



SECRETARIAT GENERAL  
DIRECTION GENERALE DES  
RESSOURCES HUMAINES  
SOUS-DIRECTION DU  
RECRUTEMENT

MINISTÈRE  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE

## Concours du second degré - Rapport de jury

**Session 2012**

### **AGREGATION EXTERNE DE LETTRES MODERNES**

Rapport de jury présenté par

Georges ZARAGOZA  
Professeur de littérature comparée

Président de jury

## **Sommaire :**

Composition du jury 2012

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

Version grecque

Version hébraïque

Version de Langue Vivante

Allemand

Anglais

Arabe

Espagnol

Italien

Portugais

Roumain

Russe

Tchèque

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-Présidente : M. Pierre MISEVIC Professeur de chaire supérieure  
Secrétaire général : Mme Brigitte BUFFARD-MORET, Professeur des Universités

### **Correcteurs de littérature française :**

Mme Élisabeth Charbonnier, Professeur de chaire supérieure  
M. Oliver Decroix, Professeur agrégé en classes préparatoires  
Mme Véronique Ferrer, Professeur des Universités  
Mme Isabelle Garnier-Mathez, Maître de conférences  
M. Alain Genetiot, Professeur des Universités  
M. Emmanuel Godo, Professeur agrégé en classes préparatoires  
M. Daniel Guillaume, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional  
Mme Laure Helms, Professeur de classes préparatoires  
M. Jean-Pierre Hocquelles, 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 :**

Mme Ariane Bayle, Maître de conférences  
Mme Anne Duprat, Professeur des Universités  
Mme Florence Fix, Professeur des Universités  
M. Jean Kléder, Maître de conférences  
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

### **Correcteurs d'Ancien français :**

Mme Éléonore Andrieu, Maître de conférences  
M. Damien de Carné, Maître de conférences  
Mme Marie-Madeleine Castellani, Professeur des Universités  
Mme Christine Ferlampin-Acher, Professeur des Universités  
Mme Sarah Michels, Maître de conférences  
Mme Muriel Ott, Professeur des Universités  
Mme Christine Silvi, Maître de conférences  
Mme Géraldine Veysseyre, Maître de conférences  
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. Jean-Philippe Guez, Maître de conférences

**Correcteurs de la version allemande :**

M. Bruno Faux, Professeur agrégé  
Mme Agnès Le Corre, Professeur de classes préparatoires

**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 Jucaviel, 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 :**

M. Michel Niqueux, Professeur des Universités  
Mme Catherine Géry, Professeur des Universités

**Correcteurs de la version tchèque :**

Mme Catherine Servant, Maître de conférences  
M. Dagmar Hobzova, Maître de conférences

## Rapport du président

L'agrégation externe de Lettres modernes demeure un concours qui attire les étudiants, aspirant à embrasser une carrière d'enseignant. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : un poste de plus était proposé au concours (90 au lieu de 89 en 2011) et le nombre d'inscrit augmentait d'une centaine (1533 inscrits en 2012, contre 1415 en 2011). Comme l'an passé, tous les postes ont été pourvus, puisque la moyenne du dernier admis (+ de 9,5) continue de rendre compte d'un travail et de compétences dignes d'un agrégé. Nous ne pouvons que nous féliciter de ce que nous percevons comme un réel intérêt pour un enseignement exigeant.

Les épreuves d'admissibilité, outre qu'elles sanctionnent un savoir, rendent compte aussi de compétences propres à un futur enseignant. Le respect de l'orthographe, la clarté de l'expression et de la mise en page sont des signes qui augurent bien de la future relation que le jeune enseignant aura avec ses élèves : il paraît indispensable de manifester une pensée, tout aussi claire dans sa démarche que dans sa formulation, avant de pouvoir l'exiger d'un disciple.

Mais les épreuves d'admission, parce qu'elles sont de nature orale, sont plus encore l'occasion de faire montre de qualités qui disent qu'enseigner obéit à un désir profond, que l'intérêt pour une discipline est étroitement tributaire de la passion que l'on met à en partager la matière, qu'une forme d'enthousiasme n'est pas incompatible avec la précision érudite. Les membres du jury savent très bien, pour avoir été eux-mêmes candidats à l'agrégation - entre autres concours - que la nervosité liée aux enjeux limite nécessairement la qualité relationnelle qui devrait présider à toute prestation orale. Néanmoins, ils attendent de percevoir chez le candidat qui leur présente une leçon, une explication ou un commentaire de texte et même chez celui qui répond à une question de grammaire – épreuve plus technique, il est vrai – une vivacité, voire un plaisir, prologomènes indispensables à une transmission efficace.

Il ne s'agit pas, pour les candidats, d'afficher une décontraction voire une désinvolture qui auraient pour but de faire la preuve de leur aisance face à un auditoire : bien au contraire, cette décontraction, réelle ou feinte, dans le cadre de la classe, ne peut conduire les élèves qu'à la perte de ces repères que la société n'encourage que trop. La justesse du ton, le choix du niveau de langue – sans pédanterie, mais sans familiarité également – sont les garants d'une entente fondée sur l'estime et le respect.

Plus concrètement encore, les membres du jury sont en droit d'attendre du candidat, qu'il les regarde, qu'il fasse l'effort d'une belle diction qui n'ignore pas ce qu'est une liaison - et tout particulièrement dans la lecture d'extraits de texte, plus encore s'il s'agit de vers – qu'il manifeste une présence en accord avec sa personnalité. Les candidats ne doivent pas négliger cette part des épreuves orales et il n'est pas interdit d'espérer qu'ils y consacrent un peu de temps durant leur année de préparation, soit en multipliant les exercices oraux en temps réel, soit, pourquoi pas, en suivant une formation ponctuelle d'activité théâtrale.

Georges ZARAGOZA  
Professeur des Universités  
Président du jury

## Première composition française

### *Sujet:*

« La langue commune que font entendre les personnages de Lagarce procède en effet d'un art de la simplicité qui convie le spectateur à une autre forme d'écoute, centrée sur la saisie d'une voix plutôt que sur la compréhension d'une action. »

Hélène Kuntz, *Colloques Année (...) Lagarce, Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, IV*, Colloque de Paris III, Sorbonne nouvelle, *Les solitaires intempestifs*, 2008, p.27.

Vous commenterez et discuterez ces propos à partir de votre approche de *Juste la fin du monde* et de *Derniers remords avant l'oubli*.

### *Remarques liminaires*

#### **Nature de l'épreuve**

Les copies de la session 2012 témoignent certes comme chaque année de l'investissement des candidats confrontés à un programme important de lectures mais également d'un certain nombre de contre-sens sur la nature de cette épreuve. Il s'agit bien des œuvres et des textes, et non d'une quelconque imitation des discours sur ces œuvres. La confusion, manifeste dans de nombreuses copies, relève sans doute d'une peur panique de ne pas penser comme il faudrait, de ne pas utiliser les théories dominantes d'une sorte de *doxa* vécue comme un sur-moi écrasant, ou pire : de la conviction que penser par soi-même s'apparente à un délit. Les candidats de la session 2012, surpris par le sujet proposé, et invités peut-être en cela à se déprendre d'une proposition critique encore jeune sur Jean-Luc Lagarce pour se concentrer sur le texte, se sont pourtant trop souvent réfugiés dans une métadiscursivité assez indigeste qui consiste à simuler le commentaire d'un texte qu'on n'a pas lu au profit d'une prose qui est un commentaire de commentaire ou un discours sur un discours, l'ensemble héroïquement illustré de citations retrouvées au fin fond de la mémoire. Rappelons que, sur le plan théorique, chaque siècle peut faire l'objet d'un sujet, que l'idée de faire une impasse sur un auteur relève du pari dangereux (y compris pour l'oral), que par ailleurs l'idée de l'agrégation est justement d'immerger les candidats dans un ensemble important et d'évaluer leur capacité à organiser leur travail sur toute une année. Un candidat sérieux ne peut donc s'avancer vers cette épreuve sans avoir à l'esprit l'ensemble des corpus proposés, c'est-à-dire sans devenir une mémoire active et plastique des textes avant même d'être une mémoire des analyses externes des œuvres. Faut-il préciser enfin que, quel que soit le jugement que l'on peut porter sur une œuvre, l'éthique même du concours impose de respecter les corpus, de faire l'effort d'une écoute et d'une lecture approfondies, du moyen-âge au XXème siècle ?

#### **Une lecture approfondie**

La priorité, et cela est répété tant de fois dans les rapports précédents que l'on s'étonne de la voir si peu respectée, c'est la seule connaissance des œuvres. On nous pardonnera de revenir encore une fois sur ce point, qui n'exclut évidemment pas l'approche plus scientifique et plus érudite, mais le nombre de copies usant

d'une bavarde rhétorique d'emprunt est tel qu'il nous faut à nouveau y insister. Connaître l'œuvre que l'on vous soumet signifie d'abord un travail régulier d'assimilation, c'est-à-dire le contraire d'une démarche de surface, expédiée en quelques semaines. La mémorisation doit donc s'effectuer non seulement à partir de la compréhension linéaire et littérale du corpus mais également à partir de la détection personnelle — et pourrait-on dire, dans un premier temps, privée — de ses enjeux. La prise de notes, essentielle, doit accompagner le travail de lecture et demeurer votre rapport premier au texte, si possible avant d'avoir lu une préface ou entendu un cours. C'est de ce matériau intuitif dont manquent cruellement les copies. À quoi sert-il d'évoquer la « méta-discursivité de la voix » des personnages de Lagarce si l'on n'en pas pas perçu d'abord, pour soi, les effets, ce qui a pour conséquence de déclencher non seulement des formulations creuses mais des citations sans rapport avec la notion convoquée ? Ce que nous évoquons ici relève d'une exigence légitime et correspond à l'attente de jurys qui sont constitués de personnalités particulièrement sensibles à la dimension *littéraire* des candidats, à leur capacité à entrer dans les textes. En aucun cas la composition française ne peut émaner d'un esprit qui se serait convaincu qu'il ne s'agit après tout que d'une épreuve technique, froide, où la connaissance de discours convenus sur des citations inévitables assurerait l'obtention d'une note correcte. Le travail attendu — puisse ce conseil être utile et reconcentrer les candidats sur le plaisir d'un investissement total et précis — s'apparente donc à une lecture pointue des corpus, où chaque problème est considéré, examiné, commenté, ce qui doit en principe aboutir à l'écriture préalable d'un discours personnel, où les obstacles et interrogations étant identifiés, la mémoire analytique de l'œuvre se trouve particulièrement réceptive aux cours qui viendront ensuite. C'est dans cet ordre que cette « connaissance approfondie des œuvres au programme » reste la vôtre et que la composition française risque de ressembler à autre chose qu'à une paraphrase décalée de cours considérés comme le texte lui-même. En revanche, une fois ce travail premier de lecture accompli, toute information externe devient efficace, puissante, utile et l'on apprécie (même si cela reste très rare dans les copies) que telle notion proposée par un article et assumée par le candidat soit convoquée de manière ciblée et pertinente. Autrement dit, cours et ouvrages universitaires ne sont pas refuges ou substituts d'une étude des œuvres mais bien des amplificateurs qui vous donnent l'occasion de trouver la bonne distance par rapport aux enjeux soulevés. On ne peut ainsi que regretter les développements sur la mélancolie empruntés à tel article, sans lien avec le sujet, ou les dizaines de pages sur la polyphonie lagarcienne où rien n'est dit des tensions entre la voix, le propos et l'écoute, par exemple.

### **Un sujet respecté**

La composition française ne saurait donc s'élaborer à partir d'un discours pré-établi dont elle serait la reprise et la synthèse. Bien au contraire, elle doit se rattacher à la singularité du sujet et développer une pensée cohérente en dialogue constant avec lui et non à côté de lui, ou en le saisissant comme prétexte d'une parole prévisible. C'est l'un des principes méthodologiques les plus souvent négligés, tout d'abord sur plan de l'analyse : de trop nombreuses copies, reconnaissant dans le sujet tel concept entrevu substituent à l'énoncé proposé un autre énoncé fantôme en déployant des efforts considérables pour faire coïncider deux ensembles inconciliables. Chaque sujet étant unique, il convient donc de consacrer un certain temps à son analyse, et il n'est pas inutile de déployer sur plus de deux pages

l'explication d'un sujet afin de mettre au jour les éléments explicites mais aussi les écueils interprétatifs qu'il pose, les enjeux, les perspectives implicites, les termes polysémiques, les impasses, les paradoxes etc. Comme on lira plus bas, le sujet proposé cette année, qui semblait très simplement articulé, méritait en réalité une approche beaucoup plus fine, notamment dans l'étude des interactions sémantiques entre les termes des deux temps de la proposition. Les meilleures copies sont celles qui ont su exploiter cette richesse et ces cheminements sémantiques d'une singulière densité. Ensuite sur le plan du suivi et de la cohérence de la problématique : le sujet, souvent perdu de vue dès la seconde partie, fonctionne chez certains candidats comme un signal s'affaiblissant, alors que les liens avec la matrice initiale de l'introduction doivent être maintenus. Le sujet ne peut donc être conçu comme un point de départ dont on pourrait ensuite considérer qu'il n'était que la motivation initiale. Il doit rester à la source et à l'horizon de chaque étape démonstrative.

### **Une langue maîtrisée**

Les copies sont généralement soignées et relues, ce qui rend d'autant plus étonnantes les fautes résiduelles qui viennent heurter les règles simples des accords (noms, verbes, adjectifs), les lois de la ponctuation, les principes d'application de la modalité subjonctive ou les bases élémentaires de la syntaxe. On est particulièrement surpris — le phénomène est apparu il y a quelques années et s'amplifie à chaque session — des incertitudes des candidats au sujet de l'interrogative indirecte. On rappellera donc que les constructions : « Nous nous demanderons si la question de la voix se pose-t-elle en termes dramaturgiques ? » ou encore « Nous nous demanderons si la question de la voix se pose en termes dramaturgiques ? » sont toutes les deux fausses, le schéma de l'interrogative indirecte annulant l'inversion du sujet ainsi que l'utilisation du point d'interrogation. Même si elles relèvent vraisemblablement d'une concaténation de deux propositions sans doute présentes au brouillon, la relecture aurait dû éliminer ces aberrations syntaxiques. On tient également à souligner l'importance d'un vocabulaire précis et varié, qui ne peut être issu que d'un travail de lecture et d'écriture ancien. De même, la reprise sur plusieurs paragraphes de termes identiques, sans aucune recherche de synonymes, trahit un manque cruel de culture lexicale. Les attentes dans ce domaine correspondent à une exigence également légitime à ce niveau : que la copie soit alourdie par les maladresses rhétoriques et parfois par la recherche d'une forme de clarté, on peut le comprendre, mais que le propos soit régulièrement affaibli par des errances syntaxiques que l'on trouve généralement plutôt en classe de quatrième rend l'évaluation d'une pensée particulièrement ardue. De même, et ce n'est pas un détail, on soulignera ici l'importance d'une graphie lisible, aérée, véritablement adressée. Une belle pensée encapsulée dans une graphie de deux millimètres de haut où chaque voyelle doit être décryptée perd quasiment toutes ses chances d'être perçue comme telle.

### *Présentation et analyse du sujet :*

#### **Contexte**

Dans cette communication, intitulée « Aux limites du dramatique » (p. 11-28), au cœur d'un colloque consacré à « Jean-Luc Lagarce, dans le mouvement dramatique », où le mot « mouvement » a son importance, Hélène Kuntz (Paris III), explique comment les pièces théâtrales de Jean-Luc Lagarce s'installent aux frontières d'une dramaturgie paradoxale, une dramaturgie non dramatique, c'est-à-

dire sans action, sans *drama*, à l'image de cette autre pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994), où le titre seul « évoque d'emblée une dissolution de l'action dans l'attente » (p.11), Hélène Kuntz signifiant que l'attente et ce qu'elle appelle plus tard le « statisme » du théâtre de Lagarce ne constituent pas un *agir* théâtral. À partir de ce constat où l'on devine un postulat discutable (attendre serait ne pas agir, ou ne serait pas un agir théâtral) Hélène Kuntz en vient à proposer « d'interroger le rapport qu'entretient le théâtre de Lagarce avec une forme qui étymologiquement, n'est dramatique que parce qu'elle représente une action » (p.11) selon la définition aristotélicienne, associant cette transgression, dans la grande tradition, aux auteurs de « la naissance du drame moderne », revendiquée par Jean-Luc Lagarce : Tchekhov, mais aussi Strindberg. Citant le beau mémoire de maîtrise de Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, publié comme toute l'œuvre de Jean-Luc Lagarce aux *Solitaires intempéstifs* en 2000, Hélène Kuntz repère dans les premiers textes de l'auteur, alors commentateur du théâtre de Tchekhov, des lignes analytiques qui correspondraient selon elle à ce qui se passe — ou plutôt à ce qui ne se passe pas — dans les pièces ultérieures : « L'intrigue, écrit Jean-Luc Lagarce, disparaît au profit d'une atmosphère », ou encore « La nouveauté de ce théâtre est dans l'abandon des procédés dramatiques conventionnels [...] Le temps reste en suspens, et « l'action » (Jean-Luc Lagarce met ce terme entre guillemets) toute relative qui sous-tendait la représentation cesse comme elle avait commencé, sans que vraiment quelque chose d'exceptionnel ait pu arriver. [...] Le théâtre donne l'image d'une attente d'un mouvement qui rompra le statisme des vies. [...] ». Hélène Kuntz fait ainsi le lien entre ces approches précoces du théâtre de Tchekhov par Jean-Luc Lagarce et ce qui s'écrit quatorze ans plus tard dans *Juste la fin du monde* où Hélène Kuntz relève, parmi les forces qui entreraient en contradiction avec l'action : la *narration*, le « statisme », et la voix.

C'est en suivant cette démarche démonstrative en trois temps que Hélène Kuntz décrit tout d'abord le goût prononcé du théâtre de Jean-Luc Lagarce pour la narration, en s'appuyant notamment sur *Juste la fin du monde*, qui s'ouvre sur une figure narrative récurrente, le messager, dont la parole se recourbe sur le *dire*. « Dire, seulement dire ». Hélène Kuntz montre ainsi que, même si l'on peut trouver dans cette pièce une progression minimale de l'action (arrivée, expression et départ de Louis), quelque chose vient faire l'effet inverse et notamment la multiplication des pauses et incises (irruptions) narratives. Hélène Kuntz parle dès lors de « dramaturgie rétrospective » héritée de Strindberg, qui tournerait les pièces de Jean-Luc Lagarce vers le passé et non vers l'avenir, ce qui « subordonnerait les personnages au présent de la représentation » (p.15), à cette différence près que Louis, mort-vivant, est devant l'advenir de sa mort, tandis que chez Strindberg, le revenant de *La Maison brûlée* est vraiment d'outre-tombe. Reste que ce statut dote Louis, selon Hélène Kuntz, d'un « surplomb épique » (p.17) qui s'installe par le monologue, susceptible d'être lui-même interrompu, dans sa tentative de dire, par l'irruption sur la scène d'autres récits et d'autres tirades narratives. La posture épique du personnage livre ainsi ce théâtre, centré selon Hélène Kuntz sur le point de vue de Louis, à « une projection des fantasmes du personnage central » (p.18), ce qui de la part d'Hélène Kuntz représente une bascule de l'idée de posture épique à celle de point de vue dominant qui manque de clarté mais permet d'emprunter, pour définir ce théâtre, à Jean-Pierre Sarrazac l'idée, formulée par lui au sujet du théâtre de Strindberg, d'un passage de la « dramaturgie de l'intersubjectivité » à une « dramaturgie de l'intrasubjectivité » (p.18). Ainsi le « conflit » dramatique se déplacerait de l'action proprement dite vers le combat des récits (Antoine contre

Louis) où en particulier les reprises narratives du récit de Louis par les personnages féminins de la pièce serait représentatives de la dimension dramatique de la pièce, résultat d'une « tension entre un geste narratif porté par le personnage de Louis, puis relayés par les personnages féminins, et des moments de dialogue, parfois conflictuels » (p.19).

Dans un second temps, le « statisme », dont Hélène Kuntz voit dans *J'étais dans la maison...* et *Juste la fin du monde* des expressions comparables, vient selon elle contredire l'action dramatique en proposant des personnages (féminins en l'occurrence) cristallisés dans l'attente d'un autre personnage, qui comme le frère de *J'étais dans ma maison et j'attendais la pluie*, s'écroulent au seuil d'entrée. En effet, la dimension épique de l'attente réinvestit la scène de cette temporalité de l'attente mythique des Pénélopes, Calypso, Circé et Nausicaa. D'un côté donc le dramatique qui serait l'action, de l'autre l'épique de l'attente qui serait immobilité, chuchotement et parole de l'attente. Au-delà, selon Hélène Kuntz, le théâtre de Jean Luc Lagarce s'apparenterait après avoir emprunté au « théâtre intime » de Strindberg, au « théâtre statique » de Maeterlinck, marqué par l'angoisse d'une présence morbide située hors-champ. On aboutirait donc à « un théâtre qui n'exclut pas tout mouvement, mais induit une recherche des expressions possibles de son renouvellement, et rend possible l'émergence d'une voix lyrique. » (25). C'est à ce moment de la démonstration que l'idée de langue commune apparaît dans l'analyse d'Hélène Kuntz : « Louis, dont le point de vue et le discours structurent *Juste la fin du monde*, reste un être de parole, mais la singularité de sa voix semble parfois se dissoudre dans une langue commune à tous les personnages. Au-delà des traits qui les singularisent, les personnages de *Juste la fin du monde* et *J'étais dans ma maison...* semblent tous parler une même langue, qui vient niveler la singularité de chaque discours, et mettre en question le personnage individualisé, doté d'un caractère défini, du théâtre traditionnel au profit d'un personnage collectif. » (25), notion qu'elle relie à celle de « communauté linguistique autonome » forgée par Julie Sermon et qui se concrétise dans les pièces de Lagarce par un usage distancié de la langue au niveau du personnage et par un usage circulaire au niveau de la communauté des personnages : « Le dialogue semble mettre en circulation un flux unique, celui d'une voix qui passe d'une femme à l'autre sur le mode de la répétition, de la variation ou de l'amplification. Dès lors se construit une voix lyrique, qui n'intervient pas comme une pause dans l'action mais se fait entendre tout au long de la pièce, et tend à se détacher des personnages pour devenir autonome, et peut-être faire entendre ce qui est habituellement proscrit de la scène de théâtre, la voix de l'auteur. » (26). Cette nature frontalière du théâtre de Lagarce ne ferait pas de lui, comme l'affirme Hans-Thies Lehman, un théâtre « post-dramatique » mais un théâtre du seuil et de l'indécision, au seuil du dramatique, de l'épique et du lyrique. C'est à ce moment qu'intervient notre sujet, soulignant que cette posture limite n'interdit pas l'échange entre les personnages ni la circulation du sens entre la scène et la salle, dans un théâtre qui serait clôt sur lui-même, au contraire : « La langue commune que font entendre les personnages de Lagarce procède en effet d'un art de la simplicité qui convie le spectateur à une forme d'écoute, centrée sur la saisie d'une voix plutôt que sur la compréhension d'une action. » La parole des personnages de Lagarce, habitée par les auteurs du passé, n'est pas une parole solitaire : elle demeure en outre constamment « adressée » à ses « compagnons de langage ». La citation d'Hélène Kuntz se comprend donc dans le cadre d'une thèse qui s'oppose certes à une définition post-moderne du théâtre de Lagarce mais veut également souligner la nature génériquement hybride et frontalière du théâtre de Lagarce, en examinant son

flottement générique, en grande partie imputable à l'extension poétique de la voix. S'écartant du « drame », au sens strict, autrement dit de la définition fondatrice d'Aristote (représentation d'hommes en tant qu'ils sont agissants) pour se dépasser vers l'idée de la voix d'auteur, de l'attente épique et de la langue commune, le théâtre de Lagarce manifesterait sa singularité en affirmant la cohérence transversale d'une sorte d'esthétique de la voix.

### **Analyse, problèmes et enjeux du sujet**

Il n'est pas impossible que l'une des difficultés du sujet soit d'abord son **apparente simplicité**. On s'attend en effet à ce que le candidat repère l'articulation syntaxique très forte, proposant une hiérarchisation définitionnelle qui tirerait ce théâtre vers un « art de la parole » destiné à la création d'une langue commune impliquant l'exigence d'une écoute plutôt que vers un théâtre de l'action, aux lisières duquel il se tiendrait, en retrait. Mais la réduction de ce sujet à ce simple balancement a produit des copies elles-mêmes simplistes. On attendait donc que soient au moins travaillés et abordés, dans l'introduction, les questions transversales qui se posent et viennent compliquer singulièrement l'approche du sujet.

L'expression « **langue commune** », tout d'abord, dont on a bien saisi que l'auteur de la citation la comprend comme *langue partagée*, consécutive d'une désingularisation des personnages et de la fondation d'un personnage collectif (couple, famille, société, Cité), ou encore d'une communauté linguistique autonome, pouvait très bien être abordé hors-contexte, en partie du moins, comme *langue banale et simple*, ce qui n'était pas une direction impertinente, tout d'abord parce que l'expression qui suit « art de la simplicité » semble tirer l'adjectif « commune » vers l'idée de la banalité, de langue facilement accessible, ensuite parce que l'on peut effectivement détecter une recherche de simplicité et de rapport direct avec le public, d'un lexique pur et simplifié chez Lagarce qui favoriserait l'accès à certaines données de l'expérience. On pouvait accepter sur ce point que les deux sens soient envisagés et conservés.

Par ailleurs, et ce n'est pas sans lien avec l'autre écueil qu'ont rencontré les candidats, la question de la langue comme élément central du théâtre n'est pas nécessairement le signe d'une singularité définitionnelle du théâtre de Lagarce, tant le théâtre de référence de Lagarce (Sophocle, Eschyle, Racine, Marivaux, Strindberg, Tchekhov, Sartre, Beckett, Sarraute) est souvent un théâtre de la parole, de la voix et du texte. Il s'agira donc pour le candidat de distinguer la particularité du fonctionnement de cet art de la parole au sein du travail spécifique de Lagarce.

Le deuxième point sémantique de l'expression « langue commune » convoque également implicitement celle du *texte*, d'un théâtre qui serait invention d'un langage, particulièrement sensible dans sa dimension écrite, qui pourrait prendre le pas sur la manifestation vocale et scénique. Le texte serait donc encore sensible en tant que texte, écriture et langue dans la manifestation théâtrale de celui-ci (comme le font entendre certains personnages, évoquant ce qui a été dit « plus haut », dans *Derniers remords avant l'oubli*). Langue, langage, voix, texte créent donc dans ce sujet une zone de turbulence sémantique que le candidat devra identifier comme faisant partie du débat sur le théâtre post-moderne mais également comme une présence active et prégnante de la voix des personnages. L'hyper-présence du texte et de la langue renvoie en partie à la pensée du théâtre chez Beckett, où les personnages ne sont plus au bout du compte que des bouches, des voix ou des bandes magnétiques, mais l'adjectif « commune » mérite d'être relevé ici comme

spécificité de la circularité du langage entre les personnages. Si l'on va plus loin l'idée de langue commune pourrait suggérer la réalisation théâtrale d'un tissu linguistique commun tentant la couture des personnages entre eux, se suturant et se déchirant pourtant comme structure fragile de soie. On a donc apprécié tout travail analytique sur la citation qui montrait la présence de l'idée du texte comme élément scénique immanent.

On notera par ailleurs qu'il s'agit ici malgré tout du personnage, et qu'une tension apparaît aussitôt entre « **personnage** », suggérant l'identité et la singularisation et « **langue commune** » qui suggère l'idée inverse, le personnage se réduisant au statut de porte-voix d'une intention d'expression collective, un peu à l'image du chœur antique. Sans être un point central de tension du sujet, la question du personnage et de sa survivance dans le théâtre de Lagarce se pose ici à travers l'idée d'une désingularisation générale relevant d'un art de la simplicité.

On peut attendre dans l'analyse rhétorique du sujet que le candidat identifie l'expression « **art de la simplicité** » comme matrice générale d'une intention d'auteur. Il faut en effet comprendre : « L'art de la simplicité *dont procède la langue commune* », ce qui place *de facto* l'art en question à la **source** de cette caractéristique. L'art de la simplicité renvoie là aussi à l'art du dépouillement beckettien mais aussi au théâtre pauvre de Grotowski (par exemple) et on peut attendre que cette expression soit associée à l'idée d'économie, d'épure et qu'elle désigne tout ce que le théâtre de Lagarce évite, rejette : décor, accessoires, corps (mais pas les costumes) au profit d'une économie de moyen génératrice d'une mise en relief de la parole seule. Par ailleurs l'art de la simplicité désigne la construction d'une ligne claire qui puisse atteindre directement le spectateur. Une articulation forte est possible sur cette simplicité de langue, non seulement parce qu'elle est discutable en tant que telle (un peu à l'image de l'oralité célinienne, particulièrement écrite) mais parce qu'elle est au cœur d'une syntaxe dramaturgique d'une grande complexité.

Le rôle dévolu au **spectateur** se trouve en effet ici défini comme purement **auditif** et se dit trois fois à travers l'idée de l'*écoute*, de la *compréhension* et celle de la *saisie*, pendant que le sujet développe une métaphore filée de la vocalité du théâtre de Lagarce : « langue », « font entendre », « forme d'écoute », « saisie d'une voix », au prix d'une polysémie rétroactive sur le verbe faire *entendre*, qui est aussi faire *comprendre*, entente et compréhension mêlant ici leurs réseaux sémantiques, au profit d'un spectateur défini par sa qualité d'écoute et peut-être par sa capacité d'empathie et de d'identification, en miroir d'une langue exigeante venue de la scène. On pourra apprécier également que le candidat repère l'expression « autre forme d'écoute » ou le mot « forme » semble hésiter sur la nature même de cette « entente » singulière entre la scène et la salle.

On attendra donc de même une analyse de l'expression « **saisie d'une voix** », loin d'être claire, qui génère un flottement sémantique dû à la chaîne lexicale dont je viens de parler, et qui doit être évoquée dans ses appréhensions possibles : saisie d'une voix de personnages, une voix collective ou bien une voix transcendante d'auteur qui habiterait la langue de ses personnages, parlant en surplomb.

Enfin la question de **l'action dramatique** : elle se pose ici implicitement ainsi que la définition du théâtre par le sens étymologique convoqué du *drame* dont on repère le travail dans le mot « action » (« la compréhension d'une action »). Cette définition indirecte de la place du spectateur dans le théâtre classique comme celui qui est convié à la compréhension d'une action renvoie le candidat à une définition du théâtre de Lagarce qui serait donc hors du champ du drame, ou au moins rejeté aux limites, aux frontières, comme si ce théâtre n'était pas action, ou pas agissant, et

surtout comme si ne pas agir, ou être statique ne relevait pas de l'action théâtrale. Or, cette définition même pose problème, tant le théâtre classique et même antique donnent à l'action une place parfois particulièrement réduite, au profit justement d'une langue spécifique, au point même qu'on se demande immédiatement si l'on n'est pas devant la définition non du théâtre de Lagarce mais du théâtre en général depuis ses origines.

## Proposition de plan

### I. Un art de la simplicité

Les propos d'Hélène Kuntz pointent dans l'œuvre théâtrale de Jean-Luc Lagarce les éléments qui tendent vers la ligne claire d'une épure scénique favorisant l'émergence d'une simple présence énonciative. Cet art de l'économie et de l'effacement de l'action se lit assez immédiatement dans l'exposition d'histoires simples et ténues. Les personnages, réduits aux contours de silhouettes confinant au hiératisme, tout autant que les situations évoquées, contribuent à faire entendre les émotions d'une langue circulaire. C'est de cette simplicité dramatique que naît une sorte de voix globale, surplombant l'ensemble des discours présents sur scène.

#### *La ligne claire*

*Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde* attestent en effet d'un travail de conception et d'écriture tout entier voué à la recherche précise et ajustée d'une ligne pure de l'argument théâtral. Ainsi, *Derniers remords avant l'oubli* se présente-t-il simplement comme le retour d'un trio de personnages sur les lieux de leur ancienne affection, alors qu'il s'agit de vendre la maison qu'ils ont habitée autrefois. De même *Juste la fin du monde*, ce serait *juste* la fin de la vie de Louis, juste la tentative de cette annonce. Comme le disent souvent les personnages de Lagarce, il est facile de faire des histoires, et raconter des histoires, ce n'est rien. C'est tout simplement que se résumant la vie, son développement et sa fin. Ce programme minimaliste se retrouve dans la structure dramatique des deux pièces : arrivée des personnages dans *Derniers remords*, discussions, crise, départ des personnages, rien d'autre. Dans *Juste*, un scénario proche, mais plus dense encore sans doute : arrivée de Louis, tentatives d'aveux, confessions et récits familiaux, règlements de comptes divers, départ de Louis. Cette légèreté du squelette narratif des pièces au programme, qui représente une évolution notable dans l'œuvre en la tirant vers davantage de fluidité et de simplicité, se lit également dans l'ouverture du texte où la liste des personnages tient en quelques lignes, comme un minimum vital, une modélisation ou une ligne claire de parabole.

Cette simplicité de manifestation plonge très directement et sans précaution particulière le spectateur dans une parole ciselée qui vient de la scène et se projette vers la salle sans action introductive ou médiatrice. Le théâtre de Lagarce, à l'image du prologue de *Juste la fin du monde*, fait entendre une parole prise dans l'urgence d'un temps désormais compté. Dans *Derniers remords avant l'oubli*, le titre, première parole, servira à lui seul de condensé de ce qui va se jouer et l'on entre de plain-pied dans l'argument, dans la difficulté des retrouvailles, identifiables comme telles, avec leur tension, leurs douleurs, leur impossible dépassement. *Juste la fin du monde* va plus loin encore sans doute dans cette accélération et le spectateur se voit convié à entendre sans attendre la douceur tragique du prologue, sa certitude tranchante, ce destin de tragédie, cet humour discret. Il n'y aura pas, pour cette mélancolie initiale, de préparation de la salle, de sa conscience, ou de sa mémoire par une série préalable d'actions: c'est tout de suite cela, une langue exacte et minimale de conclusion, mettant en péril la survie même de l'agir.

Dans cette logique, ce qu'on peut nommer la dramaticité du théâtre de Lagarce se réduit à une épure, la question n'étant pas effectivement dans « la compréhension d'une action » au sens classique du terme. Les titres doivent être lus en ce sens, eux qui condensent la ligne simple de ce qui sera joué : *Derniers*

*remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*, comme les vers suspendus d'un poème construit à l'échelle de l'œuvre, annoncent le tracé fin et fragile (« Derniers » / « Juste ») d'une dramaticité réduite à l'essentiel, et peut-être même dépassée. Les actions ont déjà eu lieu, la vie est passée, la mort est déjà annoncée et peut-être que tout est déjà joué, ou peut-être que, comme certains personnages collectifs dans *Le Pays lointain*, ces êtres sont « morts déjà ». L'enjeu d'une interprétation de ce qui se passerait sur scène est aboli par le privilège donné au présent des énoncés, assumés par des acteurs en situation d'extrême concentration. Les didascalies, d'une grande rareté, de même que les points de suspension entre parenthèses dans *Derniers remords*, disent aussi ce travail de découpe, qui se fait comme en musique par l'utilisation des « soupirs ». Or, cette élimination de l'action pour l'action s'effectue au profit d'une parole qui circule entre les personnages.

### *Une langue commune*

La parole des personnages de Lagarce naît d'une matrice *commune*, dans les deux sens de cet adjectif, c'est-à-dire à la fois au sens de lieu commun, mais aussi de lieu partagé par un même groupe social, dont la portée universalisante, atteinte par cet art simple du dire, est consubstantielle à son énonciation. Les deux pièces fonctionnent sur ce point de la même manière et reflètent une constante dans le travail du dramaturge : le théâtre prend pied et voix dans le terreau commun d'une vie ordinaire, de vies normales ou présentées comme telles. Tout d'abord et souvent sur le mode ironique ou directement humoristique, par l'utilisation de « lieux communs » au sens faible, comme c'est le cas dans *Derniers remords avant l'oubli*. Mais le lieu commun c'est aussi, chez Lagarce la situation simple d'une parole échangée au sein d'un groupe affectif déterminé, familles d'amis et d'amants dans le premier cas, famille traditionnelle dans *Juste la fin du monde*. Dans les deux cas, on atteint assez spontanément le travail, à petite échelle, du lieu de mémoire. Le dispositif familial fait tout de suite effet et sens : les figures simples du fils, de la mère, de la sœur, du frère dans *Juste* comme celles des anciens amis, devenus femmes et maris dans *Derniers remords* seront cette entité où des souvenirs construits en commun rejailliront de la rencontre. Retours, retrouvailles, émotions, tout est pris dans l'émergence dramatique de la parole au croisement des attentions.

La scène devient très rapidement dans le théâtre de Lagarce et en particulier dans les deux pièces au programme le lieu par excellence de la communauté et la langue que fait entendre cette assemblée de personnages réactive elle-même des lieux communs sociaux les plus simples. *Derniers remords avant l'oubli* fait apparaître avec humour, comme auparavant et à un degré plus élevé *Les Prétendants*, les réflexes phatiques et les conventions de la rencontre comme les éléments résiduels d'une manière commune de penser les liens premiers. De même, *Juste la fin du monde*, dans l'esprit des *Règles du savoir vivre dans la société moderne*, laisse surgir les réflexes de politesse, les habitudes prudentes d'une langue policée qui vise à ne pas blesser. Cette présence des lieux communs atteint parfois le degré le plus élémentaire des préjugés (sur les commerciaux, sur les enseignants) et circule entre les individus comme lien diaphane ou serpent de mer. La famille, dans *Juste la fin du monde*, ou l'ancienne communauté dans *Derniers remords avant l'oubli* pourtant ne se limitent pas à cette liaison codifiée, sorte de mémoire automatique des usages, dépassant ainsi l'héritage de l'Unesco, et la scène chez Lagarce se lit vraiment au-delà comme l'espace actif de la mémoire collective. Son théoricien, Maurice Halbwachs, aurait trouvé dans ces souvenirs émergeant de

l'entrecroisement des mémoires individuelles, les manifestations théâtrales caractéristiques des groupes : le fils revenant vers la mère, et c'est toute l'enfance qui rejailit, à travers des images aux frontières de l'effacement et du dérisoire (les voyages en voiture, les enfants assis à l'arrière). De même Suzanne, la sœur, retrouve tout ce qui dans les mots, justement, l'a séparée de son frère et a constitué dans sa mémoire un véritable réquisitoire. Antoine, au contact de ce revenant, retrouve les mots de la culpabilité pour expliquer son départ, dont il se sent responsable. C'est au cœur de ce lieu de mémoire, où l'on passe des propos communs de surface aux liens profonds de l'appartenance (langue qui est pensée par Lagarce aussi comme un « pays ») que circule entre les êtres une forme de « langue commune ».

En effet, si l'on observe les tirades, soliloques et autres morceaux de bravoure de ces deux pièces, assumés par des personnages-récitants, il semble que tout soit pris dans la même unité de langue: prologue de Louis, monologue de Catherine ou de Suzanne s'élèvent et se développent à partir d'un même terreau lexical et syntaxique. Si l'on écoute ces textes prononcés par des personnages dont la vie a croisé un moment celle de l'autre, c'est bien de la même musique qu'il s'agit, et d'une même scansion du dire, reprise de personnages en personnages au profit d'une unité stylistique patente. Ce n'est pas qu'ils disent la même chose, en dehors des « lieux communs » que nous avons évoqués plus haut, mais ils le disent au sein d'une langue commune, qui est d'ailleurs souvent, au-delà de leurs divorces successifs et de la déliaison généralisée des êtres, le seul lien qui reste, qui sonne et qui tente de faire sens. On peut suivre ici les analyses très stimulantes de Jean-Pierre Sarrazac sur la couture des énoncés et des scènes, qui retrouve cette notion de suture dans l'étymologie du rhapsode. Ce phénomène est rendu possible par un travail de sculpture du phrasé qui fait la puissance des énoncés lagarciens et qui permet la reprise, de Louis en Suzanne et de Suzanne en Catherine de cette musicalité commune, de cette rhapsodie partagée qui constitue, au bout du compte, le lieu de rencontre second, sur l'espace scénique, de tous ces séparés issus d'une même matrice. La maison et le pays d'enfance dans *Juste la fin du monde*, la maison encore dans *Derniers remords avant l'oubli*, c'est toujours la langue tissée des échanges.

L'insistance d'Hélène Kuntz sur la question de la langue commune pointe donc en réalité un phénomène plus accentué encore chez Lagarce de porosité des *identités* et d'une circulation d'idiomes ou idiosyncrasies familiales qui sont aussi les marques d'une identité commune ou d'un personnage collectif, avec la question de la mémoire partagée qui s'accomplit à travers le corps familial fonctionnant parfois comme un chœur tragique. L'écoute d'une langue commune (« cette qualité que tu possèdes avec nous pour nous », dit Solange, la sœur de Louis, parlant des *mots*) pose question au sein d'un espace où les personnages sont identifiés séparément mais s'inscrit également dans une tradition dramaturgique très ancienne où les voix s'élèvent d'un creuset poétique, linguistique et stylistique commun.

C'est donc sur le plan éthique que la « langue commune » trouve une partie de sa fonction théâtrale, elle qui tisse entre les fils et les mères, les sœurs et les frères, les amants et les amis, cette unité familiale du dire qui demeure, quelles que soient les déchirures, les échecs, les détachements irrémédiables, elle encore, cette unité partagée d'une langue musicale et scandée qui *survit* pour dire la mort des liens. Lagarce crée ainsi un espace linguistique propre au groupe scénique, où chaque personnage, à la fois monade totalement close sur elle-même et identité ouverte sur l'autre, assume la contradiction d'une langue commune au sein d'une

communauté d'affects divergents. Elle, reste suspendue au-dessus d'eux, entre eux, même dans les silences, comme dernière affection, comme dernière tentative d'expression d'une affection. On voit donc ici que l'effacement de l'action dramatique classique, ou tout au moins son apparente réduction au minimum scénique aboutit à une circularité vertigineuse de la texture de la langue, qui devient la manière et la matière même du théâtre de Lagarce. « L'art de la simplicité » évoqué par Hélène Kuntz serait donc d'abord art de l'épure, de la concentration et de la densification d'une langue dont le ciselé coupant traverserait l'un après l'autre les personnages dans un processus circulaire générateur des processus théâtraux devenus audibles et visibles. Cet art, c'est celui du texte : d'abord parce que le théâtre de Lagarce, si verbal, vocal, langagier et scénique qu'il soit, a cette particularité de rester éminemment textuel, écrit et gravé. C'est pourquoi il faudrait sans doute pousser un peu plus loin l'idée d'une langue commune qui émanerait d'un récit partagé et d'une musicalité commune pour aller vers l'idée d'acteurs pris dans la poésie d'un texte. Non seulement pris dans le réseau tissé de leurs tentatives de jonction avec l'autre (souvent résolu en disjonction lentes, indécises ou brutales) mais habités, transfigurés, traversés par lui, en véritables corps-textes. Cette conscience d'être cette vitalité du langage, de trouver là leur ancrage implique de leur part et du côté des spectateurs une spectaculaire exigence d'écoute, parce qu'il s'agit d'aller au-delà de la première *entente*.

