit pas de bout en bout à l'application d'une recette, et ne fait pas usage partout des mêmes procédés.

Il faut donc, d'une façon générale, éviter de faire apparaître le texte comme le résultat de l'application de telles recettes ; une illusion critique induite en partie par la préparation même d'un concours, qui conduit certains candidats à traiter à la limite le passage proposé comme une simple illustration de leur cours, ce que révèle par exemple l'emploi très fréquent de « puisque » qui n'est pas le meilleur des outils logiques. Dans le même ordre d'idées, on a entendu parfois des candidats introduire des citations du texte, venues appuyer des propositions générales, par « *d'ailleurs*,

N. Sarraute (ou W. Nabokov) le dit elle- même (ou lui- même) : etc. » — comme s'il était particulièrement remarquable, et donc convaincant, de voir le texte confirmer… une hypothèse que l'on est pourtant censé avoir tirée de sa lecture. Rappelons, là encore, qu'il s'agit d'expliquer le texte dans ce qu'il a de singulier, ce qui amène logiquement à retrouver des éléments issus du cours, et non l'inverse.

De plus, la mise au jour de cet enjeu particulier implique toujours une attention particulière aux limites du passage proposé, à sa cohérence propre, à son mode d'insertion dans l'œuvre, aux effets d'échos ou d'annonce (rappelons que ce n'est pas la même chose) qu'il produit dans le cours d'un récit, etc. Dans le cas des romans réunis dans le programme « Fictions du savoir, savoirs de la fiction », le découpage était le plus souvent proposé par le jury, seuls certains chapitres de *Mardi* pouvant être traités en entier ; il convenait donc de tenter de dégager l'intérêt propre à l'extrait ainsi découpé. Au contraire, dans le cas des récits d'enfance de la nouvelle question, souvent composés de pièces assemblées, le découpage résultait du travail de l'auteur lui- même (et l'ordre des chapitres d'un choix de l'éditeur dans le cas d'*Enfance berlinoise)* et appelait donc une véritable analyse d'ordre poétique, dégageant l'unité propre au morceau en question, et expliquant ses liens avec le reste de l'œuvre.

Enfin, en ce qui concerne l'exposé oral, attention aux tics de langage, surtout lorsqu'ils correspondent à l'emploi d'un néologisme critique ou d'une expression détournée de son sens courant : « déceptif », forgé sur l'anglais *deceptive,* ne signifie pas « décevant » mais « trompeur », toute personne qui lit n'est pas pour autant un « herméneute », toute apparition de la tristesse ou de la mélancolie ne rend pas le texte « dysphorique », etc. On veillera également à prononcer correctement le nom (et le prénom) des auteurs au programme : ceux de Walter Benjamin se prononcent à l'allemande, et non à l'anglaise.

Moyennes par auteur

Goethe: 7,8 (2012 : 7,4)
Melville; 8,4 (2012 : 8,4)
Flaubert: 8,2 (2012 : 8,5)

Benjamin: 7,2
Nabokov: 7,8
Sarraute: 7,3

Programme « Fictions du savoir, savoirs de la fiction »

Mieux connus sans doute que l'année précédente, les romans parfois longs et touffus réunis dans le programme consacré aux « Fictions du savoir » ont fait l'objet de commentaires dans l'ensemble plus documentés, mais pas forcément meilleurs sur le fond. Nombre de candidats ont bien tenté d'éviter de plaquer des schémas d'explication tout faits (échec /réussite de l'application de théories scientifiques par les personnages, par exemple) sur des extraits dont le commentaire nécessitait que l'on montre avant tout l'intérêt romanesque de la scène proposée, et son rôle dans le cours de la narration. Une bonne appréhension de la spécificité du passage proposé passe en effet par une circulation féconde au sein de l'ouvrage, qui permette d'en éclairer les fonctions. De même, on note un effort pour ne pas caractériser de façon trop schématique l'attitude (qui n'est jamais uniformément ironique, ni enthousiaste)

des auteurs par rapport aux savoirs présentés dans les romans. Encore fallait- il bien sûr pouvoir proposer à la place de ces automatismes une analyse précise du passage, et disposer également de la culture générale indispensable à l'identification des situations historiques ou des théories scientifiques mobilisées par les textes. Aucun cours ne pouvait fournir les références nécessaires à l'explication de n'importe quel passage de ces romans ; cependant, les nombreuses informations données par les notes des éditions au programme, ainsi que les dictionnaires mis à la disposition des candidats en salle de préparation n'ont souvent pas été assez sollicités pour cela.

Dans le cas du roman de Goethe, on saluera ainsi un effort net des candidats cette année pour ne pas voir à toute force dans n'importe quel extrait du texte l'exposé d'une théorie des affinités électives. Mais le contenu des commentaires restait parfois hésitant, faute notamment d'une maîtrise suffisante du contexte historique, littéraire et philosophique de sa rédaction. Le jury a pu, du coup, noter très favorablement un excellent commentaire de la première partie du chapitre IV. Par ailleurs, si le roman semble mieux connu que l'année précédente, cette compétence n'est pas assez utilisée pour mettre en lumière le rôle joué par le passage dans son déroulement. Plus gênante, l'inattention aux questions de poétique romanesque pouvait donner lieu à des erreurs, ou faire manquer la clé de l'extrait proposé. La présence de transitions importantes dans le cours d'un extrait, caractéristique de la forme des *Affinités électives*, devait ainsi être utilisée dans les commentaires — une candidate ayant par exemple ignoré un changement de chapitre au cours du passage choisi — de même que l'hétérogénéité énonciative des différentes parties du texte : le statut particulier des extraits du « Journal d'Odile », mais aussi celui des lettres insérées devait ainsi être souligné.

Enfin, l'emploi d'une terminologie souvent flottante ou inefficace pouvait être gênant : « bucolique » souvent employé pour « agreste » ou « rustique », conte/nouvelle/roman employés indifféremment, une opposition tragédie/comédie inappropriée pour qualifier la fin de la nouvelle des « Jeunes voisins singuliers ».