### *L'exigence d'une voix*

Hélène Kuntz utilise le verbe « convier » lorsqu'elle explique que cet art de la simplicité dont procéderait la langue « convie le spectateur à une autre forme d'écoute, centrée sur la saisie d'une voix plutôt que sur la compréhension d'une action ». Il nous semble que cette invitation relève plutôt de l'exigence : le spectateur, partiellement dé-saisi du plaisir scénique d'interpréter des actions, se trouve effectivement en position d'obligation d'écoute, ce qui ne va pas sans pression, tension et autorité. Le spectateur, dans ce système énonciatif lagarcien, fait partie si l'on peut dire du système, non pas en raison de son évidente présence dans la salle (quoiqu'on puisse aussi observer dans la carrière de Lagarce un certain nombre de salles vides, ce qui ne manquait pas d'accentuer certains phénomènes d'angoisse devant la bouche d'ombre) mais parce qu'il est intensément requis par l'immanente éthique du texte et convié à une autre lecture de la scène. L'incipit de *Juste la fin du monde* va dans ce sens, lui qui requiert du spectateur une capacité à prendre en charge le vertige énonciatif, à l'écouter *vraiment*. De même ailleurs le spectateur doit-il maintenir sa prise sur les détours, itérations, replis et méandres des récits, des allusions, des secrets. Louis, c'est à la fois Lui et L'ouïe, personnage et auditeur à la fois.

De même, sommé de comprendre ce qui ne se dit qu'à peine, tenu d'entendre le croisement des non-dits et des sous-conversations, le spectateur serait d'abord chez Lagarce celui qui entend-voit les différentes strates de la parole se constituer devant lui sans pourtant jamais trouver de véritable résolution du sens, sans que cette action-là n'aboutisse tout à fait. La prose scandée de Lagarce est celle ici d'une humanité en quête déraisonnable de l'exactitude du dire. Il n'est pas interdit du reste de penser, ou de sentir, que le théâtre de Lagarce nous mène aux frontières d'une forme de folie de la précision mais aussi à une sorte de compassion pour cette compulsion du mot juste avec cette certitude que l'exacte voix est encore ailleurs. Les personnages de Lagarce, traversés souvent et dépassés parfois par une méta-

parole initient du reste les spectateurs à cette « forme d'écoute » de second niveau, en sur corrigeant leurs propos, leurs propositions, en variant constamment les approches grammaticales du temps, pivotant sur eux-mêmes, s'écoutant parler de cela qui les place en état d'extrême tension, cherchant jusqu'au bout de leurs possibles, la finesse du mot, la vérité inatteignable de leur pensée. On assiste ainsi assez régulièrement à une mise en abyme de cette écoute dont on trouverait également la trace dans la complicité établie par les effets d'ironie ou d'humour, passerelles occasionnelles mais efficaces entre la scène, l'auteur et la salle dans le théâtre de Lagarce.

Et si ces phénomènes d'auto-écoute sont intégrés à la parole des personnages c'est qu'ils sont constamment gênés, perturbés et parasités par l'altérité du destinataire : les hésitations, les suspensions, les épanorthoses diverses et les ellipses multiples disent bien entendu l'errance d'une conscience se déplaçant à la surface de ses intentions, mais elle disent aussi le poids immense de l'autre dans le dire de soi, tant les précautions sont nombreuses, tant les prudences sont requises pour dire la moindre chose, tant les reculs sont fréquents pour avancer vers soi, vers l'autre et parfois, comme dans *Juste*, vers la fin du monde. Ainsi, de même que toute adresse contient la réticence de l'autre, le spectateur se trouve inclus dans un boucle scénique globale qui fait de lui un élément de cette circularité de l'écoute. Lui aussi se trouve captif des variations incessantes, des précisions, qui surdéterminent la nécessité de l'attention chargée d'assumer non seulement les dits et non-dits mais la présence d'une voix supérieure qui semble habiter invisiblement la scène.

Qu'en est-il en effet de cette « voix » qu'Hélène Kuntz place à l'horizon de cette langue commune ? On pourrait songer tout d'abord à la poursuite logique de cet art de la simplicité qui aboutirait par synthèse et densification à une seule et unique voix, passant d'un personnage à l'autre. Mais il semble qu'il faille plutôt, pour le théâtre de Lagarce, décrire l'émergence de cette voix tout d'abord comme la voix souterraine qui serait la langue secrète et intime d'une communauté (amicale dans le cas de *Derniers remords*, familiale dans le cas de *Juste*) et qui pourrait bien être une voix de silence. Mais, à considérer les liens très visibles qui se tissent entre les écrits personnels de Lagarce et son théâtre, ce pourrait être aussi la voix fondamentale de l'auteur, celle qui, transcendant toutes les tentatives énonciatives et affectives des personnages, serait par immanence et par imprégnation, la voix éthique surplombante, chargée de porter la morale de la fable, mais aussi le point de vue essayiste d'une voix de sociologue. Quelques éléments peuvent soutenir cette approche, et en particulier les variations tonales ou les changement de focale, parfois décrite comme « la voix du rhapsode » par les spécialistes de Lagarce, identifiant dans certains méta-commentaires la voix d'une fiction d'auteur, voire de l'auteur même. La parenté vocale et thématique entre le *Journal* que Lagarce tint pendant de si longues années et les deux pièces plaiderait non pas pour une transposition autobiographique, que fuit littéralement le théâtre de Lagarce préoccupé avant tout d'universalité de l'intime, mais pour la présence, dans la langue commune, écoutée et partagée, d'un point de vue de type philosophique, une forme de *pensée latente*.

L'écoute de la salle jouerait dans ce théâtre le rôle de récepteur à la fois de la parabole, de la fable et de toutes ces « histoires » que font les personnages, enfin de décrypteur de la morale d'ensemble. Ces histoires simples que racontent les pièces de Lagarce finissent ainsi par constituer, dans la mémoire de l'auditeur-spectateur une série de tableaux virtuels ou scéniques, chargés de sens, d'émotion et de présence, dans lesquels chacun peut se reconnaître. Ce qui émane dès de la voix du

penseur, au-delà de la simple morale, tend souvent vers l'essai, mais comme issu de cette part d'expérience de la scène, de cette part du sensible aperçu, dont il organise le partage, au sein d'un dispositif proprement *politique*, où deux communautés se trouvent assises en miroir. Cette poussée de la pensée au cœur du roman, telle qu'elle se dit spontanément dans le *Journal* se retrouve ainsi, précise et claire dans *Du luxe et de l'impuissance*.

L'analyse d'Hélène Kuntz, plaçant au centre du dispositif de l'œuvre théâtrale de Lagarce la question de la voix et de l'écoute trouve donc dans l'existence de ces phénomènes circulaires de la parole de quoi déterminer en partie la nature anti-dramatique du théâtre de Lagarce, qui serait tenté par une forme de statisme, ou tout au moins de réduction des actions au minimum pour privilégier l'émergence d'une parole en mouvement permanent, marquée par la narration, la confession, l'adresse et le travail poétique du texte. Poussée jusque dans ses ultimes conséquences, cette approche trouve une première limite dans la sensation que, loin d'être figé dans un hiératisme mis en place au profit des personnages-paraboles, le théâtre de Lagarce reste éminemment dramatique et créateur de mouvements, d'actions, continuant ainsi d'affirmer, au sein même du travail de la langue, la complexité des drames humains en maintenant une forme de *mimesis*.

## II. L'obscur scénographie du dire

L'importance prise par les enjeux spécifiques de la langue commune, de la parole scénique et de la voix surplombante, qui pourrait indiquer chez Lagarce une tendance à placer son théâtre en retrait du dramatique ou en ses frontières, n'interdit pas d'observer dans *Juste la fin du monde* et *Derniers remords avant l'oubli* la force d'une pulsation dramatique du dire. Particulièrement complexe et stratifié, il vient doubler l'apparente simplicité de l'art scénique de Lagarce et entraîner lecteurs et spectateurs dans un monde chargé de tensions extrêmes et d'une forme de tragique, qui pourrait rapprocher cette œuvre post-moderne des sources de l'antiquité à laquelle Lagarce rattacha ses premières œuvres.

### *Une parole contrariée*

L'évidence de la voix et la force du lieu commun, loin de s'installer dans une stérilité absurde qui se viderait de son contenu ou élaborerait une poétique du néant, offrent aux spectateurs et auditeurs du travail de Lagarce la stratification de récits enchevêtrés qui le placent en position d'herméneute, tâche partiellement vouée à l'échec. Les récits dont sont porteurs les personnages, de même que leurs affects, leurs griefs, leurs justifications, leur chapelet de culpabilité ne vont pas au bout de leur propre processus. Sur ce point, les personnages sont traités de manière variable, soit que le récit sorte d'eux avec effort, hésitations, contournements soit qu'ils les dépassent, les traversent comme un retour incontrôlable du refoulé (on peut penser au jeu de Danielle Lebrun dans la mise en scène de François Berreur). Qu'il s'agisse des allusions incomplètes de *Derniers remords avant l'oubli* ou du prologue de *Juste la fin du monde*, ou encore du terrible réquisitoire de Suzanne dans cette dernière pièce, les surgissements narratifs, s'ils laissent apparents quelques indices de compréhension, confrontent la salle à l'obscurité et à la pudeur des vies. Repliés sur eux-mêmes, méandres et labyrinthes, les souvenirs des personnages de Lagarce sont lacunaires, indécis, obscurs ou tellement allusifs qu'ils freinent l'assimilation. Bien au contraire, ils continuent d'habiter le temps d'après, en surimpression sur

d'autres récits et du même coup en ajoutant leur énigme à la tentative narrative suivante.

La scène devient dès lors cet espace complexe où s'entendent des voix variables, contradictoires, friables et puissantes à la fois, où chacun finit par joindre sa voix au flottement général des romans inachevés. Ce phénomène, qui joue aussi sur les effets-mémoires à court terme du texte théâtral est parfois exploité par les metteurs en scène (Olivier Py notamment) pour superposer les voix. Même si cette pratique reste l'exception, elle dit assez clairement la nature opérable du théâtre de Lagarce où les partitions de chacun, joués dans leur pureté, se trouvent relancées et rebrassées dans la dynamique d'une langue partagée, reprise, tour à tour dispersée et rassemblée. Que cela chante, que cela tende vers le lyrisme reste une des grandes marques laissées par la poésie des chœurs, qu'on peut entendre plus clairement dans *Le Pays lointain* mais qui dans *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde* fait entendre sa présence, fût-ce au prix d'une discordance généralisée. L'espace de la rencontre familiale et amicale, ce serait donc le lieu et le moment d'une recherche d'entente habitée par les dissonances, les résistances et l'écriture de voix croisées assumant chacune leur propre mission dans un champ ouvert de tensions magnétiques. Chacun parle selon son paradigme, évolue par chocs successifs, réagit en puisant dans l'idéologie qu'il incarne ou l'allégorie qu'il porte, avec la désagréable impression que tout vivant tend à développer, dans l'inexorable tragique dont nous parlerons plus bas, son simple programme et son discours prévisible.

Enfin, ce qui résiste à une saisie simple de la voix, c'est la densité poétique atteinte par le texte théâtral de Lagarce. Jouant des répétitions, des retours et des replis de la langue sur elle-même, souvent avec humour, mais au-delà en sculpteur de la matière verbale, Lagarce semble progressivement saturer l'écoute elle-même, perturbant l'esprit de suite et d'attente, par d'étonnantes chorégraphies de la diction qui opacifient le dire et le fait exister sur scène comme un pur événement sonore. L'opacité vient par conséquent de cette simplicité poétique même, qui séduit d'abord par sa singulière précision et clarté sonore mais vient détourner l'attention du récit vers la texture même de l'énoncé, transformant le personnage en coryphée, rhapsode, porteur du chant dont on écoute plus que la ligne mélodique, lourde responsabilité de l'acteur, suspendu au-dessus du vide.

Pourtant, c'est bien au drame que l'on a affaire et c'est bien lui qui constitue le point d'accroche d'une lecture et d'une compréhension de ce qui se dit sur scène, au profit de la violence des échanges et du retour du tragique dans le langage même.

### *Réunions de crise*

Le théâtre de Lagarce manifeste très vite une forme de cohérence poétique qui s'exprime indifféremment de personnage en personnage, en arches successives, et en passage de relais, en flux d'énergie, d'invocations ou de provocations de l'autre, dont la présence, sensible dans chaque énoncé, signale certes la liaison familiale, amicale ou politique, mais dit aussi la tension vive qui délie les êtres et les sépare en individualités agissantes. Le langage porte témoignage des hautes luttes qui se livrent en l'homme pour tenter de stopper le processus d'atomisation des structures affectives unifiantes. La famille, dans nos deux pièces, est l'objet de ce processus de déliaison au sein de la langue commune : les prénoms, les reconnaissances, les saluts, les tentatives de relations superficielles, et tout le phatique de la rencontre ne performant rien au-delà d'eux-mêmes et produisent

l'atroce bruit du vide, des mouvements pour rien, des tentatives avortées. Les fins de non-recevoir, les esquives, les incompréhensions, les rectifications blessantes, les lapsus, les suspensions, les non-dits sont autant de phénomènes de la langue familiale ou amicale qui ne fonctionnent plus tout à fait, sur scène, comme ce qui construit un ensemble. Bien au contraire, l'énoncé à peine survenu sur la scène, et ce sont toutes les certitudes fondamentales du lien qui volent en éclats (« je ne me souviens pas, je vous le répète, on ne peut se souvenir de tout », *Derniers remords avant l'oubli*, 12), souvent avec humour, parfois avec gravité et cruauté, souvent encore dans une atmosphère de folie très proche du travail de Ionesco sur les itérations familiales du quotidien et les relations contractuelles au sein du couple, qui constitue, dans le groupe familial, une sorte d'entité constamment au bord de l'explosion avec des échanges qui frôle l'absurde, la folie, l'explosion, ou l'expression théâtrale de la névrose, non sans proximité avec le psychodrame :

« Tu parles le premier. C'est que nous avons convenu, c'est mieux, nous préférons t'entendre ; c'est ça que nous avons convenu. Nous avons convenu ça ? » (*Derniers remords avant l'oubli*, 13)

On ne doit pas négliger justement le rôle de la folie dans cette écriture de la déconstruction du lieu commun : au sein des groupes, familiaux expressément dans notre corpus, la parole se replie sur elle-même certes avec des visées métalinguistiques patentes, qui mettent à distance le texte théâtral et la parole scénique comme effet, artifice et double énonciation permanente, mais entre aussi dans un jeu mimétique des folies ordinaires du langage domestique qui peut embarquer l'ensemble scène et salle dans un vertige paranoïde d'une grande intensité. Les replis de la langue sont alors les porteurs de symptômes susceptibles d'être ressentis, sinon comme troubles maniaco-dépressifs, du moins comme zones nerveuses sismiques qui dessinent d'une tirade à l'autre les courbes dangereuses d'un futur tremblement de terre :

« C'est vous, toi et elle (si je me trompe vous m'arrêtez), c'est vous deux qui souhaitez, qui avez souhaité, expressément, cela ne pouvait pas attendre, ce dimanche-ci, tout le monde, vos familles, immédiatement, c'est vous qui souhaitez qu'on se voie, qu'on se parle, qu'on se revoie et que nous réglions nos affaires.. » (*Derniers remords avant l'oubli*, 13)

Souvent prisonniers d'un procès général implicite et une culpabilité latente, un peu à la manière de Kafka, les personnages de Lagarce ne facilitent certes pas, dans leur folie ordinaire, la compréhension d'une action, tant celle-ci se trouve brouillée, contournée, raturée, insaisissable, souvent hors-temps, mal expliquée, partiellement dévoilée, réduite à des projets d'action qui aboutissent sans aboutir, qui manquent leur but, qui sont cisailés dans leur sens par l'impondérable et l'imprévu. Mais c'est bien cette langue en état de surchauffe et de tension, par pics successifs, qui constitue la *mimesis* des hommes agissants. Et c'est bien de ces extrêmes complications que naît en partie la dynamique dramaturgique : la simple profération creuse qui ne vaudrait que pour la protestation, la folie et la culpabilité devient dans le théâtre de Lagarce l'acte à interpréter, autrement dit le fait de langage comme matière dramatique substituant à la grande gesticulation (que Lagarce avait le don par ailleurs de mettre en scène chez Feydeau, Labiche ou Ionesco) l'acte ténu qui consiste à tenter d'activer les ressorts d'un texte en mouvement. Dans la surchauffe d'un langage qui désire s'atteindre lui-même, chaque personnage tente de se détacher du langage de l'autre pour affirmer sa propre singularité. C'est particulièrement sensible quand les personnages se battent sur un mot prononcé, une tentative de nomination ou de définition de l'autre, à l'image de l'adjectif

« taciturne » (compliqué et taciturne) que Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli* rejette, blessé et tente de nettoyer la scène de cet attribut impertinent, inexact, qui n'est pas lui. La singularisation dramatique proviendrait par conséquent non du mouvement d'unification du théâtre de Lagarce qui convierait la salle à une écoute d'une langue commune et d'une voix d'auteur, mais procéderait d'un mouvement exactement inverse utilisant la langue commune pour se singulariser, pour exister en elle, singulier, contre elle, commune.

Ainsi les personnages sont moins des figures que des instances électrifiant le langage, au prix de zones de turbulences internes à chaque réplique susceptible de se transmettre à l'ensemble des personnages placés dans le champ scénique comme corps de résonance. Douleur, contrariété, attaque, dénégation sont quelques unes des forces noires constamment actives sur la scène lagarcienne, ou plutôt sous la scène à l'image des sous-conversations et des tropismes de Sarraute dont le principe irrigue le théâtre de Lagarce. L'amorce du dramatique, dans toutes les pièces de Lagarce, se trouve ainsi condensée dans cette émotion du langage, cette mise en mouvement, parfois stérile et absurde, parfois très précisément signifiante, d'un roman des personnages, qui est aussi, on l'aura senti, un roman familial. La place de chacun dans ce jeu des sept familles n'est guère interchangeable (sinon d'une pièce à l'autre) et la personnalité de Pierre, de Louis, de Catherine, de Suzanne se dessine peu à peu, par découpes successives, établissant au sein d'une confusion unifiante peut-être, mais frangible, le grand spectrogramme de leurs refoulements. Il faut en effet convoquer ici les figures de la psychanalyse tant Lagarce use et abuse de la reconquête du statut du fils au sein de la reconnaissance familiale, tout s'organisant autour de cette question double de la définition et de la reconnaissance de soi.

Si l'action dramatique reprend sa place dans le langage, c'est parce qu'elle est le seul objet manipulable d'un combat ordinaire, assez rigoureusement concentré sur la question identitaire, qui doit constamment affronter un nombre considérable d'obstacles à surmonter, transfigurant leur névrose en épopée personnelle. On peut convoquer sur ce point, parce que cela peut aussi éclairer la structure étrangement itérative du théâtre de Lagarce l'idée d'une reprise insistante et par figure rhétorique de l'insistance: les personnages de Lagarce seraient dans cette perspective les instances itératives de mouvement passionnels en quête de définition, des ectoplasmes en recherche de contour et de forme, et trouvant dans la souffrance active et exprimée, l'occasion d'entrer en drame scénique dans cette scène en abyme qu'est la réunion familiale, lieu de la crise.

C'est donc au bout du compte par fragmentation spasmodique de la gangue initiale de la langue commune que naissent – confusément il est vrai – les silhouettes torturées des membres de la famille : l'ami oublié, le frère en quête d'identité par rapport à l'aîné, l'ancien amant voulant à tout prix effacer l'ancienne intensité, ces archétypes proposant dans leur densité réaliste une série de formes concrètes disposées à l'affrontement. C'est sans doute d'abord cette solitude radicale de ceux qui parlent que le spectateur entend et déduit de ce qu'il entend. La mise en scène, tout en accentuant certains effets de voix chorale, ne peut échapper à l'irréductible clôture des personnages qui tentent de rejoindre une entité qui serait la famille (mais qui pourrait être aussi la troupe, plus largement un groupe social) mais se trouvent très rapidement rejetés vers la capsule d'être, cette monade en tension vers l'autre et en recul vers soi, toute déception assumée.

Lagarce hérite de Tchekhov, de Strindberg, mais aussi de Labiche, Feydeau et Ionesco l'idée de la cellule familiale comme lieu théâtral par excellence et reprend,

avec des variations qui disent assez nettement que sa pensée se construit à partir de cette modélisation du vivre, la réunion familiale, le rendez-vous collectif, la cérémonie comme l'espace et le temps de la crise. Autrement dit, Lagarce, dans la droite ligne de la définition qu'en proposait Artaud dans *Le Théâtre et son double*, définit la scène comme le lieu même de la tension, de l'explosion et de la série des résolutions qui en découlent jusqu'au dénouement. La famille et les retrouvailles, dans leur simplicité et leur banalité constituent sur le plan scénique un objet immédiatement accessible pour la salle, dans la lignée du théâtre réaliste, militant et pédagogique, mais également un signe très puissant de métathéâtralité, le théâtre étant ce lieu, la famille étant ce théâtre, avec tous les effets de miroirs du *teatro del mundo*. Ainsi le nouement est précisément donné à voir et à ressentir dans la rencontre réaliste et intellectualisée d'une représentation des liens familiaux et d'une familiarité des tensions théâtrales.

La crise, chez Lagarce, peut ainsi se lire dans son avènement classique : on détecte dans les deux pièces une phase préparatoire de nouements et de tensions diverses, un climax critique et une lente redescende vers l'échec, la dislocation définitive, l'outre-crise, qui est rarement un dénouement au sens strict mais davantage une résolution dans le désaccord et la dissonance. Plus concrètement encore, c'est sans doute dans détail que se ressent le drame comme crise : le théâtre de Lagarce manifeste en effet sa dimension dramatique dès la première parole, toujours chargée d'une tension sans objet, mais s'exerçant bien sur le sujet, l'écrasant et transformant le personnage en élément agressif, malgré toutes les précautions et le souvenir des anciennes tendresses. La suite, dans *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*, sensible dès les premières minutes, c'est bien la confrontation, le choc de ces sujets chargés par leur récit et dont ils vont tenter d'imposer le sens à ceux qui devraient, auraient dû, pourraient y entrer mais qui demeurent redoutablement extérieur à cette intimité narrative.

À l'image des héros épiques, mais dans un tout autre contexte, marqué par l'ordinaire, le personnage lagarcien entre sur scène avec son roman et ce n'est pas l'une des moindres singularités de ce théâtre que d'utiliser l'inachèvement de ces romans-là, de même que leur quête d'aboutissement, pour créer de l'action et qui sera, comme on a vu, celle du dire. « Dire, seulement dire », parce que l'action sera celle de l'énoncé, tel qu'il est porté par la trajectoire narrative du héros et par son irrésolution radicale, générant un déséquilibre. Du même coup, les personnages de Lagarce, désaxés, déséquilibrés, semblent venir chercher leur point d'appui dans la réalisation d'un dire laborieux, portée par une volonté non définie mais écrasante, qui les porte au-delà d'eux-mêmes. Parfois, c'est le langage lui-même qui porte le personnage vers l'affrontement. Car c'est bien de conflit qu'il s'agit, de batailles et de guerres, dans la discrétion, l'infinitésimal, l'abstraction d'une quotidienneté habitée par l'amertume. Les personnages se battent d'abord contre eux-mêmes, à l'image de Louis, où s'entrechoquent constamment la volonté et la représentation de ce qu'il est, de ce qu'il va devenir, devant ces spectateurs premiers que sont la mère, le frère, la sœur. Pas un moment, dans le dépouillement et l'économie de ce théâtre, où la parole ne soit pas productrice de crises infimes ou d'affrontements majeurs. Ainsi, la culpabilité généralisée des individus, porteurs d'une charge de souvenir qui les accable, génère des conflits internes qui eux-mêmes viennent rencontrer les reproches, les rectifications, les tentatives de retours affectifs, les demi-reconstructions. À cet égard, *Derniers* et *Juste* marquent le même constat d'une rencontre de crise qui s'abîme dans le drame sans jamais véritablement en sortir et *Juste la fin du monde* vient accentuer l'impossibilité du cri, qui ne sortira pas de

Louis, pourtant porteur du message majeur. Mais l'occasion d'annoncer sa mort ne lui sera pas donnée : effacée par la multiplicité des romans adverses, la fin du sien ne pourra s'écrire sur le corps de ceux à qui il était destiné et ne sera entendu qu'au début, par la salle, récepteur d'outre-scène de cette annonciation lugubre. Cette impasse, à plus d'un titre, serait celle du tragique fondamental du théâtre de Lagarce.

### *Le retour du tragique*

La temporalité de ce théâtre suit donc les développements de l'inexorable processus d'une langue perdue dans ses repentirs, ses excuses, ses vœux et ses tentatives, au prix d'un travail d'une extrême précision chargé de faire entendre les méandres d'une mémoire, d'une conscience et d'une âme entraînés dans un énoncé sans retour possible. L'une des caractéristiques de l'écriture de Lagarce, qui ne s'interrompt que par des silences ou des changements à vue minimes dans les mises en scène, c'est d'initier un mouvement dramatique qui, une fois lancé se développe sans interruption, au moins à l'intérieur de ces scènes discrètement découpées. La reprise des dialogues déclenche, à partir des mêmes problématiques, les mêmes affrontements, les mêmes erreurs, les mêmes errances et la parole apparaît comme la dynamique seule de l'écriture dramatique, secouant les personnages, jaillissant d'eux parfois comme un flux involontaire absurde, comique, mais incompressible. Le tragique, dans ce théâtre, ce serait donc l'impossible résistance du personnage à la pression des romans dont il est le porteur plus ou moins volontaire et la lutte vaine contre les forces fondamentales qui régissent les groupes. Louis se trouve ainsi submergé par le règlement de compte de son frère Antoine, dépassé par cet autre récit qui est si l'on y regarde de près, celui d'une mort antérieure. De même, le règlement de compte de *Derniers remords avant l'oubli* n'échappera pas au retour du refoulé immense et complexe de l'ancienne triade amoureuse. Les mots débordent d'une douleur collective formant tour à tour des situations qui relèvent du drame familial, de l'indicible, de l'incommunicable, avec une tension de crise d'autant plus forte qu'ils sont enfermés dans un huis-clos qui tend, entre *Derniers* et *Juste* vers une abstraction de plus en plus anxiogène. Le théâtre de Lagarce renoue donc, depuis ce fond d'humanité en tension, avec ce tragique des tragédies grecques qu'il n'a jamais perdu de vue. La présence des héros et des chœurs tragiques, diffractée par le dispositif singulier de ce théâtre, installe les personnages dans leur individualité explosive prisonnière d'un destin écrasant manipulé par des puissances invisibles, qui attendent.

La tendance à l'abstraction de ces conflits et de ce tragique au cœur même des situations les plus simples rejoint l'épure dramatique que nous évoquons en première partie et permet de pointer dans le travail de Lagarce la coexistence d'une certaine forme de statisme scénique et le formidable mouvement dramatique des conflits propulsés par cette langue commune. Mais cette abstraction, cette économie, cette austérité ont aussi une fonction révélatrice particulière : déviés de leurs intentions rationnelles initiales, les personnages de Lagarce, bousculés par le langage hétérogène qu'est l'autre, font apparaître aussi toute l'humanité dans sa complexité, ses tentatives, ses fragilités, ses émotions et l'on est parfois surpris, passant de la lecture du texte à la mise en scène, de recevoir de l'espace dramatique qu'on pensait très loin dans l'intellection, l'émotion brute d'âmes en quête de réponses simples, qui ne viennent jamais. Si donc les personnages sont dans le langage (et dans la langue commune de la famille) cette écoute même est celle de la mésempathie et du malentendu, dont la pièce organise la mise en crise, le

mouvement, les déplacements permanents, dans une dramaturgie des passions qui est aussi la compréhension d'une action, publique, intime et marquée par l'idée du destin. De même « Lagarce dans le mouvement dramatique », c'est l'inscription de l'intime dans la langue commune de la tragédie ordinaire de la rencontre et du dire. La parole, presque sacralisée par le travail poétique et gravée sur la page en vers ou versets, dit aussi ces actions que sont les romans portés et les proférations ténues des tentatives d'être. Il y a donc bien quelque chose qui, s'opposant à la ligne claire et au travail de l'épuration, vient contrarier le partage de la langue et du sensible, imposant une certaine forme de résistance à l'écoute, mais jouant de cette « entente » au profit d'une dramaticité complexe sans résolution. Du même coup s'élabore un théâtre favorisant la perception d'un autre espace dramatique.

### III. Bruissements de la langue : un ailleurs du théâtre

Dépassant le clivage d'une poéticité ciselée de la langue qui ferait obstacle à la représentation de l'action et d'une dramaticité qui détournerait le plaisir du texte au profit d'une lecture de l'événement scénique, le théâtre de Lagarce, installé à demeure dans la représentation du drame au cœur même du dérisoire et du banal, renvoyant dos à dos un classicisme dramatique autant qu'un alignement sur ses grands inspirateurs post-modernes, crée un autre espace qui pourrait être envisagé comme une tentative de reconfiguration de l'espace théâtral. Cet espace nouveau et tendu se déploie aux frontières des genres en déplaçant la source même de l'écoute vers l'outre-espace de l'oubli et de la mort. C'est dans cette altérité théâtrale radicale du point de vue que s'élaborerait dans la langue commune des personnages une poétique angoissée du temps, perturbant les données de la représentation et donnant un sens autre, et peut-être une explication, à ce que Hélène Kuntz nomme un « art de la simplicité ». Enfin, ce théâtre austère du travail psychique et de l'aveu impossible immerge la salle dans une perception active du théâtre testamentaire des êtres, léguant au silence le constat éthique de l'inachèvement.

#### *Un outre-espace de la mémoire et de la mort*

Le dépouillement et l'austérité du théâtre de Lagarce, s'il relève d'un goût immodéré du texte et d'une poéticité assumée, trouve sa justification dans le choix d'un point de vue surplombant et distancié, en partie expérimental, où les personnages du théâtre semblent fantômes errants sur surface diaphane, étrangère et lointaine. Le traitement très concret des personnages survivants, à qui l'auteur peut attribuer comportements identifiables et attributs socio-professionnels ne joue que comme ancrage minimal dans le réel, effets de proximités, ce dont Lagarce, à l'en croire, se serait bien passé, si les producteurs de spectacle ne lui avaient intimé l'ordre d'identifier davantage les figures, afin que le public puisse suivre le déroulement narratif. De même, la structure familiale ou amicale est tout ce qui survit, dans ce déplacement, d'un référent direct de la *mimesis* théâtrale. L'écriture scénique d'un autre monde chez Lagarce, ou l'écriture d'un monde aux frontières duquel nous serions situés se dit assez dans les titres de nos deux pièces : *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde* s'ouvrent sur la ligne fragile qui sépare les vivants de la disparition, de la séparation ultime, et finalement de la mort. La situation du théâtre de Lagarce « aux frontières du dramatique » dirait donc aussi l'énoncé d'une écriture aux lisières de la scène psychique. Les voix dont les spectateurs assument la saisie, le suivi et la compréhension proviennent d'un

espace-temps limite dont la référentialité devient elle-même assez rapidement fantomatique (ou au moins problématique) pour prendre une allure parfois profondément spectrale, plongeant l'ensemble de la perception dans le fantastique du « mort déjà ».

Du même coup l'on comprend que le processus à l'œuvre ne montre pas le seul avènement de la mort, de l'oubli, de la disparition ou de la séparation mais représente un petit groupe observé depuis la focale d'outre-tombe qui pèse sur l'ensemble de l'écriture et du dire. La découverte de sa maladie par Lagarce en 1988 est l'un des éléments qui peut attester d'une prise de voix qui se ferait à partir de ce compagnonnage mortel (on ne peut écarter totalement cet aspect) mais le travail de Lagarce sur ce type d'atmosphère commence bien avant, certainement sous l'influence des auteurs fondateurs que nous avons évoqués plus haut, relayés par l'écriture théâtrale sartrienne de *Huis-Clos* dont on peut retrouver certains échos dans les dernières pièces. L'existentialisme de Lagarce, si c'en est un, s'élabore donc depuis une matrice qui déporte la conscience vers la représentation d'un regard qui ne conserve du réel que les silhouettes, les ombres et les mémoires. La voix des personnages s'entend du même coup à l'intérieur d'une caisse de résonance singulière, onirique parfois, autour de laquelle la fantôme auctorial jouerait sa partie, et qui serait celle d'une mémoire testamentaire, par anticipation, bouleversant les repères temporels du dire, et interdisant par là-même un trop grand ancrage scénique dans la réalité.

L'un des indices de l'installation de la représentation dans l'étrangeté d'un réel investi par l'outre-espace mental, un peu comme après une chute dans l'abîme, est sans doute la manière dont les personnages pivotent autour de leur propre parole, générant des effets de confusion et de fractures temporelles déstabilisantes. La parole des frères, des sœurs, des belles-sœurs, des mères, des amis, des amantes est en effet agitée de secousses temporelles ou plus exactement de repositionnements constants, qui font une des marques les plus audibles de l'écriture lagarcienne. Cette mobilité, qui dit aussi une forme de méfiance des personnages à l'égard de ce que langage leur fait dire, et qui cherchent, au-delà du raisonnable, à préciser et à justifier ce dire, donne assez rapidement au spectateur la sensation de perdre pied. Les pivots énonciatifs, qui ont des conséquences sur l'expression de la temporalité sur scène, proposent à l'audition et à la sensibilité des paradigmes grammaticaux, des fragments de phrase qui sont attaqués de tous les côtés à la fois, c'est-à-dire plongés dans toutes les modalités subjectives disponibles : indication, irréel du présent, irréel du passé, futur, passé simple : le langage creuse et taille dans la transparence des dimensions. Ces nodalités énonciatives sont comme les miniatures de ce qui se passe sur l'ensemble du texte où les personnages sont pensés tour à tour au présent, évoqués dans une perspective mémorielle, projetés dans une hypothèse ou encore habitants déjà leur futur. La chorégraphie maniaque, drôle, angoissée, du langage qui advient alors apparente leurs discours à une concaténation cubiste de nombreuses perspectives temporelles en inscrivant les confessions dans les mouvements plastiques de la conscience.

Ce dispositif, sensible dans le texte et diversement interprété par les metteurs en scène, a pour conséquence de créer une forme d'instance supérieure qui pèse sur tous les personnages et qui tire les paroles des uns et des autres vers l'énoncé d'une défense qui serait faite lors d'un procès à charge, le regard surplombant générant du même coup l'image d'un peuple de coupables, rejetant sans cesse sur l'autre la responsabilité des propos, des récits, des problèmes. Autrement dit, il y a chez Lagarce, une forme de *superstition*, au sens premier du terme établi par

Benveniste, qui est la qualité de ce qui se tient au-dessus (superstare) entre les hommes, et qui pèse sur leur décision, leurs appréciations et leur vision du monde. La forme d'écoute évoquée par Hélène Kuntz s'expliquerait donc aussi par ce phénomène d'exposition des griefs, des remords, des reproches (les deux pièces de Lagarce inscrites au programme pourraient ainsi se retitrer *Derniers reproches avant la mort*) dont la salle est prise à témoin, et qui expliquerait cette étrange prise de parole dans le prologue de *Juste la fin du monde*. Mais plus encore, ce qui fait bouger l'espace dramatique chez Lagarce, c'est la mort du monde tel qu'il est représentable au moment-même où il vit encore.

### *Une poétique angoissée du temps*

La voix de Louis, au début de *Juste la fin du monde*, décale en quelques lignes (et quelles lignes) la localisation de ce théâtre vers un moment qui dépend désormais d'une énonciation d'outre-tombe. Le jeu des temps fortement souligné dans ce prologue plonge furtivement, dans la chronologie du dire, le spectateur auditeur dans une confusion qu'il a du mal à identifier mais qui vient perturber l'annonce classique de l'action dans le théâtre d'Anouilh (*Antigone*) ou le rôle du coryphée chez Sophocle par exemple. C'est bien par la parole initiale que se trouve refondés et redessinés à la fois une temporalité et un espace scénique. De même dans *Derniers remords avant l'oubli*, quoique de manière plus discrète, moins frontale, la temporalité des histoires de chacun est mise à mal par divers effets de brouillage et de léger décalage qui font que rien de certain n'apparaît des relations et des sentiments entre les trois personnages centraux qui ne vivent devant nous que dans la temporalité de leurs griefs. Chaque personnage, dont nous disions plus haut qu'il arrivait sur scène avec son poids de récit inachevé devient très rapidement le porteur d'une culpabilité qui est à la fois la sienne et celle des autres, sous l'oeil de cette instance en basse continue : un jugement, dernier peut-être.

Les personnages de *Derniers remords*, comme ceux de *Juste* entrent en une fugue d'échappatoires variées mais constantes, psychomachies répétitives et vaines, sans qu'on puisse vraiment demeurer dans la banalité simple de la conversation intrafamiliale : il s'agit toujours d'autre chose qui tend à universaliser la fuite de chacun devant le poids d'une parole qui enfermerait, qui révélerait, qui avouerait. L'autre espace du théâtre de Lagarce n'est donc pas exactement l'enfer sartrien de l'autre : il serait davantage celui de la relique, autrement dit le lieu de ce qui reste de nous misérables dans notre lien à l'autre avec l'émotion d'une exposition poétique de nos efforts en direction d'une clarté, d'un sens juste, d'une possibilité d'innocence. Le mouvement dramatique de cette parole aboutirait à un théâtre de la justification où la gesticulation des uns et des autres, utilisée comme moteur de l'action, serait aussi la comédie dernière devant le tribunal de la salle, où plane d'ailleurs l'influence patente et drôle (en l'occurrence) de Kafka:

« Ce n'est pas moi. Pourquoi moi ? Je n'ai rien demandé (le moins qu'on puisse dire), je n'ai rien demandé du tout. Je pensais que vous alliez m'expliquer. Je ne vais pas entamer la conversation, c'est ce que tu as dit ? Entamer les choses, le débat, parler, qu'est-ce que vous voulez. C'est ce que vous voulez ? Vous plaisantez, je ne veux rien, je ne voulais rien, tout peut rester en l'état, cela, moi, cela m'est bien égal. » (*Derniers remords avant l'oubli*, p.11)

Le théâtre de Lagarce construirait ainsi l'outre-espace de la parole familiale, universalisée en parole panique de l'irresponsabilité face à la quête du sens, un espace où tout étant joué d'avance ne compte plus que le spectacle d'une asphyxie progressive.

C'est pourquoi l'oubli de ce qui a été dit, de ce qui a été vécu, les lacunes et les ellipses disent une représentation de récits qui s'effacent au profit d'une incroyable densité et intensité des prises de voix entendues aux portes de leur disparition, comme s'il s'agissait à chaque fois d'un dit testamentaire, d'un legs. Postés aux frontières d'eux-mêmes et du souvenir qu'on gardera d'eux, les personnages de Lagarce luttent à leur manière contre l'oubli face à ce qui restera d'eux dans la disparition des souvenirs. *Derniers remords avant l'oubli* donne ainsi la désagréable impression de n'être plus dans l'action elle-même mais dans le règlement de compte des opérations du vivant, et établissement de la fin. Nous serions alors dans le paradoxe d'une voix émise avec la force de la proximité scénique depuis un pays lointain.

### *Le pays lointain*

« Louis.— Cela a toujours été loin. [...] Je me souviens, aujourd'hui je me souviens, combien cela me paraissait perdu, éloigné de tout, aux confins du reste du Monde, toujours paru éloigné et perdu et inutile et impossible encore, impossible à atteindre, à quitter lorsque j'y étais, et à retrouver aujourd'hui lorsque je décide d'y retourner. C'est loin. » (*Le Pays lointain*)

Le pays lointain, c'est le lieu même du personnage de Lagarce tel qu'en lui-même sa parole le projette et c'est vers ce lieu que cette « autre forme d'écoute » se construit: il est loin de lui-même, loin des autres, ailleurs, et ne semble revenir que pour essayer de reprendre un peu le fil de la cérémonie de la rencontre, rapidement déceptive et pourtant inévitable. Le recul du personnage par rapport à ses compagnons de scène et de langage est tel, qu'il atteint souvent le degré étrange de la voix *off*, comme si les personnages s'étant soudain figés, l'un d'entre eux commentait, comme devant des mannequins, le sens de ce qu'ils viennent de dire, comme des mannequins, ou des cadavres. Certaines hésitations pronominales le soulignent :

« Pierre —: Qu'est-ce que c'est que ça ? Le mot qu'elle vient d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là ? »

Lagarce nous fait ainsi passer de l'éloignement créé par l'oubli et la distance affective séparant les uns et les autres en des abîmes d'incompréhension à l'éloignement radical, la distance absolue d'un regard qui serait porté depuis ce Pays lointain. L'imitation des actions humaines continue d'avoir lieu mais elle se double d'une portée universalisante qui se manifeste au sein d'une parole en dédoublement, décrochée du moment de l'action, constituant un ailleurs de la représentation et s'installant pour cette raison dans un espace vocal qui recherche la pureté, la simplicité, la dureté et la transparence du verre. Dédoubleés en présences suractives et en instances lointaines, les personnages de Lagarce habitent cette voix qui domine la scène et fait de la « saisie d'une voix » l'écoute dérangement et émouvante d'une pluralité de protestations entrecroisées. On se reportera sur ce point au très bel hommage que lui rend Christiane Cohendy, dans un entretien avec Thibaudat, lorsqu'elle dit chez Lagarce « cette volonté pulsative d'énonciation toujours imparfaite qui fait que, chemin faisant, on est au présent de cela qui parle et que ce présent laisse apparaître, de façon parallèle ou enchevêtrée, tous ces fils du temps, passé, futur, probable.[...] Dans cette thématique récurrente du temps qu'entraînent ces courants de mots, l'un des thèmes, la mort, est une basse continue [...] une petite phrase toute simple ouvrait sans cesse ce lieu peut-être philosophique où l'on ne pense qu'avec le sentiment de sa finitude. ».

Du même coup, le théâtre dernier de Lagarce fonctionne comme un gigantesque espace psychique proposé à l'écoute analytique où fourmillent certes

quelques Helminthes et pulsions destructrices (« si tu me touches je te tue ») mais bien aussi les problématiques vitales les plus communes entrevues depuis l'imminence de leur extinction, au prix d'un alignement des personnages sur les lignes attendues des névroses, des mensonges, des stratégies d'évitement. Sans doute est-ce parce que Lagarce veut d'abord étudier le théâtre comme atmosphère et lieu de conscience que le dramaturge feint de se présenter comme *mimesis*. Paradoxalement, ce théâtre pourrait être aussi la projection du bruissement mental et plonger la salle non dans ce qu'elle sent d'abord, une forme d'hyper-réalisme sociétal mais dans le mouvement erratique d'une pure mémoire verbale du monde.