Dans le cas des commentaires consacrés à *Bouvard et Pécuchet,* la baisse relative de la moyenne des notes attribuées par rapport au concours 2012 est significative : une plus grande familiarité avec les savoirs mobilisés dans ce roman touffu ne se traduisait pas forcément par la présentation de commentaires plus pertinents ou plus sensibles au fonctionnement propre à chacun des passages proposés. Les deux héros (que l'on pouvait éviter d'appeler systématiquement « les deux cloportes », comme s'il s'agissait de leur nom dans le roman) ne jouent pas forcément le même rôle l'un par rapport à l'autre du début à la fin. De même, toutes les expériences faites par Bouvard et Pécuchet ne sont pas identiques — certaines sont des expériences de vie, d'autres des expériences de lecture, d'autres encore des expérimentations scientifiques, d'autres sont des confrontations à des événements historiques ou fictionnels, ou des rencontres avec des personnages. Leur traitement nécessitait la mise en œuvre de techniques d'explication variées, que les candidats devaient être habitués à mobiliser : identification des rôles joués par les actants, analyse des procédés narratifs et des jeux de style (le travail de Flaubert sur le sublime est ainsi passé inaperçu la plupart du temps), représentation complexe des émotions, jeux de l'énonciation, position exacte de la voix narrative par rapport à la voix des personnages et à la voix de l'auteur à tel ou tel moment du passage, etc. Ce dernier travail était notamment essentiel à l'étude de l'ironie flaubertienne, dont

les nuances et les ambiguïtés bien analysées ont permis à plusieurs candidats de réussir de très bons commentaires, notés au- dessus de 16.

Mardi a donné lieu, comme l'année précédente, à quelques bons commentaires (plusieurs 17) sur un texte dont la principale difficulté réside dans la richesse du travail littéraire de l'auteur. Un nombre élevé de notes entre 6 et 9 témoigne cependant de la difficulté pour les candidats à tirer pleinement parti de ce texte, certes déroutant mais offrant néanmoins de nombreuses prises. Peut- être faut- il comprendre que la préparation de l'ancienne question a été négligée, par les « redoublants » par exemple, qui n'auraient pas jugé utile de la retravailler ? On veillera à éviter cette erreur dans la préparation du programme consacré aux « Récits d'enfance » pour le concours 2014.

La dimension poétique du texte, sur laquelle le rapport d'oral 2012 attirait l'attention, a été moins souvent négligée que l'année dernière. Elle reste cependant sous- estimée au profit d'une thématique « savoir et fiction » manifestement travaillée pour la préparation à l'écrit. De là la fréquence des plans passe- partout comportant une troisième partie sur le renvoi dos- à- dos de tous les savoirs, de toutes les croyances ; une hypothèse de lecture qui finissait par induire l'idée d'un nihilisme radical, d'un néo- platonisme naïf ou même d'une post- modernité peu crédibles chez Melville. Par ailleurs, plusieurs candidats ont éprouvé des difficultés à situer un passage dans son contexte historique et ont fait preuve d'une ignorance gênante des épisodes les plus connus de l'histoire américaine (en particulier des débats sur les institutions et sur l'esclavage dans les épisodes qui se déroulent sur Vivenza ; là encore, il suffisait cependant de bien lire les notes de fin de volume). De même, certains passages canoniques, comme le dénouement, l'épisode du *Kostanza,* témoignaient d'une impréparation manifeste.

Comme dans le cas des commentaires sur Goethe, on a pu déplorer une certaine confusion dans l'emploi des notions élémentaires de la théorie littéraire. *Mardi* étant un texte particulièrement hétéroclite, il convient certes lors d'un commentaire d'identifier le genre ou le sous- genre auquel se rattache le passage étudié (pour le détourner, le subvertir, etc.). Si les candidats pensent la plupart du temps à le faire, l'identification est souvent erronée et révèle une certaine fragilité des connaissances : le « roman de voyage » est ainsi opposé au « roman d'aventures », mais confondu avec le conte, etc. La notion de réalisme est mal maîtrisée. Idem pour quelques notions philosophiques : délire dionysiaque, dialectique du maître et de l'esclave, et bien d'autres notions sont utilisée de façon peu pertinente. Les analyses des voix narratives sont souvent inexactes. Dans la mesure où plusieurs candidats se montrent aptes à revenir sur leurs affirmations lors de l'entretien avec le jury, on ne peut que mettre en garde contre une tendance à s'emparer trop vite d'outils d'analyse peu appropriés, sans prendre le temps de la réflexion.

Enfin, l'identification des références littéraires, parfois très directes, qui sont utilisées dans le roman (allusions à Rabelais, à Swift ou Shakespeare) sollicitait la culture et les connaissances en histoire littéraire des candidats. Manquer les effets d'intertextualité, et les allusions les plus importantes au contexte littéraire et philosophique américain de l'écriture de l'œuvre conduisait à réduire le système romanesque de Melville à une mécanique sans vie. L'oubli du lecteur, et donc de tous les jeux, de toutes les fausses pistes fondées sur la variation par rapport aux horizons d'attente installés a été également dommageable, les candidats proposant

souvent des lectures du « projet » de l'auteur, au détriment du résultat du projet en question — qu'il fallait prendre avant tout pour objet d'analyse.

Programme « Poétiques du récit d'enfance »

Le nouveau programme consacré aux récits d'enfance a donné lieu à des commentaires dans l'ensemble plus faibles que ceux de l'ancienne question, en particulier en raison de la nécessité absolue d'une bonne maîtrise des références biographiques et des éléments de contexte forcément mobilisés par l'écriture autobiographique. Aucun développement, si habile qu'il fût, sur les « apories » — ou sur le « caractère métapoétique de l'écriture du souvenir » ne pouvait en effet se substituer à une identification claire de l'événement personnel ou des données précises de la situation historique évoqués par le souvenir en question ! De plus, nombre de commentaires ont manqué de pertinence dans le traitement de ces *realia* (évocation de la montée du nazisme chez Benjamin, des raisons politiques précises de l'émigration des parents de Nathalie Sarraute, et des émigrés qu'ils recevaient chez eux), faute notamment d'une attention suffisante à la structure chronologique propre à l'écriture du souvenir d'enfance. Il convenait en effet de distinguer clairement les différentes strates qu'elle implique, depuis le temps de l'écriture elle-même (voir de l'édition ou de la parution publique du texte, dans le cas de Benjamin) jusqu'à celui de l'enfance évoquée bien sûr, mais également jusqu'à l'époque parfois lointaine convoquée par les souvenirs de certains personnages de l'entourage du narrateur enfant, qui eux- mêmes pouvaient vivre dans une nostalgie qu'il convenait d'analyser. Le traitement esthétique des effets d'illusion dévoilée, ou des effets d'énigme enfin comprise, propre à l'écriture du souvenir d'enfance, rendait indispensable une bonne appréhension de ce jeu sur les strates chronologiques.