Lieu éminemment cérébral et émotif, habité par l'oubli et par la préfiguration de la mort, la scène chez Lagarce deviendrait, par l'usage d'une langue commune, au sein d'une recherche extrême de l'épure, le lieu d'exposition de l'impur, de la division et de la séparation des structures unies. Lisant Lagarce, nous serions donc confrontés à l'esthétique d'une écriture scénique qui prendrait appui sur une certaine forme d'écoulement du fantasme dans la réalité quotidienne et sociale, le reflet d'un reflet en somme, qui éloignerait encore les personnages de ce que nous sommes tout en pointant au plus vif nos contradictions et nos renoncements. En ce sens, le théâtre de Lagarce, qui exige beaucoup de ses spectateurs, aurait l'esthétique d'une morale distancée, poétique et pédagogique jouant d'autant plus des effets de réel, qu'ils seraient d'abord des projections allégoriques d'une seule et même instance d'outre-oubli, d'outre-tombe, avec cette pulsation du temps évoquée par Cohendy qui serait aussi scansion scénique. Ceci ne va pas sans violence, le théâtre de Lagarce ne ménageant ni les victimes, ni les bourreaux, ni les présences neutres, figeant par l'humour, le sarcasme et l'ironie tout ce que ce petit monde lui inspire de tendresse et d'effroi. Les acteurs, transformés en pulsions allégoriques d'une même source lointaine, traversés vivants par leur disparition déjà, sont en état de paroles ultimes par quoi peu de message directement est légué si ce n'est témoignage de leur désarroi. C'est peut-être à l'écoute fine de ces voix *survivantes* que Jean-Luc Lagarce souhaitait nous convier.

Luc VIGIER (Université de Poitiers / ITEM-CNRS)

## **Deuxième composition française (littérature générale et comparée)**

Le candidat qui se présente à l'épreuve de Littérature Générale et Comparée du concours de l'agrégation doit satisfaire à quatre exigences élémentaires : la maîtrise de l'expression écrite, l'assimilation des rouages de la dissertation, la connaissance approfondie des œuvres au programme et la capacité réflexive, c'est-à-dire l'aptitude à répondre au sujet proposé en mobilisant à bon escient arguments et exemples et en conciliant, dans une perspective comparatiste, approche analytique et esprit de synthèse. Ce sont ces fondements que nous passerons d'abord en revue, pour signaler les insuffisances relevées cette année, avant de proposer sous une forme semi-rédigée un plan qui ne prétendra pas tenir lieu de dissertation modèle. Parmi les meilleures copies, figuraient des approches fort dissemblables, preuve que le jury valide des perceptions sensiblement différentes d'un même sujet dès lors qu'elles sont présentées avec toute la rigueur requise.

### *1. Critères d'évaluation et rappels méthodologiques* **Les subtilités insoupçonnées de l'orthographe ?**

L'arrêté relatif à la simplification de l'enseignement de la syntaxe française, daté du 26 février 1901, se terminait par cette « Observation » de Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, applicable aux examens ou concours dépendant du Ministère de l'Instruction publique : « Il conviendra, dans les examens, de ne pas compter comme fautes graves celles qui ne prouvent rien contre l'intelligence et le véritable savoir des candidats, mais qui prouvent seulement l'ignorance de quelque finesse ou de quelque subtilité grammaticale. »

Si le jury a fait preuve de clémence devant des fautes d'étourderie manifeste, quand elles n'étaient pas fréquentes ni concentrées dans les premières pages, il n'a pu admettre au nombre des tolérances les manquements élémentaires à la syntaxe qui semblent perdurer année après année, y compris dans les dissertations d'un niveau honorable. Parmi ceux les plus fréquemment relevés : les règles d'accord du participe passé ; la confusion entre la forme du participe passé et la forme du présent de l'indicatif (subi/subit, conclu/conclut, défini/défini, accompli/accomplit, grandi/grandit, clos/clôt, etc.) ; l'emploi approximatif des prépositions (« constitutive de » et non « à », « être aux prises avec » et non « en prise avec », « au regard de » à distinguer de « en regard de », « après » employé comme adverbe et non comme préposition), notamment dans les constructions verbales (« se solder par un échec » et non « se solder d'un échec », « mettre à jour » n'a pas la même signification que « mettre au jour ») ; la confusion, dès l'introduction au moment de l'annonce de la problématique, entre les marques de l'interrogation directe (inversion du sujet et du verbe, présence du point d'interrogation) et celles de la proposition interrogative indirecte ; l'absence de distinction entre la locution adverbiale de doute « peut-être » (qui requiert le trait d'union) et la tournure verbale « peut être » ; le relâchement dans l'accord en genre et en nombre du déterminant indéfini « tout » (« tout les domaines du savoir » a-t-on pu lire parfois) et la méconnaissance de son emploi adverbial dans « tout entière » ; l'accord flottant des adjectifs indéfinis « quel que » et « quelque » (Grevisse, *Le Bon Usage*, § 452, A et B) ; les négations escamotées puisque on (n')entend parfois pas du tout la forme atone de l'adverbe de négation après « on ».

Et puisque précisément on *n'a* rien sans peine, énumérons quelques fautes d'orthographe persistantes, sans compter celles générées par le présent programme (par exemple, le calcul « reinal » au lieu de « rénal ») : saynète, résonance, nulle part, étymologie, quant à, aller de pair, le parcours (souvent orthographié « parcourt »), inclus/se, l'orthographe du participe passé de « devoir » (dû, dus, due, dues), des accords au pluriel superflus (ils font appel(s), ils sont loin(s), ils font écho(s), ils sont mis à nu(s), nombre(s) de savoirs). L'emploi du trait d'union devient visiblement facultatif (en particulier dans les expressions suivantes : c'est-à-dire, vis-à-vis, eux-mêmes), de même que l'accord en genre du déterminant démonstratif (on a régulièrement relevé : cet image, cette espace, cet quête). Le voyage suspendu de *Mardi* a généré des confusions sur le suspens(e), tandis que l'archipel visité a produit toutes sortes d'orthographe fantaisistes : « archipèle », « archipelle », jusqu'à l'adjectif « archipélique » ! Les extravagantes cultures potagères de Bouvard et Pécuchet, notamment la culture du chou (qui ne s'orthographie « choux » qu'au pluriel), auront, quant à elles, le mérite de faire réviser aux candidats la douzième leçon du *Bled* sur les cas particuliers du pluriel des noms. Du fait du travail préparatoire de *Bouvard et Pécuchet (B&P)* et de la désormais célèbre bibliophilie de Flaubert qui aurait lu mille cinq cents ouvrages, une révision s'impose également pour la règle des adjectifs numéraux cardinaux (Grevisse, *Le Bon Usage*, § 406), ce qui éviterait du reste à Taji, flanqué de ses quatre(s) amis, d'être victime d'une liaison fatale ! La liste est loin d'être exhaustive, mais les candidats admettront bien volontiers que les erreurs répertoriées ne traduisent en rien une méconnaissance des arcanes de la grammaire et de l'orthographe françaises.

La clarté et la rigueur de l'expression, faut-il encore y insister, sont les véhicules indispensables d'une pensée soucieuse de sa juste transmission. Y concourent une syntaxe et une ponctuation irréprochables, un vocabulaire approprié, une langue fluide enfin qui évitera le pédantisme (formulations amphigouriques, ton ampoulé, style inutilement imagé) comme le didactisme trop insistant (multiplication de précautions oratoires et de formules introductives, liens logiques superflus dont les trop répandus « ainsi donc » et « donc » en tête de phrase). On bannira les familiarités aussi bien que le jargon impénétrable : si l'on est bien aise d'apprendre que Bouvard et Pécuchet « retrouvent au final le moral », on cherche encore à percer la signification des « déclencheurs mélioratifs » et du « risque d'évidement qui surplombe les textes ». L'emploi non justifié de majuscules est à proscrire : certains candidats semblent penser que la réflexion sur l'Homme et sur l'Existence aura plus de profondeur qu'une réflexion existentielle, dont nous signalons qu'elle est de toutes les façons prématurée, voire anachronique au XIX<sup>e</sup> siècle. Les candidats se garderont de céder aux effets de mode, en reprenant à leur compte les marottes du jargon médiatique : « suite à » au lieu de « à la suite de » ; « quelque part » pour « en quelque sorte » ; « par contre » plutôt qu'« en revanche » ; « incontournable » pour « indispensable » ; « lectorat » pour « lecteur » ; l'analyse sociétale dans *Mardi* ; le « ressenti » et pire, le « ressenti déceptif » au lieu du « sentiment de déception » ; le très journalistique « au final » qui bien souvent lance la conclusion. Il sera également inutile d'enfoncer le clou à coup de pléonasmes, la palme revenant à la présentation d'un argument de toute évidence infaillible puisqu'il « s'avère avéré ». Découlant de la citation d'Alain Vaillant et des considérations propres au corpus, quelques néologismes ou emplois vieilliss ont régulièrement fleuri durant ce printemps 2012 : le « saisissement » ou le « déjouement » des savoirs, leur caractère « infinissable » et leur « éphémérité » figurent parmi les plus belles variétés.

Rendons cependant justice aux candidats qui, dans l'ensemble, ont commis peu d'erreurs dans l'orthographe des noms propres, à l'exception de quelques flottements dans ceux de l'abbé Jeufroy (et non « Jof(f)roy »), du démon de Babbalanja, Azzageddi, et du naturaliste suédois Bergman (sans redoublement du « n »).

### **Éléments de méthode**

Si l'assimilation de la méthode est fondamentale, en aucun cas le déroulement trop scolaire d'un savoir-faire ne doit prendre le pas sur le déploiement de la pensée. Car une construction excessivement appliquée risquerait d'occulter la pertinence de la démonstration, voire produirait la fâcheuse impression qu'elle est destinée à masquer l'indigence du propos. Bref, les codes de la dissertation doivent être maîtrisés avec suffisamment de naturel pour donner au correcteur l'illusion de la facilité et lui permettre de reporter toute son attention sur la progression de la réflexion et la teneur même des arguments.

- La maîtrise de la méthode se vérifie dès **l'introduction** que l'on évalue souvent comme un échantillon du savoir-faire du candidat. Passe encore que l'accroche, réduite à un refrain obligé ou à l'énoncé d'un truisme, manque de pertinence. Mais l'on ne répètera jamais assez que l'analyse du sujet, aussi précise que synthétique, constitue la base d'une dissertation solide. Or nombre de candidats confondent la compréhension conceptuelle du sujet et son approche grammaticale et stylistique : si l'on pouvait commenter les transformations morpho-syntaxiques, apparentées au polyptote, qui affectent les termes « savoir » et « jouer », il convenait avant tout de délimiter les principales notions convoquées par Alain Vaillant, pour faire surgir des tensions, voire des contradictions et ainsi identifier les enjeux de sa thèse. On rappelle que l'analyse du sujet n'est pas sa paraphrase, qu'on ne définira pas les termes de la citation pour clore toute discussion, mais au contraire pour l'ouvrir. Cette approche intelligente du sujet devrait permettre de glisser en toute logique vers la problématique, dont la formulation est trop souvent réduite à un « saucissonnage » de la citation. « Interroger » un sujet ne consiste pas non plus à dérouler artificiellement un faisceau de questions, reproduites comme telles dans l'annonce du plan. La problématique émet, au terme d'un véritable examen du sujet, une hypothèse d'interprétation que le plan vise à démontrer, sans se superposer à elle. On veillera donc à ce que cet examen nourrisse non seulement la problématique, mais l'ensemble du développement. Le jury a ainsi relevé plusieurs cas d'analyses pertinentes et séduisantes, hélas délaissées sitôt l'introduction achevée.

En réponse à l'introduction, **la conclusion** ne doit pas se présenter comme une simple clôture formelle, mais bien comme le point d'orgue de l'ensemble de la réflexion, ce qui met hors-jeu les conclusions s'achevant sur des banalités, *a fortiori* quand elles prétendent à l'originalité. Il arrive également que certains candidats, par manque de temps, réduisent la conclusion à une annexe du développement en y injectant la substance d'une troisième partie ou d'une ultime sous-partie sacrifiées. La longueur de la conclusion sera proportionnée à celle du développement : une dissertation-fleuve qui aboutit à trois lignes sommaires de bilan laisse une impression d'inachèvement. De même, dans les copies qui ont montré une ampleur de la pensée et une maturité de l'analyse, la stricte reproduction du plan en guise de conclusion peut paraître décevante. Après la reprise nourrie et ferme des principales étapes du développement, qui permettrait de revenir à la problématique et aux termes de la citation, pour les éclairer d'un jour nouveau, la conclusion devrait

apporter un élément de réflexion supplémentaire, dans la perspective d'un élargissement ou d'un dépassement du sujet initial. Dans le cas présent, le prolongement de la pensée socratique pouvait constituer un bon tremplin. Précisons cependant que cette traditionnelle ouverture n'est pas indispensable dès lors que le candidat se contente d'un artifice rhétorique ou, pire, formule des préceptes édifiants censés élever le propos. Oserons-nous dire de l'injonction rabelaisienne à rompre l'os qu'elle est usée jusqu'à sa substantifique moelle quand elle est convoquée au seul titre ornemental ? Quant au roseau pensant pascalien, il finira lui aussi par rompre à force d'être utilisé. Si l'on conçoit, chez les candidats à l'agrégation, un essoufflement de la pensée au terme de sept heures de composition, cela n'autorise pas, ici comme ailleurs, les considérations creuses sur l'expérience enrichissante que constitue la littérature, surtout lorsqu'elle invite le lecteur à élaborer son propre savoir et qu'elle assigne à l'écrivain « la mission de lutter contre l'aveuglement et de dévoiler la vérité » (*sic*). Quitte à attribuer une tâche à l'écrivain, autant revenir à la conception goethéenne de l'artiste-chimiste assembleur. Cette année encore, le jury a constaté que la conclusion faisait office de pis-aller et de creuset de généralités : « la littérature gagne une réflexion sur elle-même qui la rend plus belle et plus profonde encore », a-t-on pu lire, ou encore « L'Homme s'ouvre au beau et au relativisme propre aux savoirs ». Comme l'a noté un candidat visiblement à court d'inspiration, « dans la vie comme en littérature, l'humilité doit être maîtresse ». En vertu de ce principe, on préférera aux idées grandiloquentes, jugées profondes par leur seul auteur, un simple trait d'esprit. L'interprétation métaphorique d'un exemple pris dans le corpus peut constituer un trait saillant de la conclusion (telle l'image de l'écrivain foudroyé dans son ambition folle de traverser les savoirs comme le tilleul « renversé par la foudre » gisant transversalement dans le jardin éclectique de Bouvard et de Pécuchet).

Le **développement** enfin devrait se concevoir comme une arche tendue entre les hypothèses d'interprétation émises avec prudence dans l'introduction et leur relative vérification dans la conclusion, ce qui suppose de ne jamais perdre de vue le sujet soumis à l'examen critique. La force de l'argumentation se vérifie à la cohérence de sa progression, au soin apporté à ses charnières et au respect de l'équilibre entre les trois parties de la dissertation. Il convient à cet égard de ménager des effets d'annonce, détaillés ou non, l'appréciation divergeant selon les correcteurs, des conclusions partielles et des transitions, en relation constante avec les termes du libellé. Les candidats doivent être soucieux de montrer le caractère problématique de leurs questionnements, en revenant à intervalles réguliers aux notions mobilisées par la citation pour mieux les affiner. Or on a trop souvent constaté le déroulement conventionnel d'un plan à peine raccordé au sujet proposé, résidu sans doute d'un corrigé digéré avec plus ou moins de bonheur. Il va de soi enfin que la présentation matérielle et le respect des conventions concourent à la lisibilité de la copie : des parties et des sous-parties bien distinctes, une subdivision en paragraphes clairement délimités par l'alinéa, en évitant un morcellement excessif du propos, le soulignement du titre des œuvres citées relèvent des exigences minimales.

### ***La mobilisation des idées et des exemples***

La règle en la matière est une innutrition bien comprise. On attend du candidat qu'il passe au crible de son jugement personnel les lectures critiques et les éléments de cours dont il dispose, pour bâtir sur ce socle commun sa propre réflexion *en connaissance de cause*. Sans chercher à tout prix l'originalité, il s'efforcera de

projeter des éclairages inattendus sur les œuvres, pour faire valoir leur singularité, plutôt que de restituer des pans entiers de cours, dont la récurrence d'une copie à l'autre produit inévitablement une impression défavorable de « déjà lu ». Or bien trop souvent, comme il l'a été signalé dans les rapports antérieurs, les candidats se contentent d'un « prêt-à-penser », en guise d'argumentation. Un juste équilibre s'impose à cet égard entre des questionnements élémentaires et des considérations plus complexes. « Élémentaires » ne signifie pas qu'il faille développer les arguments mobilisés de manière schématique. Au contraire, c'est à la capacité du candidat de les ajuster avec finesse aux termes du sujet que l'on évalue la qualité de sa pensée. Le jury a relevé cette année un certain nombre de lacunes, y compris pour des développements attendus. Le silence sur « la mer sans fin » où se perd le voyage maritime de *Mardi* a pu paraître étonnant, au même titre que l'absence d'analyse sur l'épilogue des romans et sur l'issue des quêtes du savoir. Les considérations sur l'horizon d'attente du récit de voyage méritaient un mot sur le titre intégral du roman de Melville. Manquaient également des considérations sur la greffe, motif pourtant présent dans les trois romans et en particulier dans *Les Affinités électives* (AE). S'agissant de *B&P*, et en réponse à la citation d'Alain Vaillant, on était en droit d'attendre des candidats quelques remarques sur « l'encyclopédie critique en farce ». Ces évidences n'ont certes pas force d'arguments, mais encore convient-il de les mentionner brièvement.

L'assimilation des connaissances suppose qu'à la lumière de la citation proposée, les arguments choisis soient confrontés à des exemples précis et pertinents, ce qui nécessite ni plus ni moins que la parfaite maîtrise du corpus. Cette année, les copies, pour la plupart d'entre elles, témoignaient d'une connaissance honnête des trois romans. Cependant, hormis quelques généralités sur *Madame Bovary* ou sur *L'Éducation sentimentale*, elles trahissaient une relative méconnaissance des autres œuvres de chaque auteur qui sont loin d'être mineures. Les notes préparatoires de Flaubert ont été, elles aussi, insuffisamment exploitées : ainsi, les développements consacrés aux personnages auraient gagné à s'appuyer sur le rôle des représentants « secondaires » et « tertiaires » du savoir volontairement convoqués par le romancier et définis par ses soins dans les scénarios qui figurent pourtant dans l'édition de C. Gothot-Mersch. Au risque d'insister sur quelques évidences d'ordre méthodologique, rappelons la spécificité de la dissertation de littérature générale et comparée qui implique de convoquer les œuvres ensemble pour établir des nuances et des distinctions entre elles. Or le tropisme naturel a souvent joué en défaveur de Goethe, même s'il faut bien admettre que la citation d'Alain Vaillant s'appliquait d'abord à *B&P*. Une approche comparatiste des œuvres ne signifie nullement qu'il faille recourir systématiquement aux trois romans, et sous la forme d'un catalogue obligé, pour étayer chacune des idées avancées. Mais de là à n'évoquer qu'un auteur par partie ou sous-partie, il y a quelques grands pas que certains candidats n'hésitent pas à sauter. Autre évidence à signaler, l'appartenance des œuvres à des aires culturelles et linguistiques distinctes. Or cette différenciation a été trop rarement bien menée et les romans ont été trop souvent commentés cette année comme si tous avaient été écrits en français. Même si ce n'était peut-être pas crucial pour l'analyse, il n'était pas inutile de citer convenablement au moins une fois leur titre original, et dans son intégralité pour *Mardi*, ainsi que leur date, ce qui aurait éventuellement permis d'affiner le propos. Si les trois œuvres partagent un héritage commun, à la fois philosophique et littéraire, qui permettait qu'on leur applique la posture socratique évoquée dans la citation, il convenait d'explicitier cette communauté de pensée qui, en plus de l'intitulé

du programme et de sa cohésion historique, pouvait aussi justifier le corpus. Pour autant, il n'est pas sûr que l'ironie de l'époque romantique, en mal de transcendance (voir Schlegel, Novalis, Hegel), soit tout à fait la même que celle des années 1880, ni qu'elle soit pareillement perceptible selon la situation de réception de l'œuvre (voir dans l'édition au programme, le commentaire sur la politique américaine dans *Mardi*) ; il n'est pas sûr non plus que le dénuement dérisoire de l'homme signifie la même chose selon que l'on se trouve dans un contexte puritain ou pas. Les postures d'écriture diffèrent elles aussi, et le rapport de distanciation critique avec le savoir également : d'un côté, le premier essai romanesque d'un « écrivain juvénile » (expression tirée de *Pierre, ou les Ambiguïtés*) s'inscrivant dans la jeune littérature du Nouveau Continent ; de l'autre, le geste de maturité de deux écrivains confirmés et âgés, rattachés à la tradition littéraire de la vieille Europe, qui entreprennent leur grand œuvre en se confrontant aux disciplines savantes.

Dans le respect de cette approche comparatiste, la mobilisation des exemples est déterminante pour juger de la pertinence du propos, mais ils ne doivent pas s'imposer au détriment des arguments qu'ils sont censés appuyer. Si l'indigence des exemples est sanctionnée, une copie qui ne serait constituée que d'un patchwork d'exemples l'est tout autant. Les citations, appréciées à la condition d'être précises et soigneusement commentées, ne sont quant à elles ni nécessaires, ni suffisantes. Le choix des exemples importe également, à la fois la cohérence de leur regroupement et leur pertinence par rapport aux termes du sujet et aux arguments qui les fédèrent. Or la sélection opérée n'est pas toujours convaincante : gauchissement de l'exemple pour « coller » au sujet, exemples trop convenus ou encore exemples trop anecdotiques, *a fortiori* quand ils prennent le pas sur des passages plus attendus (telle considération sur le savoir prélevée dans le Journal d'Odile, mais rien ou presque dans la même copie sur l'épisode maçonnique ou sur l'expérimentation romanesque de la loi des affinités électives). S'il y a incontestablement des passages obligés, un motif surexploité, interprété avec finesse et relié avec intelligence aux termes du sujet, peut prendre un relief inattendu. Le traitement réservé aux exemples a aussi son importance : il va sans dire que l'imprécision des références ainsi que l'exposé sommaire d'exemples retenus pour leur seule valeur illustrative et soustraits à l'interprétation ont peu de chances de se révéler convaincants, de même qu'une approche purement descriptive qui ne s'efforcera pas vers la synthèse. Autre insuffisance souvent constatée, l'emploi hypertrophié de l'exemple, dont l'analyse démesurément étendue confine parfois à l'explication de texte. Le cas le plus frappant est l'exposé, dans les *AE*, de la théorie chimique, soit que les candidats la mentionnent de manière allusive, soit qu'ils rapportent par le menu détail, parfois à l'échelle de pages entières, la discussion qu'elle suscite entre les personnages. Dans une moindre mesure, la bibliothèque de Oh-Oh a elle aussi fait couler beaucoup d'encre.

Avant de nous intéresser au libellé du sujet, un conseil d'élémentaire sagesse viendra conclure ces rappels méthodologiques. Dans la mesure où le présent programme est reconduit l'an prochain, les candidats avisés de la session 2013, nous l'espérons, sauront se dispenser des stratégies divinatoires et des pronostics en tous genres qui semblent présider à la science occulte des « impasses ». Il leur suffirait, pour s'en prémunir, de consulter l'historique des épreuves du concours, à commencer par la récente session de 2011.

## 2. L'analyse du sujet

« Ce n'est pas que l'écrivain sache quelque chose, mais du moins sait-il, lui, qu'il ne sait rien — ainsi que tout homme avec lui. En d'autres termes, la littérature élaborerait un savoir au second degré, une texture parodique où se joueraient et se déjoueraient toutes les connaissances acquises. Grâce au travail accompli par son ironie critique, il renverrait l'homme à son dénuement dérisoire et grotesque. »

Dans quelle mesure ce propos (Alain Vaillant : « Pouvoirs de l'ignorance » in *Écrire/savoir : littérature et connaissance à l'époque moderne*, dir. A. Vaillant, Éditions Printer, Saint-Étienne, 1996) éclaire-t-il votre lecture des *Affinités électives* de Goethe, de *Mardi* de Melville et de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ?

### **Les sources de la citation**

L'approche du sujet n'a pas toujours mobilisé toute la vigilance requise de la part des candidats et l'on a noté une certaine désinvolture dans l'identification des sources de la citation. Précisons d'emblée que celle-ci était extraite d'un article écrit par Alain Vaillant, contribution à un volume collectif dont il assurait par ailleurs la direction, et qu'il ne s'agissait pas, comme l'ont supposé bien des candidats, du chapitre d'un essai critique. Le climat électoral de ce printemps présidentiel oblige, sous la plume de quelques candidats distraits, Alain Vaillant, devenu incidemment Daniel Vaillant, s'est vu promu député-maire du 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris ! Plus sérieusement, les candidats n'ont pas davantage prêté attention aux indications contextuelles : le colloque inscrivant l'articulation entre connaissances et littérature dans la période moderne, cette dimension historique aurait pu être exploitée ; la formulation paradoxale du titre de l'article, « Pouvoirs de l'ignorance », outre qu'elle faisait allusion à des vers de Victor Hugo, ce que seules quelques très rares copies ont su déchiffrer, aurait pu être rapportée au savoir socratique prêté à l'écrivain. Inversement, il ne fallait pas accorder une importance démesurée à ce titre en le retenant comme un axe de la problématique, ce qu'ont fait nombre de copies en traitant essentiellement des mauvais usages du savoir.

Reprenons le propos de l'article. Partant de la prétention de la littérature à se constituer comme instance cognitive, Alain Vaillant dénonce la sacralisation du texte comme lieu du savoir, pour revenir provisoirement à la personne de l'auteur. Il interroge alors l'efficacité heuristique de l'écrivain : « l'écrivain n'est pas un homme qui sait – pourquoi saurait-il plus que ceux dont le métier est d'être ou de paraître savants ? –, mais un homme qui a appétit de savoir ». Trois attitudes sont envisageables : entre le « scepticisme absolu » et la revendication autoritaire du savoir qui caractériserait l'écrivain romantique, s'offre la voie médiane de « la posture socratique », tels sont les termes qui précèdent immédiatement la citation proposée aux candidats. Le constat d'Alain Vaillant, rapporté à la situation exceptionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit se généraliser « une autodidaxie monstrueuse » à la mesure de l'ignorance où le I<sup>er</sup> Empire maintenait le siècle, se vérifie d'abord pour Flaubert<sup>1</sup>. Le romancier incarne, à ses yeux, le prototype de « l'écrivain-autodidacte adolescent », abandonnant ses études de droit ou de médecine pour une quête de savoir encyclopédique, nourrie de lectures de seconde main, sans autre méthode que la progression cumulative. Le point de départ de la réflexion d'Alain Vaillant sera donc sans surprise *B&P*, et l'on félicitera les rares candidats qui l'avaient remarqué, non

---

<sup>1</sup> Dans un article intitulé « Savoirs et littérature », Michel Pierssens place lui aussi la démarche de l'épistémocritique « sous le patronage de Flaubert, grand constructeur d'objets complexes, grand broyeur de savoirs, grand destructeur des déchets de la culture (idées reçues, expressions toutes faites, croyances stupides, etc.) », considérant dans la conclusion de son article « qu'il n'aura guère de successeur dans ce rôle par la suite que chez Musil ou chez Duchamp », *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, dir. Claude Duchet et Stéphane Vachon, XYZ éditeurs, PUV, coll. « Documents », 1993, p. 517-518.

pas tant pour sa critique systématique des sciences (elle n'est entamée qu'à partir du troisième chapitre et encore, l'argumentation flaubertienne se signale-t-elle par son indigence épistémologique au regard des thèses contemporaines de Karl Popper sur la falsifiabilité des sciences), mais par l'attaque en règle de toutes les formes d'énoncés assertifs, qu'ils émanent des autorités ou des opinions. Dans un parallèle avec la somme rabelaisienne (structure comparable et représentation finale de l'écrit pareillement tournée en dérision, l'oracle de la Dive bouteille dans un cas et l'acte de copie dans l'autre), Alain Vaillant s'attache ensuite à deux motifs : le débordement organique du réel qui résiste au savoir et le jeu conversationnel, source d'un plaisir sensuel qui se substitue à la connaissance et dont la signification morale reste ambiguë. Dans sa tentative de cerner cette volupté inexplicable du roman flaubertien, le critique conclut au prestige de l'ignorance, s'inspirant pour le titre de son article des alexandrins de la dernière série de *La légende des siècles*, dans lesquels Victor Hugo défend la raison des poètes contre celle des savants : « Certes Aristote est grand, mais j'aime mieux Socrate. / [...] / Vous m'offrez de ramper ver de terre savant ; / Eh bien non. J'aime mieux l'ignorance étoilée / de Platon, de Pindare, âme et clarté d'Elée ».

### **Examen des termes du libellé**

- A propos d'ignorance, étoilée ou non, la méconnaissance manifeste de la référence socratique – communément traduite par « je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien » – a pu paraître surprenante de la part de candidats se présentant à ce niveau de concours. Même si son élucidation ne suffisait pas à elle seule, elle était cruciale pour entrer dans la spécificité du propos et engager la dynamique de la dissertation. Pour les cas où l'allusion a été dégagée (seulement une copie sur deux), le plus souvent rien n'est dit des implications philosophiques du précepte socratique, en particulier de l'accès à la vérité au terme d'un dépassement dialectique du savoir apparent. Pour en revenir à la citation d'Alain Vaillant, la difficulté du sujet tenait certes à sa proximité du programme, mais il n'en constituait pas moins une approche précise, dont il ne fallait négliger aucun élément, y compris ceux qui paraissaient secondaires. Le terme « écrivain », par exemple, nécessitait un rapide commentaire : l'auteur d'un essai étant lui aussi un écrivain, il importait de préciser « roman » et de ne pas se contenter de la dimension fictionnelle. Le jury regrette une fois de plus que les candidats n'aient pas tous pris la peine d'identifier avec exactitude les termes du libellé, notamment ceux qui représentaient les principaux aspects du savoir au second degré. Outre le flou notionnel, « grotesque » devenant synonyme de « burlesque », signalons l'amalgame qui a fréquemment réuni ironie, parodie et grotesque sous les catégories du comique, de l'humour, voire de la « moquerie », en établissant une équivalence implicite entre ces dernières notions. Autre simplification outrancière, l'ironie a très souvent été comprise comme un mode en définitive transparent de communication implicite, ce qui écrasait toute l'ambiguïté de la double énonciation, en particulier chez Flaubert où l'indécidable occupe une grande part. De même, bon nombre de candidats n'ont pas véritablement opéré de distinction entre la « texture parodique », le plus souvent émoussée en « critique », et la parodie proprement dite qui résulte d'une tension entre l'imitation et la déformation manifeste de l'hypotexte. Plutôt que de les ramener à de simples procédés littéraires, telles l'antiphrase ou la réécriture ludique, l'on pouvait considérer l'ironie, associée à l'adjectif « critique » (de *crisis*, « crise », et de *krinein*, « séparer », « passer au tamis »), et la texture parodique comme l'indice d'une posture de distance philosophique. De ce fait, l'analyse n'a nullement cherché

à montrer ensuite leurs modes opératoires (pratique latérale de la parodie, qui tient du pas de côté, et surplomb ironique), ni les effets produits sur la poétique romanesque, souvent négligée quant à elle. Pourtant, le sujet y invite : outre des termes tels que « élaborerait » et « travail accompli », la « texture », par son étymologie commune avec « texte », renvoie au geste d'incorporation et de liaison qui concourt à la fabrique textuelle et à la trame du récit. Par contraste avec la méthode scientifique du savant, elle désignerait la confection artisanale de l'écriture romanesque tissant ensemble des discours hétérogènes. L'on songe bien évidemment à la médiation littéraire des savoirs, et plus précisément au biais de la fiction romanesque, qui différencie nos trois romans de la littérature didactique et les constitue en fictions du savoir et non en « savantes fictions » (selon la distinction proposée par Nella Arambasin<sup>2</sup>). Par ailleurs, les verbes « jouer » et « déjouer » ont joué de mauvais tours à certains candidats qui se sont empressés d'infléchir les romans du corpus vers une modernité excessive. Il a souvent été question de jouissance ludique, au mépris du plaisir plus élémentaire que génèrent, sous leurs formes conventionnelles, en particulier dans *B&P*, le comique de situation, le comique gestuel et la « blague » typiquement flaubertienne. En forçant quelque peu le trait, d'autres copies ont ramené le jeu des savoirs à une parade théâtrale, cette théâtralité pouvant à la rigueur alimenter des considérations secondaires, mais ne pouvant en aucun cas constituer l'un des axes de la problématique. On remarquera à cet égard l'emploi curieux de la construction pronominale à sens passif, et l'on notera que « se déjouer » n'est pas attesté dans le dictionnaire. Comme l'on dit d'une pièce de théâtre, d'un film ou encore d'une pièce de musique qu'ils se jouent, les connaissances se joueraient comme des rôles, ce qui explique qu'Alain Vaillant ne se réfère pas à la « parodie » pure, mais à la « texture parodique ». Ce sont bien les « connaissances acquises » qui sont le sujet du procès et non l'« écrivain » qui « se joue de », ce qui a été repris dans de très nombreuses copies. On aurait là l'idée d'une voix moyenne, d'un fonctionnement en autonomie des connaissances acquises, ce qui contredit quelque peu la posture socratique (et donc active) de l'écrivain, mais ce qui suggère aussi quelque chose quant au fonctionnement *littéraire* de cette posture.

La citation s'articule clairement en trois étapes. La phrase d'ouverture, en écho au paradoxal « Pouvoirs de l'ignorance » du titre de l'article, fait de la posture socratique l'apanage de l'écrivain. Plus qu'une coquetterie de la pensée, une telle posture engage une véritable démarche philosophique autant qu'une *épistémé*. On se rappellera que la première chose à savoir sur soi-même, pour qui veut faire sienne la maxime inscrite au fronton du temple d'Apollon à Delphes, « Connais-toi toi-même », est l'état d'ignorance où l'on se trouve. Ce savoir de l'écrivain qui vaut pour lui et pour « tout homme avec lui », cette précision ajoutée en incise n'étant évidemment pas anodine, serait un savoir sur la prétention humaine à la connaissance, produit par une sorte de vision dédoublée, qui renoue avec une ironie d'essence supérieure. L'écrivain, qui tient le milieu entre le vulgarisateur qu'il n'est pourtant pas et le savant qu'il ne saurait être, dès lors que la notion de « savant » désigne celui qui « détient le magistère absolu de la connaissance » (Gwenhaël Ponnau<sup>3</sup>), possède à tout le moins le recul de la conscience critique (il sait qu'il ne

---

<sup>2</sup> « Avant-propos », *Pour une littérature savante : médiations littéraires du savoir*, dir. N. Arambasin, P.U. franc-comtoises, 2002, p. 17.

<sup>3</sup> G. Ponnau, « Aspects du discours fictionnel de la science », *Les réécritures littéraires des discours scientifiques*, dir. Chantal Foucrier, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2005, p. 286.

sait rien). Lui seul peut se prévaloir de cette forme de lucidité que Socrate s'attribuait lorsque, comparant sa « sagesse » à celle d'un autre Athénien, il déclarait : « Je suis plus savant que cet homme-là. En effet, il est à craindre que nous ne sachions ni l'un ni l'autre rien qui vaille la peine, mais, tandis que, lui, il s'imagine qu'il sait quelque chose alors qu'il ne sait rien, moi qui effectivement ne sais rien, je ne vais pas m'imaginer que je sais quelque chose. En tout cas, j'ai l'impression d'être plus savant que lui du moins en ceci qui représente peu de chose : je ne m'imagine même pas savoir ce que je ne sais pas » (Platon, *Apologie de Socrate*, 21d<sup>4</sup>). Deuxième étape de la citation, la reformulation dont fait aussitôt l'objet l'assertion initiale (« en d'autres termes ») porte sur le fonctionnement littéraire de cette savante ignorance et sur les moyens déployés pour y parvenir : en faisant de son texte le lieu d'appropriation des savoirs sur le mode de l'écart parodique et/ou du questionnement ironique, l'écrivain bénéficie, par rapport au savant, d'une distanciation critique qui lui donne une « longueur d'avance ». Ce travail de la médiation, projet à deux faces, aligne la littérature sur une entreprise cognitive éminemment critique, d'élaboration et de déconstruction des savoirs, dont résulte le « savoir au second degré ». L'expression figurée méritait d'être exploitée dans ses multiples acceptions : un savoir dérivé, un savoir de seconde main, un savoir du non-savoir, un savoir sur les savoirs, un savoir de la fiction, voire un contre-savoir. La citation évoque en dernière instance l'aboutissement de ce travail de déconstruction qui retourne la posture savante en vanité de la *libido sciendi*. L'entreprise de sape agirait donc comme un révélateur et investirait la fiction romanesque d'une portée philosophique. Il en résulte une mise à nu de l'homme dépourvu des atours du savoir, une sorte de dénuement moral et métaphysique dont la formulation évoque la neurasthénie finale, faite d'ennui et de dégoût, qui s'abat sur Bouvard et Pécuchet au terme de leur quête savante, avant que ne s'empare d'eux l'élan de la foi. C'est du reste la leçon qui se laisserait spontanément dégager du roman flaubertien.

Ces trois étapes identifiées, on ne pouvait ignorer les précautions oratoires (rhétorique concessive, emploi prédominant du conditionnel) dont Alain Vaillant entoure son propos. Et de fait, la suite de la citation, qui n'a pas été soumise à l'examen des candidats, invitait à dépasser cette première hypothèse interprétative émise avec prudence. En voici les termes exacts, et l'on notera au passage une nouvelle modalisation (« paraît facile ») : « [...] Grâce au travail accompli par son ironie critique, il renverrait l'homme à son dénuement dérisoire et grotesque : c'est la première leçon qu'il paraît facile de tirer de *Bouvard et Pécuchet*. Mais, à supposer même qu'il en ait les moyens, l'écrivain ne peut réitérer indéfiniment ce geste d'annulation : une fois qu'il aura déconstruit les savoirs, il en viendra naturellement à s'en prendre à sa pratique elle-même, et à inaugurer l'ère stérile (et postmoderne ?) de l'auto-ironie littéraire, condamnée à un bégaiement indéfini [...] ». La formulation du paradoxe socratique est donc aussitôt assortie d'une restriction : la déconstruction parodique et ironique des savoirs n'a rien d'une évidence ; elle risque de tourner à l'aporie d'un geste indéfiniment recommencé, ce qui viderait la littérature de sa substance pensante.

### ***Approches erronées et interprétations envisageables***

Le programme « Fictions du savoir, savoirs de la fiction » étant lui-même problématisé dans sa formulation, il était tentant de greffer cette problématique sur le sujet proposé. Aussi nombre de candidats ont-ils été pris au piège de cela même

---

<sup>4</sup> Nous nous référons à la traduction et à l'édition augmentée de Luc Brisson, GF Flammarion, 2005.

qu'ils évoquaient, *ie* la parodie de savoir, se contentant de ce fait d'illustrer le sujet, au lieu de le passer au crible d'une critique. Au risque de s'enfermer dans une vue un peu courte, la plupart des copies ont opté pour un plan dialectique, soit en envisageant la mise en échec du savoir, pour constater ensuite que l'ambition encyclopédique était néanmoins maintenue, soit en considérant inversement qu'une certaine prétention au savoir encyclopédique était repérable dans les trois œuvres, bien que vite contrariée. L'on pouvait à l'extrême rigueur suivre ce déroulement, à la condition d'examiner d'un même mouvement le jeu des savoirs et leur déconstruction (« jouer et déjouer ») et de proposer une typologie des savoirs ordonnée par un principe plus fructueux que celui du simple inventaire. Dans tous les cas, la formulation hypothétique et concessive de la citation appelait à un dépassement vers un savoir propre à la littérature – savoir de la fiction, savoir sur soi et sur le monde – qui imposait de revenir au fondement du sujet : la sagesse socratique. Il convenait de discuter la proposition d'Alain Vaillant, ce qui ne signifiait nullement la trancher net pour, comme l'ont fait certains candidats, donner raison ou tort à son auteur. A aucun moment celui-ci n'affirme de manière péremptoire ni dans un esprit de polémique que l'écrivain est un ignorant, comme il a pu l'être écrit dans certaines copies qui orientaient dès lors la discussion sur la figure de l'écrivain, homme de savoir ou non. A la posture d'ignorance évoquée dans la citation, ces mêmes candidats ont cru bon d'opposer, en guise de contre-argument, l'érudition des trois romanciers. En confondant ainsi le niveau d'interprétation des œuvres et ce qui relève de la biographie des auteurs, ils aboutissaient à la conclusion oiseuse que les écrivains du corpus, parce que dotés d'une culture livresque gigantesque et de rudiments de sciences, étaient tout sauf ignorants. Autre infléchissement du sujet fréquemment constaté, la tendance à rabattre la docte ignorance évoquée par Alain Vaillant sur la posture d'humilité, ce qui ramenait la question des connaissances, plus ou moins brocardées, au débat horatien de l'utile et de l'agréable, de l'instruction plaisante. Une autre forme d'interprétation abusive a pu conduire à des considérations anachroniques sur le « nihilisme » et le néant de l'existence, quand elle n'ouvrait pas à des extrapolations d'une naïveté confondante (par exemple, l'homme ne sait-il rien ?). Ajoutons que les candidats, pour l'immense majorité d'entre eux, ont exercé leur réflexion sur l'objet de la connaissance. Il aurait été intéressant cependant de s'interroger sur le sujet de la connaissance, ce dont on pouvait avoir l'intuition en prenant en considération la figure socratique de l'ironiste, irréductible au seul scepticisme : le précepte de sagesse prêté à Socrate, « tout ce que *je* sais, c'est que *je* ne sais rien », est aussi une invitation à penser par soi-même. Or le sujet de la connaissance, en tant que source énonciative, s'avère problématique dans les trois œuvres (narration impersonnelle dans les *AE*, dissolution de la voix narrative dans *Mardi* et retrait ironique dans *B&P*).

Plusieurs niveaux d'interprétation étaient dès lors envisageables :

1. La citation proposée invitait à considérer le rapport entre savoirs et fiction romanesque selon un degré de tension grandissant, sous l'aspect d'une appropriation parodique, d'un questionnement critique, d'une « gémellité polémique » (Jean Bessière<sup>5</sup>). Dans cette élaboration, la littérature ne saurait se réduire à un « reflet passif », elle est « machine à faire croire et scepticisme dévastateur. » (M. Pierssens, p. 514). Mais l'on peut aussi aborder ce scepticisme caractéristique de la fiction littéraire sous une forme moins virulente, en considérant que le savoir

---

<sup>5</sup> J. Bessière, « Impropiété, aporie et pertinence de la fiction », in *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, dir. Catherine Coquio et Régis Salado, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 173.

qu'expose le roman est inévitablement placé sous le signe de la relativité, du fait de la médiation littéraire.

2. Par la réécriture romanesque des savoirs, la fiction s'affirme bien en tant qu'instance cognitive, interrogeant d'un même mouvement les limites de sa propre autorité et celles des savoirs qu'elle ingère sur un mode parodique et ironique. Le questionnement porte sur la vérité du savoir et la vérité de la fiction romanesque. Le motif de la quête qui semble animer les trois romans, quand bien même elle tournerait court, se mue ainsi en conquête d'un territoire fictionnel en extension, sans que le processus se laisse enfermer dans l'ironie stérile de l'autoréflexivité contre laquelle Alain Vaillant mettait en garde.

3. On ne saurait négliger non plus l'intentionnalité de l'œuvre fictionnelle qui, dans le fait même d'intégrer les savoirs et de se les approprier dans un mouvement d'invention romanesque, se constitue en acte de penser, acte formulé dans le début de la citation en des termes socratiques. Le questionnement des rapports entre littérature et connaissance ne se pose donc pas seulement en termes de conflit territorial. Il est « consubstantiel à l'acte d'écrire » (Véronique Dufief-Sanchez<sup>6</sup>) et permet d'appréhender la littérature comme une démarche de connaissance à part entière. Les fictions parodiques du savoir, inféodées à une visée critique plus fondamentale, conduiraient dès lors non seulement à la vanité des savoirs, évoquée à la fin de la citation, mais à une forme de morale romanesque de la connaissance qu'il reste à définir.

4. La littérature comme expérience de pensée et comme acte noétique ne serait donc pas un savoir comme un autre. Que peut dès lors la fiction littéraire, cette « 'feinte' productrice de vérité » (Catherine Coquio<sup>7</sup>) ? Quelle ligne de crête doit-elle emprunter ? Comment articuler le pouvoir heuristique de l'œuvre romanesque, les apories du savoir qu'elle révèle et l'adhésion à la fiction qui passe par la suspension de l'incrédulité (le fameux « willing suspension of disbelief » de Coleridge) ? S'instaure ainsi une tension entre l'ambition critique des fictions du savoir et la passion de la connaissance qui les anime, « seule morale du roman » pour Kundera<sup>8</sup>. Il conviendrait d'envisager en dernière instance en quels termes peut se formuler un savoir philosophique de la fiction et quelles sont ses limites, ce qui ramène à la maxime socratique qu'Alain Vaillant applique à l'écrivain.

### 3. Proposition de plan<sup>9</sup>

Sans chercher à tout prix à recenser arguments et exemples dans un souci d'exhaustivité, nous proposerons davantage des pistes de réflexion, à partir de la problématique suivante : le propos d'Alain Vaillant assigne à l'écrivain une fonction philosophique de type socratique, sans bien préciser toutefois les moyens propres à l'écrivain, et en faisant nécessairement des romans des instruments d'humiliation de l'homme.

## I. La posture socratique de l'écrivain

La mobilisation des champs du savoir recouvre l'interrogation de l'écrivain sur son propre rapport au savoir et à l'ignorance. La *libido sciendi* viendrait d'une certaine

---

<sup>6</sup> V. Dufief-Sanchez, « Éléments pour une épistémocritique », in *Les Écrivains face au savoir*, dir. V. Dufief-Sanchez, PU de Dijon, 2002, p. 6.

<sup>7</sup> C. Coquio, Avant-propos, in *Fiction & connaissance*, éd. cit. p. 8.

<sup>8</sup> M. Kundera, *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

<sup>9</sup> Je remercie Claudine Leblanc, membre du jury, à qui reviennent pour la plus grande part l'élaboration de ce plan et sa conclusion.

manière définir la littérature en tant qu'« ignorance consciente d'elle-même » (V. Dufief-Sanchez, p. 14).

### **A) Une connaissance paradoxale**

- L'écrivain détient à propos de tout homme une connaissance paradoxale, de laquelle il ne s'exclut pas, mais qu'il démontre à l'intention des hommes, en montrant qu'on ne sait pas ce qu'on sait (ce qui n'empêche pas le savoir-faire, à l'exemple du questionnement même des dialogues socratiques, où le courageux ne sait pas ce qu'est le courage, *etc.*).
- Paradoxe évident de la transmission des savoirs dans les romans : Odile l'ignorante enseigne ; l'échec désastreux de l'éducation de Victor et Victorine montre cruellement que Bouvard et Pécuchet ne peuvent rien transmettre ; les savoirs dans *Mardi* sont simplement exposés mais nullement assimilés.
- Le procédé utilisé, hérité de la méthode socratique, est la reprise ironique au sens propre d'*eirōneia*, « interrogation » (en feignant l'ignorance), incarnée par le personnage de Média dans *Mardi*. Cette feinte ignorance est développée par nos textes en « ironie critique » : il suffit de « citer » ou de faire citer pour que jaillisse, dans cette répétition, l'absurdité des pseudo-savoirs et qu'en tout savoir se révèle l'opinion. En procédant à une « revue de toutes les idées modernes », l'entreprise vindicative de Flaubert, sans verser dans la caricature, se contente d'accueillir le tout-venant de la bêtise et du style (*Dictionnaire des idées reçues, L'Album de la Marquise*), ainsi que les propos savants et les dogmes qui se dénoncent eux-mêmes. Ce faisant, le romancier entend penser contre la *doxa*, dans un mouvement de réflexion critique qui rappelle la démarche philosophique de Socrate. On notera plus particulièrement les procédés de citations : réappropriation distanciée des jargons savants dans les trois romans, assortie d'une réflexion plus ou moins explicite sur leur bon usage, personnifications (*B&P*), allégorie (les trois facultés chez Melville), copie (*B&P*, Odile dans les *AE*) et bien sûr dans *B&P* le brouillage énonciatif opéré par le discours indirect libre.

### **B) La « texture parodique » de la fiction romanesque**

C'est bien de « texture parodique » qu'il s'agit ici, dont le premier niveau est l'incorporation spécifiquement littéraire des savoirs au matériau romanesque, et non de parodie au sens d'« imitation bouffonne d'un morceau poétique ». Les savoirs se défont eux-mêmes, en se disant (« se jouent et se déjouent »), l'ironie dégage leur caractère bouffon, mais ne le crée pas. La nuance ainsi établie permet d'envisager le lien entre les *AE* qui ont peu à voir avec la parodie (bien que l'on puisse interpréter ce qui transparaît du « savoir » d'Edouard dans la reprise parodique des grands récits de passions) et les autres œuvres, plus parodiques au sens propre (le jeu de l'intertextualité diversement cryptée et falsifiée dans *Mardi* et plus spécifiquement la dimension d'intertextualité rabelaisienne dont le grossissement est le trait caractéristique ; le goût ancien de Flaubert pour « l'énorme » et pour le comique outrancier du « garçon » dont l'effet escompté est de produire chez le lecteur un rire susceptible de suspendre, au moins provisoirement, le jugement critique).

### **C) Vers un scepticisme radical ?**

- Deux au moins des trois récits enferment en puissance le modèle d'un « roman encyclopédique » (voir la thèse de Hildegard Haberl) pour le dénoncer. Cf. *B&P* : dans « [...] l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce », l'ironie flaubertienne s'exerce à l'encontre du

grand rêve encyclopédique fondé sur la croyance en la perfectibilité de l'homme et qui est en voie d'achèvement en 1848, quand débute la diégèse du roman. Elle se traduit notamment par l'échec de l'instruction circulaire : pas de totalité du savoir, ni de hiérarchie établie entre les disciplines (saut hasardeux de l'une à l'autre et invariants dans la méthode d'acquisition de savoirs pourtant bien distincts), ni de retour aux savoirs susceptible de construire un univers épistémologique cohérent. Au terme de voyages parodiés (odyssée burlesque du déménagement à Chavignolles, excursions géologiques tournant au comique farcesque et pèlerinage avorté) qui relèvent invariablement d'un système cumulatif de savoir, le retour des « deux imbéciles inoffensifs » à l'épreuve stérile de la copie, sans gain de science, ni de sagesse, avec de surcroît la conviction illusoire que la vie antérieure était meilleure (en écho à la nouvelle *Les deux Greffiers* et à *L'Éducation sentimentale*), soulignerait une structure en boucle ne visant pas tant à boucler la boucle, qu'à mettre entre parenthèses toute l'entreprise du savoir : en somme, « une mesure pour rien » (Claudine Gothot-Mersch à propos de *L'Éducation sentimentale*) ?

Cf. dans le 3<sup>e</sup> mouvement de *Mardi*, la visite des îlots successifs, en dépit de l'ambition totalitaire partagée par les quatre compagnons de Taji, aboutit à un parcours sans autre logique que celle de l'arbitraire, selon le bon vouloir du roi et de ses acolytes. Le tour des savoirs se mue en tour des discours sur le savoir (voir le titre significatif du chapitre 152, « Ils tournent autour d'une île sans y débarquer, et autour d'une question sans la résoudre »).

Quant aux *AE*, le poids du déterminisme chimique ou de la fatalité tragique, dans une version romanesque atténuée, sape les fondements du *Bildungsroman* : motif ironiquement surinvesti du cheminement, transposition dégradée du voyage initiatique ou aventureux dans les promenades domestiques, retour au quatuor initial comme le signe d'un enfermement oedipien plutôt que l'issue d'une quête ulysséenne.

- Dans cette déconstruction de la structure encyclopédique, l'ingestion critique des savoirs pourrait s'apparenter à un exercice de dénuement radical qui rappelle l'aporie des dialogues platoniciens : appauvrissement au sens propre de Bouvard et Pécuchet, effet de vertige (*AE*, *B&P* surtout où chaque savoir abordé fait l'objet de ramifications vertigineuses, en une surabondance de théories qui s'annulent et désamorcent le processus cognitif, sans oublier la lettre de Vaucorbeil au préfet que Flaubert prévoyait en guise de conclusion et qui, selon ses termes, « [devait] pour le lecteur être la critique du roman », comme si s'opérait *in fine* une forme de dissolution du roman). A l'instar de Socrate, comparé par Ménon à un poisson-torpille, il se produit en outre chez Flaubert la mise en accusation finale des personnages qui exercent aussi une fonction critique par rapport aux autres : les deux bonshommes sont de ce point de vue proches de l'écrivain dans son aspiration à « engueuler [ses] contemporains » et dans sa chasse à l'infâme « bêtise de l'impulsion », à laquelle eux-mêmes deviennent intolérants à mesure que « leurs abominables paradoxes » suscitent le rejet. A noter la dimension idéologique de cet affrontement entre les prétendants légitimes au savoir (par exemple, le Polytechnicien partisan du Progrès et d'un « scepticisme de bon goût ») et nos deux roturiers autodidactes, aux revendications de plus en plus subversives (athéisme, anarchisme, etc.), bien que finalement réactionnaires (après l'échec de l'éducation de Victor et Victorine). On analysera également les modalités du débat entre la foi et la raison dans *Mardi* et dans *B&P*, qui rejoint la question de la conciliation de la science et de l'humilité, à travers la querelle de personnes : Bouvard et Pécuchet, gagnés par des doutes grandissants et un besoin de vérité inextinguible, redoutent

de « tomber dans l'abîme effrayant du scepticisme », p. 308). Au sein même des confrontations les plus comiques, comme celle qui oppose ventre contre ventre le prêtre et Pécuchet, se font jour des moments de vérité sur la réception contemporaine des sciences et de l'esprit positiviste (« L'impiété railleuse du 18<sup>e</sup> siècle, [le prêtre] l'eût tolérée ; mais la critique moderne avec sa politesse, l'exaspérait », écrit Flaubert, p. 357), sans que l'on en puisse clairement identifier la source énonciative.

- Cependant, les structures des trois romans sont plus complexes que celle d'un processus de dénuement à l'issue d'un « travail ». Que l'on pense, au sein même du vertige, à l'ouverture qu'opère la suspension finale de *Mardi* (les bornes de la mer reculant obligent à maintenir le mouvement de la quête et signent la fin d'un monde où la vérité semblait à portée de main) et à la boucle que dessine dans *B&P* l'exploration des savoirs le long d'un mouvement enroulé de spirale censé s'achever dans le second volume. La véritable question est de repérer quelle place la citation d'Alain Vaillant accorde à la maïeutique qui donne tout son sens à la pratique socratique. Autrement dit, si l'on s'en tient au seul jeu des discours et de leur énonciation, où sont Socrate et le dialogue ? On relèvera la part indéniable des débats dans les trois récits, mais sur le mode dévoyé de la conversation mondaine dans le cénacle aristocratique des *AE*, d'une parodie des échanges rabelaisiens chez Melville et d'une conversation sensuelle qui tend à éclipser l'objet même de la savante discussion dans *B&P* (selon l'interprétation d'Alain Vaillant ; voir aussi le ratage symptomatique du « Dîner aux notabilités », réplique désastreuse du symposium).

=> Se fait jour la nécessité de prendre plus spécifiquement en compte « l'homme » qu'évoque la fin de la citation. Plutôt que de s'attacher immédiatement au terme « fiction » figurant au programme, on précisera que l'« écrivain » désigne, dans nos œuvres, le romancier et que l'homme renvoie aussi au « lecteur ». L'interrogation propre à l'ironie est non seulement susceptible de provoquer la suspension de l'opinion établie et des « connaissances acquises », mais à l'image de la stupeur où Socrate plongeait ses interlocuteurs en les confrontant à leurs propres contradictions, elle doit amener le lecteur à réfléchir à ce que le romancier ironiste a pu vouloir dire et dont lui seul a conscience.

## **II. Les moyens propres de l'écrivain**

### **A) Les limites de la posture socratique : de Socrate à l'écrivain**

- On ne relève pas à proprement parler dans le corpus de figure équivalente à Socrate. Certes, dans le dialogue critique des savoirs, Charlotte comme Média peuvent prendre la posture d'ignorance feinte, mais Charlotte ne vise pas la vérité et Média est un demi-dieu. Quant à Babbalanja, même possédé par son démon, il reste un personnage comme un autre : d'ailleurs, il n'incarne pas le personnage de Platon-Bardianna, mais celui dont la référence est Bardianna-Platon. En ce sens, le dialogue philosophique est lui-même objet de parodie et la vanité de la vérité est plusieurs fois affirmée par les personnages de *Mardi*, qu'elle soit celle de l'historien, du poète, du philosophe ou du savant.

- L'ironie serait à chercher du côté de la narration, mais celle-ci ne se laisse pas réduire au seul dédoublement énonciatif : narration impersonnelle de Goethe ; désir de Flaubert d'écrire un roman dont aucune phrase ne serait de lui et présence paradoxale qui s'affirme dans le retrait, dans un « art impersonnel », un art du « tableau », considérés par le romancier comme les vecteurs les plus efficaces du regard critique (cf. le tour grammatical où ce sont les connaissances elles-mêmes qui

« se jouent ») ; mystère de la polyphonie (et non du dialogue), incohérence narrative de *Mardi* qui ne tient pas exclusivement au dédoublement énonciatif, mais aussi au dédoublement d'un Je à la fois protagoniste de l'aventure et spectateur du dialogue plus clairement socratique qu'engagent Média, Babbalanja, Youmi et Mohi. On s'intéressera dès lors dans ces romans du XIX<sup>e</sup> siècle à la notion d'ironie romantique, en prenant soin de distinguer celle-ci de l'ironie critique de la citation.

### **B) La spécificité de la fiction romanesque**

L'écrivain, et le romancier tout particulièrement, occupe en effet une place différente, liée à la fiction, une fiction romanesque tout à la fois dérivée de la tradition de Rabelais et marquée par l'évolution du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. On reviendra ici sur la notion de « texture » pour développer l'implicite de la citation. Surgit la question des savoirs confrontés au temps qui, parce qu'il transforme tout, les rend obsolètes. De ce point de vue, et c'est le thème majeur des *AE*, le roman est le lieu par excellence du « savoir » ultime.

### **C) L'inflexion morale propre à la littérature**

- L'inflexion propre à la littérature apparaît implicitement dans le propos d'Alain Vaillant qui présente, sous forme de quasi contradiction, un infléchissement de la référence socratique à la référence finale à la Chute, après la dévoration du fruit de l'arbre de la Connaissance. La question morale est essentielle et l'on se souviendra que le *daïmon* de Socrate apparaît comme la voix oraculaire de la conscience morale lui dictant ce qu'il ne doit pas faire (les meurtriers et le personnage de Bélisaire dans les *AE* et *Mardi* ; potentiellement dans *B&P*, les apprentis médecins dont le double succès dans les domaines contestés de la phrénologie et du magnétisme n'est pas commenté par le narrateur, dans un refus de trancher le débat qui les oppose à la science médicale de Vaucorbeil). Autrement dit, le problème littéraire n'est pas tant celui trop général et banal de l'usage des savoirs (« défaut de méthode », désir d'un « canon » fixé dans *B&P*, etc.), que celui du rapport de l'homme au savoir (masque de l'ignorance mais aussi de l'aveuglement et de la méconnaissance foncière de soi et du monde). On relèvera le parallèle établi dans les *AE* : périodicité de 5 ans énoncée tant à propos des connaissances par Edouard qu'à propos du mariage par le Comte.

- On peut aller jusqu'à la mise en cause de Socrate même, en reprenant l'analyse de S. Thorel-Cailleteau : les œuvres montrent qu'au *logos* doit se substituer « le texte énigmatique qui contient son propre chiffre » fait-elle ainsi remarquer<sup>10</sup>.

=> Le jeu de l'ironie critique n'est donc pas renouvelable à l'infini. C'est la question du *sujet* de la connaissance que ces romans joueraient en définitive. La philosophie socratique initie de ce point de vue un règne nouveau de la pensée où l'homme ne se contente plus d'être à l'écoute des oracles, mais décide désormais sous la conduite de son propre discernement.

### **III. Les ressources du grotesque, « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » (V. Hugo, *Préface de Cromwell*)**

Une tension se dégage de la citation : le grotesque n'est pas dépouillé ni nihiliste ; la question romanesque que posent les romans est, en effet, celle de la vie avec le savoir.

---

<sup>10</sup> S. Thorel-Cailleteau, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction*, Paris, P.U.F., coll. « CNED », p. 127.

## A) Le savoir du savoir

Le « savoir au second degré » est un savoir du savoir, le savoir proprement philosophique du désir de savoir.

- Si l'on revient à Socrate, dont la feinte ignorance marque le point de départ et non d'arrivée d'une maïeutique grotesque qui vise la sagesse (cf. prologue de Rabelais), on conçoit mieux que le jeu des connaissances ne puisse annihiler la fermeté de la vérité. Ce jeu figure certes la modalité d'acquisition d'un savoir « au second degré », qui ne se résout pas pour autant dans le « dénuement » radical au terme d'un laborieux et douloureux « travail ». En dépit des dégraissages romanesques, la mise en scène de la quête des savoirs constitue en effet l'ossature narrative de la fiction romanesque. Autrement dit, les trois romans font bien entendre l'affirmation d'un « Je » en quête de savoir, et dans la quête de ce savoir, « du moins sait-il, lui », cela, qu'il désire savoir.

- Le propos d'Alain Vaillant se vérifie davantage pour Flaubert, le seul des trois romanciers à relater un progressif *apprentissage* des savoirs dont il présente à première vue l'échec. De fait, le mouvement de connaissance recommencé, au gré des phases d'exaltation et d'abattement, ne conduit pas les deux bonshommes à un apprentissage sémiotique réussi ni à la perte définitive de leurs illusions. Des trois récits, *B&P* est sans doute celui qui réalise le mieux le dénuement pointé par la citation. La question de l'échec des personnages reste cependant ouverte et plus complexe qu'il y paraît : on peut reconnaître à Bouvard et Pécuchet un certain héroïsme de la persévérance dans le cumul des essais infructueux et face à une nature qui sans cesse se rebiffe ; Flaubert se retrouve aussi en eux, comme eux dans les savoirs ; cf. aussi le « fil rouge » dans les *AE*.

- Voyage librement et maladroitement inspiré du *Quart-Livre*, le roman de Melville, comme son titre l'indique (*Mardi : And a Voyage Thither*), est celui où la quête offre la structure la plus manifeste, malgré son caractère problématique (déviation brutale en guise d'acte inaugural, déroulement répétitif et objet qui échappe fondamentalement). A travers la quête infinie de l'insaisissable Yillah, à la fois femme aimée et figure de l'Idée, *Mardi* reste porté par le désir de savoir qui ne s'éteint jamais, par ce mouvement de l'esprit curieux propre aux Mortels qui peut être vertueux selon Média. On notera aussi l'esthétique de l'apparence platonicienne dans les *AE* (cf. l'analyse de W. Benjamin, notamment du personnage d'Odile) et le parallèle possible entre la perte de la femme dans *Mardi* et dans les *AE*, dès la 2<sup>e</sup> partie. En revanche, l'amour apparaît dans l'après-coup toujours manqué dans *B&P*, comme chez Flaubert en général (cf. *L'Education sentimentale*).

- Le travail de sape des savoirs n'a donc pas de tonalité nihiliste ici. Au contraire, il pourrait s'apparenter au « gai savoir » nietzschéen (voir l'épigraphe du *Gai savoir* : « *J'habite ma propre demeure, / Jamais je n'ai imité personne, / Et je me ris de tous les maîtres / Qui ne se moquent pas d'eux-mêmes. Écrit au-dessus de ma porte* ») dont l'action dissolvante s'accompagne d'un mouvement créateur de valeurs, par opposition à l'idée de « dénuement dérisoire et grotesque ». On se souviendra d'ailleurs que Nietzsche, désavouant l'interrogation socratique, voit en Socrate une figure-repoussoir, nihiliste au premier degré et, en ce sens, il y a bien glissement possible (voir *Le Crépuscule des idoles*). S'agissant de Melville, contemporain des idéaux du transcendantalisme américain, on ne saurait parler de scepticisme. Reprenant à Philippe Jaworski sa pensée du perspectivisme en archipel, Gilles Deleuze évoque en effet l'« affirmation d'un monde en processus, en archipel » qui

passer par le rassemblement d'« une communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'archipel, qui remplacent la connaissance par la croyance, ou plutôt par la 'confiance' : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, et en l'homme autant qu'à Dieu »<sup>11</sup>. Ce pragmatisme vient combattre et les particularités, et l'universel, au nom d'une quête de l'originalité, d'une vérité qui ne surgit qu'en route ou en mer, dans un voyage sans autre but que l'accomplissement de la liberté (voir la devise de Babbalanja : « Bouger toujours »). Le processus est moins net dans *B&P* : hormis les saillies franchement comiques, Flaubert ne pratique pas un exercice du doute joyeux, mais un grotesque triste, ne cherchant pas à épargner le lecteur qui ne doit pas sortir indemne du tableau de la bêtise (cf. projet initial du *Dictionnaire des idées reçues* : « Il faudrait [...] qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent »).

## **B) Vers un espace de libre création**

- Savoir qu'on ne sait rien signifie que pour l'écrivain, délivré de la fonction didactique, s'ouvre un espace de création où il peut faire la démonstration de sa « pré-science » : ouverture magistrale des trois récits qui laisse voir le geste d'arrangement du romancier ; exercice constant du doute ironique qui affecte toute la poétique romanesque de *B&P* ; exhibition des ficelles du récit et discours auctorial de plus en plus présent dans les *AE* (notamment dans l'observation clairvoyante des personnages que la passion amoureuse aveugle). Dans ce dernier cas, les multiples distorsions fantastiques tout comme la construction délibérée d'une ironie tragique défiant la loi des affinités font du romancier une sorte de malin génie qui sape les fondements scientifiques de son récit pour affirmer *in fine* la toute-puissance de l'art (voir les aphorismes à ce sujet dans le Journal d'Odile). La création s'entend au sens fort, par un auteur double de Dieu, à défaut d'être celui qui peut dispenser les savoirs humains (le discours du maçon dans les *AE* au moins aussi important que la métaphore chimique ; le titre double de *Mardi*, à la fois archipel et œuvre).

- On remarquera le phénomène de dédoublement systématique (dans *B&P* également dont la conclusion reste ouverte), lui-même parodié dans les *AE* (Lucienne et son singe, la mort d'Edouard comme la pâle réplique du suicide d'Odile, l'enfant Othon, copie de ses parents ou de leurs fantasmes ?). Ni le dérisoire ni le grotesque ne sont prédominants dans les *AE* et dans *Mardi* où tout est sublime, mais sur un mode miné ; extraordinaire aventure romanesque du « comique d'idées » de *B&P* qui naît de l'impersonnalité de la narration. Rêverie poétique sur le savoir dans les trois cas, qui correspondrait au déplacement latéral de la parodie, « chant de côté ».

- Une visée expérimentale anime ces entreprises du savoir, en mettant la fiction romanesque à l'essai.

Cf. les *AE* : le récit de l'expérimentation humaine met à l'épreuve le roman lui-même dans sa capacité à modeler l'intrigue sentimentale sur la loi chimique de la double affinité, en une tension féconde entre logique scientifique et logique romanesque (déterminisme de l'inconscient, loi plus ou moins occulte des présages, issue funeste prévisible).

Cf. *Mardi* : au mépris des préjugés anti-romanesques tenaces dans le puritanisme calviniste, Melville opte pour l'aventure du roman, tenu pour mensonger et immoral, en éprouvant les limites entre fiction et vérité (voir la déclaration préfacielle

---

<sup>11</sup> H. Melville, *Bartleby*, trad. Michèle Causse, GF, Postface de G. Deleuze, p. 198.

ironiquement lapidaire). Ce « déplacement stratégique vers la fiction » (selon les termes de la notice de l'édition Folio, p. 643), sciemment démarquée du récit d'aventures véridiques initialement envisagé, vaut acte d'émancipation pour conquérir un territoire inédit et définir un voyageur nouveau, qui « creuse sa route à lui » au risque que cette « route aveugle » se perde dans « une mer sans fin ». De fait, le roman a constitué une énigme par ses invraisemblances narratives, jusqu'à l'absence de clôture finale qui vient rompre le contrat allégorique. Melville prend également quelques libertés vis-à-vis du rationalisme, acte fondateur du roman américain, en dérogeant notamment à l'obligation de satisfaire la connaissance psychologique des personnages.

Quant à Flaubert, depuis *Une leçon d'histoire naturelle, genre « Commis »* (1837), sorte de « cours de zoologie » facétieux, il porte en lui le projet inédit de « faire rire avec la théorie des idées innées » et avec « des méthodes ». De toutes ses œuvres, *B&P* présente la formule romanesque la plus novatrice, *a fortiori* par l'inachèvement de ses deux volumes, ce dont l'écrivain avait l'intuition, prévoyant l'incompréhension que la forme-limite de son roman susciterait.

### C) Le geste heuristique du savant romancier

La posture de l'écrivain dans son rapport aux savoirs et au savoir de son texte est indissociable de son ambition de délivrer des vérités dans un rapport de distance critique avec le monde et l'homme. On rejoint par là la démarche spécifique de l'épistémocritique qui se donne pour vocation d'« interroger le statut heuristique de la fiction, l'inquiétude proprement poétique des écrivains dans leur rapport à la vérité » (V. Dufief-Sanchez, p. 7).

- Le déroulement suspendu et discontinu de la connaissance, que corroborent l'inachèvement et/ou la fin ouverte des trois romans, se traduit par des troubles de la vérité :

Melville deviendra ainsi coutumier du dérèglement axiologique, pratiqué de manière magistrale dans son dernier roman, *Billy Budd, Sailor*, qui vante la pure fiction, la supériorité du récit de la fable sur le récit des faits quand il s'agit de dévoiler la vérité : « La vérité qu'on rapporte sans compromis aura toujours des bords inégaux »<sup>12</sup>. Idée plus fondamentale que la vérité se dérobe ou plus exactement qu'il peut se produire une « irruption de la Vérité dans l'Erreur » (*Pierre, or the ambiguities*<sup>13</sup>). C'est de la fiction allégorique, comme métaphore du monde, que peut jaillir cette vérité aux « bords inégaux » et en ce sens, *Mardi*, premier volet d'une trilogie de chefs-d'œuvre, se présente comme le creuset d'une écriture symbolique encore rudimentaire où puiseront *Moby Dick* et *Pierre*.

Dans *B&P*, le refus de l'arbitrage (le fameux mot d'ordre flaubertien : « l'ineptie consiste à vouloir conclure [...] oui, la bêtise consiste à vouloir conclure ») et le maintien de la duplicité ironique conduisent au brouillage de la vérité.

Dans les *AE*, malgré les effets insistants de bouclage narratif, la leçon ambivalente de l'épilogue, doublée d'une intertextualité hypertrophiée, échouent au rétablissement moral et impriment la marque de l'ironie à toute lecture édifiante du roman.

- De quel savoir le lecteur dispose-t-il *in fine* ? La signification serait-elle indécidable, signe des romans modernes nés, selon Kundera, avec Rabelais et Cervantès, et définis par une forme de « sagesse de l'incertitude » ? On différenciera pour finir le

<sup>12</sup> H. Melville, *Billy Budd, marin*, trad. P. Leyris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 159.

<sup>13</sup> H. Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, trad. P. Leyris, Gallimard, 1967, p. 199.

dénuement matériel et moral suggéré par Alain Vaillant de l'impression d'un sens dérobé, sans pour autant aller jusqu'à la mise en question du *logos* : le désir de « canon » dans *B&P* n'est-il pas celui de tous, celui de Flaubert lui-même qui lit éperdument ? Il n'est pas sûr enfin que le progrès de la connaissance elle-même ne passe pas par un libre jeu des « connaissances acquises » : que l'on pense à la forme de l'encyclopédie, elle-même en boucle.

Le sujet proposé questionne de façon nécessaire la dimension platonicienne du corpus et la vocation spéculative des fictions du savoir, mais il tend à amalgamer de façon moderne connaissance et connaissances, ignorance et dénuement, alors que les trois romans s'inscrivent dans une période où cet amalgame, tout en s'imposant peu à peu, n'est pas encore dominant. C'est notamment le cas de la littérature qui vient rappeler, et plus encore à nos contemporains, que le savoir n'est pas l'érudition, qu'il ne réside pas dans l'accumulation de connaissances objectives, mais dans la confrontation vivante d'un sujet et d'un objet, au sein de la forme romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle qui est celle de l'individu, par comparaison à la satire ménippée des siècles antérieurs.

Pouneh Mochiri  
Maître de conférences des Universités

## Étude grammaticale d'un texte français postérieur à 1500

Rapport présenté par Fabienne Boissieras à partir des corrigés élaborés par l'ensemble des membres du jury de l'épreuve écrite.

### **Présentation générale :**

Sans rupture avec les années précédentes, l'épreuve permettait d'explorer le texte retenu à partir des trois angles d'approche traditionnels - lexicologique, grammatical et stylistique. Inutile de rappeler que l'étude de style, telle qu'elle est rendue possible au concours, s'appuie sur une analyse de faits de langue précis et convergents, aptes à répondre à la problématique proposée. Loin d'être des exercices apéritifs secondaires (et qui, comme dans certaines copies, ne sont pas traités), les études lexicologiques et grammaticales permettent d'observer avec attention le fonctionnement de la langue et de mettre à découvert certains enjeux du texte singulier auquel les candidats sont confrontés.

Cette mise en relation langue/texte, objet de débats théoriques toujours d'actualité, est bien cependant la seule qui puisse éviter les longues dérives dissertatives (débat ouvert sur la poétique de Saint-Simon, historien ou littéraire ? par exemple) ponctuées çà et là de quelques renvois au texte, et qui sont sanctionnées comme telles.

Il convient donc de se préparer à cette épreuve par des entraînements répétés en temps limité (trop de copies sont inachevées) sans délaisser aucune des disciplines utiles à la compréhension fine de l'extrait. Comme en 2011 (Crébillon), le choix s'est porté sur un texte du 18<sup>ème</sup> siècle, preuve que rien n'est réglé par avance et que c'est l'originalité d'un passage, d'une écriture, qui légitime la sélection de tel ou tel sujet. La prise en compte d'éléments diachroniques est nécessaire à l'évidence pour apprécier le système de la langue classique (voir b. Grammaire). Reste la question toujours délicate d'interpréter un fait de langue comme source d'effet, d'expressivité, et donc comme fait de style (voir corrigé stylistique).

### **1. Lexicologie**

#### **Remarques méthodologiques préliminaires**

Un certain manque de rigueur méthodologique nuit à la clarté des notices proposées par de nombreux candidats. Les remarques morphologiques sont trop souvent très vagues. Ainsi, on a pu constater un manque de maîtrise des termes techniques de base, et la confusion très fréquente entre mot construit et mot composé. Le découpage pur et simple en morphèmes ne saurait suffire : pour les dérivés, il faut identifier base, préfixes et suffixes, et préciser leur sens et leur rôle (dérivation endo- ou exocentrique notamment). Cette année, on a trouvé de très nombreuses confusions entre le suffixe formateur d'adverbes à partir d'une base adjectivale *-ment* (issu de *mente*), et le suffixe nominalisateur à partir d'une base verbale (issu du latin *-(a)mentum*). De même, on attend des précisions sur la nature de la dérivation (progressive ? cumulative ? parasynthétique ?) La notion de parasynthèse est d'ailleurs souvent mal maîtrisée. Enfin, on s'étonne de trouver encore dans les copies pléthore d'étymologies latines fantaisistes. Outre le fait que

l'étude synchronique n'exige pas la mention de l'étymon, il est du plus mauvais effet d'inventer de toutes pièces du pseudo-latin. On attend de futurs enseignants qu'ils ne comblent pas leurs éventuelles lacunes par l'imagination et l'invention : ils auront pour responsabilité d'enseigner à leurs élèves des savoirs dûment maîtrisés. Il y a là un point de déontologie.

Concernant le sens en langue, le jury regrette que la polysémie des termes à analyser soit très souvent survolée et lacunaire. Mais, c'est hélas habituel, c'est le sens en contexte qui reste le plus négligé. Les observations vaguement stylistiques se substituent à l'analyse sémantique contextuelle attendue. La mise en relation avec le contexte et les termes avec lesquels le mot à analyser entre en résonance sont pourtant aisés à mettre en œuvre et constituent, en somme, la visée du travail d'analyse. Il convient donc de ne pas négliger d'éclairer le sens contextuel et d'éviter un traitement par trop expéditif du type : « *voir plus haut, sens 2b* » !

Enfin, quelques copies se sont livrées à une analyse « groupée » des quatre mots. Cette pratique, qui invite à un survol et à des généralisations, est à bannir.

### **REMERCIEMENT [1 point]**

Le mot est intéressant pour sa formation et pour le sens en contexte. Il est le nom tête du SN sujet de « fut ».

#### 1. Etude du signifiant : Formation [0,5]

Mot construit formé par dérivation propre progressive.

En diachronie : *merci* > *mercier* > *remercier* > *remerciement*.

En synchronie, on perçoit la construction : re + merci + ement (et non pas, comme nous l'avons trouvé dans de nombreuses copies \* re + mercie + ment).

On ne proposera ici qu'une analyse en synchronie, passant donc l'étape « mercier » dans la mesure où le verbe n'existe plus en FM, et n'est pas même attesté dans le Dictionnaire de l'Académie 4<sup>ème</sup> édition. [On le trouve encore dans le DMF.]

A partir du substantif féminin *merci*, un verbe est formé par dérivation exocentrique à l'aide :

– de la désinence *-er*, qui ne marque pas tant une dérivation qu'une conversion (ou dérivation zéro). Cette terminaison verbale n'est pas un affixe dérivationnel, mais bien une désinence (ou affixe flexionnel) ; par conséquent, *remercier* n'est pas un parasynthétique.

– du préfixe dérivationnel *re-*, qui exprime peut-être la réplique, l'action en retour, par rapport à l'action suscitant la gratitude, mais on peut aussi considérer qu'il a ici une « valeur affaiblie » qui « sert à former un composé dont le sens est quelquefois équivalent à celui du simple, ce dernier étant moins usité » (A. Rey). C'est lui qui marque la dérivation proprement dite.

A partir du radical du verbe *remercier*, le suffixe dérivationnel *-ement* formateur de noms, et désignant ici un acte, est ajouté pour former par dérivation exocentrique le substantif *remerciement*.

#### 2. Etude du signifié [0,5]

##### **a. sens en langue [0,25]**

A. 1. ( sens positif) Action de remercier quelqu'un, de lui témoigner gratitude ou reconnaissance. (ex : *lettre de remerciement*).

*Par métonymie, généralement au pluriel.* Paroles, écrit par lesquels on remercie quelqu'un. (ex : *se confondre en remerciements*).

2. (sens négatif) Acte d'adresser poliment un refus. Acte de congédier (un employé), licenciement.

B. Discours du récipiendaire à l'Académie française. (*un remerciement de cérémonie*).

### **b. sens en cotexte [0,25]**

Il s'agit ici des paroles de Mme la Duchesse par lesquelles elle est censée remercier Mme la duchesse d'Orléans de sa visite de courtoisie ; par cette visite, cette dernière doit lui « donner part du mariage » entre le duc de Berry et leur fille ; mais également lui proposer un second mariage, de leur fille cadette avec son fils. L'expression « Le remerciement fut d'un froid à glacer » est dissonante dans la mesure où l'on attendrait un peu plus de chaleur dans le remerciement ; mais Madame La Duchesse envisageait un tout autre mariage pour le duc de Berry – sa propre fille. Le « remerciement » dénote ici le caractère conventionnel, protocolaire – c'est un compliment au sens classique qui est fait – et obligé de la conversation. La Duchesse n'éprouve nulle gratitude ou reconnaissance pour ce qu'on vient lui annoncer et lui proposer – une sorte de mariage de consolation en somme par cette visite – mais bien plutôt fureur et jalousie (« ton aigre », « le disputa », « plus aigrement »).

### **REPARTIT [1 point]**

Le verbe « repartir », ici au passé simple, P3, est intéressant pour sa formation, ainsi que pour sa construction. Il régit une Proposition .Subordonnée . Conjonctive Complétive COD.

#### 1. Etude du signifiant

### **Formation [0,25]**

En synchronie, on peut **hésiter à qualifier « repartir/ répartir » de mot construit ou de mot simple** dans la mesure où, aujourd'hui, la construction n'est pas transparente, c'est-à-dire que l'on ne perçoit pas de lien sémantique immédiat avec « partir » que nous connaissons comme intransitif, avec un sens concret locatif. Toutefois, au 17<sup>e</sup> siècle, la convocation de « partir », au sens figuré, dans l'interprétation de « repartir » (= *partir de nouveau, recommencer, donc répliquer*) va davantage de soi. C'est pourquoi ici, on en fera un mot construit par dérivation propre endocentrique.

On ne convoquera cependant pas, en synchronie toujours, le substantif « part » qui étymologiquement, est à l'origine de « partir » au sens de « diviser en parts », parce que le verbe lui-même n'est plus transparent, sémantiquement parlant.

Le préfixe dérivationnel *re-* qui permet donc de former *repartir* exprime ici la réplique, l'action en retour.

#### 3. Etude du signifié

### **a. Sens en langue et évolution [0,25]**

Le verbe, transitif direct, est aujourd'hui vieilli ou littéraire, contrairement au substantif qui en est issu par conversion du participe passé « la répartie » (le substantif est présent dans le texte de Saint Simon, par exemple p. 94 : « À cette répartie , on ne

peut rendre quel fut l'étonnement de Mme la duchesse de Bourgogne", Dans le *Dict. de l'Académie* 4<sup>e</sup> éd., il signifiait « Répliquer, répondre sur le champ & vivement. » En langue (cf. Furetière) la nuance polémique semble inscrite dans le sème du mot. Aujourd'hui, dans la conversation, il signifie toujours « répondre aussitôt à un propos », et plus rarement, au sens figuré par métaphore, « Faire entendre quelque chose immédiatement après autre chose ».

#### **b. construction [0,25]**

Il est, aujourd'hui, le plus souvent placé en incise, généralement assorti d'un complément venant préciser l'attitude du locuteur, le ton de sa réponse (ex : « [...], repartit Paul aigrement/ d'une voix aigre, [...] »). Il est surtout employé lorsqu'on rapporte une suite de propos ; il est une variante des verbes, en nombre limité, qui permettent de désigner le locuteur.

On note ici que le verbe n'est pas employé en incise, et que le complément est une complétive ; cet usage se rencontre encore fréquemment au 19<sup>e</sup>.

On trouve encore à cette même époque différentes complémentations : *repartir quelque chose*, ou *par quelque chose*, à *quelqu'un*.

#### **b. Sens en cotexte [0,25]**

Il a le sens de « répliquer », et peut-être même de « riposter » ici (sème belliqueux qui est porté par le substantif correspondant « répartie ») et s'inscrit dans une suite de propos qui servent à désigner les interlocuteurs de la conversation : « prit la parole », « répondit », « repartit », « conclut », et où l'échange est conflictuel, la parole, quelque peu agonistique. Il y a affrontement. Le cotexte explicite pleinement la dimension polémique du terme.

Attention aux contresens : « répartir » ne signifie « se remettre à parler ».

### **SOUTENIR (l. 18)**

#### **Micro-contexte syntaxique :**

« *Madame la Duchesse le disputa pour la soutenir trop jeune* » (l. 18).

Ici employé à l'infinitif (construction infinitive avec sujet coréférentiel à celui du verbe principal *disputa*), le verbe *soutenir* appartient à un SP circonstanciel (nuance à la fois finale et causale) et régit lui-même 2 compléments : un COD pronominalisé (*la* mis pour la fille de la duchesse), et un adjectif attribut de ce COD : *trop jeune*. La construction est l'équivalent d'une complétive : *Mme la Duchesse le contesta pour soutenir qu'elle était trop jeune*.

#### 1. Etude du signifiant

#### **Morphologie : Mot simple ou mot construit ? [0,25]**

Historiquement, il s'agit d'un mot simple car hérité d'une forme déjà préfixée en latin. [Pour information, étymologie : *Soutenir*, réfection à partir de *soustenir/sostenir*, formes issues du latin populaire *sustenire* (altération du latin classique *sustinere* (de *sub* + *tenere*)).

Toutefois, dans la perspective synchronique qui est la nôtre, il est possible d'identifier une préfixation endocentrique sur la base verbale *tenir* : préfixe *sou-* issu de la préposition « sous » (que l'on retrouve dans d'autres préfixés verbaux ou nominaux, avec ou sans le -s final : *sourire*, *soulever*, *soucoupe*, mais *sous-vêtement*). La base *tenir* donne lieu à de nombreux autres dérivés préfixés : *détenir*, *retenir*, *entretenir*, *contenir*, *s'abstenir*, *entretenir*, *obtenir*... Du reste, certains dérivés préfixés en *sou(s)-* sont bel et bien de construction française : *soutirer*.

Ainsi, *sous* + *tenir* = « maintenir par en-dessous », au propre comme au figuré.

## 2. Etude du signifié

### a. Sens en langue [0,5]

Soutenir, V. transitif. .

1. Emploi concret : **Maintenir stable, porter, supporter** : *Cet arc-boutant soutient le mur. Cf le dérivé : mur de soutènement.*

2. **Au figuré : Contribuer à quelque chose, appuyer, épauler, assister, aider, encourager, favoriser** : *soutenir une grève, sa famille, une entreprise, une cause.* Dérivé : *soutien* (matériel, financier, moral). Autre sens : Procurer des forces, sustenter. – Emploi pronominal (réfléchi ou réciproque) : se reconforter, se donner de l'assurance.

3. **Se maintenir à un niveau élevé.** (Finance) *Le cours de la bourse se maintient.*– Soutenir son rang, sa condition, sa réputation : agir/se comporter de manière convenable à son rang, sa dignité.

4. **Supporter (quelque chose de fâcheux), résister à une attaque, faire face, tenir bon** : *soutenir le choc, soutenir un assaut, soutenir un siège.* Soutenir la comparaison : se montrer l'égal de son rival.

5. Soutenir une idée, une opinion (soutenir quelque chose/que + cplétive) : **affirmer** qu'une chose est vraie, **défendre une opinion.** Dérivé : *soutenance* (de thèse).

Emploi pronominal (de sens passif) : *Cela peut se soutenir.*

### b. Sens en contexte [0,25]

*Soutenir*, employé ici au sens figuré, signifie « défendre une opinion » (Furetière et Trévoux), « maintenir et dire avec fermeté, opiniâtreté » (Richelet). Il entre en réseau avec un autre verbe argumentatif : *disputer*.