De plus, comme le montrent bien les moyennes des notes attribuées par auteur (Benjamin: 7,2 ; Nabokov: 7,8 ; Sarraute: 7,3), ce relatif échec n'a pas été dû uniquement aux difficultés (qui n'étaient pas insurmontables, comme on le verra) que présentait le récit très élaboré, à la poétique parfois hermétique, de Benjamin. Le texte beaucoup plus accessible en apparence de Nathalie Sarraute a également fait l'objet de nombreux commentaires très décevants, notés entre 2 et 5, soit que les candidats aient accordé moins d'attention à la préparation de la seule œuvre française du programme — une erreur souvent commise, comme le montraient les années précédentes les nombreuses mauvaises notes qui avaient sanctionné les commentaires sur Corneille — soit qu'ils n'aient pas tenté d'aller au- delà d'une simple paraphrase du fragment proposé.

De fait, le commentaire des extraits d'*Enfance Berlinoise vers 1900* a donné des résultats en contraste, quelques très bons exposés (plusieurs 16) ressortant sur un grand nombre de prestations réellement manquées. Les difficultés posées par le texte étaient en effet de deux ordres assez différents. La culture littéraire et artistique particulière à Benjamin, dont on connaît l'importance et l'ampleur de l'œuvre critique, rendait tout d'abord indispensable une bonne maîtrise des principales références sans cesse mobilisées par l'écriture de ses propres souvenirs. On peut rappeler, sur ce point, l'intérêt de consulter également pour préparer ce texte les notes de l'autre édition française du texte (éditions de l'Herne, 2012). Il était presque impossible, en particulier, de proposer une lecture riche et pertinente de certains chapitres (« Tiergarten », « Téléphone », « La fièvre » etc.) sans mentionner au moins la présence, sous le texte, de celui de la *Recherche du temps perdu,* qui donnait leur

sens aux variations proposées par Benjamin sur des motifs typiquement proustiens (l'espoir de retrouver dans le parc une petite fille absente, la voix des demoiselles du téléphone, les rêveries de l'enfant fiévreux au lit, la superposition fantastique de différents aspects des choses, etc.).

Mais au- delà d'un certain flou dans le maniement des références littéraires ou dans la connaissance du contexte historique des événements évoqués, c'est l'absence d'une précision suffisante dans l'analyse des métaphores qui se succèdent sous la plume de Benjamin, dans l'évocation d'impressions fugitives ou dans l'appréhension du sens d'un souvenir, qui a compromis l'efficacité du commentaire de nombre de chapitres d'*Enfance Berlinoise*. Ces métaphores en effet — faut- il le rappeler ? —, de même que les événements ou phénomènes parfois minuscules que choisit d'évoquer Benjamin ne sont pas rassemblés dans un même texte par hasard, et l'interprétation globale d'un texte impose que l'on s'attaque directement aux raisons de ce choix (qu'ont de particulier le dispositif visuel du Panorama, la chaussette retournée, la loutre amphibie, qui explique leur présence dans les chapitres qui leur sont consacrés?) et que l'on analyse à chaque fois l'articulation que propose Benjamin entre les différents ordres de réalité qu'il juxtapose ainsi, ou qu'il fait se succéder. Rappelons à cet égard que le souci tout à fait louable de « ne pas figer le sens d'un texte dans une interprétation univoque » ne dispense pas pour autant de l'interpréter, ce qui est tout de même le but de l'exercice ; rien n'empêchant de fournir plusieurs explications d'un même phénomène. Il n'était pas possible, par exemple, de commenter efficacement le chapitre consacré par Benjamin à « Deux énigmes » sans jamais tenter de montrer au moins en quoi pouvaient consister les énigmes en question — ou sans tenter de les résoudre. Difficile, également, de se dispenser de proposer au moins une explication possible de la scène d'intimidation mystérieuse peut- être rêvée, peut- être vécue, ou peut- être reconstituée ensuite par le Juif en exil qu'était devenu Benjamin au moment de l'écriture du chapitre « Crimes et accidents ».

A l'opposé, l'apparente transparence du texte d'*Enfances* de Nathalie Sarraute a conduit de nombreux candidats à se contenter d'un commentaire paraphrastique, appuyé sur une psychologie trop souvent simpliste et normative à l'excès. La construction poétique du texte, le lent et subtil travail de l'auteure sur la sous-conversation et sur les réticences ont été le plus souvent commentés uniquement comme des phénomènes illustrant les difficultés de la mémoire, plutôt que comme la manifestation d'un questionnement d'écrivain sur les pouvoirs ou les apories du langage.

On a pu noter également une tendance, plus attendue sans doute, à vouloir repérer à toute force dans la plupart des passages proposés une tentative de l'écriture autobiographique pour « éviter le figement » du phénomène décrit — y compris lorsque la narratrice défend à l'occasion, et contre la voix du double, l'« image immuable » de la maison d'Ivanovo, par exemple. De même, l'étude des tropismes, ou celle de la voix du double ne sauraient constituer elles- mêmes des parties du commentaire. Cette voix seconde peut être présente ou non selon les séquences étudiées, ou encore se trouver intégrée parfois dans la première voix (par exemple dans l'épisode consacré aux « idées ») et sa fonction doit être étudiée, sans pour autant que l'on aie à énumérer systématiquement toutes celles qui ont pu être recensées dans *Enfances.* Il faut également tenir le plus grand compte de la composition des séquences et de leur enchaînement, qui ont été élaborés avec attention par Nathalie Sarraute ; un très bon commentaire a su dégager ainsi, dans

l'enchaînement de l'évocation de l'origine juive et de l'épisode des poux, une façon pour Nathalie Sarraute de replacer discrètement son histoire dans celle du XXe siècle. De même, une étude précise des passages proposés imposait que l'on soit attentif à la façon dont un mot, une association de significations ou de sonorités servent à passer d'un paragraphe à l'autre, ainsi qu'aux motifs récurrents (la peau, l'odeur, l'intrus, etc.), en se souvenant que chez Sarraute comme chez Benjamin, ce sont souvent les sensations ténues, les images marginales, les objets minuscules ou imperceptibles dont le sens se révèle central à l'explication du passage.

Les textes tirés d'*Autres rivages* ont également donné lieu à de belles réussites (plusieurs notes supérieures ou égales à 16). Les commentaires manqués correspondent, comme dans le cas de l'œuvre de Nathalie Sarraute, à des lectures trop rapides du texte, l'analyse des spécificités du passage étant remplacée par le développement de généralités concernant l'exil et les jeux de l'écriture et de la mémoire.

Connaître l'histoire de la famille Nabokov — sur laquelle l'œuvre elle- même donnait d'ailleurs de très nombreux renseignements qui n'ont pas toujours été mis en relation avec l'éclaircissement des passages proposés : on peut utiliser intelligemment l'index placé à la fin du volume pour repérer et comparer rapidement les différentes apparitions d'un personnage — , et connaître au moins les œuvres majeures de la littérature russe était indispensable. Si l'on ne demande pas aux candidats d'avoir lu tout Pouchkine, on peut s'étonner de constater que certains ignorent tout de l'histoire d'Anna Karénine.

On veillera enfin, comme dans le cas des autres textes, à ne pas plaquer sur chaque passage d'*Autres rivages* des schémas d'explication systématiques. Nabokov rend souvent hommage à des personnages qu'il construit comme des doubles de lui- même ; cependant, chacune de ces figures entretient un rapport spécifique avec celle du narrateur. Il faut donc éviter de voir dans chaque figure d'exilé un autre Nabokov. S'il existe des analogies entre Nabokov et Mademoiselle, les différences entre l'auteur d'*Autres rivages* et la gouvernante geignarde, lectrice de Paul Bourget, sont au moins aussi nombreuses. On se gardera également de voir en Nabokov un aristocrate exilé qui regrette ses privilèges perdus ; on peut en effet se montrer sensible à l'humour qui sous- tend invariablement le récit de la perte, ainsi qu'à la dimension ludique et jubilatoire des textes qui composent *Autres rivages*.

Dans cette perspective, rappelons la façon dont Nabokov joue avec certains *topoï* du récit d'enfance, en particulier la scène du coucher — comme les autres auteurs- critiques au programme, Nabokov connaît à fond Proust, et s'attache longuement à la scène inaugurale de *La Recherche* ; penser également au portrait de l'oncle Rouka en asthmatique aux nerfs à vif, au récit des difficultés à s'endormir dans le chapitre consacré à Mademoiselle (« Toute ma vie, j'ai eu du mal à m'endormir, etc. »). Dans le même ordre d'idées, la présence de la gouvernante dans le récit d'enfance, les prodiges attendus de l'enfant précoce (la maîtrise des nombres, l'audition colorée) sont autant de motifs attendus du récit d'enfance, et il est essentiel de saisir la dimension parodique et ironique du traitement qu'en fait Nabokov afin de pouvoir mettre en lumière le jeu avec le lecteur qui en résulte.

D'une façon plus générale, on ne saurait trop insister sur l'importance, dans les trois œuvres, de l'intertexte proustien, dans la mesure où la référence à *La Recherche* renvoie à une réflexion sur la mémoire et la possibilité de retrouver le temps perdu, mais aussi à un modèle d'esthétisation du rapport au temps et à la

construction de l'identité. Une étude précise de cette intertextualité est indispensable à la mise au jour de la façon dont chaque auteur s'approprie l'écriture littéraire du souvenir.

Pour le jury de littérature comparée,
Anne Duprat
Professeur de littérature générale et comparée
Université de Picardie- Jules Verne

EXPLICATION D'UN TEXTE POSTERIEUR A 1500

Les rapports de ces dernières années ont rappelé la démarche à adopter : nous avions consacré plusieurs pages à détailler les étapes attendues dans le rapport de 2010. Qu'il nous soit permis d'y renvoyer : la méthode en effet, demeure la même, malgré la succession des programmes. Comme les années passées, le jury a utilisé une très large gamme de notes, de 02 à 19. Les prestations qui se sont vues attribuer les meilleurs notes ont su construire une lecture véritablement personnelle des extraits proposés, s'appuyant parfois sur des analyses critiques sans s'y inféoder, sachant situer les textes dans un large contexte littéraire et culture, et, surtout, se rendant disponibles pour mobiliser des outils pertinents pour faire ressortir les subtilités d'écriture propre au passage proposé.

Quelques points de méthode toutefois méritent qu'on y insiste. L'introduction est un moment stratégique sur lequel il n'est pas superflu de passer du temps, tant dans la préparation qu'au cours de la prestation : les principaux éléments de l'explication y sont indiqués de manière synthétique. Elle permet donc d'expliciter une proposition d'interprétation à laquelle concourront les analyses de détail à venir. Les phases en sont rigoureusement codifiées : situation du texte, lecture, structuration du texte, problématique. Il convient de les suivre non comme des passages obligés dont on ne sait pourquoi on les emprunte, mais parce qu'elles déroulent harmonieusement et logiquement tous les éléments qui vont permettre d'entrer dans l'intelligence d'un extrait : comment comprendre un passage sans interroger sa fonction dans un ensemble plus vaste, sans le faire entendre avec vie, sans en souligner la dynamique, sans, enfin, proposer une lecture, à la fois personnelle et partageable par une communauté de lecteurs ? Quelque rigide que puisse paraître la méthode, elle n'en est pas moins mise au service du sens commun.
Rappelons que l'identification de la structure du texte est l'un des points où se joue une grande partie de l'interprétation que l'on va proposer. Il ne s'agit en rien de résumer le passage donné en explication, mais d'en montrer la progression. Cette étape est trop souvent accomplie comme un pensum qui paraît ennuyer les candidats, lesquels se rabattent sur un découpage souvent scolaire et artificiel en trois « mouvements » ou « parties ». Répétons fermement qu'une telle rigidité n'a pas de sens, et se fait souvent au détriment de la construction effective du passage. Ces unités (peu importe, au demeurant, qu'on les appelle « mouvement », « étapes » ou « parties ») n'existent pas en tant que telles : c'est un geste interprétatif qui les identifie et les fait servir à l'intelligence de l'ensemble. La question n'est donc pas d'assigner à chaque mouvement un contenu, mais de référer chaque étape à des catégories d'analyse littéraire et surtout de nommer la relation que l'on établit entre elles. Ce sera tantôt une étude de l'énonciation, tantôt l'attention portée au rythme narratif ou au tempo théâtral, tantôt des effets sémantiques qui permettront de rendre signifiante la structure du texte. Il peut, dès, lors être bien plu efficace d'identifier une structure binaire, éventuellement quaternaire. Il est en tout cas assuré que la structure tripartite systématique ne fait pas partie de la doxa des commissions (lesquelles n'en ont d'autre que l'attente d'une lecture personnelle, étayée par une attention minutieuse portée au passage et à ses subtilités).
On comprend dès lors que cette étape gagne en efficacité à être placée avant la problématique, celle- ci tirant sa pertinence des éléments mis en évidence dans la structuration du texte. Trop de problématiques (là encore, ce terme a le mérite de la