La Duchesse persiste dans son refus et en reformule le motif de manière plus sèche (cf l. 14 : « votre fille est trop jeune pour la pouvoir marier »). Le choix de la tournure elliptique, préférée à la complétive, marque l'âpreté de la discussion. Face aux arguments du duc et de la duchesse d'Orléans, la Duchesse campe fermement sur ses positions et oppose une fin de non recevoir à la proposition qui vient de lui être faite. La brièveté de la construction laisse transparaître l'aigreur de la perdante (l. 19, « vaincue », l. 19 « plus aigrement encore »).

**RELEVERENT** (l. 20)

**Micro-contexte :**

« *La pluie et le beau temps relevèrent quelques moments de silence* » (l. 20)

Conjugué au passé simple, le verbe au pluriel s'accorde avec un double sujet (2 GN coordonnés : *la pluie et le beau temps*) et régit un GN expansé COD : *quelques moments de silence*. (construction transitive directe).

## 1. Etude du signifiant

### Morphologie [0,25]

Là encore, historiquement, *relever* est issu du verbe latin déjà préfixé *relevare*. Mais en synchronie, l'identification du préfixe *re-* et l'existence d'autres dérivés construits sur la même base verbale (*soulever, élever, prélever*), conduit à une interprétation en termes de dérivation endocentrique. Le préfixe *re-* marque, du moins à l'origine, le

retour en arrière ou la répétition. *Relever* = « lever à nouveau, remettre debout, d'aplomb, rehausser », au propre et au figuré.

## 2. Etude du signifié

### a. Sens en langue : [0,5]

Ce verbe présente une polysémie très riche :

#### I. Emploi transitif direct

1. **Remettre debout** quelque chose/qqn (*relever une chaise, une personne qui était tombée*) ; remettre debout, droit, quelqu'un qui était incliné, agenouillé, prosterné... ; quand l'objet désigne une construction en ruines : **reconstruire**. (*relever une muraille*)  
+ Emploi pronominal réfléchi (avec sujet animé) : se relever (se remettre debout, quand on était assis par exemple).
2. **Retrousser/remonter** un vêtement ou une partie du corps (*relever son col, le bas de sa jupe, relever les bords de son chapeau, relever ses cheveux*) Au figuré : *relever la tête* : reprendre courage.
3. **Au figuré : rétablir, redresser, restaurer** : remettre quelqu'un qui a eu une défaillance/quelque chose qui a perdu de sa valeur dans sa situation originelle : *relever l'économie, les finances, un pays. Relever le courage, le moral des troupes.*  
+ emploi pronominal : se relever d'un échec, d'une déchéance.
4. **Au figuré**, par analogie : rétablir, restaurer au sens de **racheter, effacer, remédier** à quelque chose de perçu négativement. (DMF) *Relever la conversation* : lui rendre de la vivacité alors qu'elle languissait.
5. **Au figuré : Rehausser, donner plus d'éclat.** *relever son teint, sa toilette, sa beauté.* Dans le domaine culinaire : **assaisonner** pour donner plus de goût (*relever un plat, une sauce*)
6. **Assurer/prendre la relève, remplacer** : *relever la garde* (remplacer une troupe par une autre). *Relever les chevaux de poste.* Relever quelqu'un de quelque chose : **délier d'une obligation, d'un contrat** (*relever de ses vœux*) ; **décharger, limoger** : *relever quelqu'un de ses fonctions.*
7. **Ramasser : ramasser** (*relever les copies*) et ramasser ce qui est contenu dans quelque chose (*relever les boîtes à lettres, relever des pièges*) **Au figuré : Relever le gant** : accepter un défi. **Faire remarquer**: *relever des empreintes, des traces.*
8. **Au figuré : noter, souligner, faire remarquer** en bonne ou mauvaise part : *relever un défaut, une erreur, les beautés de qqch.* Et par extension **noter par écrit, copier** : *relever un passage, une phrase, relever les notes, relever un compteur.*
9. Et par extension, le COD désignant un énoncé : **répondre, réagir vivement à** : *relever une allusion, une accusation.*

#### II. Transitif indirect et pronominal : (se) relever de

1. **Se remettre, se rétablir, guérir** de : Sortir d'une maladie, d'un chagrin. (Se) relever de couches. Il ne s'en relèvera pas (d'une épreuve qqconque, d'un échec).
2. **Appartenir à/ être du ressort, de la compétence de** : *relever de telle administration.* **Être du domaine de** : *Cela relève de l'anecdote.*

Etant donné la richesse du verbe, on attendait des candidats qu'ils aient signalé les différentes constructions possibles et mentionné au moins 4 ou 5 sens différents (au propre et au figuré) dont « rehausser/ donner plus d'éclat ».

### **b. Sens en contexte [0,5] (+ bonus de 0,25)**

Le refus indigné de la proposition d'un mariage qui unirait les deux familles a achevé de tendre les rapports au sein d'une rencontre d'emblée placée sous le signe de la plus grande hostilité (cf le remerciement « d'un froid à glacer », l. 7).

Seules des banalités (« *Parler (causer) de la pluie et du beau temps* » constitue déjà au XVII<sup>e</sup>, chez Mme de Sévigné par exemple, une expression figée qui signifie « parler de choses insignifiantes ») parviennent à éviter un silence pesant entre les deux duchesses et à prolonger de quelques répliques un échange qui ne tardera pas à s'interrompre sous un autre faux prétexte. (L'expression « La pluie et le beau temps », malgré l'accord au pluriel, fait manifestement ici l'objet d'une modalisation autonymique : elle ne renvoie évidemment pas référentiellement à la météorologie du moment, mais constitue une allusion ironique à l'expression figée).

**L'emploi figuré** de *relever* au sens de **restaurer, rétablir, ranimer la conversation** qui est « tombée » se colore d'une **connotation ironique** : d'une part parce qu'il ne s'agit malicieusement pas de relever *la conversation*, mais de relever *les silences* ; d'autre part, parce qu'il est probable que ces considérations sur des choses insignifiantes comme la pluie et le beau temps sont impuissantes à **ranimer la conversation**.

→ Le sous-entendu est sarcastique : au lieu de faire oublier les silences, ces artifices pour restaurer un semblant de conversation ne les rendent que plus éclatants.

Une autre lecture, elle aussi ironique, est simultanément possible. Chez Furetière, *relever* signifie encore **soulager** (Ex : *Vostre arrivée me relève d'une grande peine, d'une grande inquietude*), et dans le DMF, on trouve le sens de « remédier », « effacer ». La phrase signifierait dès lors que quelques considérations inoffensives sur la pluie et le beau temps parvinrent à grand peine à **atténuer** les pénibles moments de silence en prolongeant artificiellement l'échange, à **faire oublier** l'aigreur et l'hostilité que trahissent les blancs de la conversation.

Ici encore, dans sa brièveté pleine de sous-entendus, la formule fait mouche.

## **2. Grammaire [8 points]**

### **a- Étude de l'attribut [5 points]**

L'attribut est une fonction syntaxique, assumée par des constituants de forme variable, par l'intermédiaire de verbes dits attributifs. Ces verbes établissent une relation prédicative soit entre le sujet et un deuxième constituant du syntagme verbal appelé attribut du sujet, soit entre le complément d'objet direct et un troisième constituant du SV appelé attribut du COD. L'attribut s'insère ainsi dans une relation ternaire avec le sujet ou le COD et le verbe.

L'attribut peut prendre des formes très diverses, que l'on peut regrouper en deux grands ensembles : l'adjectif et ses équivalents (participe, groupe prépositionnel, proposition relative, adverbe), le nom et ses équivalents (pronom, infinitif, subordonnée conjonctive ou relative substantivée).

Sur le plan sémantique, l'attribut sert à caractériser le référent du sujet ou de l'objet. Le type de caractérisation varie selon la catégorie notionnelle dénotée par

l'attribut : il peut qualifier, quantifier, classer ou identifier. Contrairement aux idées reçues, l'attribut n'est donc pas nécessairement coréférent avec son sujet ou son objet et peut n'en énoncer qu'une propriété : la relation d'identité entre l'attribut et son sujet ou son objet n'est donc qu'un cas limite de la relation qu'ils entretiennent l'un à l'autre.

On exclut naturellement du relevé « Soit *que (...)* elle craignît..., soit *qu'elle ne sût que devenir* », où *soit que* doit être envisagé comme une locution conjonctive, au terme d'un processus de grammaticalisation amenant les complétives sujets (et non attributs) de *soit* à fusionner avec les copules au subjonctif pour former autant de propositions concessives.

## 1. Les attributs du sujet

### 1.1. L'attribut est un nom

« Mon fils est, quant à présent, *un trop mauvais parti* » (l. 12-13) – On observe ici une relation d'appartenance entre l'attribut nominal indéfini « un trop mauvais parti » et le sujet « mon fils », assurée par *être* dans une fonction pleinement copulative. On remarquera cependant, que pour être saturé par un GN, le syntagme attribut n'en est pas moins susceptible d'être glosé par un adjectif – comme, par exemple *immuable* : ce qui interdit donc de le considérer comme un COD, en dépit des maintes ressemblances existant entre les deux fonctions (réponse à la question *quoi*, post-position au verbe, construction le plus souvent directe, aptitude à la pronominalisation...)

### 1.2. L'attribut est une complétive

« Ce qui lui faisait un nouveau plaisir dans une affaire si agréable était *qu'il y avait dans leur famille de quoi se communiquer une alliance si honorable* » (l. 10-11) – La conjonctive pure fonctionne comme un SN et, par la médiation de la copule *être*, entre dans une relation de coréférence (identité) avec la relative semi-périphrastique en position sujet. A cette différence près, mêmes remarques qu'en 1.1.

### 1.3. L'attribut est un adjectif

« Votre fille est *trop jeune pour la pouvoir marier* » (l. 14-15) – Ici, à défaut de poser une identité, les adjectifs attribuent une qualité, en l'occurrence occasionnelle plutôt que permanente, aux sujets concernés, et le lien assuré par la copule *être* entre le nom et l'attribut adjectival est marqué par l'accord. Or ce réglage de l'accord de l'attribut sur le genre et le nombre du sujet semble plaider en faveur du rattachement de l'attribut au sujet lui-même plutôt qu'au verbe dont il paraît le complément. Et de cet éloignement de l'attribut vis-à-vis du complément verbal de type COD, témoigne d'ailleurs au premier chef, dans cette occurrence, le fait que l'attribut puisse être adjectival, contrairement au COD qui ne peut, quant à lui, qu'être nominal. D'où la possibilité de défendre, avec cette occurrence, l'hypothèse que l'attribut serait un prédicat du sujet avant d'être un complément verbal.

### 1.4. L'attribut est un syntagme prépositionnel

« Le remerciement fut *d'un froid à glacer* » (l. 6-7) – Le SP *d'un froid à glacer* est ici susceptible d'être remplacé par un adjectif, par exemple *glacial*. Comme dans l'exemple précédent, la copule *être* assure la mise en relation du sujet et de la qualité occasionnelle qui lui est prêtée.

« Ses affaires sont *dans un désordre étrange* » (l. 13) – Là encore, la copule *être* met en relation un sujet et un SP complément qui est susceptible d'être remplacé par un adjectif, mais la préposition *dans* peut faire hésiter entre des lectures circonstancielle, locative et attributive de ce même SP. D'un point de vue sémantique, on remarque pourtant que ce dernier n'engage que très métaphoriquement une localisation spatiale du sujet ; et que, d'un point syntaxique, de fait, sa pronominalisation en *y* semble fort difficile (*\*Dans un étrange désordre, ses affaires y sont*) ce qui tend à écarter l'hypothèse locative. Enfin, le caractère non suppressible du SP témoigne de sa valeur essentielle. Ni circonstant, ni locatif, on lui assignera la fonction d'attribut du sujet *ses affaires*.

#### 1.5. L'attribut est un pronom

« Elle ne sût *que* devenir » (l. 3) – Le lien entre attribut et sujet est ici effectué par le verbe *devenir* en emploi copulatif, riche par rapport à *être* d'une valeur aspectuelle dénotant l'entrée dans un état. Par ailleurs, la fonction attribut est ici saturée par le pronom interrogatif *que*, orienté vers le non-animé, et servant surtout à interroger sur l'attribut... comme sur le COD. Or cette communauté de forme semblerait suggérer que l'attribut fonctionne avant tout comme un complément verbal, et qu'il importerait donc de l'émarger à la fonction complétive (l'attribut, complément du verbe) plutôt qu'à la fonction prédicative (l'attribut, prédicat logique du sujet). Ce qui s'oppose donc à l'hypothèse défendue en 1.3.

#### 1.6. Cas particulier : l'attribut accessoire

« Elle parla la première » (l. 5) – *Parler*, verbe intransitif, connaît ici un élargissement attributif, comme en témoignent, d'une part, son aptitude à être suivi d'un élément susceptible d'être attribut, en l'occurrence le pronom ordinal *la première* ; d'autre part, l'accord de ce pronom avec le sujet *elle* qu'il caractérise ; enfin, le fait qu'une négation totale encadrant le verbe *parler* aurait pour incidence sémantique *la première : elle ne parla pas la première* → *elle parla, mais pas la première*. On parlera ici de d'attribut accessoire. Son caractère non-pronominalisable le différencie notamment de l'attribut du sujet (*\*elle le parla*).

En somme, parce que la confrontation des différentes occurrences du passage inclinent à le faire, sans doute est-il plus pertinent de ne pas trancher, et de considérer, d'une part, que l'attribut du sujet peut, au même titre que le COD, être rattaché au verbe par détermination ; et, d'autre part, que l'ensemble *verbe + attribut du sujet déterminant* ainsi constitué peut être rattaché au sujet par prédication (c'est-à-dire très simplement, par union, sur un plan logique, d'un rhème à un thème). Cette hypothèse engage à relativiser l'importance de la limite entre attribut et complément du verbe, et, partant, entre verbe copule et verbe transitif.

## 2. L'attribut du cod

L'attribut du cod se définit généralement par les trois caractéristiques suivantes : il ne fait pas partie du SN COD ; il entretient avec le COD la même relation qu'un attribut du sujet avec le sujet dans la phrase correspondante avec *être* : *certaines l'aiment quand il est chaud* ; il est introduit par des verbes transitifs exprimant un jugement (*trouver, regarder comme*), un changement d'état (*rendre*), ou conférant un titre ou une dénomination (*nommer, traiter de...*). Plus généralement, il implique une

prédication seconde sur un terme de la phrase, en sorte que Marc Wilmet n'hésite pas à l'inclure dans la catégorie refondée de l'apposition.

### 2.1. L'attribut est un adjectif

« Madame la Duchesse le disputa pour la soutenir *trop jeune* » (l. 18) – Ici, un verbe transitif de jugement, « soutenir », assure la liaison entre son cod, le pronom personnel *la*, et le prédicat second de ce COD, « trop jeune », en l'occurrence non suppressible sans changer le sens du verbe recteur (*\*elle le disputa pour la soutenir*). On est donc bien dans le cadre d'une structure attributive typique, où « trop jeune » doit s'analyser comme l'attribut du COD « la » : la résistance de l'attribut à la pronominalisation du COD ne rend ici que plus saillantes sa prédication seconde et sa participation au SV.

### 2.2. Cas particulier : l'attribut accessoire

« pour les soulager *toutes deux* » (l. 7-8) – *Toutes deux* fonctionne comme un attribut de l'objet *les*, sur lequel il s'accorde en genre et en nombre. Mais dans cette occurrence, à la différence de la précédente, la relation attributive s'avère accessoire et l'attribut peut d'ailleurs être supprimé : *\*pour la soutenir* (à moins, bien sûr, de changer le sens du verbe) vs *\*pour les soulager*. On parlera, concernant *toutes deux* d'attribut de l'objet accessoire de type quantifiant.

## 3. Occurrences problématiques

« Elle était sortie de chez elle » (l. 4) – Problème ici posé par le fait que le participe passé appartient au mode adjectival du verbe, et qu'on peut donc hésiter entre une lecture verbale ou adjectivale (attributive) du participe passé. En l'occurrence, cependant, la difficulté qu'il y aurait à scalariser le participe sans changer le sens de l'énoncé (?? *Elle était trop/très/assez sortie de chez elle*), l'impossibilité de procéder à sa pronominalisation (*\*Pierre est sorti de chez le dentiste et elle l'est de chez elle*) et, à l'inverse, sa faculté à construire un régime verbal (*de chez elle*) semblent témoigner clairement du fonctionnement pleinement verbal revêtu, en contexte, par le PP du verbe intransitif auxilié par *être* de manière à construire la forme composée du verbe considéré.

« Et se promenait dans les jardins, fort peu accompagnée » (l. 4-5) - Ici, hésitation possible concernant le statut de *fort peu accompagnée*. A l'évidence, on est face à une apposition, comme le marquent la position détachée et la valeur non déterminative de la prédication seconde. Mais à une virgule près, une lecture attributive accessoire se trouvait engagée (*Elle se promenait fort peu accompagnée*). Dès lors, plutôt que les frontières entre les deux fonctions, n'aurait-on pas intérêt à privilégier leur fondement commun, en l'occurrence la prédication seconde ? Non, car les deux configurations reposent en réalité sur des structures syntaxiques et logiques bel et bien distinctes, comme le montre, par exemple le test de la négation : *Elle ne se promenait pas dans les jardins fort peu accompagnée* : « elle se promenait dans les jardins, mais pas fort peu accompagnée » vs. *Elle ne se promenait pas dans les jardins, fort peu accompagnée* : « elle ne se promenait pas dans les jardins, et était (en effet) fort peu accompagnée » (on est fondé à comprendre ici l'apposition comme entretenant un rapport de causalité avec *elle ne se promenait pas dans les jardins*). En niant la phrase attributive, on fait porter la négation sur l'attribut ; en niant la phrase avec apposition, on fait porter la négation sur le verbe, et non sur le syntagme apposé, indice que ce dernier ne fait pas partie du syntagme verbal. Il y a

donc bien lieu de distinguer les deux phénomènes de prédication seconde à jour dans l'apposition et dans l'attribut accessoire.

### **b- Remarques nécessaires [3 points]**

« *Le retour de chasse et la visite achevée, M. et Mme la duchesse d'Orléans allèrent chez Madame la Duchesse lui donner part du mariage auquel en effet elle en prenait tant.* »

L'usage, pour cette question, est de relever et d'analyser entre **trois et cinq phénomènes saillants** dans les domaines de la morphosyntaxe et de la sémantique grammaticale.

Ici, on pointera tout d'abord le statut doublement problématique du segment « Le retour de chasse et la visite achevée ». Au plan syntaxique, on reconnaît là une structure que certains, à la suite de la *Grammaire de Port-Royal* (1751), nomment « **proposition subordonnée participiale** », qui se compose d'un participe passé (ou présent) à fonction prédicative doté d'un support agentif propre. La subordination (parataxe) de ce type de proposition n'est pas marquée par un enchâsseur (ou connecteur) spécifique, mais par un mode verbal spécifique, qui prive la proposition de son autonomie syntaxique et en fait un constituant interne à une phrase matrice, en fonction de circonstant temporel, en construction détachée et donc hors du noyau propositionnel de la phrase<sup>14</sup>. La proposition participiale est parfois présentée comme un constituant périphérique et rattachée aux « constructions détachées ».

Dans *La Grammaire de la Phrase Française* § 334, la proposition participiale est rangée dans l'ensemble des sous-phrases dites « dégradées » au niveau du verbe (mode participe). Parmi celles-ci, l'originalité de la proposition nominale repose sur l'ellipse du verbe (il ne subsiste alors plus rien de verbal, ce qui fait perdre le sentiment d'un constituant de type phrastique »).

Dans le segment soumis à l'analyse, le prédicat participial a deux supports coordonnés : « le retour de chasse » et « la visite ». Il ne marque toutefois l'accord qu'avec le second, puisqu'il ne comporte qu'une marque écrite de féminin et pas de marque de nombre. Ce type d'accord de proximité, encore courant en français classique, peut être décrit comme une **syllapse grammaticale**. Nombre de candidat(e)s, en outre, ont cru bon de souligner le caractère à leurs yeux incongru de la prédication « le retour de chasse achevé », et en ont tiré argument pour faire état d'une anacoluthie. Mais c'était ignorer que « le retour de chasse » ne désignait pas dans ce contexte un déplacement, mais « un repas qu'on donne aux chasseurs après la chasse » (Furetière), auquel cas la compatibilité sémantique du support et de son prédicat n'était plus à contester.

Dans le domaine de la syntaxe, il fallait d'abord soulever le cas de la construction « allèrent (...) donner part ». Celle-ci se caractérise par la complémentation d'un verbe de mouvement par un VInf (voir notamment Le Goffic, 1993, p. 348). À la suite de Damourette et Pichon, on désigne les infinitifs qui suivent un verbe de mouvement de sens plein comme des **infinitifs de progrédience**, mais au-delà de cette précision terminologique, il importait surtout de souligner la distinction avec une

---

<sup>14</sup> Considérant la proposition participiale, Marc Wilmet plaide en faveur d'une apposition verbale : apposition du participe (*achevée*) aux substantifs (*retour de chasse* et *visite*), voir *Grammaire critique du Français*, §642 et §695.

structure périphrastique, dans laquelle le verbe régissant n'est pas doté de son sens plein.

Les constructions verbales « lui donner part du mariage auquel (...) elle en prenant tant » constituent un quatrième phénomène digne d'être relevé dans le segment à l'étude. Leur analyse correcte requiert non seulement une étude syntaxique, mais aussi une élucidation du sens lexical. On a en effet affaire à deux locutions verbales *donner part à qqn de qqch* et *prendre part à qqch*, qui sont bien identifiées par Trévoux. Le nom *part* ne figure dans la seconde que sous la forme d'un pronom endophrastique qui reprend l'occurrence précédente, et qui se trouve en outre modifié par l'adverbe *tant*. Ce type de reprise est très marqué pour le lecteur contemporain, car le nom sans déterminant qui entre dans la construction de locutions comme *avoir peur* ou *faire part* n'a plus l'autonomie syntaxique et sémantique nécessaire pour être source d'une anaphore (*\*X a peur de l'eau et Z l'a des serpents*). D'un point de vue lexical, le nom *part* désigne, dans la première locution, « la connaissance d'une affaire ». Trévoux précise : « Donner part se dit pour, donner nouvelle de quelque événement considérable (...). *Il y a longtemps déjà que la nouvelle d'un tel mariage est arrivée, mais les ambassadeurs n'en ont point encore donné part.* » Dans la seconde locution, *prendre part à*, le nom *part* désigne d'abord « le droit, l'intérêt que l'on a à quelque chose ». Lexicalisée par définition, la locution est toutefois remotivée ici par la pronominalisation de *part* ainsi que par l'adverbe *tant*, qui opère comme déterminant quantifiant imprécis (« elle en prenait tant » = « elle prenait *tant de part* »). Il revenait alors aux candidat(e)s de gloser les deux locutions en pointant le caractère saillant de la reprise anaphorique. En outre, on pouvait signaler que la répétition à peu de distance d'un même terme sous deux acceptions différentes, y compris par le biais d'une anaphore, relève d'une forme d'**antanaclase**.

#### 4. Stylistique [8 points]

Le commentaire stylistique a donné lieu cette année à des prestations assez décevantes. Il semble pourtant que les attentes du jury soient mieux connues : on ne lit plus guère de commentaires purement « littéraires » négligeant toute approche technique et cette évolution doit naturellement être saluée. En revanche, de trop nombreux candidats semblent se satisfaire d'une pratique de la discipline que l'on qualifiera aimablement de « paresseuse ». Les contraintes de temps qui pèsent sur l'exercice ne sauraient à elles seules justifier la facture très imparfaite de certaines copies, qu'il s'agisse de négligences de style ou d'un parti-pris d'inachèvement très regrettable : rappelons à toutes fins utiles que le commentaire stylistique doit être **intégralement rédigé** (si possible avec élégance !) et que les titres de parties et de sous-parties reportés sur la copie – exigence méthodologique propre au commentaire stylistique – en constituent simplement l'armature. Quelle que soit sa bonne volonté, le jury est parfois bien en peine d'évaluer des travaux qu'une rédaction trop économique finit par rendre obscurs ou trop allusifs. Autre point important : les relevés d'occurrences, pour utiles qu'ils soient, ne constituent pas à eux seuls une analyse digne de ce nom et doivent impérativement être prolongés par une **étude précise et argumentée des faits de langue** (lexique, syntaxe, phénomènes énonciatifs, problèmes liés à l'histoire de la langue, procédés rhétoriques, etc.) : par exemple, de nombreuses copies se sont contentées de dresser la liste des verbes de parole – effectivement très employés – sans étudier de façon minutieuse leur sémantisme, leur étymologie, leur valeur aspectuelle, leur

place dans l'organisation syntaxique de la phrase etc. Enfin, si la description technique constitue un préalable indispensable, un bon commentaire stylistique ne doit aucunement renoncer à sa **vocation interprétative** : le jury a apprécié que de nombreux candidats pensent à signaler que Saint-Simon n'avait pas personnellement assisté à l'entrevue entre les d'Orléans et Mme la Duchesse, mais il a regretté qu'ils n'aient que plus rarement tiré parti de cette remarque pertinente dans la suite de leur propos.

Or cette bonne connaissance du contexte pouvait être utilement exploitée dès l'introduction du commentaire stylistique. Il n'était d'ailleurs pas besoin de trop détailler : il suffisait de faire allusion à ces lignes fameuses où Saint-Simon, peut-être par allusion à un dispositif théâtral assez commun (voir Argan dans le *Malade Imaginaire*), regrette de ne pas s'être dissimulé derrière une tapisserie pour épier l'entrevue<sup>15</sup>. On pouvait également faire référence à la manchette (« M. et Mme la duchesse d'Orléans fort bien reçus de Monseigneur, fort mal de Mme la Duchesse ») dont la valeur programmatique fournissait des indications précieuses. La page à étudier constituait le second volet d'un diptyque – fortement dissymétrique – consacré aux visites protocolaires consécutives à l'annonce du mariage faite par le roi le 2 juin 1710. Mais ce compte rendu des événements, *récréé* autant que narré par le mémorialiste, était évidemment d'une partialité totale : ce jour de liesse pour les uns, de « rage » pour les autres, était surtout celui du triomphe de Saint-Simon, peut-être plus attentif à se délecter de l'amertume à peine contenue et de l'humiliation subie par Madame la Duchesse qu'à décrire les tentatives de conciliation des d'Orléans. Ces éléments entraient naturellement en résonance avec l'intitulé du sujet proposé, « l'échange », car la violence des sentiments ne pouvait se dire sans de graves entorses aux conventions sociales. Il est dommage que les candidats, à de rares exceptions près, ne se soient pas attachés à définir plus précisément cette notion d'échange, dont l'intérêt était de se situer au point de rencontre entre le lexique de la langue d'Ancien Régime et une terminologie linguistique plus moderne – les « interactions verbales » chères aux spécialistes de l'énonciation, les analyses des théoriciens de la pertinence, les outils de l'approche socio-linguistique (par exemple la théorie des faces d'Erving Goffman ou les maximes conversationnelles d'H. Paul Grice). On pouvait même, dans une perspective élargie, envisager la dimension « non verbale » de l'échange : gestuelle, occupation de l'espace, implicite et sous-entendus. Même si le jury n'attendait évidemment pas de développements purement théoriques (ce n'est pas l'objet d'un commentaire stylistique de concours), l'intitulé du sujet, on le voit, prenait appui sur un substrat technique particulièrement dense. L'enjeu d'une telle page était évidemment d'étudier la façon dont la subjectivité de Saint-Simon irrigue le récit de cet épisode fort attendu de l'*Intrigue du mariage de M. le duc de Berry*. Un véritable « feuilleté » de niveaux de lecture permet de passer de la narration historique à l'expression pleinement assumée d'une jubilation sinistre (ou cynique) : c'est donc cette respiration constante entre les différentes strates de l'échange qui nous servira d'horizon.

Les propositions qui suivent indiquent une progression possible<sup>16</sup> : on partira d'une analyse du dispositif énonciatif global, qui permettra de décrire la dynamique

---

<sup>15</sup> Édition au programme, p. 122 : « Je n'ai point su ce qui se passa chez elle dans ces étranges moments, où j'aurais acheté cher une cache derrière la tapisserie ».

<sup>16</sup> Ce n'est là qu'une proposition de lecture : rappelons que pour un texte donné, il n'existe pas de plan-type et que plusieurs démarches restent bien évidemment possibles. Ces indications de corrigé excèdent bien sûr ce que l'on est en droit d'attendre d'un commentaire stylistique rédigé en temps limité. Elles donneront toutefois un

d'ensemble de l'échange (I). L'étude de l'appareil formel du dialogue révèle toutefois des objectifs indirects : dans ses intentions comme dans ses maladresses, la parole peut figer l'accidentel en essence et esquisser en creux le portrait des protagonistes (II). Mais cette conversation n'a de sens que soumise au regard éminemment subjectif du mémorialiste, capable de faire émerger du récit historique un échange d'un autre ordre : celui avec son propre lecteur (III).

### I. La dynamique de l'échange : étude du dispositif énonciatif.

Il pouvait être de bonne méthode, pour traiter un sujet dont les clés énonciatives étaient aussi massives, de partir d'une description des verbes de parole et du repérage des différentes formes de discours rapportés<sup>17</sup>. Mais cette présentation, pour échapper au défaut du catalogue purement descriptif, devait déjà dégager certaines lignes de force.

#### a) Les verbes de parole qui structurent l'échange.

Il était bien évidemment nécessaire de décrire *avec précision* les **verbes de parole**, dont la fonction première était de **structurer l'échange** et de décrire le **ton de la conversation**. Ces verbes sont tous au passé simple, ce qui fait de la conversation le véritable événement de cette page. Le présent et l'imparfait n'interviennent qu'à l'intérieur des discours cités et transposés, alors que tous les passés simples sont concentrés dans les verbes de parole et dessinent le premier plan – on parle parfois du passé simple comme d'un « temps point », par opposition à un « temps ligne » marquant l'arrière-plan narratif) : *parla, fit excuse, prit un peu la parole, dit, répondit, repartit, reprit, ajouta, disputa, poussèrent, conclut, relevèrent*.

Certains de ces verbes ont pour principal objectif de régler les tours de parole (*parla la première / dit / conclut*), relayés en cela par l'utilisation ponctuelle d'adverbes de temps qui scandent la **chronologie de l'échange** (*ensuite / à l'instant*). Mais d'autres se signalent par un sémantisme moins neutre et orientent la conversation dans une direction plus conflictuelle ou polémique. Pour ne pas se contenter d'un simple relevé, on pouvait commenter la **morphologie** – notamment la récurrence du préfixe *re-*, qui n'avait pas sa valeur itérative courante mais renvoyait plutôt à une dimension plus argumentative et à l'idée de surenchère (se reporter sur ce point à l'épreuve de lexicologie). On pouvait également signaler, pour l'**étude sémantique**, que beaucoup de ces verbes devaient à leur polysémie en langue de très probables effets d'enrichissement connotatif : la proximité avec le vocabulaire du barreau (*disputer*) ou avec le lexique des bretteurs (*pousser jusqu'à*) accentuait la progression *crescendo* de cette joute verbale. La place de ces verbes de parole est si importante qu'on peut avoir l'impression que l'exposé des conditions de la prise de parole ou les intentions des protagonistes prennent le pas sur les contenus même des discours : l'histoire secrète que révèle ici le mémorialiste réside davantage dans les modulations d'une interaction que dans le détail d'une conversation.

#### b) Les différentes formes de discours rapporté et leur enchaînement.

Le jury a fortement valorisé les copies qui ont été sensibles à l'effet d'**encadrement symétrique** qui régissait, à l'échelle de l'extrait proposé, les différentes formes de DR : discours narrativisé (DN) > discours indirect (DI) >

---

aperçu de la complexité de l'extrait proposé, à laquelle la précision de l'analyse devait tout de même rendre justice.

<sup>17</sup> C'est cette dénomination de discours rapportés (DR) qui sera utilisée ici par commodité. Néanmoins, Genette considère que seul le discours direct (DD) correspond à un véritable discours rapporté, les autres formes de discours subissant des modifications formelles lors de leur passage en contexte de récit. On parle alors de discours transposé.

discours direct (DD) > DI > DN. Cette répartition n'est pas anodine, car l'irruption du DD est presque toujours significative chez Saint-Simon : l'effet de saillance énonciative qui le caractérise peut servir à mettre en valeur une parole mémorable (par ex. un mot « historique ») ou au contraire une parole scandaleuse qui mérite d'être cruellement soulignée dans son surgissement le plus abrupt. Le fait que seuls les propos de Mme la Duchesse soient retranscrits au DD accentuait ici fortement la singularité du personnage, délibérément placé au centre de tous les regards, et l'effet d'enchâssement symétrique des différents DR soulignait encore cette tendance.

L'autre forme majeure de DR dont il fallait valoriser l'emploi était sans conteste le DN, car il semble favoriser, par une syntaxe parfois étrange ou par des trouvailles stylistiques inédites, différents jeux de décalages énonciatifs. Il autorise par là même tous les sous-entendus. Enfin, la concentration formelle du DN permet tous les effets d'ellipse et joue un rôle majeur dans la régie narrative et l'imposition d'un *rythme*.

Le DI relevait d'un emploi apparemment plus neutre : nous verrons plus loin que son écriture ne manque pas de subtilité, mais, par comparaison avec le DD et le DN, l'effet de mise en relief était sensiblement atténué. Il joue toutefois un rôle essentiel, dans la mesure où sa technique mobilisant de nombreux verbes de parole assure la continuité de l'échange. Au plan rythmique, c'est aussi la forme de DR qui permet de souligner la singularité du DD ou du DN : il assure en effet une sorte de basse continue qui prépare l'émergence des effets de contraste les plus spectaculaires.

c) Un laconisme suggestif.

L'une des marques distinctives de cette page est précisément le recours permanent à une écriture particulièrement laconique – autant de traits propres à retranscrire, sur le mode de la suggestion, l'ambiance irrespirable qui préside à cet échange.

5. Cela passe notamment par des structures **nominales elliptiques** : le propos nous parvient ainsi de façon allusive ou tronquée, notamment dans le cadre des **discours narrativisés** (DN). Sans forcément analyser tous les énoncés, on pouvait commenter les plus spectaculaires : dans la phrase « Mme la Duchesse le disputa pour la soutenir trop jeune, et toutes deux poussèrent jusqu'aux dates et aux époques », on sera sensible à l'extrême économie (à la limite de l'obscurité) de la syntaxe de l'attribut du COD (« trop jeune »), qui permet précisément à ce groupe syntaxique d'émerger comme une bribe de parole vive (au plan informatif, c'est le seul élément véritablement précis qui transpire de cet échange). La seconde proposition indépendante subsume à elle seule plusieurs interventions et se signale par un manque de précision référentielle : le propos est ici spectaculairement escamoté pour suggérer la vivacité d'un échange polémique qui tourne à vide.

Dans le même esprit, on pouvait s'attarder sur l'énoncé « Le remerciement fut d'un froid à glacer » : le contenu de propos, réduit au substantif sujet, est dissocié de toute mention de la locutrice. On se place délibérément du côté du récepteur et non pas de l'énonciateur. Syntaxiquement, la nominalisation permet de privilégier la **dimension pragmatique du discours** ; elle souligne le fort contraste avec le rythme périodique de la phrase précédente.

On pouvait également relever la fréquence du recours aux **pronoms de reprise de valeur neutre** (« n'avoir pu le lui dire » / « ce que M. le duc d'Orléans reprit aussi »), qui favorisent une impression de concision extrême.

## II. L'individualisation des postures : un portrait en creux des protagonistes.

Ce cadre général de l'échange est loin d'être uniforme et l'on percevait bien vite que la conversation débouchait volontiers vers une peinture (en creux) des caractères. Le personnage dont la posture est la plus clairement individualisée est celui de Mme la Duchesse (voir plus haut la remarque sur le choix du DD) : tout semble fait pour qu'elle soit au centre de toutes les attentions.

### a) Lecture rhétorique (clés lexicales) :

Il faut se montrer particulièrement attentif au lexique, qui s'appuie sur le système rhétorique des passions hérité d'Aristote et dont s'inspirent encore très directement de nombreux auteurs de l'âge classique. Aristote oppose très précisément la **colère** (*orgè*) à l'**emportement** (*thumos*)<sup>18</sup> : la première est la réaction normale et légitime, toujours « sous contrôle », d'une personne offensée en public<sup>19</sup>, alors que l'emportement n'en est qu'une version dégradée. On se met en colère dans un but précis, qui est *possible* d'atteindre, alors que l'emportement est une pure manifestation d'impuissance, totalement vaine, qui se traduit par des entorses aux conventions sociales, à la bienséance et aux règles de la conversation. Si Mme la Duchesse se donne en spectacle, c'est bien parce qu'elle n'est plus maîtresse d'elle-même. Le ton employé par Mme la Duchesse et révélé par plusieurs **circonstants** (« d'un ton aigre » / conclut plus aigrement encore ») souligne précisément cet aspect : non seulement Mme la Duchesse a perdu la partie, mais elle n'a plus la capacité de se dominer (son attitude, à l'échelle de l'*Intrigue du mariage du Duc de Berry*, contraste d'ailleurs fortement avec celle de Saint-Simon lui-même, qui reste en permanence maître de ses réactions, même lorsqu'il est vaincu).

Le **lexique** utilisé avalise une telle lecture : « échappant à elle-même » reste dans la langue classique un marqueur technique de la rhétorique des passions. Le dictionnaire de l'Académie de 1740 propose la définition suivante : « s'emporter inconsidérément à dire ou à faire quelque chose contre la raison ou la bienséance. Il *s'échappe* souvent<sup>20</sup> ». Ce verbe a d'ailleurs encore à l'époque une valeur relativement concrète, liée à son étymologie (« ex-capere »). Il s'agit donc bien ici de cette colère excessive où l'individu perd tout contrôle sur lui-même – signe de faiblesse absolue dans la société de Cour si policée. On pourrait, en termes d'époque, parler de *fureur* ou de *rage*, comme le fait d'ailleurs Saint-Simon un peu plus loin en évoquant une « rage montée au point de ne la pouvoir cacher ».

### b) Discours rapportés et traits syntaxiques : rage vs conciliation.

Cette perte de contrôle transparaît également à travers certains indices syntaxiques, notamment en lien avec l'emploi du DD (technique dont nous avons signalé plus haut toute l'importance).

On notera la syntaxe particulière de l'**incise** et de l'**inversion du sujet**, malgré une première d'introduction du DD par un participe présent apposé, comme si on obéissait conjointement à deux logiques :

« À l'instant Mme la Duchesse *échappant* à elle-même : « Quoi ! votre fille ? *répondit-elle* d'un ton aigre ; (...) »

Il peut être tentant de voir dans ce trait grammatical la mise en scène d'une parole dont la profération est particulièrement violente : la double mise en

<sup>18</sup> Aristote, *Rhétorique*, II, 2, 1378b.

<sup>19</sup> Par exemple, la « juste colère » des Dieux offensés par un mortel impie.

<sup>20</sup> Ce dernier élément de définition fait apparaître la formulation de Saint-Simon comme légèrement redondante.

perspective énonciative du DD serait alors caractéristique d'une syntaxe de la rage, scandaleusement éruptive. Il faut toutefois faire preuve d'une certaine prudence dans l'interprétation : s'agit-il d'un véritable fait de style ou plus simplement d'un trait syntaxique assez fréquent à l'âge classique<sup>21</sup> ?

L'analyse syntaxique des propos tenus par Mme la Duchesse en régime de DD souffre moins de discussion : le propos a successivement recours à l'**asyndète** (« Quoi ! votre fille ? (...) mon fils quant à présent est un trop mauvais parti, ses affaires sont dans un désordre étrange, on lui dispute tout ») puis au procédé symétrique de la **polysyndète** (« et on ne sait encore ce qui lui restera de bien, et votre fille est trop jeune pour la pouvoir marier »). Tout se passe comme si le personnage était en proie à une véritable panique argumentative et cherchait à empiler de fausses raisons pour sauver la face. Deux emplois successifs (de spectre variable) du pronom *on* renforcent cette impression de coq-à-l'âne et d'incohérence.

Le recours particulier aux DR et la syntaxe sont également les traits qui révèlent le plus distinctement les intentions et le caractère de la duchesse d'Orléans : le **DI** semble particulièrement propre à retranscrire les efforts de conciliation du personnage. Les intérêts, sur ce point, divergent : les d'Orléans, ayant obtenu la victoire, n'ont aucune raison particulière de prolonger la guerre avec Mme la Duchesse et recherchent manifestement l'apaisement : au plan lexical, les termes *douce / adoucir / soulager / agréable* renvoient distinctement à la **rhétorique du style moyen** et de l'apaisement (le calme est la passion symétrique de la colère dans le système aristotélien classique). Mais c'est surtout la syntaxe qui signale ces intentions : le DI permet de transcrire l'illusion d'un style périodique, celui précisément qu'emploie la duchesse d'Orléans pour tenter de « déminer le terrain ». À la parole lapidaire et acerbe de la vaincue s'oppose un discours rythmiquement beaucoup plus ample. Dès la première intervention de la duchesse d'Orléans, le DN bascule ostensiblement vers le DI (l'on sait que la frontière est par essence poreuse entre ces deux formes de discours rapportés) : « Mme la duchesse parla la première, et lui fit excuse de n'avoir pu le lui dire plus tôt sur ce qu'elle arrivait de Saint-Cloud et ne faisait que sortir de chez Monseigneur. Saint-Simon s'amuse des précautions oratoires inutiles (subordonnée causale, négation exceptive) qui signent ce que l'on appelle en rhétorique un **exorde indirect** (c'est-à-dire prononcé face à un auditoire que l'on suppose hostile) : le terme technique latin d'*insinuat* donne concrètement l'image de ces détours nécessaires.

On retrouve cet embarras un peu plus loin avec un spectaculaire enchâssement de subordonnées (« Mme la duchesse d'Orléans [...] dit à Mme la Duchesse que ce qui lui faisait un nouveau plaisir [...] était qu'il y avait dans leur famille de quoi se communiquer une alliance si honorable »). Avec le parallèle trop ostensible et la double périphrase désignant le mariage conclu (« une affaire si agréable ») puis l'offre d'un mariage de compensation (« une alliance si honorable »), le mémorialiste s'amuse à plaisir des maladroits efforts de conciliation de la duchesse d'Orléans.

---

<sup>21</sup> On trouve notamment de nombreuses occurrences du même type sous la plume de Mme de Lafayette – par exemple au moment crucial de la dernière entrevue entre la princesse de Clèves et son mari (il s'agit là aussi d'un moment crucial où la mise en scène de la « parole empêchée » revêt un aspect spectaculaire) :

« Mme de Clèves ne pouvoit répondre ; ses larmes et sa douleur lui ostioient la parole ; enfin, *faisant un effort* :

– Regardez-moy, du moins ; écoutez-moi, *luy dit-elle*. S'il n'y alloit que de mon intérêt, je souffrirois ces reproches ; mais il y va de votre vie (...). » [éd. A. Adam, *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 1236].

Discours direct contre discours indirect, rythmique brève contre rythmique périodique, syntaxe économique contre syntaxe complexe, violence de la fureur débridée contre rhétorique de l'apaisement : la forme même de l'échange dessine en creux le portrait de deux caractères que tout oppose<sup>22</sup>. L'ancrage fortement rhétorique des propos tend du reste à figer en essence ce qui ne devrait être que des qualités de circonstance : le personnage historique devient *caractère*, sous le regard amusé du mémorialiste.

### III. Le triomphe de l'ironie : la présence en surplomb du mémorialiste.

Saint-Simon, loin de retranscrire la scène en adoptant un regard purement extérieur, émaille le texte d'indices nombreux qui, du plus discret au plus appuyé, signent l'irruption d'une subjectivité délibérément assumée. L'écriture, jubilatoire, entend donner pleinement corps aux coulisses de l'histoire et impliquer fortement son lecteur dans la lecture des événements.

a) Archaïsmes et irrégularités syntaxiques : de discrets indices de discordance.

« M. et Mme la duchesse d'Orléans allèrent chez Mme la Duchesse lui donner part du mariage auquel en effet elle en prenait tant ».

Comme cela été dit au moment de l'analyse grammaticale (petite question de syntaxe), la locution *donner part*, avec article zéro, exclut normalement toute reprise du substantif. Or ici, non seulement il y a entorse à cette règle, mais le pronom adverbial *en* est immédiatement réinvesti dans un second tour lexicalisé, également avec article zéro (*en prendre = prendre part*).

Cette **anaphore grammaticale audacieuse** est un procédé encore admis au début du XVII<sup>e</sup> siècle (mais il intrigue déjà !), mais que les grammairiens et les « Remarqueurs » condamnent ensuite de façon de plus en plus nette<sup>23</sup>. Se pose donc clairement un problème d'histoire de la langue, qu'il est délicat d'interpréter. Doit-on considérer que la date des *Mémoires* est trop tardive pour que Saint-Simon ne commette pas sciemment une entorse ? – mais Bouhours, en 1675, admet encore l'anaphore par *en* ! Doit-on au contraire voir là ce que Georges Molinié appelle un « stylème de littérarité générique », qui semble typique de la langue des mémorialistes classiques hanté par le rythme ou le *kairos* (le Cardinal de Retz est lui aussi particulièrement friand de ces anaphores irrégulières qui favorisent une écriture rapide) ? S'agit-il, plus largement encore, d'un trait de la langue de ces grands aristocrates classiques (La Rochefoucauld, Mme de Sévigné, Bussy-Rabutin), plus attirés que d'autres par ces grâces surannées de la vieille langue ou séduits par une forme de *négligé* ?

L'écheveau interprétatif est ici encore plus nouveau que d'ordinaire, puisque le pronom *en* est aussitôt réinvesti dans le cadre d'un autre tour locutionnel : l'anaphore

<sup>22</sup> On notera, plus furtivement, l'attitude de retrait prudent (pour ne pas dire de lâcheté) du duc d'Orléans : symboliquement, deux phrases en régime de DN suffisent à décrire son désengagement presque total. Il n'assiste à l'échange qu'à l'arrière-plan...

<sup>23</sup> Voir Nathalie Fournier, *Grammaire du Français classique*, p. 215-216. « Selon cette Remarque, qui est établie sur celle de M. de Vaugelas, que le pronom relatif ne se peut rapporter à un nom qui n'a point d'article ; ce n'est pas écrire purement que de dire, *J'ay raison de me plaindre, et vous ne l'avez pas de m'accuser*. Il faut mettre *en* au lieu de *le*, parce qu'*en* étant moins déterminé, se rapporte mieux à un nom indéterminé » (Dominique Bouhours, *Remarques Nouvelles sur la Langue Française*, 1675). Bouhours corrige sur ce point les propositions de la *Grammaire* de Maupas (1607), qui autorisait un tour comme « si vous ne vouliez pas tenir promesse, il ne me la fallait pas faire. » (cité par Isabelle Landy-Houillon, « Entre lexique et syntaxe : des interférences de la phrase et du pronom au XVII<sup>e</sup> siècle », in *La Lingua francese nel Seicento*, Quaderni del Seicento francese 9, Bari, Adriatica / Paris, Nizet, 1989, p. 66.

irrégulière se double donc d'une **diaphore** ou d'une **antanaclase**<sup>24</sup>. Comme le signale Furetière, « donner part » renvoie à la « connaissance qu'on a d'une affaire », alors que dans « prendre part », le substantif *part* a le sens d'*intérêt* – le glissement est d'ailleurs souligné ici par la présence de l'adverbe quantifiant *tant*.

Un peu plus haut dans le texte, on trouve une occurrence d'un type assez similaire : « Mme la Duchesse (...) lui fit excuse de n'avoir pu le lui dire plus tôt ». Le plus prudent était sans doute, là aussi, de partir de la description syntaxique et de signaler que le pronom *le*, de toute évidence anaphorique, n'admettait pas d'antécédent clairement identifiable dans le contexte immédiat. Le seul candidat (GN masculin singulier) éventuel serait *mariage* (« donner part du mariage »), mais « \*dire un mariage » semble difficilement admissible : de toute évidence, le pronom *le*, de valeur neutre, admet une antécédence plus large et renvoie à la nouvelle de l'annonce du mariage faite par le roi.

Mais il n'était pas interdit, pour peu que l'on fût preuve de prudence, de risquer une interprétation plus audacieuse : voir peut-être là une marque d'atténuation, reflet indirect des préoccupations diplomatiques de la duchesse d'Orléans soucieuse de « calmer le jeu », ou au contraire une litote ironique du mémorialiste s'amusant de l'ambiance irrespirable qui pèse sur l'entretien – *mutatis mutandis*, un effet similaire à celui de ces caricatures contemporaines de l'affaire Dreyfus représentant un dîner de famille dégénérant en pugilat, et plaisamment sous-titrées : « ils *en* ont parlé »...

On pouvait bien sûr, face à ces étrangetés syntaxiques, faire preuve d'une plus grande retenue interprétative ; il était en revanche fort dommage de ne pas signaler la présence de ces faits de langue très singuliers, qu'on en fasse une simple survivance de l'ancienne langue ou plus audacieusement un premier indice de discordance manifestant la présence surplombante du mémorialiste.

b) Vers une « scénographie » littéraire ?

Cette question de la référence grammaticale apparaissait une nouvelle fois avec une autre ressource syntaxique, celle de l'**exophore mémorielle** : « comme il arrive dans ces crises d'angoisse ». Cette utilisation du déterminant démonstratif (recatégorisant) est assez surprenante, dans la mesure le GN qu'il introduit n'est pas complété par une subordonnée relative : le fonctionnement **cataphorique** attendu reste donc incomplet et la « notoriété » des crises en question fort problématique – malgré l'emploi du **présent omnitemporel** ! Comme un fonctionnement anaphorique du démonstratif est à exclure, et plus encore un fonctionnement déictique (ce serait aberrant en régime de récit), on est obligé de conclure que Saint-Simon, par cette audace grammaticale, **force délibérément la référence** : tout se passe comme s'il établissait ainsi une connivence avec les lecteurs qui accepteront de partager son système de pensée. On peut probablement voir là un stylème propre à l'écriture aristocratique – qui affiche bien souvent ce type de techniques pour construire une connivence avec le lecteur et éventuellement sélectionner un public de *happy few* – mais aussi une façon cruelle et ironique de rendre *évidente* (au double sens d'*irréfutable* et de *concrètement visible*) la détresse de Mme la

---

<sup>24</sup> Il existe autour de ces deux figures de construction un flottement terminologique. Le jury a naturellement admis les positions les plus diverses : selon Georges Molinié, la diaphore est une « simple variété d'antanaclase, en ceci que les deux signifiés différents ne s'opposent que par un jeu dans la même isotopie. (...) L'effet de la diaphore est donc à la fois moins fort et plus subtil que celui d'une antanaclase ordinaire ». Pour Bernard Dupriez, la différence tient davantage à des problèmes d'ordre énonciatif : l'antanaclase est une « diaphore prenant place dans un dialogue, voire une plaidoirie. Il s'agit de reprendre les mots de l'interlocuteur (ou de la partie adverse) en leur donnant une signification autre, dont on pourra tirer avantage » (références : article « Diaphore », in Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 99 ; Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 50).

Duchesse. On pouvait prolonger cette analyse syntaxique par une rapide **étude lexicologique** et signaler que l'expression « crises d'angoisse » revêt une forte valeur programmatique : le terme de *crise* porte des sèmes d'excès et d'irrationalité qui trouveront leur réalisation avec la perte de contrôle de la duchesse, et l'étymologie très concrète d'*angoisse* (*angustiæ*, les lieux étroits ou resserrés / la gêne liée à l'oppression physique) n'est pas sans rapport avec cette parole contrainte qui ne peut exprimer librement son dépit.

L'exophore mémorielle irrégulière n'est sans doute pas le seul procédé qui permette de construire une **scénographie**<sup>25</sup> particulière, dessinant en creux l'image d'un lecteur confident et complice. Cet appel à une expérience commune caractéristique de la conversation mondaine s'illustre également dans les **structures binaires du discours** (« soit que dans ces premiers moments [...], soit qu'elle ne sût que devenir » / « pour adoucir ces premiers moments, ou plutôt pour agir en conformité... »). Le mouvement alternatif des subordonnées hypothétiques ou l'éventuelle retouche correctrice (épanorthose) favorisent, sur un mode informel (il s'agit, presque symboliquement, de groupes syntaxiques supprimables), la mise en partage de l'exploration d'une réalité complexe).

### c) Le défigement

L'ironie de Saint-Simon culmine avec la dernière phrase de l'extrait proposé, « La pluie et le beau temps relevèrent quelques moments de silence » : il fallait ici signaler la double ellipse du locuteur et du verbe de déclaration. Le propos est ainsi réduit à un élément de phraséologie qui subit un **défigement grammatical** pour devenir un GN sujet (« parler de la pluie et du beau temps » => « la pluie et le beau temps »). Il y a là un trait stylistique génial d'inventivité pour dire la gêne extrême, la lourdeur absolue de l'ambiance qui contraignent les protagonistes à se réfugier derrière les lieux communs de la conversation. La parole est donc ici l'inverse d'une quelconque affirmation de soi : elle est plutôt utilisée pour donner la pleine mesure de la vexation de Mme la Duchesse. Le jury a fortement valorisé les copies qui ont su rendre cette subtilité tout en décrivant correctement la syntaxe de l'énoncé. Les meilleurs candidats ont su commenter l'effet sensible de **clausule**, accentué par l'**assonance** de voyelles longues nasalisées (« moments de silence »), le **contraste rythmique** avec la phrase précédente ou encore la figure de **litote**. Rappelons enfin que lorsqu'on utilise le terme d'**ironie** dans le cadre d'un commentaire stylistique, il est de bonne méthode de décrire techniquement cette notion : pour l'étude de la présente occurrence, la définition rhétorique (en termes d'antiphrase) ne convenait guère et il était nettement préférable de convoquer l'approche énonciative. L'effet de **polyphonie** était manifeste (voir la théorie classique d'Oswald Ducrot<sup>26</sup>) et l'on pouvait même utilement faire référence à l'analyse fameuse de Sperber et Wilson<sup>27</sup> (l'ironie comme **écho**) en montrant comment la clausule finale entrait aussi en résonance avec un autre énoncé lapidaire : « le remerciement fut d'un froid à glacer » – même recours à des expressions familières, même contraste rythmique, même ellipse du locuteur, remotivation rétrospective de la caractérisation métaphorique à *glacer* par convergence thématique avec la phrase finale... Décrire cette spectaculaire concentration de procédés techniques permettait de comprendre

---

<sup>25</sup> Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004 (notamment p. 190 sq.).

<sup>26</sup> Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, p. 44 sq.

<sup>27</sup> Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 399-412.

le fonctionnement de l'exceptionnelle trouvaille stylistique finale, sans naturellement en épuiser l'effet.

On pouvait en conclusion revenir sur le paradoxe fondateur évoqué plus haut : bien qu'absent, Saint-Simon recrée l'événement jusqu'à devenir l'instrumentiste expert qui règle le tempo de l'échange et son tempérament. Sa subjectivité surplombe en permanence la retranscription de la conversation. Le tour de force réside dans le jeu de contraste qui sous-tend cette véritable mise en scène : c'est au moment où la parole des autres s'étrangle (de gêne ou de rage) que celle du mémorialiste se libère et conquiert, sous l'œil complice du lecteur, son plus haut degré de virtuosité.

## Texte français antérieur à 1500 :

**Tristan de Béroul, vers 1656-1684**, édition Muret-Defourques, Paris, Champion, 1982.

Ce corrigé a été rédigé par Sarah Baudelle-Michels (Traduction), Fleur Vigneron (Graphie et phonétique) Eléonore Andrieu (Morphologie), Damien de Carné (Syntaxe) et Christine Silvi (Vocabulaire)

### TRADUCTION

La question de **traduction** reste celle qui est la mieux réussie de toutes, même si les copies obtenant la note maximale de 16/16 sont peu nombreuses. Excepté en sa première phrase, l'extrait ne présentait pas de difficultés particulières. Toutefois, la présence de quelques mots de vocabulaire rares rendait l'exercice hasardeux pour quiconque avait travaillé négligemment le programme. Nous rappelons que la meilleure des préparations consiste à traduire soi-même le texte, et de préférence à l'écrit : on apprend ainsi à éviter les calques et à améliorer ses qualités rédactionnelles. L'exercice de traduction, ne l'oublions pas, est révélateur tant des connaissances du candidat en ancien français que de sa maîtrise du français contemporain. Aussi les candidats ne sauraient-ils se contenter d'une lecture, fût-elle répétée, de telle ou telle traduction existante qu'ils s'efforceraient de restituer servilement. Quant à ceux qui n'ont même pas pris la peine de lire l'œuvre, ils se ridiculisent tout simplement : que penser de quelqu'un qui prend Govenal pour le cheval de Tristan ? Heureusement, les nombreuses copies proposant des traductions précises et élégantes prouvent que l'exercice est parfaitement maîtrisable au terme d'une préparation rigoureuse.

Le barème pour la correction est identique à celui des sessions précédentes. La notation se calcule sur 16 points, avec une perte de 2 points pour un contresens et pour l'omission d'un vers ; 1 point pour un faux sens, et pour l'omission d'un groupe de mots ; 0,5 point pour une faute de temps, un barbarisme, des constructions et des expressions incorrectes ou maladroitement, 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.

### ***Un de ces trois que Dex maudie / Par qui il furent descobert, / Oiez comment par un jor sert !***

Vouloir à tout prix conserver l'ordre des mots de cette première phrase tout en restant élégant était impossible. Il ne faut pas s'interdire d'intervertir les propositions quand cela est nécessaire. Rappelons également que reproduire formellement un séquençage en vers dans la traduction n'a pas lieu d'être : la traduction est en prose. La première difficulté consistait à rendre le subjonctif d'imprécation dans la relative *que Dex maudie !*, le tour n'existant plus de nos jours. *Servir* a ici le sens de "se comporter", "agir". Le calque "sert" faisait faux-sens et ajoutait une faute de temps. Enfin, en ce début de texte, les conventions de l'exercice vous demandent d'identifier clairement les personnages (les amants et les trois félons).

### ***Riches hom ert et de grand bruit, / Li chiens amoit por son deduit***

*Riche*, *bruit* et *deduit* ont souvent posé problème. Il s'agit pourtant de mots récurrents susceptibles d'être travaillés pour la question de sémantique, ce qui fut effectivement le cas pour *riche*. Maîtriser le sens de *deduit*, « plaisir »,

« divertissement » pris notamment à la chasse, ne suffisait pas : il fallait encore éviter des traductions susceptibles d'interprétations grivoises comme « il prenait son plaisir avec les chiens ». D'autre part *li chiens* est bien un cas régime pluriel. Ce non respect des déclinaisons n'est pas rare chez Bérout.

***De Cornoualle du païs / De Morrois erent si eschis / Qu'il n'i osout un sol entrer.***

Les candidats ont été particulièrement embarrassés par les trois prépositions *de*. *De Cornoualle* complète *païs* et *de Morrois* porte sur *eschis*. Faire porter *païs* sur *Morrois* est envisageable pourvu que l'on traduise par "la région du Morrois" et non par "le pays du Morrois". Une faute d'orthographe sur *Morrois*, toponyme capital dans l'œuvre était pour le moins fâcheux. D'autre part les noms géographiques précédés de la préposition *de* équivalent à *cil de* soit "ceux du pays de Cornouailles". Il fallait éviter toute ambiguïté sur l'identification du sujet de *erent* : le pronom "ils" renverrait aux chiens évoqués précédemment. Attention à bien rendre compte enfin de tous les mots : *un sol* a souvent été omis quand il n'a pas été interprété comme le substantif "le sol".

***Bien lor faisoit a redouter ; / Qar, se Tristran les peüst prendre, / Il les feïst as arbres pendre.***

La présence de *lor* empêche de comprendre la construction *faisoit a redouter* comme ayant une valeur passive "la forêt était bien à redouter". Le sujet "les amants/ils" était à restituer. Le système hypothétique *se peüst...feïst* au subjonctif est à interpréter comme un irréel du passé.

***Un jor estoit o son destrier / Govenal sol a un doïtil / Qui descendoit d'un fontenil. Au cheval out osté la sele : / De l'erbete paisoit novele.***

La suite du texte était très simple pour qui maîtrisait les termes *doïtil* "petit cours d'eau" et *fontenil* "petite source" ; faute de quoi certains ont proposé des traductions fantaisistes allant jusqu'à faire descendre le destrier dans un puits.

***Tristran gesoit en sa fullie.***

Là encore, il convenait d'éviter le calque pour *gesir*. Quant à *fullie* la récurrence de cette cabane de branchages dans l'œuvre n'a pas évité à certains d'en faire une jonchée de feuilles. Dans cette hypothèse, la préposition *en* posait pourtant problème.

***Estroïtement ot enbrachie / La roïne, por qu'il estoit / Mis en tel paine, en tel destroit.***

Le sens premier d'*embrasser* est "prendre dans ses bras".

***Endormi erent amedoi. / Govenal ert en un esquoi.***

*Amedoi* "tous les deux" n'a pas toujours été correctement identifié. Pour *esquoi*, le jury a accepté quantité de traductions (dès lors qu'elles étaient plausibles), le terme étant un hapax que le dictionnaire Godefroy lui-même traduit de manière douteuse puisqu'il propose pour ce vers "esquif". Le plus logique est de l'interpréter comme "une embuscade".

***Oï les chiens par aventure.***

Le calque "par aventure" fait faux-sens. Il s'agit d'une expression fréquente : "par hasard", voire "par chance".

***Le cerf chacent grant aleüre.***

Pour la valeur de l'article défini, on se reportera à la question de syntaxe. On peut lui donner une valeur de notoriété "chasser le cerf" ou lui préférer "chasser un cerf". La rupture temporelle avec le présent *chacent* peut être conservée si l'on continue de traduire la suite avec des présents de narration, en respectant le principe

d'unification des temps (que l'on choisisse le présent ou le passé) au sein d'un même passage.

***C'erent li chien a un des trois / Por qui conseil estoit li rois / Meslez ensemble la roïne. / Li chien chacent, li cerf ravine.***

La dernière difficulté syntaxique du texte était le relatif indirect *qui* complément du nom *conseil* : “par le conseil duquel / desquels”. Restaient deux difficultés au niveau du lexique : *meslez* dont il fallait proscrire le calque et le verbe plus rare *raviner* “s'enfuir à toute vitesse”.

### **Proposition de traduction**

Ecoutez ce que fit un jour l'un de ces trois félons — maudits soient-ils— à cause de qui le couple fut surpris. C'était un homme puissant et de grande renommée qui se plaisait à chasser avec ses chiens. Les habitants du pays de Cornouailles se méfiaient tellement du Morrois que pas un seul n'osait y pénétrer. Ils avaient tout lieu d'avoir peur car, si Tristan avait pu les capturer, il les aurait pendus aux arbres : ils avaient donc bien raison de l'éviter. Un jour, Govenal se trouvait seul avec son cheval près d'un filet d'eau qui coulait d'une source. Il avait dessellé son cheval qui paissait de jeunes pousses d'herbe. Tristan était couché dans sa cabanne. Il enlaçait étroitement la reine à cause de qui il s'était exposé à tant de peines et de tourments. Tous deux dormaient. Govenal était à l'affût. Par chance, il entendit les chiens : ils poursuivaient un cerf à toute vitesse. C'étaient les chiens de l'un des trois qui avaient poussé le roi à se brouiller avec la reine. Les chiens chassent, le cerf détale.

### **PHONETIQUE ET GRAPHIE**

Malheureusement, trop de copies ne traitent pas du tout les questions de phonétique et de graphie, se privant ainsi immédiatement d'un nombre de points considérable. En revanche, certains candidats témoignent d'une véritable maîtrise de la phonétique historique, en faisant notamment remarquer que dans *chien*, au contact de la consonne palatale, on s'attendrait à un amuïssement de [y], ce qui n'a pas eu lieu. Le jury a particulièrement apprécié toutes les explications qui montraient que les candidats allaient au-delà de la simple récitation de connaissances apprises mécaniquement. La datation des évolutions phonétiques n'est qu'indicative, les divers manuels variant parfois sur ce point, l'essentiel est de respecter une chronologie relative des phénomènes les uns par rapport aux autres.

La plupart des copies emploient l'alphabet des romanistes (alphabet Bourciez), mais il est également possible d'utiliser l'alphabet phonétique international.

**a-) Retracer l'histoire phonétique, depuis le latin jusqu'en français moderne, de *chiens* (v. 1679) du latin *canes*.**

Dans ce type de question, la première indication à donner est l'accentuation de l'étymon. Il est bon de signaler, au cours de l'évolution, l'état qui correspond à la prononciation supposée à l'époque du texte. Pour *chiens*, les candidats pouvaient présenter une des deux explications possibles pour le phénomène de la diphtongaison, mais il convient d'être cohérent dans la réponse, autrement dit, de ne pas mélanger les deux hypothèses. Toute remarque supplémentaire sur la graphie est la bienvenue.

| Datations, transcriptions et explications des phénomènes selon G. Zink <sup>28</sup> |            |  | Datations, transcriptions et explications des phénomènes selon G. Joly <sup>29</sup> |            |   |
|--|------------|--|--|------------|---|
|  | [kánes]    | accent sur [a]   |  |            |   |
| II <sup>e</sup> au IV <sup>e</sup>   | [kánɛs]    | bouleversement du système vocalique latin, [a] bref ou long ne modifie pas son timbre  |  |            |   |
| V <sup>e1</sup>  | [ʔánɛs]    | palatalisation de [k] en position initiale devant [a]  |  |            |   |
|  | [ʔánɛs]    | dentalisation  |  |            |   |
|  | [tʰánɛs]   | assibilation   |  |            |   |
| V <sup>e2</sup>  | [tʰɛ́nɛs]  | influence fermante de la consonne palatale sur [á] tonique libre   | VI <sup>e</sup>  | [tʰíɛnɛs]  | [á] se diphtongue spontanément en [áɛ], et ensuite la consonne palatale exerce son action fermante, d'où un [i] et formation d'une triphongue [íae], qui se réduit à [íɛ] |
|  | [tʰíɛ́nɛs] | diphtongaison conditionnée (loi de Bartsch) : l'influence fermante de la consonne palatale se fait sentir surtout sur le début de la tenue qui se ferme en [i] et il en résulte une segmentation en [íɛ] | VII <sup>e</sup>   | [tʰíɛ́nɛs] | rapprochement d'aperture : le 2 <sup>nd</sup> élément de la diphtongue se ferme d'un degré sous l'influence du premier  |
| VII <sup>e</sup>   | [tʃíɛns]   | dépallatalisation et effacement de la voyelle finale   | fin VII <sup>e</sup>   | [tʃíɛ́nɛs] | dépallatalisation   |
|  |            |  | VIII <sup>e</sup>  | [tʃíɛ́ns]  | effacement de la voyelle finale   |
| X <sup>e</sup>   | [tʃíɛ́ns]  | au contact de la consonne nasale, le second élément de la diphtongue se nasalise   | XII <sup>e1</sup>  | [tʃíɛ́ns]  | au contact de la consonne nasale, le second élément de la diphtongue se   |

<sup>28</sup> G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1991 [3<sup>e</sup> éd. mise à jour].

<sup>29</sup> G. Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995. Dans cette seconde partie du tableau, nous n'indiquons que les éléments qui sont différents de ce que G. Zink propose.

|   |           |   |  |  |  |
|---|-----------|---|--|--|--|
|   |           |   |  |  | nasalise, puis le 1 <sup>er</sup> élément de la diphtongue se nasalise aussi |
| XII <sup>e2</sup> -<br>XIII <sup>e1</sup> | [tšyꞤns]  | réduction de la diphtongue par basculement de l'accent sur le second élément plus ouvert que le premier ; étape de l'évolution correspondant au texte de Bérout   |  |  |  |
| XIII <sup>e1</sup>                        |           | au contact de la consonne palatale, on s'attend à un amuïssement de [y], mais il ne s'efface pas dans <i>chien</i> , peut-être pour des raisons lexicales : éviter l'homophonie de <i>ch(i)enne</i> et de <i>chaîne</i>   |  |  |  |
| XIII <sup>e</sup>                         | [šyꞤn(z)] | réduction de l'affriquée ; ouverture en [yꞤ] en langue populaire (XVI <sup>e</sup> -XVII <sup>e</sup> s. en langue savante) ; effacement de la consonne finale [s], sauf pour la liaison devant un mot commençant par une voyelle, cas dans lequel [s] se sonorise en [z] |  |  |  |
| XVII <sup>e</sup>                         | [šyꞤ(z)]  | dénasalisation partielle en position libre par chute de la consonne nasale  |  |  |  |

Du point de vue graphique, on note la création du digramme *ch*, nouveau par rapport au latin, pour noter [š], phonème inexistant en latin. La graphie *ie* témoigne de l'ancienne diphtongue. À l'époque de Bérout, dans *chiens*, le graphème *n* a une double valeur : il indique le caractère nasal de la voyelle au contact et correspond à la prononciation de la consonne nasale [n] ; en revanche, en français moderne, dans *chiens*, ce graphème *n* n'a conservé qu'une valeur : l'indication du caractère nasal de la voyelle au contact.

- a) Étudier l'origine et l'évolution, d'un point de vue phonétique et graphique, des consonnes finales dans *Dex* (v. 1656), du latin *Deus* ; *entrer* (v. 1663), du latin *intrare* ; *jor* (v. 1668), du latin *diurnum* ; *chiens* (v. 1679), du latin *canes* ; *cerf* (v. 1680), du latin *cervum*.

Rappelons que pour répondre à ce type de question, le jury attend une introduction et un plan. L'étude des mots les uns après les autres, dans l'ordre du texte, est à proscrire. Plusieurs plans sont possibles. On peut établir un plan fondé sur les prononciations supposées à la date du texte de Bérout, afin de mettre l'accent sur l'origine puis l'évolution ; on aurait ainsi deux parties : 1) du latin au XII<sup>e</sup> siècle inclus (on traite l'état du texte de Bérout en tenant compte de l'origine latine, le XII<sup>e</sup> étant la date du texte et une limite qui convient bien pour la question posée, car au XIII<sup>e</sup> siècle intervient une nette évolution) 2) du XIII<sup>e</sup> siècle au français moderne. Face à ce plan de type chronologique, on peut également proposer une approche plus synthétique à partir du français moderne, c'est la démarche que nous allons développer ci-dessous.

L'essentiel, encore une fois, est que la copie comporte un plan et que les candidats précisent clairement les époques concernées pour chacune des explications. En effet, l'expression « en ancien français » paraît bien vague pour répondre à cette question, car l'état phonétique du XII<sup>e</sup> siècle diffère nettement de la situation qu'on rencontre au XIII<sup>e</sup>, or ces deux moments appartiennent à cette phase dite de l'ancien français. De même, la locution « au Moyen Âge » a toutes les chances de manquer de pertinence quand on lit des remarques du genre : « au Moyen Âge, les consonnes finales se prononcent » (la période médiévale connaît justement une évolution qui rend inepte cette proposition).

Il importe également de maintenir une grande clarté dans la rédaction et de ne pas confondre la notation d'un phénomène phonétique, qui doit se trouver entre crochets, et la mention d'une graphie, qui doit être soulignée dans un document manuscrit. On a relevé, par exemple, la confusion entre [r] et *r* dans certaines copies où l'on trouve parfois écrit *r*, alors qu'apparemment le candidat traite de l'aspect strictement phonétique. Les candidats peu soigneux donnent ainsi une impression défavorable de manque de rigueur.

#### *Proposition de corrigé*

En introduction, on peut évoquer le problème de la discordance entre la graphie et la prononciation en français moderne ; la graphie a pour but premier de noter ce qu'on entend, mais en français moderne, la situation n'est pas si simple. En partant de ce constat, il est possible d'envisager un plan qui se positionne à partir du français moderne, en tenant compte de l'origine et de l'évolution de la langue française. On aurait ainsi trois parties : 1) en français moderne, la consonne finale se prononce 2) en français moderne, la consonne finale ne se prononce pas ou seulement pour la liaison 3) le graphème final était une abréviation qui a pris une autre signification en français moderne.

1. En français moderne, la consonne finale se prononce :

Dans *jor*, en ancien français, la consonne finale se prononce [r] apico-alvéolaire ; en moyen français, la consonne finale n'est plus prononcée, mais se voit rétablie au XVII<sup>e</sup> siècle ; dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on note un changement d'articulation : [R] dorso-vélaire. Ce [r] devenu [R] est directement issu du [r] latin de *diurnum* ; le [m] final a disparu de façon précoce et la voyelle finale

s'est effacée au VII<sup>e</sup> siècle, laissant [rn] à la fin du mot ; on a donc normalement *jorn*, forme qu'on trouve dans les plus anciens textes. Le [n] final a été abandonné dès l'ancien français par alignement sur les formes marquées par [s] final (le CS sing. et le CR plur.) où on trouve *jorz*, car [n] appuyé sur [r] s'est effacé devant [ts], le [t] étant apparu comme transition entre [n] et [s].

2. En français moderne, la consonne finale ne se prononce pas ou seulement pour la liaison :

a) graphème noté pour des raisons morphologiques

Dans *chiens*, la consonne finale provient directement du [s] final latin, elle est prononcée au XII<sup>e</sup> siècle, époque du texte de Bérout. Elle s'efface au XIII<sup>e</sup> siècle, sauf pour la liaison devant un mot commençant par une voyelle, cas dans lequel [s] se sonorise en [z] ; mais on continue d'écrire -s final pour des raisons morphologiques : -s final marque le CR pluriel des noms masculins de la première déclinaison dont *chien* est un exemple. Avec l'abandon des déclinaisons, -s final va rester dans la graphie comme marqueur de pluriel des noms masculins.

Au XII<sup>e</sup> siècle, date du texte de Bérout, [r] final se prononce. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, [r] final tend à s'effacer dans *entrer*, sauf cas de liaison. Ce [r] final provient directement du latin *intrare*, verbe dont la voyelle finale s'est effacée au VII<sup>e</sup> siècle, [r] se trouvant de ce fait en position finale. Même si la consonne finale s'efface phonétiquement au XIII<sup>e</sup> siècle, on continue à écrire -r à la finale, car la terminaison -er, du point de vue morphologique, est la marque de l'infinitif des verbes du premier groupe. Au sein du mode infinitif, en français moderne, on note une opposition entre un graphème -r qui n'est pas prononcé pour les verbes du premier groupe, alors qu'il l'est dans les autres groupes (mis à part le verbe *aller*) : on peut comparer *entrer* à *finir* et *voir*, par exemple, où [R] final est prononcé.

b) graphème noté pour des raisons lexicales ou simplement conservatrices

Dans le latin *cervum*, *v* correspond à [w] en latin classique, [w] évolue au I<sup>er</sup> siècle en [β], puis se renforce au III<sup>e</sup> siècle en [v]. Dans le français *cerf*, la consonne finale [f] provient de l'assourdissement du [v] en position finale au VII<sup>e</sup> siècle, après la chute précoce du [m] final et l'amuissement de la voyelle finale au VII<sup>e</sup> siècle. Au XII<sup>e</sup> siècle, à la date du texte de Bérout, la consonne finale est prononcée. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la consonne finale n'est plus prononcée, sauf cas de liaison devant un mot commençant par une voyelle, mais la consonne continue de s'écrire, peut-être faut-il y voir une influence conservatrice, mais on peut aussi penser à une raison d'ordre lexical : on écrirait la consonne finale pour distinguer des homonymes (*la serre du jardin*, *les serres de l'aigle*, *serre* du verbe *serrer*, *sert* du verbe *servir*). On peut signaler un autre homonyme : *serf*, substantif pour lequel l'usage est flottant concernant la prononciation ou non de la consonne finale. Dans le cas du [f] final, on note des variations dans la réalisation phonétique en français moderne, pour ce qui est de la liaison devant voyelle, le [f] étant parfois sonorisé en [v] : *neuf enfants de neuf ans* (consonne finale de *neuf* prononcée [f] dans le premier cas, [v] dans le second).

3. Le graphème final était une abréviation qui a pris une autre signification en français moderne

Pour le Moyen Age, le graphème -x est à l'origine une abréviation de la finale -us. Les textes médiévaux sont souvent édités en conservant cette abréviation, sans la résoudre, ce qui est le cas ici : *Dex = Deus*. Si on résout l'abréviation, on retrouve le cas du [s] final qui a une valeur purement morphologique au XIII<sup>e</sup> siècle, pour marquer ici le CS singulier, comme dans *chiens* où -s final sert à marquer le CR pluriel, selon le modèle de la première déclinaison des noms masculins. Peu à peu, on trouve, surtout à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, des graphies -ux, où -x final devient un simple substitut de -s après u. Avec l'abandon des déclinaisons, -x final va alors devenir un graphème possible pour marquer le pluriel de certains noms après u, à la place du -s final plus courant, les deux étant muets (sauf en cas de liaison, où on observe une sonorisation en [z] aussi bien pour -s final que pour -x final).

Conclusion : Tandis que la langue populaire a une nette tendance à l'effacement des consonnes finales, même si la graphie conserve parfois la notation de certaines consonnes, comme on l'a vu, pour des raisons morphologiques, lexicales ou conservatrices, la langue savante, surtout à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, a cherché parfois à revenir à la prononciation des consonnes finales. Ce mouvement régressif s'est imposé pour certains mots, mais pas de façon systématique, ce qui explique la situation particulièrement complexe du français moderne à cet égard. On a ainsi eu l'occasion de relever l'exemple des infinitifs où le -r à la finale est tantôt muet, tantôt prononcé.

## MORPHOLOGIE

Le sujet proposé présentait en morphologie deux questions (a. et b.) portant sur un tiroir verbal (l'Imparfait de l'indicatif) : une question impliquant une analyse en synchronie des formes du passage étudié ; une question impliquant une analyse en diachronie longue. Nous renvoyons au rapport de 2010 pour une présentation précise de la méthodologie à mobiliser dans chacune de ces questions : il convient en effet de ne pas confondre les deux versants de l'exercice, comme le font encore trop de candidats. Le classement raisonné des formes (demandé en a.) exige que le candidat se concentre sur l'observation du texte, qui appartient à un moment précis de l'histoire de la langue, et qu'il en tire toutes les remarques nécessaires, de manière très rigoureuse, sans faire appel d'emblée à un raisonnement en diachronie qui ne lui sera demandé en principe qu'en question b.

Le plan à suivre obéit donc pour chaque question à des exigences qui sont à distinguer : dans le cas qui nous occupe (un tiroir verbal), il est nécessaire de procéder à la question a. à la mise en lumière des différents critères de structuration du tiroir verbal, donc de décrire aussi finement que possible la structure morphémique et accentuelle des formes. Il semble important de rappeler dans ce rapport que rien ne va de soi en ces matières et que la description engage une déconstruction, une analyse, et la désignation/définition systématique des éléments que l'on évoque. A partir des relevés de formes, il s'agit de constater que se dessinent des types de formes, dont les paradigmes diffèrent entre eux par quelques critères (marques désinentielles et/ou variations de bases), tout en formant un système cohérent (ce qui n'exclut pas les cas à la marge, ou types secondaires, auxquels il faut nécessairement se confronter !) : il ne faut pas introduire là des données historiques, ni d'ailleurs des données phonétiques, sauf en cas de besoin et en les insérant strictement à la problématique morphologique. Enfin, dernière précision, ce premier versant de la question implique que le paradigme soit

explicitement donné pour chaque type de formes ; et un exemple concret susceptible d'illustrer le schéma théorique n'est jamais malvenu et aurait sans doute permis à certains candidats d'éviter un relevé constellé d'erreurs...

La question b. de l'exercice invite à décrire tout aussi soigneusement une forme verbale, insérée bien entendu dans son paradigme : il ne s'agit pas d'isoler une seule personne du paradigme. Le plan, dont la cohérence a été rappelée dans le rapport 2010, ne présente aucune difficulté. Mais, pas davantage que dans la question a., il ne doit être l'occasion de se tromper d'exercice (la morphologie n'est pas un exercice de phonétique, ni de syntaxe, encore moins de vocabulaire ! En revanche, l'exercice *mobilise* des critères phonétiques, graphiques...) ou de donner une liste de remarques sibyllines, incomplètes et absconses. Le plan obéit en morphologie à une véritable tension problématique, à laquelle les différentes parties, depuis l'introduction jusqu'à la conclusion, depuis la première partie remontant au latin jusqu'au Français Moderne, doit tenter de répondre : comment se constitue une forme ? Comment les locuteurs manifestent-ils dans cette forme des informations lexicales et morphologiques au cours des différentes périodes, à la fois grâce à la base et grâce aux morphèmes désinentiels ?

#### **A) RELEVER ET CLASSER LES FORMES D'IMPARFAIT DE L'INDICATIF DU TEXTE (SUR 8 PTS)**

Introduction générale :

- la structure morphémique de l'imparfait de l'indicatif, commune à tous les verbes sauf *estre* : base faible (B1<sup>30</sup>, base la plus productive en AF) + désinence, composée elle-même d'un morphème de temps (morphème d'imparfait) et d'un morphème de personne, distinctes normalement jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle à toutes les personnes.

- la structure accentuelle de l'imparfait de l'indicatif : le paradigme (ou temps ou conjugaison) est faible, ce qui signifie que les 6 personnes sont accentuées en dehors de la base. L'accent porte soit sur le morphème de temps (P1, P2, P3, P6), soit sur le morphème de personne (P4, P5).

- on distingue dans le corpus proposé, sur la même structure accentuelle et morphémique, des formes relevant d'un type dominant (ou commun) et une forme dialectale (relevant d'un type dit secondaire) pour un verbe du premier groupe : cette forme, spécifique des dialectes de l'Ouest<sup>31</sup>, n'a rien d'étonnant dans un texte présentant beaucoup de traits propres à la *scripta* anglo-normande. On note aussi la présence des deux formes de l'imparfait du verbe *estre* : une forme héréditaire atypique (un autre type secondaire) et une forme refaite sur le modèle des formes communes.

---

<sup>30</sup> Selon la terminologie adoptée par N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner, dans *Systèmes morphologiques de l'ancien français*, A. Le verbe, Bordeaux, 1983. Pour l'imparfait de l'indicatif, voir notamment p. 126-135.

<sup>31</sup> Nous n'évoquerons pas ici l'autre variante dialectale, toujours originaire de l'Ouest, que l'on trouve dans le manuscrit mais pas dans le relevé : elle concerne les verbes qui n'appartiennent pas au premier groupe, dans lesquelles la diphtongue *ei* s'est réduite en *e* (exemple : *tenet*, v. 1855).

**Classement** proposé en fonction des formes représentées dans le corpus (15 formes : *amoit*, P3 de *amer*, base *am-*, v. 1660 ; *faisoit*, P3 de *faire*, base *fais-*, v. 1664 ; *devoient*, P6 de *devoir*, base *dev-*, v. 1667 ; *decendoit*, P3 de *decendre*, base *decend-*, v. 1670 ; *paisoit*, P3 de *paistre*, base *pais-*, v. 1672 ; *gesoit*, P3 de *gesir*, base *ges-*, v. 1673 ; *osout*, P3 de *oser*, base *os-*, v. 1663 ; *ert*, P3, v. 1659, v. 1678 ; *erent*, P6, v. 1662, v. 1677, v. 1681 ; *estoit*, P3, v. 1668, v. 1675, v. 1682)

**1- TYPE DOMINANT : FORMES COMMUNES (TYPE « LE PLUS REPANDU ET LE MOINS MARQUE REGIONALEMENT<sup>32</sup> »)**

6 formes : *amoit*, P3 de *amer*, base *am-*, v. 1660 ; *faisoit*, P3 de *faire*, base *fais-*, v. 1664 ; *devoient*, P6 de *devoir*, base *dev-*, v. 1667 ; *decendoit*, P3 de *decendre*, base *decend-*, v. 1670 ; *paisoit*, P3 de *paistre*, base *pais-*, v. 1672 ; *gesoit*, P3 de *gesir*, base *ges-*, v. 1673.

De fait, tous les groupes de verbes sont représentés ici, y compris les verbes du premier groupe qui n'apparaissent pas tous sous une forme dialectale.

**Bases** : elles sont, régulièrement, faibles (exemple : base *dev-*, qui est aussi la base de l'infinitif, des autres paradigmes faibles, et des personnes faibles des paradigmes mixtes)

**Désinences** : elles regroupent le morphème temporel, variable selon les personnes (-*oie-* en P1, P2, P3, P6, avec amuïssement précoce du -*e-* en P3, généralisé dans notre corpus, et -*i-* pour P4, P5), et les marques de personne. L'analyse de P6 en -*oie-nt* s'explique par le fait que le *e* central ne s'amuït pas devant une nasale, et que le morphème de personne de P6, dans le système verbal, peut aussi bien être -*ent* que -*nt*. En P4 et P5, la valeur dissyllabique peut être ou non notée dans la graphie.

**L'accent** : il se déplace donc du morphème d'imparfait -*oie-* en P1, P2, P3, P6 au morphème de personne -*i-* en P4, P5.

**Paradigme** :

|    |                                    |
|----|------------------------------------|
| P1 | B1 + <i>oie</i> + -∅               |
| P2 | B1 + <i>oie</i> + -s               |
| P3 | B1 + <i>oie/oi</i> + -t            |
| P4 | B1 + <i>i</i> + - <i>iens/ions</i> |
| P5 | B1 + <i>i</i> + - <i>ies/-iez</i>  |
| P6 | B1 + <i>oie</i> + -nt              |

**Exemple** de paradigme : *devoir* :

|    |                           |
|----|---------------------------|
| P1 | <i>devóie</i>             |
| P2 | <i>devóies</i>            |
| P3 | <i>devóit</i>             |
| P4 | <i>deviíens /deviíons</i> |
| P5 | <i>deviíez</i>            |
| P6 | <i>devóient</i>           |

<sup>32</sup> C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, 2000, p. 271.

## 2- AUTRES TYPES :

### A- FORMES DIALECTALES SPECIFIQUES DES DIALECTES DE L'OUEST

1 forme : *osout*, P3 de *oser*, base *os-*, v. 1663.

Seul un verbe du premier groupe (en *-er*) est ici représenté, ce qui correspond à un fait : à l'Ouest, les formes en *-ou* (et en *-o-* à partir du XII<sup>e</sup> siècle : on trouve les deux formes, réduites et non réduites, chez Bérout) ne concernent normalement que les verbes du premier groupe en *-er/-ier* (même si elles peuvent par analogie concerner d'autres groupes de verbes, ce qui est le cas dans le manuscrit) et elles ne sont attestées que pour P1, P2, P3, P6. La structure morphémique est la même que celle des formes communes, ainsi que la structure accentuelle. L'emploi de ces formes s'affaiblit très tôt, dès le XIII<sup>e</sup> siècle. On peut noter que dans notre texte, un autre verbe du premier groupe est conjugué avec sa forme commune : *amoit*, v. 1660.