commodité, mais on peut lui préférer celui de « projet de lecture ») demeurent descriptives et ne peuvent que mener l'explication à paraphraser le texte. Par exemple, se proposer de montrer comment une lettre de Sévigné met en évidence la variété des tons est à la fois banal et insuffisant. À l'inverse, et pour s'en tenir à un unique exemple, il était à la fois pertinent et enthousiasmer de proposer comme axe de lecture de la prosopopée de la paresse chez Mme de Sévigné que ce morceau de bravoure recèle un double discours en faisant cohabiter des reproches voilés à l'encontre de Mme de Grignan et une déclaration d'amour dont le pathos est atténué. Seule cette problématique donne le recul nécessaire pour éviter que l'explication ne s'atomise en une succession de remarques discontinues.

Concernant l'explication elle- même, signalons ici l'importance d'un langage riche et élégant. On rencontre encore trop de termes plats et pauvres, qui interdisent toute analyse fine. Mentionnons à titre d'exemple quelques expressions qu'il est décevant d'entendre dans la bouche de candidats préparés à un concours de haut niveau : « le vocabulaire mélioratif » (ou péjoratif), des « mots durs », le « champ lexical de la météo » ne sauraient tenir place d'outils d'analyse.
Les outils stylistiques n'ont pas à être écartés par les candidats s'ils sont pertinents. La question est d'ailleurs moins d'utiliser les termes savants et parfois obscurs d'un jargon technique (même si l'on peut apprécier ces connaissances, on attend qu'elles ne rendent pas le propos inintelligible) que d'identifier des procédés d'écriture et les mettre en relation les uns avec les autres. Lorsqu'une candidate ne mentionne pas le discours narrativisé dans une lettre de Sévigné construite précisément autour des discours rapportés, on aurait pu ne pas se formaliser d'une simple imprécision terminologique, encore qu'il s'agisse là d'une catégorie présente dans les programmes du second degré. Mais l'incapacité de la candidate à identifier et à mentionner ce qui fait différer ce procédé du discours indirect lui fait manquer la subtile répartition des discours entre les différents procédés dont dispose tout écrivain, ce qui permet à la Marquise de souligner sa propre prise de parole et de souligner ainsi sa lucidité.

Un mot sur les éditions au programme : elles sont censées être connues des candidats pour avoir été pratiquées pendant la préparation. Il peut être utile de s'être aidé d'autres éditions que celles au programme : l'appareil de notes relativement succinct de l'édition GF- Étonnants classiques, par exemple, gagnait à être complété par celui de Frank Lestringant dans l'édition Folio- Théâtre ou dans l'édition de la Pléiade, l'une et l'autre aisément consultable. On aurait pu ainsi savoir que la réplique « je vous aime comme un enfant » était empruntée à une lettre à Sand. À l'inverse, lorsque les notes sont riches, il serait naturellement absurde de se priver de les exploiter, mais il convient, en ce cas, d'avoir l'élégance et l'honnêteté de le signaler. Quelque riches qu'elles soient, elles ne sauraient se substituer à une réflexion personnelle, ni servir de cache- misère à de trop légères connaissances.

Nous proposons, dans les lignes qui suivent, de reprendre, auteur par auteur, les principales difficultés qui se sont posées. Que les candidats auxquels sont soumis des programmes nécessairement différents n'arrêtent pas ici leur lecture : nous voudrions suggérer, à partir des textes mis au programme cette année, que chaque œuvre, par son genre, son époque, l'esthétique propre à son auteur, suscite un nombre de questions que l'on peut lister et qui, bien maîtrisées, permettent une interrogation efficace des extraits proposés en explication.

Scève

La brièveté des textes, puisqu'il s'agissait de dizains le plus souvent donnés seuls, parfois par paire, n'a pas dérouté les candidats, qui semblaient s'être convenablement préparé à la délicate question de la gestion du temps. Les mieux préparés ont su circuler avec pertinence dans le recueil.

En soi, la forme brève nécessitait un travail extrêmement minutieux. Saluons les candidats qui ont su commenter heureusement la syntaxe souvent sinueuse du poète. La langue de Scève est réputée à juste titre difficile : s'il n'était pas question de réduire le commentaire à une tentative de traduction du propos en un langage plus clair, l'explicitation n'en demeurait pas moins une étape indispensable, laquelle avait tout à gagner à ne pas passer silence obscurités et ambiguïtés, pour proposer, éventuellement, plusieurs lectures possibles.

Ne cachons pas la surprise du jury devant la pauvreté régulière des analyses de ce qui constitue le cœur du langage poétique : la métrique, l'étude des rimes (richesse, sémantisme, disposition), l'attention portées aux sonorités. Plus encore que d'autres années où paraissaient des lacunes semblables, l'absence de ces données était particulièrement rédhibitoire, tant le commentaire risquait alors de tourner court, vu la brièveté des poèmes. Le mètre exclusivement pratiqué par Scève, le décasyllabe, offrait des potentialités rythmiques trop peu exploitées dans les explications. Toutefois, toutes les propositions en sont pas admissibles : la métrique s'ancre dans l'histoire et la coupe médiane en 5/5 n'existe pas à la Renaissance. Les candidats avaient pourtant rencontré au cours de leur préparation l'héritage des Grands Rhétoriqueurs, comme en témoignaient certaines des meilleures prestations.

En ce qui concerne le contexte de l'œuvre, le pétrarquisme a été souvent évoqué à juste titre. Néanmoins, la référence au néo- platonisme, pourtant essentielle pour l'intelligence de nombre de dizains, a été régulièrement passée sous silence.