**Exemple** de paradigme : *oser* :

|    |                         |
|----|-------------------------|
| P1 | <i>osóue/ osóe</i>      |
| P2 | <i>osóues/ osóes</i>    |
| P3 | <i>osóut</i>            |
| P4 | <i>osiéens /osiions</i> |
| P5 | <i>osíiez</i>           |
| P6 | <i>osóuent/ osóent</i>  |

### B- LE VERBE ESTRE

8 occurrences : *ert*, P3, v. 1659, v. 1678 ; *erent*, P6, v. 1662, v. 1677, v. 1681 ; *estoit*, P3, v. 1668, v. 1675, v. 1682.

Ce verbe présente dans l'ancienne langue, à l'imparfait de l'indicatif, deux paradigmes différents comme le montre notre extrait :

- un paradigme héréditaire défectif et spécifique (dérivant directement du latin classique où les formes d'imparfait de l'indicatif de *esse* en *éram*, *éras*, *érat*, etc. étaient déjà spécifiques dans le système morphologique) en *ier-* (série avec diphtongue en P1, P2, P3, P6, qui paraît témoigner d'une évolution réservée au verbe en emploi tonique) ou *er-* (série sans diphtongue pour tout le paradigme, résultant de l'évolution réservée au verbe en emploi auxiliaire) : P1 : *(i)ere* ; P2 : *ieres* ; P3 : *(i)eret/(i)ert/(i)ere* ; P4 : *eriéens/eriions* ; P6 : *(i)erent* (et même *eirent* chez Bérout !). Seule la forme en *-er* est ici représentée, à la P3 et à la P6.

- un paradigme analogique, refait entièrement en Latin Tardif<sup>33</sup> sur une base en *est-* à partir du verbe latin *stare* (selon E. Bourciez et A. Dauzat) ou sur le modèle de *metre* (P. Fouché et C. Buridant) : P1 : *estoie* ; P2 : *estoies* ; P3 : *estoit* ; P4 : *esttiens* ; P5 : *esttiiez* ; P6 : *esttoient*. Seule la P3 est présente dans notre extrait.

Le paradigme analogique ne s'impose franchement qu'en Moyen Français, mais cette évolution qui peut sembler lente masque le fait qu'en réalité, les emplois des formes héréditaires, isolées dans le système morphologique et susceptibles d'être confondues avec celles d'un autre tiroir verbal (le futur de l'indicatif), sont bien particuliers et que l'évolution est variable selon la prose et le vers, le genre du texte,

<sup>33</sup> Nous utilisons ici la chronologie de M. Banniard, mais toutes les chronologies et terminologies propres aux différentes théories sont acceptées au concours, à la condition que leur usage soit cohérent et précis

son lieu de provenance ou encore le nombre de syllabes ou la rime dont le poète a besoin. On sait que seules P3 et P6 sont vraiment employées ; que les formes sans diphtongue en *er-* semblent bien plus fréquentes que les autres, par exemple, malgré la confusion toujours possible avec la forme du futur de l'indicatif, etc.. Les modalités de la concurrence entre les formes sont par ailleurs très complexes à déterminer : on voit ici que c'est la forme *ert* qui est privilégiée (et non *iert*) et que les deux formes de P3, héréditaire et refaite, sont employées successivement.

## B) EXPLIQUER, DEPUIS LE LATIN, LA FORMATION DU PARADIGME AUQUEL APPARTIENT LA FORME *AMOIT* (V. 1660) (SUR 8 PTS)

Comme le montre le classement précédent, *amoit* est la P3 du verbe du premier groupe *amer* conjugué à l'imparfait de l'indicatif sous la forme dite « commune », c'est-à-dire la moins marquée régionalement : la base faible *am-* est suivie du morphème d'imparfait *oi*, accentué, et de la marque de personne *t*.

On peut dire à propos des formes médiévales et à la suite de Michel Banniard que « si le paradigme est maintenu de manière homologique, il a été tout de même fortement refait<sup>34</sup> ». Ainsi, le paradigme médiéval dont est issue la forme *amoit* n'est pas issu, phonétiquement, du paradigme du Latin Classique mais c'est bien pourtant une des formes qui « perdurent » en diachronie longue.

Situation en Latin Classique : l'imparfait de l'indicatif se formait à partir de la base verbale atone suivie d'une voyelle thématique (*a, e, ie*), du morphème temporel *-ba*, et des marques de personne. Sa structure accentuelle était faible, avec un balancement de l'accent : l'accent portait sur la voyelle précédant le morphème temporel pour P1, P2, P3, P6 et sur la voyelle *a* du morphème temporel pour P4, P5. Il existait donc trois types de paradigmes, selon le groupe du verbe :

- verbes en *-are* : *-aba-*, donc *amábam, amábas, amábat, amabámus, amabátis, amábant* ;
- verbes en *-ere* non mixte : *-ēba-* ;
- verbes en *-ere* mixte et verbes en *-ire* : *-ieba-*.

### I- Du Latin Tardif à l'Ancien Français : formation du paradigme médiéval

En Latin Tardif de phase 1 (III<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles) :

- le type en *-ieba-* (le *i* en hiatus s'est affaibli en yod) s'aligne sur le type en *-eba-*, dont la voyelle *e* devient un [e] accentué lors du bouleversement du système vocalique.

- on note alors une dissimilation, dans le morphème temporel *-eba-*, du *b* intervocalique.

- cette forme réduite se répand analogiquement aux verbes du premier groupe, sauf dans l'Est et dans l'Ouest, où le maintien de la forme *-aba-* produit des formes dialectales à la suite d'évolutions phonétiques complexes (exemple : *osout*, dans notre extrait).

Les mécanismes d'un tel processus (alignement des paradigmes/ dissimilation de *b*) sont peu clairs. Certains invoquent le modèle de *habere*, en raison de sa fréquence d'emploi. M. Banniard propose de recourir à une explication qui tienne compte du système morphologique tout entier et de considérer tout particulièrement la valeur du

---

<sup>34</sup> *Du latin aux langues romanes*, Paris, 1997, p. 89 pour l'imparfait de l'indicatif.

morphème temporel *b* en latin classique : il se trouve que ce morphème marquait à la fois l'imparfait de l'indicatif et certaines formes de futur de l'indicatif, ce qui créait une sorte de confusion morphologique. La dissimilation du *b* dans le paradigme de l'imparfait pourrait alors s'interpréter comme « une clarification de l'opposition en un système binaire –∅- (imparfait)/ -*b*- (futur) »<sup>35</sup>.

Les paradigmes de l'ancien français sont donc issus d'un paradigme en –*eba*- refait, et non étymologique :

|    | Latin Tardif                          | Ancien Français  |
|----|---------------------------------------|------------------|
| P1 | <i>amébam</i> > * <i>améa</i>         | > <i>amóie</i>   |
| P2 | <i>amébas</i> > * <i>améas</i>        | > <i>amóies</i>  |
| P3 | <i>amébat</i> > * <i>améat</i>        | > <i>amóit</i>   |
| P4 | <i>amebámus</i><br>> * <i>ameámos</i> | > <i>amiéens</i> |
| P5 | <i>amebátis</i> ><br>* <i>ameátis</i> | > <i>amiéiez</i> |
| P6 | <i>amébant</i> > <i>améant</i>        | > <i>amóient</i> |

#### Base :

Elle ne porte jamais l'accent dans ce paradigme, et reste donc pendant la période soumise à une évolution phonétique très régulière (bouleversement du système vocalique et nasalisation du *a* initial assez précocement en Ancien Français), ce qui la distingue progressivement de la base dite forte en *aim*- qui apparaît dans d'autres tiroirs (les présents).

#### Désinences :

- Morphème d'imparfait :

- A P1, P2, P3, P6, une diphtongaison spontanée du [e] fermé accentué et libre se produit en Latin tardif de phase 2, soit entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle : [e] donne [éi]. Le [a] final atone, quant à lui, s'affaiblit en [e] central au VIII<sup>e</sup> siècle : il s'effacera très tôt en Ancien Français à P3, pour des raisons phonétiques liées à la place du *e*.
- A P4, P5, l'évolution n'est pas phonétique pour –*eamus*, –*eatis* : la diphtongue [ei] s'est peut-être étendue par analogie (elle aurait été perçue comme la marque morphémique de l'imparfait), provoquant selon la loi de Bartsch la transformation du [a] tonique libre, mis au contact d'un phonème palatal, en [íe], nasalisé à P4. La diphtongue atone [ei] se serait alors réduite à [i].

- Marques de personne :

<sup>35</sup> On sait que le paradigme du futur, après un temps d'hésitation morphologique, ne conserve pas ce morphème puisqu'il est entièrement refait : c'est donc une « tentative – avortée – de protection » d'un morphème latin sans doute ressenti comme peu efficace.

- A P1, chute du *m* dès le Latin Classique ;
- A P2, P3, P6, maintien phonétique des consonnes finales latines (et assourdissement de la voyelle finale pour P6) ;
- A P4 et P5, évolution phonétique normale avec chute des voyelles de la syllabe finale au VIII<sup>e</sup> siècle : dentalisation du *m* devant *s* à P4 et formation d'une affriquée sifflante sourde à P5 (*ts*, graphié *z*).

## 2- De l'Ancien Français au Français Moderne :

**Base** : elle est refaite sur la base forte B2 (*aim-*), qui a tendance à s'étendre analogiquement à l'ensemble des tiroirs verbaux pour ce verbe.

**Désinences** : morphème d'imparfait (les formes dialectales ne sont plus attestées à partir du XIII<sup>e</sup> siècle) et marques de personne :

- A P1, P2, P3, P6, le produit de la diphtongaison spontanée poursuit son évolution : le [éi] donne, par réaction, [ói] au tout début du XII<sup>e</sup> siècle, puis enfin [wɛ] après assimilation entre les deux parties de la diphtongue, basculement de l'accent et affaiblissement du premier élément. Généralement, le [wɛ] se réduit en [ɛ] dès le Moyen Français, mais la prononciation a pu se maintenir jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. En revanche, la graphie rétrograde *oi*, héritée de la prononciation du début du XII<sup>e</sup> siècle, n'évolue pas et perdure jusqu'en 1835, date à laquelle l'Académie, dans la 6<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire*, reconnaît la graphie *ai* (utilisée déjà par les imprimeurs depuis le XVII<sup>e</sup> siècle) pour transcrire la prononciation monosyllabique en vigueur depuis l'Ancien Français. Le morphème d'imparfait reste cependant, quand on le considère dans son ensemble, dissyllabique à P1, P2, P6 jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle et devient monosyllabique au XVI<sup>e</sup> siècle, quand la finale de P2 se réduit à *-ois*. Mais la finale de P1 peut encore se graphier *-oie* jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, avant que ne triomphe la forme *-ois*, apparue au XIV<sup>e</sup> siècle : le *s* est alors bien un morphogramme pour P1 et P2, comme le *t* en P3. A P6, le *e*, graphie rétrograde, se maintient : *-aient*.

- Pour P4 et P5, la question de la réduction monosyllabique des terminaisons est complexe, d'autant que la graphie ne permet pas de trancher : il semble que ce soit seulement au XVII<sup>e</sup> siècle que la forme monosyllabique s'impose.

- A P4, *-ions* remplace *-iens*, qui s'est nasalisé en Ancien Français, à partir du Moyen Français : on sait qu'apparaissait dès la *Chanson de Roland* une forme en *-ium*, dissyllabique. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, cette finale se répand : elle se dénasalisera progressivement, par la chute de la nasale consonantique, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le *s* est une graphie rétrograde, ne représentant plus aucun son dans la prononciation.

- A P5, la réduction de l'affriquée [ts] se produit dès le XII<sup>e</sup> siècle, puis le son sifflant [s] à la finale des mots s'efface dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, d'où des graphies concurrentes en *ies* ou *iez* (mais *iez* dans votre texte) : la graphie *z* se maintient en concurrence avec *s*, comme l'explique N. Andrieux-Reix dans ses *Exercices de phonétique*, puisque dès lors, *z* change de fonction. Ainsi, *z* se substitue à *s*, surtout

à la finale des mots et devient par exemple morphogramme de pluriel et de cas sujet singulier dans la flexion nominale (*toz*), mais aussi composant essentiel du morphogramme de personne à P5 : *-ez*<sup>36</sup>.

**Paradigme en Français Moderne** : *j'aimais, tu aimais, il/elle aimait, nous aimions, vous aimiez, ils/elles aimaient*. C'est donc la base forte qui a été mobilisée dans ce paradigme, entièrement refait. On peut noter que les désinences de P1, P2, P3, P6 sont parfaitement démarcatrices de l'imparfait de l'indicatif, à l'écrit comme à l'oral. Ce n'est pas le cas pour les désinences de P4, P5 qui se confondent avec celles du subjonctif présent. De plus, les marques de personne ne permettent pas de distinguer entre elles, à l'oral et sauf en cas de liaison, les P1, P2, P3 et P6, qui sont homophones : cela confirme le fait que ce ne sont plus les désinences qui portent l'information de personne (elles ne portent que l'information temporelle), mais bien le pronom personnel, véritable morphème antéposé de personne<sup>37</sup>.

## SYNTAXE

La question portait sur les seuls vers 1668-1680. L'introduction pouvait rappeler la différence entre l'article et les autres déterminants. En spécifiant le genre et le nombre d'un substantif, l'article fait passer celui-ci de la virtualité de la langue à l'actualité du discours. Mais il ne spécifie pas – c'est le rôle des autres déterminants – de rapport supplémentaire entre le substantif d'une part et d'autre part le personnage (rôle des possessifs) ou le contexte d'énonciation (rôle des démonstratifs ; pour le cotexte, il y a concurrence des articles et des démonstratifs), ni les divers rapports portés éventuellement par des déterminants indéfinis (totalité, distributivité, spécification accentuée du nombre...). Il pouvait donc sembler utile de délimiter fermement la catégorie envisagée, l'article ne se confondant pas avec le déterminant, et ainsi d'exclure de l'analyse les « articles possessifs, démonstratifs », etc., que l'on peut trouver dans certains manuels.

Elle devait en tout cas 1°) rappeler les formes que peut prendre l'article : défini *le-la*/indéfini *un-une*/absence d'article ; 2°) indiquer que les emplois de l'article sont fonction de la notoriété des référents présentés (surtout pour l'opposition entre défini et indéfini) et 3°) entre particularisation et généralisation (référént actuel et catégorie abstraite), c'est-à-dire de la saisie opérée par l'article, ou l'extensité qu'il donne au substantif (surtout pour l'opposition entre d'une part l'article exprimé, indéfini ou défini, et d'autre part l'absence d'article).

On comprend ainsi que l'oubli, par certains candidats, de prendre en considération l'absence d'article, ou article zéro, était très dommageable. Elle conduisait à omettre des réflexions approfondies sur le fonctionnement de l'article, et éventuellement des configurations spécifiques à l'ancienne langue.

## Relevé :

1668            *Un* jor estoit o son destrier

---

<sup>36</sup> Pour tous ces problèmes, se reporter à N. Andrieux-Reix, *Exercices de phonétique*, Paris, 1993, p. 242 sq.

<sup>37</sup> M. Banniard, « Prototypes latins de la migration à gauche des morphèmes suffixés », *L'Information grammaticale*, vol. 107, 2007, p. 3-7.

|      |   |
|------|---|
|      | <p>Ø Governal sol a <b>un</b> doïtil<br/>         Qui descendoit d'<b>un</b> fontenil.<br/> <b>Au</b> cheval out osté <b>la</b> sele :<br/> <b>De l'</b>erbete paisoit novele.<br/>         Ø Tristran gesoit en sa fullie,<br/>         Estroitement ot enbrachie<br/> <b>La</b> roïne, por qu'il estoit</p> |
| 1672 |   |
| 1676 | <p>Mis en Ø tel paine, en Ø tel destroit ;<br/>         Endormi erent amedoi.<br/>         Ø Governal ert en <b>un</b> esquoi,<br/>         Oï <b>les</b> chiens par Ø aventure :</p>   |
| 1680 | <p><b>Le</b> cerf chacent Ø grant aleüre.</p>   |

L'alternance des formes fournissait un plan d'étude efficace, que la majorité des copies ont adopté :

I.-L'article indéfini II.-L'article défini III.-L'article Ø

### I. L'article indéfini :

Il extrait d'une classe un individu spécifique (l'opposition entre classe et individu devait être mentionnée), encore inconnu (ou pouvait parler de notoriété nulle ou de valeur amémorielle), et en établit l'existence au sein du récit : **Un jor, un doïtil, un fontenil, un esquoi** introduisent des éléments narratifs encore inconnus car ils n'ont jamais été mentionnés. Cette valeur a encore pleinement cours en FM.

Certaines explications, en accentuant l'indéfinition du référent que suppose l'article indéfini, passent à côté de sa valeur déterminative. En effet, il n'est pas exact de dire qu'**un jor** pourrait être « n'importe quel *jor* » et que donc « ce n'est pas un jour précis », car le processus d'extraction opéré par l'article est justement un mouvement de spécification. L'action n'a pas lieu n'importe quel jour, mais ce jour-là, par opposition aux autres jours possibles (le même raisonnement s'applique pour les autres termes du relevé).

Les autres valeurs et emplois de l'article indéfini (unicité, unité, emploi pronominal, emploi pluriel) sont absentes de l'extrait.

### II. L'article défini :

Il détermine des substantifs dont le référent est déjà connu (valeur anaphorique, ou mémorielle). Il ne fallait pas oublier l'enclise *au* dans le relevé de cette catégorie. Il était préférable de distinguer, dans les occurrences du texte, les référents connus par anaphore fidèle et ceux qui le sont par anaphore associative (on pouvait parler par exemple, suivant certaines grammaires, de saturation endophrorique) :

1. Pour **au cheval, la roïne** : les référents sont mentionnés dans le cotexte (*destrier* 1668, et *roïne* passim).

2. Pour **la sele**, le référent n'est pas mentionné en tant que tel, mais un élément du contexte en suppose la reconnaissance : les termes de *destrier* ou de *cheval*.

3. **le cerf** pose un problème plus délicat, qui pouvait recevoir deux explications différentes. :

– Soit on considère que l'occurrence de *chacent* (1680) ou l'évocation du goût pour la chasse du baron (1660) justifie une valeur anaphorique de l'article, et donc

l'emploi du défini (même configuration que pour *la sele*, ci-dessus). D'ailleurs, le cerf est bien un individu actualisé car le contexte des vers 1679-1680 implique l'actualité (les chiens sont en train de se faire entendre de Govenal, de suivre à vive allure quelque chose). De même, le dernier vers de l'extrait semble mentionner un cerf identifié : *li cerf ravine*.

– Soit on comprend *le cerf* comme une catégorie, ce qui peut expliquer l'occurrence de l'article défini par la prolongation du mouvement de généralisation opéré par l'article défini (cf. FM « la chasse au cerf » ou « je vais chasser le cerf », procès dans lesquels le cerf n'est pas un individu cervidé identifié).

4. **les chiens** : ici se pose un problème analogue à celui du *cerf* : on attendrait un article indéfini (ou plutôt, en AF, l'article Ø). On pouvait comprendre l'occurrence comme un emploi anaphorique du vers 1660 (qui indique le goût du baron pour les chiens), en soulignant toutefois que les *chiens* de cette première occurrence apparaissent comme classe plus que comme individus, et donc ne justifient pas totalement l'emploi du défini. Ou bien on donnait à l'article défini une valeur cataphorique (possible, mais difficile en AF en l'absence d'une autre détermination).

Pour *cerf* et *chiens*, le jury a été sensible à la capacité des candidats d'interroger le fonctionnement de la syntaxe plus qu'à l'adoption de telle ou telle conclusion. L'absence de raisonnement, en revanche, était dommageable.

**L'emploi « partitif » : *De l'herbete paisoit novele*.**

L'emploi en est rare en AF et il vaut mieux sans doute comprendre « **une quantité indéterminée prise sur une réalité bien déterminée** » (Ménard) : le vers se glose donc « il paissait une partie de l'herbe courte et fraîche [qui poussait dans ces lieux] » plutôt que « il passait de l'herbe courte et fraîche ». Dans ce dernier cas, l'AF préfère l'article Ø.

Ainsi *de* doit être compris comme une préposition marquant l'extraction (cf. *un de ces trois*, 1656). Et l'article défini se justifie, lui, par l'identification, ici implicite, du référent de *herbete* : « *l'herbete* nouvelle qui était là/autour/dans ces lieux » (on reconnaît donc l'emploi cataphorique de l'article défini, puisque la particularisation qui justifie l'emploi de l'art. défini suit le substantif).

### III. L'absence d'article :

C'est le cas le plus divers. Il peut marquer la particularisation complète ou bien la généralisation ; dans les deux cas, cependant, l'extensité du substantif tend à se rapprocher de son extension, au contraire de ce qui se passe avec articles définis et indéfinis.

1. Il fallait traiter **les noms propres** (Ø *Govenal*, Ø *Tristran*) à part : ils se passent d'article car ils renvoient toujours à un individu unique, donc suffisamment identifié. L'absence d'article marque ici la saisie absolument spécifique opérée par l'énonciateur (l'extensité coïncide avec l'individu, sans variation de saisie possible ; c'est un « désignateur rigide »).

2. *en Ø tel paine*, *en Ø tel destroit* : on peut considérer que la présence de l'épithète indéfinie qui qualifie le substantif a pour effet d'indéterminer *paine* et *destroit*. On peut également considérer que l'actualisation du substantif est déjà effectuée par *tel*, qui rend donc inutile l'article, défini ou indéfini.

On note que, à la différence des structures suivantes, cette construction n'est plus possible en FM, où l'on doit rajouter un article indéfini ou recourir à un démonstratif : *ce qui m'a mis dans une telle détresse* ; *ce qui m'a mis dans cette détresse* et non \**ce qui m'a mis en telle détresse*.

3. *par Ø aventure, Ø grant aleüre.* : lexies figées : la première est une locution adverbiale fondée par le groupe préposition + substantif (G. Joly, *Précis d'ancien français*, p. 258) ; la seconde peut être lue comme un « syntagme appositionnel en construction absolue, où l'absence d'article peut marquer une certaine stéréotypie » (Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, § 75d).

La différence entre les deux constructions devait aider à relativiser le rôle de la préposition dans l'absence de l'article. Il ne suffit pas de dire, en effet, que l'absence d'article s'explique simplement par la constitution d'un groupe prépositionnel. La préposition ne supprime pas mécaniquement l'article. D'une part, la coexistence des constructions *grant aleüre* et *par grant aleüre* en AF montre que ce n'est pas la préposition qui explique le recours à l'article Ø. D'autre part, on trouve des constructions prépositionnelles dont l'article n'est pas exclu, du type *par un bel jour d'esté, par un grant cop...*

Il valait donc mieux expliquer l'absence d'article par le figement de l'expression (qui ne repose pas sur la préposition) ou le rôle exact, au sein du procès, du substantif ainsi déterminé. En l'occurrence, les deux substantifs sont considérés comme une catégorie abstraite qui n'est pas actualisée dans une entité particulière. On voit d'ailleurs que lorsque l'article apparaît dans le groupe prépositionnel, c'est que la spécification du référent l'exige, exactement de la même façon que s'il n'y avait pas de préposition.

La construction prépositionnelle a mieux survécu sans article en FM que l'autre : *par aventure, à vive allure* ; voir cependant *tête baissée, pieds nus...*)

## **Conclusion :**

Si certains emplois spécifiques de l'article en AF n'apparaissent pas dans cet extrait (article Ø là où le FM utilise l'indéfini pluriel ; les formes plurielles de l'art. ind. ; la valeur pronominale de l'article), celui-ci paraît représentatif du système de l'ancienne langue, notamment en ce qu'il témoigne de l'opposition entre article exprimé et article Ø, qui se superpose plus nettement qu'en FM à l'opposition art. défini/ art. indéfini

## **VOCABULAIRE**

### **Riche (vers 1659)**

Adjectif qualificatif au CS masc. sg.

#### **I. Étymologie**

Vient du francique \**riki*, latinisé en *rikkus*, qui signifie « puissant ». C'est ce sens qui sera conservé dans les premiers textes.

Remarques :

- Le mot appartient à une racine germanique représentant une adaptation précoce du celtique *rix* (que l'on retrouve d'ailleurs en gaulois dans *Vercingétorix* par exemple), du gothique *reiks*... correspondant au latin *rex* (« roi »).
- Ce mot se retrouve dans la terminaison de noms germaniques (*Theodoric, Frederic...*) où il finit par devenir un simple superlatif.

## II. Étude synchronique en ancien français

En AF, si le mot *riche*, que l'on trouve également sous la forme *rice*, est le plus souvent adjectif, il peut également être substantivé. Il illustre les liens qui, de tous temps, ont existé entre les notions de pouvoir et de richesse et implique toujours un jugement de valeur porté sur les êtres, les choses ou les actes.

### A *Riche* adjectif :

1. Conformément à son sens étymologique et dans une acception large, l'adjectif *riche* signifie « puissant, fort, considérable » et qualifie aussi bien le pouvoir politique, l'importance sociale (l'état de noble et toutes les qualités qui lui sont habituellement rattachées) et l'ampleur des possessions matérielles.

2. Par spécialisation du sens 1 :

a. Celui qui est puissant possédant le plus souvent de grands biens, l'adjectif, lorsqu'il qualifie un individu, prend, dès le XI<sup>e</sup> siècle, le sens qu'il a encore de nos jours : « qui a des biens en abondance, qui est pourvu d'une fortune matérielle considérable ». Il devient ainsi l'antonyme de l'adjectif *povre*.

b. Par métonymie du sens 2a, il peut également s'appliquer à des objets et avoir le sens de « coûteux, de grand prix, d'une grande valeur » et même de « somptueux, précieux », le luxe et la magnificence nécessitant généralement de grandes dépenses. On parlera ainsi d'un *riche palais*, d'une *riche chambre*, d'une *riche feste*, de *riches noces*, de *riches draps*...

c. Il peut également qualifier une ville, une région, un pays, autrement dit toute collectivité dont la situation tant financière qu'économique est prospère.

3. Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, l'adjectif *riche* acquiert une valeur figurée, le plus souvent méliorative sans que cela soit pour autant obligatoire, et est ainsi doté d'une multitude de sens en fonction des domaines dans lesquels il se trouve employé et des mots qu'il qualifie :

- dans le domaine esthétique, il prend le sens de « beau, magnifique » ;

- dans le domaine militaire : « courageux, intrépide, dont la témérité force l'admiration, vaillant... » ; on parlera encore d'une *riche bataille* ou d'un *riche coup*, « grand coup donné avec une arme » ;

- dans le domaine agricole : une *terre riche* désigne une terre apte à fournir d'importantes récoltes, une *riche moisson* est une moisson abondante...

- domaines divers : on qualifiera un mets de *riche* si on le considère comme excellent, un repas si on le juge copieux, le temps s'il est agréable ou s'il est favorable à la végétation... ;

- sens péjoratif : c'est la parabole du *mauvais riche* qui fit prendre à l'adjectif le sens de « hautain, orgueilleux, arrogant » (*faire le riche* en moyen français signifie « se donner des airs »)...

4. Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'adjectif peut qualifier toute chose qui renferme beaucoup d'éléments d'une certaine sorte. Ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle que, dans ce sens, l'adjectif se construira avec les prépositions *en* et *de*.

### B. *Riche* adjectif substantivé :

Lorsqu'il est substantivé, *riche* désigne une personne puissante qui possède de grands biens. On le trouve notamment dans la formule antithétique *li riche et li povre* qui vient concurrencer les expressions à valeur totalisante *li grant et li petit* ou encore *li fol et li sage*.

## III. Sens dans le texte

Au vers 1659, le groupe nominal *riches hom*, qui réfère à l'un des trois barons hostiles à Tristan et Iseut, est coordonné à « de grant bruit », traduisible ici par « de grande renommée », ce qui permet de déterminer quel sens donner à *riche*, qui signifie, dans cette occurrence, « puissant ».

L'expression lexicalisée *riches homes*, employée généralement au pluriel pour désigner des personnages considérables, autrement dit « les puissants », se trouve ici utilisée au sg pour référer à un grand du royaume, à la fois d'un point de vue politique puisque l'*hom* fait partie des conseillers personnels du roi, mais également social, le personnage en question n'étant pas dépourvu de biens.

#### IV. Paradigme morphologique

Le paradigme morphologique abonde en dérivés qui, le plus souvent, ont les mêmes valeurs sémantiques que l'adjectif *riche* :

- **richeté**, subst. fém. : « noblesse », « puissance », « abondance de biens » ;
- **richesse** (apparu d'abord sous la forme **richece**), subst. fém., réfection de **richoise**. **Richesse** a évincé le mot **richeté** (alors que, du côté des antonymes, le subst. fém. **pauvreté** l'emportait sur **pauvresse**) ainsi que deux autres subst. fém., les lexèmes **richeé** et **richor**. Le mot connaît une évolution sémantique parallèle à celle de *riche* : 1. « Puissance, haut rang » 2. État d'une personne qui possède des biens importants. 3. Par métonymie, « possession en abondance de biens, opulence ». 4. Au pl., le mot renvoie notamment aux biens matériels considérés comme des objets de possession ou encore aux choses précieuses...
- **richier**, subst. masc. : « celui qui a beaucoup de fortune » (terme le plus souvent péjoratif). À noter que le subst. masc. **richard**, devenu familier et péjoratif en FM, n'apparaît quant à lui que dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle (au XVII<sup>e</sup> siècle encore, il désigne simplement quelqu'un qui a une grande fortune) ;
- **richement**, adv. : on y retrouve la plupart des valeurs de l'adjectif : « noblement », « avec puissance, avec force, vigoureusement », « avec courage », « avec profusion, abondamment », « de manière somptueuse, luxueusement, sans ménager la dépense » ; l'adverbe prend également le sens intensif d'« extrêmement », de « très », sens qui sortira de l'usage au XVI<sup>e</sup> siècle (en moyen français, **richement belle** signifie « très belle », **richement mentir**, « mentir beaucoup »)...
- **richissime**, adj. attesté une première fois au XIII<sup>e</sup> siècle (hapax), mais qui n'entrera dans l'usage qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ;
- **richir**, verbe : « enrichir », « devenir riche, s'enrichir » ;
- **richoier**, verbe : « affecter les airs de la richesse, prendre un air hautain » ;
- **enrichir**, verbe : « donner de la puissance à quelqu'un », « donner de grands biens à quelqu'un », mais le verbe prend aussi le sens péjoratif de « devenir orgueilleux, prendre des airs hautains » ; au XIV<sup>e</sup> siècle, on trouve l'expression **enrichir un pays, une ville**..., « procurer la prospérité économique à » ; quant aux sens d'« ajouter des détails (à un récit) qui rendent plus vivant » ou de « rendre plus abondante (une langue) en y introduisant des mots nouveaux », ils ne datent que du XVI<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne le substantif **enrichissement**, qui dérive de **enrichir**, il n'est pas antérieur au XVI<sup>e</sup> siècle.

#### V. Paradigme sémantique

- **Poestif**, **poestal** et **poestable**, termes qui n'ont pas survécu, signifient « puissant ».
- L'adjectif (part. prés. préroman de *pouvoir*) **poissant** qualifie une personne qui a beaucoup de pouvoir, mais aussi celle qui est vigoureuse. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, il

désigne une personne dotée de gros moyens financiers. Dès le XII<sup>e</sup> siècle l'adjectif est substantivé et si, au pl., le tour renvoie d'abord aux hommes qui ont de la puissance, *les puissants* réfèrent au XVI<sup>e</sup> siècle à « ceux qui ont le pouvoir, la richesse ».

- On trouve encore **fort, dru** (qui signifie « fort », mais aussi « florissant », « riche »), **manant** (aux sens de « puissant » et de « riche ») et **manandif** (« riche »).

- Signifiant à la fois « coûteux » et « précieux », l'adjectif **chier** mérite également d'être classé dans ce paradigme sémantique.

## **VI. Évolution ultérieure jusqu'en français moderne**

Le lexème fonctionne en FM aussi bien comme adjectif que comme substantif.

1. a. Le sens prédominant de l'adjectif en FM est celui de « qui possède de l'argent et des biens en abondance », sens attesté dans les expressions hyperboliques *être riche comme Crésus*, *être riche à millions* qui font leur apparition au XVII<sup>e</sup> siècle ou encore dans *faire un riche mariage*, « épouser une personne riche ». Si l'adjectif s'applique avant tout à des personnes, il peut aussi qualifier des lieux ou des collectivités dont la prospérité financière ou économique est grande : c'est ainsi qu'au XX<sup>e</sup> siècle, on parle de *pays riches*, formule qui concurrence celle de *pays développés*.

b. Comme substantif, il désigne une personne riche et peut prendre une valeur dépréciative (*gosse de riche*). Quant à l'expression de *nouveau riche*, on la trouve au XVIII<sup>e</sup> siècle chez Montesquieu (en FM, l'expression est clairement péjorative et est utilisée pour désigner un homme nouvellement enrichi qui montre sa fortune avec ostentation et manque de goût).

2. « Somptueux, de grand prix, de grande valeur » (*un riche ameublement*, *une riche idée...*) ou lorsque la somptuosité et la grande valeur ne sont qu'apparentes, « qui donne une impression de somptuosité, d'abondance » (*de riches teintes*).

3. « Qui possède de grandes ressources ou certains éléments en abondance » : on parlera ainsi d'une *terre riche*, d'un *sol riche*, d'un *livre* ou d'un *style riche* (« dont le contenu est abondant, varié et complexe ») ou encore d'une *rime riche* (« dont l'homophonie s'élève à la syllabe entière »). Nous mentionnerons également les tours *riche en*, « qui possède en abondance quelque chose » et *riche de* qui a, outre le même sens que *riche en*, le sens de « dont la fortune s'élève à ». Ajoutons que, lorsqu'ils qualifient une personne, *riche en* et *riche de* signifient « qui possède en abondance des qualités personnelles ou une qualité à un haut degré ».

### **Conseil (vers 1682)**

Substantif masculin au CR dans le texte.

#### **I. Etymologie**

Mot qui vient du latin classique *consilium*, dérivé de *consulere*, qui, selon qu'il est en construction intransitive ou transitive, signifie « délibérer ensemble, délibérer avec soi-même, se consulter, réfléchir », « prendre une résolution, des mesures », « réunir pour une délibération, délibérer sur quelque chose, examiner, consulter ». Le substantif *consilium* a, lui aussi, de nombreux sens :

- dans la langue juridique, « endroit où l'on délibère, assemblée consultative, conseil (de juges, de magistrats, de sénateurs...) » ;

- par métonymie, « consultation, délibération » ;

- d'où, dans la langue courante, « avis, conseil donné » et, conséquence de cet avis donné à quelqu'un ou pris auprès de quelqu'un, « projet, dessein, résolution, plan,

mesure » et, plus précisément, « dessein mûri et réfléchi », « sagesse (dans les délibérations, les résolutions, les conseils), prévoyance ».

## II. Etude synchronique en ancien français

Le mot, qui est ancien puisqu'il apparaît au X<sup>e</sup> siècle, a gardé en AF la plupart des sens qu'il avait en latin.

1. « Réunion de gens qui délibèrent, assemblée qui se réunit pour prendre une décision, assemblée délibérante ».
2. Par métonymie du sens 1, « délibération », celle-ci pouvant être intérieure ou avoir lieu entre plusieurs individus.
3. L'un des sens les plus courants est celui de « avis donné ou pris, opinion qu'on exprime ou qu'on sollicite sur ce qui devrait être fait, conseil », d'où les sens de « aide, appui, soutien, secours » : *prendre conseil*, c'est « consulter, demander l'avis de quelqu'un ».
4. Par métonymie des sens 2 et 3, « décision, résolution, projet, dessein mûrement réfléchi, disposition prise à la suite de cette délibération ou du conseil donné ou reçu », voire « volonté ». Le lexème apparaît dans de nombreuses locutions : *prendre conseil (certain)*, c'est « prendre une décision (définitive), décider », *perdre son conseil*, « ne pas savoir quel parti prendre »...
5. Le conseil étant souvent donné ou reçu dans la sphère privée et étant entouré de certaines précautions (discrétion, conciliabule...), le mot a pu prendre le sens dérivé de « secret » (sens du mot au vers 1315 du *Roman de Tristan*), bien attesté dans les expressions *a / en conseil*, « en secret, à voix basse, en aparté, à part, en privé » ou *estre du conseil de quelqu'un*, « partager son secret ».
6. « Sagesse », sens que l'on trouve notamment dans les expressions *par (grant) conseil*, « sagement » ou *dire un grant conseil*, « dire un grand secret ».
7. Autre emploi métonymique datant du XII<sup>e</sup> siècle, celui de *conseil* désignant une « personne qui donne des conseils ». Le terme est alors concurrencé par *conseillere / -eor*.

## III. Sens dans le texte

Au vers 1682, le mot signifie « conseil, avis donné », le conseil en question, donné à Marc par le « riches hom » mentionné au début du texte, s'étant avéré néfaste puisqu'il est à l'origine de la brouille entre le roi et Iseut. Dans le *Tristan*, c'est un élément capital dans la relation de seigneur à vassal et les allusions au devoir de *consilium* de celui-ci à l'égard de celui-là ne sont d'ailleurs pas rares, Marc sollicitant à plusieurs reprises les conseils des trois barons félons : « Conseliez m'en, gel vos requier » (vers 631) ; « Vos me devez bien consellier [...] » (vers 632). Le conseil se voit ainsi doté d'un caractère officiel et, si l'un des devoirs du vassal est d'aider son suzerain à prendre les bonnes décisions, ce dernier se doit non seulement de solliciter l'avis de ses vassaux, mais aussi de tenir compte du conseil donné, ce que, pour son plus grand malheur, fait d'ailleurs Marc.

## IV. Paradigme morphologique

Le paradigme morphologique est riche de dérivés.

- Le **conseillement**, subst. masc, désigne « le conseil, l'avis », « la délibération », « la décision, la résolution », « les pourparlers secrets » ;
- Est **conseillable** (adj.), celui « qui est de bon conseil » ou celui « qui peut être conseillé » ;
- L'adverbe **conseillement** signifie « après mûre délibération » ;

- Le **conseiller** (X<sup>e</sup> siècle) et le **conseillere / -eor** (XII<sup>e</sup> siècle), tous deux subst. masc., désignent « celui qui donne des conseils », le deuxième mot pouvant également désigner un « assesseur particulier pour le gouvernement » ; quant à la **conseillerie**, c'est « la charge de conseiller » ;
- La locution adverbiale **a consillons** signifie « en secret » ;
- Le verbe **conseillier** est, comme le substantif **conseil**, extrêmement polysémique :
  1. « Tenir conseil, délibérer ».
  2. « Décider après délibération et réflexion », sens attesté au vers 618 du *Tristan*.; **estre conseillé de + infinitif** signifie « être décidé à (la décision ayant été prise après réflexion).
  3. Dire quelque chose à quelqu'un de façon à le faire agir de telle ou telle façon, donner un avis, un conseil », d'où « guider quelqu'un dans sa conduite, le diriger ». À partir de sens de « diriger », on a celui de « gouverner » ; **soi conseiller (a)**, c'est « demander l'avis de quelqu'un »
  4. « Dire à voix basse, à part, en privé, en secret », « parler en secret avec quelqu'un », sens fort bien attesté en AF – sans doute même le sens premier du verbe – et que l'on trouve notamment au vers 1897 : « Au forestier, dist et conselle / Priveement, dedenz l'orelle ».
  5. « Secourir, aider », sens qu'a le verbe au vers 200 : « Conselliez moi, par charité ».
- L'antonyme de **conseillier** est **desconseillier** qui, sous sa forme participiale **desconseillié** et employé comme adj., signifie « désemparé, découragé », « privé de conseil, d'aide ». **Desconseillier**, c'est
  1. « Mal conseiller ».
  2. « Décourager, dissuader »
  3. « Priver de protection ».
  4. Dans le domaine religieux, « priver des lumières de la foi ». Autre antonyme, le verbe **mesconseillier** qui signifie « donner un mauvais conseil, conseiller de mauvaises choses » et que l'on trouve au vers 2543 : « Qui son droit seignor mesconselle / Ne puet faire greignor meruelle. »

## V. Paradigme sémantique

- Dans le sens de « réunion », **conseil** est à rapprocher d'**assemblée** ou d'**assemblément**, terme générique pour désigner toute assemblée ; de **co(n)vent** qui, bien que possédant très tôt son sens spécialisé et religieux, signifie jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle « réunion » ; de **parlement**, terme d'abord affecté au domaine juridique et à un type précis d'entretien : « le pourparler », « la conférence délibérative », avant de désigner « l'ensemble des interlocuteurs réunis dans le but de délibérer » (c'est aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, « l'assemblée des grands du royaume ou d'un seigneur » et, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, « l'assemblée souveraine de justice ayant des compétences non seulement dans le domaine judiciaire mais aussi dans les domaines législatif et politique) ou encore de **plait**, « assemblée de justice réunie autour du roi, d'un seigneur, assises », ce dernier terme appartenant doublement au paradigme sémantique de **conseil**, le **plait** pouvant signifier également « la résolution, le dessein ».
- Dans le sens d' « avis donné ou pris », le mot **conseil** a pour parasyonymes **avis**, **los**, **loement**.
- On le rapprochera également des lexèmes **aide**, **aiue**, **confort**, **secorre**, **secoremment**, **secorue** qui signifient « aide, secours, soutien ».
- Dans le sens de « secret », on a **secré / secroi** (mot présent au vers 1340) / **segroi**, les locutions **a / en secré** ayant le même sens que **a / en conseil**. On trouve également le lexème **celement**, mentionné au vers 1342.

## VI. Evolution ultérieure jusqu'en français moderne

La plupart des sens de l'AF demeurent en FM, à l'exception toutefois de ceux de « secret », de « sagesse » et de « décision ».

1. « Avis, opinion que l'on donne ou que l'on reçoit sur une conduite à tenir, une décision à prendre » : *suivre un conseil, donner un conseil, demander un conseil...* La locution proverbiale *la nuit porte conseil*, qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, actualise ce sens. À noter que ce sens avait reçu une spécialisation dans la langue religieuse notamment dans l'expression *les Conseils évangéliques* (fin XVII<sup>e</sup> siècle).

2. « Réunion de gens qui délibèrent, qui prennent des décisions ou donnent des avis sur des affaires publiques ou privées », « ensemble des personnes composant ces assemblées » : *tenir conseil*, c'est « délibérer ». Le mot connaît une grande vitalité dans le domaine des institutions : *Conseil des ministres, Conseil municipal, Conseil régional, Conseil supérieur, Conseil d'administration, conseil de classe, de discipline...*

3. Le sens 7 de l'AF a presque totalement disparu au profit de *conseiller*, mais il est encore attesté dans quelques tours qui réfèrent à certaines professions juridiques et dans lesquels le lexème *conseil* désigne une « personne qui donne des avis sur les lois, les affaires... » : *avocat-conseil, conseil fiscal ingénieur-conseil, conseil en marketing...* Dans le droit civil, le *conseil judiciaire* est le curateur.