Sévigné

Les candidats fréquemment manifesté une réelle difficulté à sélectionner les bons outils d'analyse. Ils semblent démunis face à un texte référentiel ; c'était le cas l'année précédente avec Saint- Simon, et à nouveau cette année avec l'année 1671 de la correspondance Sévigné. Le risque, pas toujours évité, est de s'en tenir à une paraphrase factuelle ou psychologisante.

Il était indispensable de s'attacher aux enjeux pragmatiques des lettres, faute de quoi l'analyse demeure superficielle, y compris lorsqu'elle s'attache à démontrer l'art du récit dont fait preuve la Marquise. Cette catégorie, au demeurant pleinement justifiée pour certaines lettres, a régulièrement servi d'unique proposition de lecture. Or l'art du récit, comme la manifestation élégiaque de l'amour maternel (moins souvent analysée dans sa composante littéraire), s'inscrivent souvent, chez Sévigné, dans un discours qui vise à démontrer à Mme de Grignan la perfection de l'amour maternel, au prix d'une concurrence où la fille se voit reprocher d'aimer moins bien que sa mère. La lettre dans laquelle Sévigné réagit à la dangereuse traversée du Rhône effectué par sa fille en est un exemple parlant. Il convenait également de prendre en compte une éventuelle pluralité de destinataires : la présence de M. de Grignan auprès de son épouse enrichit et complexifie les enjeux de certaines missives.

La présence de filtres génériques, qui confère au récit factuel un des aspects de sa littérarité, a souvent représenté une planche de salut, qu'il convenait toutefois d'utiliser avec rigueur et précaution. À vouloir à toute force montrer que Sévigné avait recours au modèle tragique, on pouvait finir par occulter des aspects non moins

importants du texte, par exemple dans une explication de l'incendie chez Guitaud : la dimension tragique devait être nuancée par la présence de détails matériels, voire triviaux, bien étrangers à l'univers de la tragédie dans l'esthétique du temps et par la proximité avec le comique, laquelle manifestait toute la difficulté de l'épistolière à rendre compte au moyen de catégories stables du déordre consécutif à l'événement fortuit. Du coup, le prisme tragique risquait de conduire à des surinterprétations et des inexactitudes, dans l'explication de ce passage comme dans d'autres.
La situation des lettres dans le fil de l'échange épistolaire, malgré l'absence de correspondance passive, pouvait permettre une entrée fructueuse dans les textes. Par exemple, il était essentiel de mettre la lettre du 31 décembre, qui revient sur l'affaire Lauzun une fois le dénouement connu, en regard des lettres écrites pendant le rapide déroulement des événements : le récit rétrospectif s'oppose ainsi à l'écriture de l'actualité sous forme de feuilleton.
Les réalités économiques et sociales du XVIIe siècle ont donné lieu à beaucoup d'approximations : les personnes mentionnées par Mme de Sévigné n'ont pas toujours été correctement identifiés, malgré le riche appareil de notes de l'édition au programme. Il était ainsi indispensable de relever que Marcillac est le fils de La Rochefoucauld. Arnauld d'Andilly n'est pas simplement un sage vieillard religieux, mais une figure de proue de Port- Royal. La culture religieuse minimale attendue de la part de candidats ayant travaillé un an sur la correspondance de Sévigné semble loin d'être maîtrisée : les candidats n'ont qu'une vague idée de la spiritualité augustinienne qui imprègne la Marquise, en particulier du fait de sa lecture de Pierre Nicole, et la rapporte à une vision bien floue du « jansénisme ».
On a en revanche apprécié des remarques sur le naturel, rapporté à la *neglegentia* cicéronienne et à la *sprezzatura* ou sur l'amour- propre bien réglé.

Rousseau

Dans l'analyse de ce récit très construit, on a noté une mauvaise articulation de l'extrait à expliquer avec ce qui précède ou avec ce qui suit. Certains candidats ne voient pas les effets dramatiques qui découlent de la place d'un extrait dans une économie plus large.
L'analyse de détail, notamment des traits stylistiques, est souvent défaillante. Le fait qu'il s'agisse de textes en prose n'empêche que l'on s'intéresse aux jeux phoniques et rythmiques, à la musicalité des phrases.
Une attention insuffisante a été portée à la langue du XVIIIe. La litote est un procédé constant, pas toujours identifié comme tel. Un travail de philologie et un recours à l'étymon pouvaient permettre d'éviter certains contresens. « Les êtres » a par exemple à l'époque un sens métaphysique.
Surtout, le texte a fait l'objet de nombreux clichés, par rapport aux quels les candaidats n'ont pas su prendre la distance qu'on attendrait au terme d'une année d'étude intensive. La catégorie du picaresque, par exemple, a servi de grille de lecture récurrente. Les candidats semblent avoir systématisé une notion croisée en cours, certes pertinente par endroits, comme le dîner de Turin, mais qui ne l'est pas pour comprendre le rôle du voyage dans la réflexion personnelle de Rousseau. Il en va de même pour la dimension apologétique : les candidats on vu partout de l'apologie et de la défense de soi, là où il y a un formidable effort d'analyse pour mettre à jour la complexité d'une psyché, l'honnêteté et l'originalité d'une enquête qui doit déboucher moins sur l'apologie que sur la compréhension de soi.

Le cadrage philosophique a souvent fait défaut. Le lien avec le système de Rousseau n'est pas toujours exploité ni compris, pas plus que la complexité et la subtilité d'une pensée qui prend sa source dans une ambition plus large, de nature anthropologique.
Les candidats ont souvent été peu sensibles à la part d'humour que contiennent certains extraits, même lorsqu'il est question de choses fort sérieuses, ainsi les prémices du dépucelage de Jean- Jacques par « Maman ».

Musset

La caractérisation générique des pièces a souvent manqué de finesse. *Badine*, en particulier, fut trop souvent réduit à un mélange des registres tragique et comique, sans que soit approfondi le mode de relation entre les deux. Or, l'acte I contient des scènes de comique franc. Bien peu de candidats analysèrent comment *Badine* et *Il ne faut jurer de rien* font grincer ou retourner sur lui- même le schéma traditionnel de la comédie d'intrigue — puisque ici ce que les amants résistent à reconnaître, c'est notamment que leur désir revient à accomplir la volonté des barbons.
Les mises en perspectives historiques sont demeurées bien rudimentaires, concernant INF notamment : si l'on pouvait opposer aristocratie et bourgeoisie à travers la baronne et Van Buck, Cécile témoigne d'une forme de bon sens qui brouille cette opposition, tandis que le pari séducteur de Valentin s'inscrit dans une forme de tradition libertine peu bourgeoise, nuancée pour le moins par la peur de l'amour et le vacillement, face à l'inconstance, entre tentation, résignation et charge. Musset demeure tout de même l'auteur de *Lorenzaccio* et de la *Confession d'un enfant du siècle*, et sa vision pour le moins mélancolique de l'Histoire éclaire la représentation d'une aristocratie hors sol dans *Il ne faut jurer de rien* autant que l'impuissance, dans *Badine*, des amants à inscrire leur amour dans le réel — provoquant au passage la mort d'une fille du peuple. De même, dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, la volonté d'ascension sociale compte au moins autant pour la Marquise que des sentiments que, contrairement au comte, elle n'avoue à aucun moment de la pièce.
La spécificité du langage dramatique est fort mal maîtrisée, ce qui ne laisse d'étonner venant de la part de candidats qui ont étudié longuement au cours de leur formation des œuvres dramatiques et qui ont pour certains une expérience de l'enseignement. On ne peut que déplorer que la double énonciation, l'occupation de l'espace, le mouvement entre la scène et le hors scène, les enchaînements de répliques, les récits ne fassent plus souvent l'objet de l'attention principale des candidats. Ces questions se posaient avec d'autant plus d'acuité à propos de Musset que la relation conflictuelle entre l'écrit et la pratique scénique est au cœur de ses préoccupations. La poésie propre de l'écriture mussétienne est restée bien à l'écart des explications proposées, qu'il s'agisse de la fantaisie permise par les personnages de fantoche (chromatismes, ruptures d'isotopie), d'analogies ponctuelles ou de développement allégoriques à gloser — mais aussi du rythme des répliques brève (sur le registre de la comédie) ou des tirades (souvent traversées de mesures bien repérables dans la prose, dans les moments les plus lyriques).
Toujours d'un point de vue dramaturgique, la fonctionnalité des scènes n'a pas toujours été suffisamment examinée. Ainsi la gratuité de certains passages, mais aussi ce que l'on peut appeler à la suite de Pierre Larthomas les « tentations de l'écriture » (morceaux de bravoure, mots d'auteur) sont restées bien superficiellement envisagé.

La forte intertextualité de ce théâtre nourri en permanence de Molière, de Marivaux, de Beaumarchais a révélé de cruelles lacunes chez plusieurs candidats.
Enfin, le lien avec la biographie s'avérait parfois nécessaire, sans qu'on tombe pour autant dans des méthodes désuètes : on y était invité par la présence de passages repris textuellement de la correspondance entre Musset et Sand dans *Badine* ou *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Gide

Le jury a remarqué une prédominance excessive de la lecture métatextuelle — sans que les candidats parviennent suffisamment, par ailleurs (sauf bien sûr quelques remarquables exceptions), à lier les réflexions d'Edouard et le travail effectif de Gide romancier (représentation du réel et travail sur le discours rapporté ou rythme narratif, jeu sur la relation entre temps de la narration et temps du récit, par exemple).
Il aurait été bien souvent nécessaire d'affiner l'analyse des situations énonciatives construites par le roman : qui lit le journal d'Edouard et pourquoi ? Lui- même, se relisant : choisissant quels extraits ? ou Bernard : dans ce cas, évaluer la portée pour le personnage de ce qu'il est en train de lire — de telles questions se poseront à nouveau pour le dispositif épistolaire chez Montesquieu . Il ne fallait donc pas prendre hâtivement à la lettre les propos du romancier lorsqu'il se met en scène en tant que tel : il est aussi un personnage gidien, et non nécessairement l'expression immédiate et ultime de la pensée de Gide.
Si les candidats ont souvent su circuler dans le roman pour éclairer un passage, la contextualisation des extraits ne fut pas toujours assez précise. Il aurait convenu de mettre d'avantage en perspective les textes à analyser avec le parcours et les relations des différents personnages, notamment pour tout ce qui concerne le « roman de formation » : affranchissement (Bernard / Olivier / Georges…), confrontation ou non à l'altérité (onanisme / amour, mysticisme / ange, Dieu ou diable), rencontre de maîtres et d'initiateurs (Edouard / Passavant / Strouvilhou), aliénation ou découverte de sa voie (la confrérie des Hommes forts / le nationalisme / Olivier / Bernard).
Les éclairages politiques et religieux, littéraires, poétiques et esthétiques restent encore à développer. Outre le repérage de diverses résurgences du nationalisme (Maurras et l'enracinement, Bourget et la cellule familiale), connaître certains fondements de culture religieuse chrétienne était requis pour comprendre la portée de plusieurs passages (incarnation, sacrifice, grâce, prédestination ou salut par les œuvres…). L'art gidien joue et débat en outre avec diverses orientations littéraires que l'on doit déceler pour l'apprécier pleinement : classicisme — comme art de la conversation parfois, mise à distance de la réalité concrète souvent, effort moraliste, évocation de paradigmes dramatiques, comiques ou tragiques —, réalisme et naturalisme (les « pilotis », les parlures, la représentation des milieux sociaux), symbolisme (évoqué par les candidats pour le principe, et non dans sa précision : notamment le refus de la simple mimèsis, la tension vers l'idée et le fameux passage de « Crise de vers », de Mallarmé, où l'échange de paroles prosaïques est assimilé l'échange, en silence, d'une pièce de monnaie), avant- gardes littéraires et picturales (dadaïsme et surréalisme, abstraction, cubisme, pratique de l'écriture automatique, du collage et du montage…).

Tout ce qui vient d'être dit ne doit pas effrayer les futurs candidats, mais leurs indiquer des pistes de travail, en adaptant les remarques de cette année aux œuvres des programmes à venir. Une explication réussie ne nécessite d'autres connaissances que celles qui devraient faire l'essentiel d'une bonne préparation, et sont utiles dans d'autres épreuves : connaissances techniques (rhétoriques, poétiques, génériques, stylistiques) des principales formes du langage littéraire, connaissances contextuelles (artistiques, religieuses, politiques, historiques, intertextuelles)

Charles- Olivier Stiker- Métral

EXPOSÉ ORAL DE GRAMMAIRE

La question de grammaire est couplée avec l'explication de texte : dix minutes lui sont normalement consacrées dans le total des quarante minutes d'exposé oral. Le candidat prend connaissance de la question posée lors du tirage, et doit organiser son temps de préparation en tenant compte du travail et de la réflexion que cela nécessite. Rappelons par ailleurs cette question peut être traitée avant ou après l'explication de texte ; et que parfois il peut être utile de commencer par la grammaire, quand celle-ci permettra d'éclairer certains aspects stylistiques qui seront évoqués dans l'explication.

Les questions posées sont de deux types : (i) soit une question de synthèse sur le texte ou une portion du texte (la liste des questions proposées pour cette session est reproduite ci- dessous) ; (ii) soit plus rarement une question sur un segment court, introduite par la formule « faites les remarques nécessaires sur… », exactement comme pour l'épreuve écrite. Ainsi, on pourra largement utiliser les réflexes analytiques acquis pour la première partie du concours, en cherchant notamment à sélectionner – le corpus, les informations, les tests.

Un certain nombre d'écueils peuvent alors aisément être évités. Lorsque pour la question de synthèse le nombre d'occurrences est élevé, il s'avère inutile de passer trop de temps sur des emplois canoniques (de manière à ne pas sacrifier l'examen d'occurrences plus délicates), ou sur des précisions sans intérêt : par exemple, c'est une perte de temps dommageable que de rappeler systématiquement, pour une question sur les pronom personnels, que telle ou telle forme s'élide devant voyelle… De même, et pour le second type d'interrogations cette fois, c'est passer littéralement à côté de l'esprit de la question que d'égrainer de gauche à droite tous les éléments qui composent le segment : il s'agit ici de distinguer les formes qui sont intéressantes pour l'analyse, puis d'en problématiser l'examen dans une perspective grammaticale.

Très traditionnellement, l'exposé grammatical est censé se dérouler en deux temps : l'introduction d'abord, puis l'analyse des formes ensuite. Si l'introduction doit rappeler les grandes lignes de la question et aboutir à une problématisation, il n'est pas nécessaire de s'y attarder outre mesure - l'analyse montrera la faculté du candidat à classer, commenter les formes, et batailler avec le corpus. Un agencement trop déséquilibré nuit à l'efficacité de l'ensemble : trop souvent, les introductions flamboyantes débouchent sur des analyses étiques, ce qui témoigne d'une préparation un peu myope. Rappelons que les connaissances théoriques sont évidemment nécessaires, mais qu'elles ne peuvent suffire ; l'écheveau des grammaires – attention aux références parfois mal maîtrisées – ne saurait charmer le jury au point qu'il en oublierait la maigreur des analyses qui suivent. Au contraire, il s'agit ici d'exercer sa sagacité sur des points quelquefois délicats de la langue, en utilisant notamment les tests – déplacement, suppression, commutation, pronominalisation, clivage…- et non d'appliquer mécaniquement des grilles théoriques. Sur ce point d'ailleurs le jury n'appartient à aucune école, ou à toutes, et c'est la pertinence de l'analyse qui gagnera les suffrages.

On peut encore rappeler que les textes sont situés dans le temps, et que certains points de grammaire doivent être analysés dans cette perspective : ayant travaillé sur les œuvres, les candidats, sans être des spécialistes, doivent pouvoir relever des différences entre des états de langue. Par exemple, on ne traitera pas de la même façon la question de l'absence d'article dans un texte du 16e siècle et dans un texte du 20e, comme ce fut trop souvent cette année dans l'étude des poèmes de Maurice

Scève. De même, certaines ignorances des écarts entre langue classique et moderne peuvent aller jusqu'à obscurcir la compréhension du texte – pour n'en donner qu'un exemple, la phrase de Mme de Sévigné, « en un mot, je n'en veux plus entendre parler qu'ils n'aient couché et recouché ensemble » ne peut être comprise si l'on considère ici abusivement le « que » comme complétif, et si l'on oublie qu'il a fréquemment des valeurs circonstancielles au 17e. C'est donc au prix d'un petit calcul de sens et d'un léger dépaysement, pour les textes les plus anciens du programme, que l'on peut lever les difficultés.
Signalons enfin que l'entretien qui suit la question a son importance. Il s'agit de revenir éventuellement sur des erreurs que le jury peut suggérer, ou encore d'approfondir des points évoqués trop rapidement. On ne peut trop que conseiller aux candidats d'utiliser le mieux possible la discussion avec le jury, en prenant le temps de réfléchir sur les formes, en les manipulant : la grammaire aussi est un sport de combat.

Gilles Magniont

LISTE DES QUESTIONS DE SYNTHESE POSEES CETTE ANNEE

Catégorie
L'article / L'absence d'article
Les pronoms, Les pronoms personnels
Les déterminants
L'emploi de l'adjectif, La place de l'adjectif qualificatif
Les groupes prépositionnels
L'adverbe
Les conjonctions de coordination

Fonction
L'attribut
Le sujet
Les compléments du verbe / La fonction objet / La transitivité verbale
Les compléments circonstanciels

Notions et formes
Les démonstratifs
Les présentatifs
Le morphème QUE
Les formes en QU-
Les emplois de COMME
Le morphème DE
Les formes en –ANT

Le verbe
L'infinitif
Les formes pronominales du verbe
Le verbe FAIRE
Les modes non personnels, Les modes personnels

Les participes
ETRE et AVOIR, ETRE
Les semi- auxiliaires, auxiliaires et semi- auxiliaires
L'emploi des temps de l'indicatif
L'aspect
Les valeurs du présent de l'indicatif
Le subjonctif, L'emploi du subjonctif
Le mode dans les subordonnées

Types de phrase
La négation
L'interrogation / Interrogation et exclamation / Interrogation et injonction
Les types de phrase facultatifs

L'organisation de la phrase
Dislocation et extraction
La phrase averbale
L'ordre des mots

Phrase complexe
Les subordonnées / La subordination
Les relatives
Les conjonctives
Les complétives
Les circonstancielles
QUI/QUE/QUOI

RÉSULTATS

Note /20	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Nombre de candidats	9	9	16	29	25	32	37	16	10	14	11	11	5	12	11	5	4	1	3