En ce qui concerne le paradigme morphologique, il s'est considérablement restreint en FM. À noter que le **conseiller** peut renvoyer à la « personne qui donne des conseils » comme au « membre d'un conseil, personne qui siège dans un conseil », sens datant du moyen français ; que le terme **conseilleur** s'est, d'un point de vue sémantique, clairement différencié du précédent puisque, devenu péjoratif au XIX<sup>e</sup> siècle, il signifie « personne encline à donner des conseils sans y être invitée » (voir l'expression *les conseillers ne sont pas les payeurs*) et que le verbe **conseiller**, dont nous avons souligné la richesse sémantique en AF, ne signifie plus guère que « donner des conseils », « recommander », son antonyme **déconseiller** ayant quant à lui le sens de « conseiller de ne pas faire ».

## VERSION LATINE

Dominique Brunet et H  l  ne Vial

Dans les dix livres (dont les deux premiers sont perdus) de son *Histoire d'Alexandre*, Quinte-Curce, qui écrivait sous le principat de Claude (41-54), raconte, avec une perspective souvent plus psychologique qu'historique et dans un style romanesque et color  , la vie d'Alexandre le Grand, qu'il présente à la fois comme un conquérant audacieux et favoris   par la chance et comme un dirigeant dont les immenses qualités ont été g t es par un mauvais usage du pouvoir. L'épisode propos   ici aux candidats n'est pas, comme quelques-uns l'ont cru, celui de la mort d'Alexandre — qui fait l'objet, au livre X, d'un très beau récit — mais celui, au livre III, de l'hydrocution du roi, provoquée par un bain trop froid lors d'une journée caniculaire. Le caractère anecdotique de ce texte devait aider les candidats et les a, effectivement, souvent aidés. Aussi le sens global a-t-il été bien compris dans la plupart des cas. 53 % des copies ont obtenu 10/20 et plus, 16 % ont obtenu 16/20 et plus ; le jury a donc eu le plaisir de lire un nombre appréciable de bonnes, voire très bonnes copies.

Les erreurs ont le plus souvent r sult   d'une analyse grammaticale insuffisamment rigoureuse, en particulier dans la sixième et la septième phrases, qui comportaient un passage au discours indirect puis un autre au discours indirect libre, le premier étant régi sans ambigu t   par le verbe *querebantur* et les limites du second indiquées typographiquement ; malgré ces signaux, cette séquence semble avoir impressionné certains candidats, sans doute par sa longueur et par sa spécificité syntactique. L'examen détaillé de la structure grammaticale des huit phrases dont se compose le texte et des principales erreurs auxquelles elles ont donné lieu permettra, nous l'espérons, aux candidats de cette année de comprendre leur note et aux futurs candidats de prendre la mesure des attentes du jury. Celles-ci sont simples ; nous commencerons par les rappeler rapidement avant d'examiner le texte lui-même.

### I. Conseils généraux

- 1) La version latine nécessite avant tout, en tant qu'exercice de traduction :
  - une bonne connaissance de la morphologie et de la syntaxe latines, mais également du vocabulaire de base ;
  - une méthode d'analyse grammaticale rigoureuse ;
  - un entraînement régulier à l'exercice de la version ;
  - une fréquentation tout aussi régulière des auteurs latins classiques ;
  - une connaissance des principaux traits de la civilisation romaine ;
  - de la logique et du bon sens, nécessaires non seulement pour comprendre la structure grammaticale de chaque phrase, mais aussi pour faire les bons choix en matière de vocabulaire (et éviter, par exemple, de traduire *ueste* par « veste » dans la phrase 2 ou *tabernaculum* par « tabernacle » dans la phrase 4...).
- 2) Mais la version latine est aussi un exercice de lecture :
  - Lecture du « paratexte », c'est-à-dire de toutes les informations que le jury a souhait   donner aux candidats afin de les aider : le titre, l'introduction quand il

y en a une et les éventuelles notes (qui, ici, permettaient de comprendre où se situait l'action et d'éviter toute confusion quant aux forces en présence).

- Lecture du texte à traduire :
  - Lecture globale, dans un premier temps : il est indispensable de commencer par lire le texte deux ou trois fois sans consulter le dictionnaire et sans rien écrire, afin d'en saisir le sens général, le mouvement et le style ; négliger cette étape fondamentale peut conduire à une absence de distance par rapport au texte et susciter contresens, faux sens ou imprécisions.
  - Lecture détaillée, ensuite, pendant laquelle il faut s'attacher à analyser de manière précise les constructions grammaticales mises en œuvre dans le texte, le regard embrassant d'abord la structure d'ensemble de chaque séquence, puis de chaque proposition et de chaque groupe de mots pour se concentrer enfin sur la forme et le sens de chaque mot. Ce mouvement de rapprochement progressif permet de saisir au mieux la logique interne du texte, de comprendre le rôle précis de chacun des mots qui le composent et de rendre avec la plus grande justesse possible toutes ses nuances sémantiques et stylistiques. Il évite aussi, plus prosaïquement, les oublis et les confusions (par exemple, dans la première phrase, certains ont lu *aetas* pour *aestas*, *dei* pour *diei* ; dans la sixième et la huitième, on a parfois confondu *queror* et *quaero*).
- Lecture du dictionnaire, à laquelle il faut impérativement s'être entraîné avant l'épreuve afin de ne pas perdre, lors de celle-ci, un temps précieux qui doit être essentiellement consacré à l'exercice de la traduction. Quelques conseils à ce sujet :
  - il ne faut ni négliger le dictionnaire (ce qui conduit souvent à des intuitions périlleuses, qu'elles s'appuient ou non sur une filiation réelle entre termes latins et français) ni tout attendre de lui (au risque de perdre de vue le simple bon sens voire d'oublier le texte lui-même) : il n'est que le complément, certes parfois nécessaire, d'une analyse grammaticale préalable ;
  - lors de la recherche d'un mot, on aura intérêt à ne pas s'arrêter trop vite sur tel ou tel article du dictionnaire et à envisager, dans un premier temps, toutes les possibilités, sans oublier que les mots dont un texte latin se compose y sont déclinés ou conjugués, donc y apparaissent en général sous une autre forme que celle que donne le dictionnaire ;
  - il faut être attentif au contexte habituel d'usage des mots, toujours indiqué par le Gaffiot (certains mots, ou certaines de leurs acceptions, n'apparaissent qu'en poésie) et aux noms d'écrivains qui accompagnent, sous forme d'abréviations, les différentes significations (rappelons qu'au début du Gaffiot, toutes les abréviations sont expliquées et accompagnées de brèves notices indiquant, entre autres, l'époque de chaque écrivain, ce qui peut d'ailleurs être un moyen de se rafraîchir la mémoire quant à l'auteur du texte à traduire) ;
  - et, d'une manière générale, les candidats ne doivent pas oublier que leur dictionnaire comporte divers outils (chronologie, cartes, etc.) qui peuvent leur être utiles.
- Enfin, indispensable relecture finale de la copie, qui permet de remédier à un certain nombre de défauts inacceptables :

- propositions alternatives de traduction (qui sont à proscrire absolument, le jury n'ayant pas à choisir à la place du candidat) ;
- commentaires sur la traduction (à bannir également, le texte français proposé par le candidat devant se passer de toute explication) ;
- mots ou expressions illisibles, estropiés, oubliés ou, au contraire, répétés ;
- fautes d'orthographe et de français (cf. point 3) ;
- phrases agrammaticales ou dénuées de sens.

3) La version latine est également, rappelons-le, un exercice d'écriture. Sans même parler de style (même s'il est évident que le jury apprécie tout particulièrement les copies — et il y en a — associant justesse de la traduction et élégance de l'expression), trop de candidats commettent des fautes inadmissibles pour de futurs professeurs de français : orthographe d'usage, mais aussi conjugaisons incertaines, accords aberrants et incorrections de toutes sortes. Se relire en fin d'épreuve permet d'éliminer une partie de ces erreurs ; mais le plus sûr est évidemment de s'assurer, « en amont », que l'on maîtrise les règles fondamentales de l'orthographe et de la grammaire françaises (en particulier, revoir la règle d'accord du participe passé ne peut pas faire de mal).

## II. Traduction et remarques phrase par phrase

**1) *Mediam Cydnus amnis, de quo paulo ante dictum est, interfluit ; et tunc aestas erat, cuius calor non aliam magis quam Ciliciae oram uapore solis accendit, et diei feruidissimum tempus esse coeperat.*** « *Le Cydnus, dont il a été question un peu plus haut, traverse la ville en son milieu. C'était alors l'été ; nul endroit ne brûle en cette chaude saison comme le rivage de Cilicie sous l'ardeur du soleil ; et le moment de la journée où la chaleur est la plus accablante avait commencé.* »

La phrase se décompose en 5 propositions dont les verbes sont *dictum est*, *interfluit*, *erat*, *accendit* et *coeperat*. Sur ces 5 propositions, 3 sont des indépendantes coordonnées par *et*, 2 des relatives introduites respectivement par *de quo* et *cuius*.

Dans la première relative, l'antécédent de *quo* est *Cydnus amnis*. La tournure *dictum est* est certes un passif impersonnel (« dont il a été question »), mais le recours à la première personne (« comme je l'ai dit ») n'avait rien de fautif. Les deux adverbes *paulo* et *ante* ne devaient pas être dissociés : « un peu plus haut » : *paulo* porte sur *ante* et non sur *dictum est* (au sens de « dire en peu de mots »). La note 1 précisait comment il fallait traduire *mediam*, en lui adjoignant *urbem* ; un petit point de syntaxe devait être connu pour rendre *mediam urbem*, mais les traductions par « la ville du milieu » ont été rares.

La relative introduite par *cuius* présentait un peu plus de difficulté. L'antécédent du relatif est évidemment *aestas* (l'été), à ne pas confondre avec *aetas* (l'âge) ; le jury a sanctionné aussi, bien que plus légèrement, les traductions du type « époque » ou « saison ». Le segment pourrait se traduire littéralement ainsi : « et c'était alors l'été, dont la chaleur n'embrase pas d'autre région plus que celle de Cilicie ». Pour arriver à ce sens, il était nécessaire de sous-entendre *oram* après *aliam* et de percevoir la structure comparative *non magis quam*, « pas plus que ». Pour *uapor*, le Gaffiot indiquait plusieurs sens dont celui d'« air chaud », tout à

fait adapté ici. On rappellera que la Cilicie est une région d'Asie mineure fort éloignée géographiquement de la Sicile, ce que l'article *Cilicia* du Gaffiot incitait à vérifier grâce aux cartes I (D6) et IX (C3).

Dans la dernière proposition, l'expression *tempus diei* signifiait « le moment de la journée », *diei* étant le génitif de *dies* ; les confusions avec le mot *deus*, *i* ont évidemment été lourdement sanctionnées ; l'ont été aussi, un peu moins lourdement, les interprétations météorologiques de *tempus*. Le superlatif *feruidissimum* devait être rendu, et rendu comme superlatif relatif (« le moment le plus brûlant de la journée ») et non absolu (« un moment très brûlant de la journée »).

2) *Puluere simul ac sudore perfusum regem inuitavit liquor fluminis, ut calidum adhuc corpus ablueret ; itaque, ueste deposita, in conspectu agminis, — decorum quoque futurum ratus, si ostendisset suis leui ac parabili cultu corporis se esse contentum — descendit in flumen. « La limpidité de l'eau invita le roi, recouvert à la fois de poussière et de sueur, à se baigner alors que son corps était encore échauffé ; c'est pourquoi, ayant retiré ses vêtements, sous les yeux de l'armée — il pensait que ce serait aussi un bon exemple s'il montrait aux siens qu'il se contentait de prendre soin de son corps simplement et à peu de frais —, il descendit dans le fleuve. »*

*Ce passage était délicat à construire. Dans un premier mouvement, il s'ouvre par une proposition principale dont le verbe est inuitavit et le sujet liquor (mot pour lequel toutes les traductions raisonnables ont été acceptées, la meilleure étant « limpidité ») ; inuitavit entraîne une complétive introduite par ut qui a pour verbe ablueret et pour sujet le roi (regem étant le COD de inuitavit dans la principale). Il fallait bien voir que puluere et sudore étaient compléments de perfusum, que simul ac constituait une liaison renforcée entre ces deux mots (que l'on pouvait traduire par « à la fois ») et non une locution conjonctive (« dès que ») et que ut était complétif et non final ou consécutif. Après le point-virgule s'amorce un deuxième mouvement initié par itaque, qui marque un lien de conséquence développé par l'ablatif absolu ueste deposita. L'auteur ajoute ici le complément circonstanciel de lieu in conspectu agminis, qui porte plutôt sur descendit in flumen que sur ueste deposita (c'est toute la scène, déshabillage et entrée dans l'eau, qui se déroule « sous les yeux de l'armée ») ; mais le jury a accepté aussi les traductions faisant porter le complément uniquement sur ueste deposita. Puis, de decorum quoque à esse contentum, une longue incise, signalée par les tirets, vient interrompre ce qui était amorcé. Cette incise forme le troisième mouvement et présente, à partir du participe ratus, le point de vue d'Alexandre sur son action et sa justification. Enfin, descendit in flumen, qui n'est en fait que la suite logique mais retardée du deuxième mouvement, constitue la chute de l'ensemble ; Quinte-Curce a choisi ici un ordre des mots expressif et dramatique qu'il convient de conserver, même si le jury a accepté des traductions justes qui le modifiaient.*

*Le segment entre tirets réclamait une analyse rigoureuse. Celle-ci nécessitait avant tout qu'aucune erreur ne soit faite sur la forme ratus, nominatif masculin singulier du participe parfait du verbe déponent reor (« penser »). On voyait alors que ce participe ne pouvait renvoyer qu'à Alexandre et on comprenait la présence de l'infinitive decorum futurum. La traduction de cette infinitive permettait de comprendre la conditionnelle si*

ostendisset suis, le verbe ostendisset appelant lui-même une seconde infinitive (leui ac parabili cultu corporis se esse contentum).

L'infinitive decorum futurum, qui dépend de ratus, est constituée par la tournure impersonnelle decorum est transposée à l'infinitif futur sous la forme decorum futurum, où, comme souvent, esse est sous-entendu. Le terme decorum renvoie à l'idée de convenance, comme l'indique le Gaffiot qui propose « il convient » pour rendre decorum est. La traduction par « il pensait que ce serait aussi un bon exemple » clarifie l'intention d'Alexandre, dont on peut imaginer qu'il cherche à être un modèle pour ses troupes. L'adverbe quoque prend alors tout son sens : ce n'est pas seulement pour se rafraîchir qu'Alexandre se dévêt et se baigne, mais aussi pour offrir à ses soldats une image exemplaire. Il fallait ici se laisser porter par le texte, où rien d'autre que esse n'était sous-entendu et où la traduction littérale était la meilleure : « pensant que ce serait aussi un bon exemple s'il montrait... ». Dans cette subordonnée conditionnelle, il était important de ne pas oublier suis et de le traduire correctement ; certains candidats n'ont pas vu qu'il s'agissait du datif pluriel de l'adjectif possessif substantivé sui, « les siens », autrement dit ici « ses soldats », sens pourtant fréquent et signalé par Gaffiot à la fin de la rubrique suus, a, um. Quant au se sujet de l'infinitive, le pronom réfléchi se justifie parce qu'il renvoie à Alexandre, sujet de ostendisset dont dépend l'infinitive. Le groupe à l'ablatif leui ac parabili cultu est à l'ablatif parce qu'il complète contentum esse (« il se contentait de »). La traduction de cultu corporis par « soin du corps » figurait dans Gaffiot, qui donnait cet exemple : cultus et curatio corporis, « le soin et l'entretien du corps ». Le dictionnaire permettait aussi de déduire, pour leui, l'idée de simplicité (« simplement ») de la traduction qu'il donnait de leuis par « léger, de peu d'importance ». Enfin, pour parabilis, on trouvait « qu'on se procure facilement, à bon marché ».

3) Vixque ingressi subito horrore artus rigere coeperunt ; pallor deinde suffusus est, et totum propemodum corpus vitalis calor liquit. « **À peine fut-il entré dans l'eau qu'un frisson soudain s'empara de ses membres et qu'ils devinrent rigides ; puis la pâleur l'envahit et la chaleur de la vie abandonna son corps presque entièrement.** »

Ce passage ne posait pas de problème grammatical particulier. *Ingressi*, participe parfait du verbe déponent *ingredior*, pouvait être rapporté à *artus* et considéré comme un nominatif masculin pluriel, mais on pouvait aussi imaginer que le participe était au génitif singulier en sous-entendant *Alexandri* (« les membres d'Alexandre qui était à peine entré dans l'eau »). L'adverbe *vix* signifiait ici « à peine » et non « difficilement ». Le nom *horror* gardait son sens étymologique de « frisson » et n'avait pas le sens d'« horreur ». *Pallor* (de genre masculin en latin) était bien sujet de *suffusus est* (le dictionnaire donne l'exemple suivant : *Massinissae rubor suffusus est*, « la rougeur envahit le visage de Massinissa »).

4) Expiranti similem ministri manu excipiunt, nec satis comptem mentis in tabernaculum deferunt. « **Semblable à un mourant, ses serviteurs le recueillent dans leurs bras, et le portent à sa tente, à demi conscient.** »

Deux verbes au présent de narration (*excipiunt* et *deferunt*) constituent les noyaux de deux indépendantes coordonnées par *nec*. Le terme *ministri* (« ses

serviteurs ») est sujet des deux verbes. L'adjectif *similem* (« semblable ») renvoie à Alexandre, COD sous-entendu de *excipiunt*, et il a pour complément le participe présent substantivé *expiranti*, au datif masculin singulier (il ne fallait donc en aucun cas céder à la tentation de faire porter *expiranti* sur *ministri*). Une erreur trop fréquente, que le bon sens aurait dû permettre d'éviter, a été de rattacher, pour le sens, la négation *nec* à *deferunt* (« et ne le portent pas ») alors qu'elle porte sur *satis compotem mentis*. Par ailleurs, l'expression *nec satis compotem mentis* n'a pas toujours été bien comprise : il s'agit, très concrètement, d'un évanouissement, l'adverbe *satis* suggérant un état intermédiaire entre conscience et inconscience.

**5) *Ingens sollicitudo et paene iam luctus in castris erat.*** « Une angoisse terrible, presque déjà un sentiment de deuil régnaient dans le camp. »

Cette phrase courte et simple — pourvu que l'on ne s'étonne pas de l'accord du verbe (*erat*) avec le sujet le plus proche (*luctus*) — permet de rappeler l'impérieuse obligation de tout traduire sans omettre les « petits » mots dont le sens est parfois loin d'être négligeable : le mot *luctus*, qui marque en latin l'idée de deuil, est volontairement atténué par l'historien qui lui adjoint *paene* (« presque ») ; et *iam* (« déjà ») contribue à la dramatisation du récit précédemment observée.

**6) Cette sixième phrase, véritable période, sera étudiée en deux temps, eu égard à sa longueur et à sa complexité.**

**a) *Flentes querebantur in tanto impetu cursuque rerum omnis aetatis ac memoriae clarissimum regem non in acie saltem, non ab hoste deiectum, sed ablentem aqua corpus ereptum esse et extinctum*** : « En larmes, ses hommes déploraient que, alors que le cours des événements se précipitait ainsi, le roi le plus illustre dont les siècles eussent gardé la mémoire leur eût été arraché, se fût éteint, non pas du moins en pleine bataille, non pas fauché par l'ennemi, mais en prenant un bain. »

*Flentes* est le participe présent, au nominatif masculin pluriel, du verbe *fleo* et renvoie aux « hommes » (soldats et serviteurs) d'Alexandre ; c'est le sujet de *querebantur* (« déploraient »), du verbe *queror* (et non, comme cela s'est rencontré dans certaines copies, de *quaero*). Ce verbe ne signifie jamais « plaindre quelqu'un » ; il se construit ici, comme souvent, avec une infinitive dont le sujet à l'accusatif est *clarissimum regem* (le superlatif ayant pour complément *omnis aetatis ac memoriae*) et les verbes *ereptum esse et extinctum*, où *esse* est en facteur commun. Toute l'expression *non in acie saltem, non ab hoste deiectum, sed ablentem aqua corpus* développe les circonstances de la mort supposée d'Alexandre : circonstances « nobles » écartées avec désespoir et indignation, comme le fait comprendre l'adverbe *saltem* (*non in acie saltem, non ab hoste deiectum*), puis circonstances réelles, triviales et absurdes (*sed ablentem aqua corpus*). Si l'on voyait l'enchaînement *non... non... sed...*, on comprendrait l'ensemble de l'expression ; le bon sens suffisait par ailleurs pour voir que le participe parfait passif *deiectum* et le participe présent *ablentem* étaient apposés à *regem*, que *ab hoste* était complément d'agent de *deiectum*, que *corpus* était COD de *ablentem* et que *aqua* était complément circonstanciel de moyen de ce même participe.

On pouvait, par contre, hésiter devant l'expression *in tanto impetu cursuque rerum*. Étant entendu qu'il faut éviter de traduire *res* par « chose », nous avons choisi

« le cours des événements » ; et, pour restituer la violence et la surprise contenues dans l'expression *tanto impetu*, le verbe « se précipitait ». Mais, devant la variété des traductions proposées dans les différentes éditions françaises disponibles (« dans le cours si rapide de ses succès » chez Garnier, « quand le cours des événements se précipitait de la sorte » aux Belles Lettres, « à un moment si important et si grave » chez Folio), le jury s'est montré ouvert à différentes interprétations, pourvu qu'elles soient grammaticalement acceptables.

**b) 'Instare Dareum, uictorem antequam uidisset hostem ; sibi easdem terras, quas uictoria peragrassent, repetendas : omnia aut ipsos, aut hostes populatos.** « Darius s'approchait, victorieux avant d'avoir vu son ennemi ; eux, il leur faudrait regagner les mêmes terres qu'ils avaient parcourues en vainqueurs : tout avait été dévasté, soit par eux-mêmes, soit par les ennemis. »

Beaucoup de candidats se sont égarés dans cette seconde phase de la période. Elle développe au discours indirect libre le contenu de *querebantur*, qui n'est pas répété, et repose sur 3 infinitives que l'on pourrait schématiser ainsi : 1) *instare Dareum* (où *Dareum* est sujet du verbe *instare*), 2) *easdem terras [...] repetendas* (*esse*) (et cette infinitive contient la relative *quas uictoria peragrassent*), 3) *omnia aut ipsos, aut hostes populatos* (*esse*).

1) *Uictorem antequam uidisset hostem* : *uictorem* est apposé à *Dareum* et *hostem* renvoie à Alexandre ; comprendre *uictorem hostem* est donc un contresens grave. Les hommes d'Alexandre sont affligés de voir le roi de Perse remporter la victoire sans même avoir eu à combattre puisqu'ils associent la mort de leur roi à une inéluctable défaite.

2) Dans la deuxième infinitive, il fallait repérer l'adjectif verbal *repetendas* (et comprendre qu'un *esse* était sous-entendu) et son complément au datif *sibi*, pronom réfléchi indirect au datif pluriel qui renvoie au sujet de *querebantur*. Le verbe de la relative, *peragrassent*, est la forme syncopée du subjonctif plus-que-parfait actif *peragrauissent* ; ce mode dans la relative est justifié par le discours indirect libre. Le substantif *uictoria* à l'ablatif joue le rôle de complément circonstanciel de moyen ou de manière de *peragrassent*, d'où sa traduction par « en vainqueurs ».

3) Dans la troisième infinitive, *ipsos* et *hostes* sont les sujets du verbe déponent *populor*, qui se trouve à l'infinitif parfait (et qui a trop souvent été pris pour une forme passive) ; *omnia* est le COD de ce verbe.

**7) Per uastas solitudines, etiam si nemo insequi uelit, euntes fame atque inopia debellari posse.** « En traversant ces immenses déserts, même si personne ne décidait de les poursuivre, ils pouvaient être vaincus par la faim et l'absence de ressources. »

Le discours indirect libre se poursuit avec cette infinitive (*Per uastas solitudines [...] euntes fame atque inopia debellari posse*) dans laquelle se trouve une conditionnelle (*etiam si nemo insequi uelit*). La forme *euntes* a été souvent « escamotée » ou mal comprise faute d'avoir identifié le participe présent du verbe *eo* (*iens, euntis*). Aussi les candidats n'ont-ils pas toujours repéré le sujet de l'infinitif présent passif *debellari* (qui a lui-même pour compléments les ablatifs *fame* et

*inopia*). Par ailleurs, l'absence du COD de *insequi* a suscité des interprétations erronées (« le poursuivre »), et *insequi* n'a pas toujours été vu comme un déponent.

**8) *Rursus in ipsum regem misericordia uersa, illum florem iuventae, illam uim animi, eundem regem et commilitonem diuelli a se et abrumpi immemores sui querebantur.*** « Puis ils reportaient leur pitié sur le roi lui-même et, à l'idée que cette florissante jeunesse, cette force d'âme, ce roi qui était aussi leur compagnon d'armes leur était enlevé, arraché, oublieux de leur propre sort, ils se lamentaient. »

La dernière phrase s'ouvre avec un ablatif absolu (*misericordia uersa*) et il était important de ne pas ignorer *ipsum* qui accompagnait *regem* (« le roi lui-même ») : après avoir pleuré sur leur propre sort, les hommes d'Alexandre pleurent sur le sort de leur roi ; cette idée sera reprise avec *immemores sui*. La difficulté était, ici encore, liée à l'ordre expressif des mots choisi par Quinte-Curce ; en effet, nous ne sommes plus en discours indirect libre, mais en discours indirect puisque nous avons à nouveau le verbe *querebantur* ; mais celui-ci est placé à la fin, ce qui a pu troubler certains candidats. De ce verbe dépend une infinitive (*illum florem iuventae, illam uim animi, eundem regem et commilitonem diuelli a se et abrumpi*) qui a pour sujet *illum florem iuventae, illam uim animi, eundem regem et commilitonem* et pour verbes *diuelli* et *abrumpi*, deux infinitifs présents passifs. La place de *immemores*, sujet de *querebantur*, pouvait être conservée. D'assez nombreux candidats ont rendu avec précision la nuance affective qu'apportait le tour *idem... et* dans *eundem regem et commilitonem* (« à la fois leur roi et leur compagnon d'armes ») ; mais trop souvent *idem* a été confondu avec *ipse*. En revanche, que d'erreurs encore sur *sui*, non reconnu comme le pronom réfléchi de la troisième personne du pluriel au génitif, complément de *immemores* ; c'est la même méconnaissance qui a fait trébucher sur le complément d'agent *a se* de l'infinitif présent passif *diuelli*. Dans les deux cas, le bon sens permettait de prendre la bonne décision : les hommes d'Alexandre ne peuvent pas être oublieux de lui en cet instant, pas plus qu'Alexandre n'est arraché à lui-même.

## Version allemande

### Statistiques

Si le nombre de copies corrigées lors de cette session 2012 (77) est équivalent à celui de la session précédente (73), il ne doit malheureusement pas masquer la tendance observée d'année en année : proportionnellement au nombre total de candidats qui se présentent au concours de l'Agrégation externe de Lettres modernes – en hausse cette année, ce dont il faut se réjouir ! –, le nombre de germanistes parmi eux ne cesse pour sa part de diminuer. C'est à double titre que le jury déplore cet état de fait. D'une part, les performances d'un nombre non négligeable de candidats à la version allemande sont d'un niveau tel qu'elles sont naturellement sanctionnées par d'excellentes notes, ce qui prouve que des candidats bien préparés à l'épreuve parviennent à faire de cette option un atout indéniable dans la réussite au concours. D'autre part, il semble évident que la connaissance de diverses langues vivantes et cultures parmi les lauréats au concours et futurs enseignants ne peut que nourrir et enrichir notablement l'enseignement dispensé par notre système éducatif.

La moyenne des versions qui ont été corrigées reste stable : 09,7/20 (elle était de 09,3/20 en 2011). A nos yeux, elle atteste d'un bon niveau général : en effet, 54,5 % des candidats ont obtenu une note supérieure à la moyenne. Le jury souhaite tout particulièrement féliciter les quatre candidats qui ont su se distinguer par la qualité remarquable de leur traduction, et qui ont ainsi légitimement obtenu des résultats très flatteurs : deux d'entre eux ont été récompensés par un 19,5/20, les deux autres par un 19/20. Voici l'éventail des notes distribuées cette année :

|                                      |    |           |
|--------------------------------------|----|-----------|
| Notes égales ou supérieures à 15 :   | 18 | (23,38 %) |
| Notes comprises entre 10 et 14,5 :   | 24 | (31,17 %) |
| Notes comprises entre 04,5 et 09,5 : | 13 | (16,88 %) |
| Notes égales ou inférieures à 04 :   | 22 | (28,57 %) |

Il semblerait que les résultats de la session 2012 soient le reflet d'une tendance qui prend de l'ampleur depuis quelques années, et que le jury craint et déplore à la fois : les écarts de niveau entre les candidats se creusent de plus en plus – tant du point de vue de la compréhension de la langue allemande que de la maîtrise de la langue française et de l'exercice de la version lui-même. Il constate une polarisation des résultats : comparé à la session précédente, le nombre de copies qui obtiennent une note supérieure à 15 ou une note inférieure à 04 connaît une très forte augmentation (+8 points dans chacun des deux créneaux) !

Le jury tient ici à rappeler avant de poursuivre ses commentaires le sens de ces notes : il s'agit moins de notes qualitatives à proprement parler, similaires à celles obtenues lors d'un examen, que de notes de classement dont l'utilité première est de distinguer et de hiérarchiser les performances les unes par rapport aux autres. C'est dans un souci de classer le plus justement possible les copies qu'il recourt à tout l'éventail de notes qui s'offre à lui. Aussi les copies qui se sont vu attribuer la note de 19,5/20 ne sont-elles pas pour autant entièrement exemptes d'erreurs de compréhension ou de maladroites dans la transposition en français ; de la même manière, la note 00,5/20 ne signifie nullement que la traduction rendue est entièrement dépourvue de qualités quelconques, mais seulement que celles-ci

étaient largement moindres comparées aux autres productions délivrées cette année. Cette remarque doit permettre de fait aux candidats déçus de relativiser leur résultat et de leur rappeler que celui-ci n'a qu'une signification limitée, propre à un contexte unique et désormais révolu, et qu'il peut donc être tout autre dès la session prochaine. A ces candidats, le jury souhaite dire qu'il n'y a donc pas lieu de baisser les bras et qu'il faut persévérer !

### **Remarques d'ordre général, méthodes de travail et autres conseils pour les futurs agrégatifs**

Force est de reconnaître que le texte contemporain proposé à la traduction cette année ne présentait somme toute guère de difficultés majeures de compréhension. Ni le lexique et encore moins la syntaxe ne pouvaient constituer de véritables obstacles à l'accès au sens global de l'extrait, à condition de disposer d'un socle minimal de connaissances linguistiques. En revanche, sa transposition la plus fidèle possible en langue française nécessitait une intelligence du texte, une disponibilité et une sensibilité littéraire suffisamment fine – or qui est plus aguerri qu'un agrégatif de Lettres modernes ? – afin de percevoir notamment les changements de rythme et de style, à travers lesquels s'exprime le rapport du narrateur à son environnement extérieur, à la fois au contexte historique d'une part et familial d'autre part.

De trop nombreux candidats ont réduit l'exercice de traduction à un simple test lexical et d'analyse grammaticale, ont abusé de périphrases tantôt descriptives tantôt explicatives, dénaturant ainsi l'esprit du texte source. Il est évident que le contenu du texte est fondu dans une forme et qu'il en ressort un tout indissociable. Un traducteur digne de ce nom ne peut faire l'économie, à son gré, de l'une des deux facettes propres à tout texte ! Il va de soi que les candidats ayant commis cette grave erreur – qui n'ont fait autrement dit que la moitié de l'exercice – ont été lourdement sanctionnés. Le jury ne peut donc que conseiller aux candidats de procéder à un bref commentaire littéraire du texte *avant* de se lancer dans sa traduction, et cela vaut pour tout type de traduction. En effet, comment peut-on espérer traduire convenablement un texte sans s'être assuré au préalable de l'avoir pleinement compris, jusque dans ses spécificités esthétiques et dans ses enjeux ?

Ces vices de traduction proviennent aussi indéniablement – non sans surprise – d'une maîtrise bien trop superficielle et approximative de la langue française. Or l'épreuve de traduction repose bel et bien autant sur la richesse des connaissances de la langue source que de la langue cible. Il semble en l'occurrence difficilement envisageable de dissocier l'exercice de la version d'un engouement prononcé pour les potentialités d'expression de la langue française !

Qu'il nous soit permis en outre de reformuler ici des conseils généraux supplémentaires, déjà prodigués dans les rapports des sessions précédentes, et indispensables à tous les candidats qui se présenteront au concours lors de la prochaine session :

- Soulignons une fois de plus que la version est à la fois un exercice de lecture et d'écriture. La correction de la syntaxe et de l'orthographe du français – langue que le candidat souhaite en outre enseigner – est garante de la transmission du sens ; aussi doit-elle être irréprochable. Les manquements aux règles d'usage sont systématiquement 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 sévèrement sanctionnée, 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 aux candidats qui ont pris le temps de réfléchir à une traduction sensée – même si elle est 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 s'improvise pas 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 tout au long de la scolarité.

- On nous pardonnera enfin d'insister sur ce dernier point : le candidat, futur enseignant, doit se soucier de soigner la lisibilité et la présentation du travail qu'il donne à lire, sans lesquelles aucune copie ne saurait être appréciée à sa juste valeur.

### **Breve présentation de l'ouvrage de Christoph Meckel**

Le roman de Christoph Meckel est l'une des nombreuses œuvres parues dans les années 1980 – que l'on songe par ailleurs aux œuvres de Günter Seuren, Peter Härtling, Sigfrid Gauch, Ruth Rehmann, Brigitte Schwaiger, et à leurs titres éloquentes *Adieu au meurtrier*, *Traces du père*, *L'homme sur la chaire*, *Questions à un père*, ou encore *Une longue absence*, dans lesquelles les écrivains, à la suite du mouvement de 1968, convoquent la figure du père pour explorer et comprendre, dans une perspective biographique et personnelle plus qu'historique et idéologique, le mystère de ce père étranger, et vont même parfois jusqu'à régler leurs comptes avec lui.

C'est après la mort en 1969 de son père, le poète Eberhard Meckel, que Christoph Meckel (né en 1935) a accès aux carnets de guerre rédigés par l'officier Meckel. Il découvre dans ces notes l'indifférence cruelle d'un écrivain et d'un père dont lui, Christoph Meckel, écrivain et fils, choisit désormais d'assumer publiquement l'héritage.

### **Commentaires sur la logique de l'extrait à traduire**

L'extrait proposé à la traduction s'ouvre sur le retour de la mère et du narrateur à Freiburg, ville qu'ils avaient quittée quelques années auparavant pour habiter chez les grands-parents à Erfurt, qui se trouve désormais en zone d'occupation soviétique. Ce retour prend la forme d'une fuite effrénée dans laquelle les réfugiés ne sont plus maîtres de leur devenir. Il débouche sur l'évocation de la figure du père, absent depuis le début de la guerre, et que sa famille retrouve en 1947 à Freiburg, après sept ans de séparation.

Comme indiqué précédemment, le jury a parfois eu l'impression que le candidat avait abrégé, voire négligé la phase préliminaire de lecture intégrale et de compréhension globale pour se lancer le plus rapidement possible dans une traduction mécanique, or l'on ne répètera jamais assez combien il est décisif dans cet exercice de bien saisir l'univers du texte et de se l'approprier. De nombreux

éléments facilitaient ici l'entrée du lecteur dans cet univers : les repères historiques, la structure évidente en deux parties distinctes, l'évocation explicite des personnages et du cadre familial, une description de la relation père-fils. La traduction réussie fut celle qui permettait, conformément au texte source, de visualiser dans un premier temps (première moitié du texte) la fuite de la mère et de son fils, puis de ressentir dans un second temps (seconde partie du texte) le traumatisme du fils face à la psychorigidité du père. Certains maillons de la trame narrative n'ont manifestement pas été bien identifiés et ont donné lieu à des traductions non pertinentes. Revenons, chronologiquement, sur quelques-uns d'entre eux.

a) *Première moitié du texte :*

- Les réfugiés ne sont plus acteurs, mais bien victimes passives et hébétées. Alors que tout ce qui se produit autour d'eux est en mouvement, eux restent immobiles. A l'exception du lexème verbal *kommen*, Meckel ne leur appose que des verbes d'état : *sich versteckt halten, hocken* – ce contraste n'a souvent pas été correctement perçu et ces verbes ont alors donné lieu à des contresens.
- Il était important de conserver dans la traduction de la première phrase la linéarisation du syntagme *mit mir, zwei Koffern und einem Rucksack*, qui réduit l'enfant au rang d'objet et de charge pour la mère, au même titre qu'un sac à dos et deux valises.
- Parce que leurs actes leur échappent, ils ne sont pas rendus par des groupes verbaux dont les réfugiés auraient été les sujets mais par des groupes nominaux qui se succèdent et scandent la succession des étapes de cette fuite, ironiquement qualifiée de « voyage ». Il faut tenir compte de cet effet de style dans la traduction !
- Il en va de même du recours à la parataxe, qui supprime tout lien logique entre les actions. Pourquoi la transformer en structures hypotaxiques ? (La seule phrase complexe de cette partie du texte ne témoigne que de la passivité des deux personnages : la mère se tient cachée, le narrateur reste assis sur les bagages.)
- Les indications spatiales constituent l'armature de la première partie du texte. Il était indispensable de les identifier et de les comprendre ! Les personnages sont perdus dans un espace qu'ils parcourent en tous sens, d'est en ouest (depuis la zone d'occupation soviétique, en passant par la zone américaine, jusqu'à Freiburg en zone française), de haut en bas, le long de..., à travers..., au-delà de..., sur..., hors de....
- Les personnages sont soumis en outre à une course contre la montre : tout se déroule dans la précipitation, y compris l'arrivée salvatrice à Freiburg, décrite sans transition, de façon brutale et laconique. Peut-être est-ce la raison pour laquelle cette dernière étape de la fuite a rarement été comprise ?

Il était donc nécessaire de respecter cette juxtaposition de séquences brèves et sèches, ce style dépouillé. Le jury a accepté toute proposition qui témoignait d'une vision d'ensemble respectant la logique interne initiale, mais il a en revanche pénalisé l'absence de cohérence, notamment les incessants va-et-vient entre groupes nominaux et groupes verbaux.

b) *Seconde moitié du texte :*

La seconde partie du texte évoque les relations entre le père et le fils suite à leurs retrouvailles tant attendues et idéalisées en vertu des souvenirs de la tendre

enfance. Or la désillusion est totale : ce père retrouvé cherche à s'imposer comme maître du destin de sa famille. Cette partie du texte donne à voir en quelques lignes un renversement total des relations qu'entretiennent le père et le fils. Certaines copies ont manqué de discernement et perdu de vue cette dynamique essentielle du texte ; elles ont fini par se noyer dans les détails qui nourrissent l'opposition père/fils et proposer des séries de contre-sens.

Le dernier paragraphe de l'extrait à traduire s'inscrit en contrepoint à la première phrase de la seconde partie dans laquelle le narrateur exprime sa joie à l'idée de retrouver son père. Fardeau pour la mère dans la première partie, le narrateur devient ici *das Kind*, repris par l'anaphorique *Es* (très rarement identifié par les candidats !), qui semble finalement en faire de nouveau une non-personne. Cette partie du texte s'articule autour du développement de l'opposition *Er-Es*, le père et l'enfant, que quelques copies n'ont pas su identifier faute d'avoir saisi le rapide basculement de leurs rapports. Le conflit s'exprime sous la forme d'ordres qui claquent au rythme des juxtapositions et des énumérations, sans connecteur logique, avant d'atteindre son paroxysme dans le dernier paragraphe du texte. C'est dans la double affirmation du narrateur *zu mir / für mich* (dernière phrase) – qui a souvent surpris les candidats, les poussant à quelques germanismes – que culmine le mépris affiché par l'enfant pour l'amour que le père lui voue. Un défi auquel répondra en écho la phrase d'ouverture *Je n'ai pas aimé ma mère* d'un autre roman de Christoph Meckel, *Über meine Mutter*, paru en 2002.

## Commentaires sur la traduction de l'extrait et savoir-faire requis

Voici quelques remarques et précisions concernant les points qui ont donné lieu aux erreurs les plus fréquentes, en même temps qu'un récapitulatif des savoir-faire garants d'une bonne traduction :

### 1. Disposer de connaissances lexicales

- Le jury ne souhaite pas établir une liste des lacunes lexicales. Il se contentera de préciser qu'il a parfois été très surpris de constater des erreurs surprenantes concernant le sens de termes des plus courants, comme *der Koffer* ou *die Bahn*, par exemple.
- Il ne peut en outre cacher sa déception devant les multiples erreurs qui ont émaillé la traduction des locutions spatiales du premier paragraphe, et ce d'autant plus que le rapport du concours 2011 insistait sur ce point. Il s'est donc permis de sanctionner fermement les traductions correspondant à des contresens voire à des non-sens.
- Il a en revanche valorisé les copies qui ont cherché et réussi à rendre la frénésie de la fuite, y compris en donnant à l'expression *über die Berge* une valeur métaphorique telle que *prendre la poudre d'escampette*.

### 2. Savoir utiliser le dictionnaire unilingue

- *Ein [...] Vorschriftsmensch, der die Gegenwart seines Kindes missbrauchte* : Si la compréhension du terme *Gegenwart* n'est – employé dans un tel contexte – pas immédiate, le dictionnaire unilingue a précisément pour vocation de dissiper cette zone d'ombre. Il semble évident que la traduction « exploiter le présent de l'enfant » est trop hâtive et en l'occurrence un non-sens ! La prise en compte de l'autre signification du terme signalée dans le dictionnaire aurait permis à bon nombre de

candidats de saisir le sens du syntagme : « exploiter *la présence* de l'enfant » (pour lui confier des tâches ingrates).

- Un entraînement régulier à l'utilisation du dictionnaire a l'avantage de donner de bons réflexes. Il permet aussi par exemple de vérifier rapidement le genre d'un substantif ou son pluriel. Combien de candidats n'ont pas reconnu que les formes *Scheunen* et surtout *Verhöre, Gärten, Gräber* sont des pluriels !

### 3. Soigner la qualité de la langue cible

Le jury se doute bien qu'un certain nombre de non-sens lus dans les copies est dû à une méconnaissance du lexique, à l'état de stress provoqué par le contexte du concours et à des défaillances évoquées par ailleurs dans ce rapport. Mais de nombreuses erreurs sont également le fait d'un entraînement sans doute insuffisant en matière de transposition d'une langue à l'autre.

- *Schnelle Bezahlung eines Fluchtgehilfen* n'a pas été un obstacle dans sa compréhension, mais dans sa traduction. Outre le manque de fidélité au ton et au style de l'extrait (cf. *supra*), la traduction « payer rapidement quelqu'un qui nous aiderait à fuir » est une proposition lourde qui témoigne d'un entraînement insuffisant à l'exercice de la version. En revanche, les candidats les plus aguerris à l'exercice ont su trouver un équivalent en français en proposant le terme de « passeur ».

- Cette remarque vaut également pour *vergoldet* (« enjoliver » était trop banal), *Verklärung* (« l'aura de joie » était un non-sens), *unklare Antworten* (« des réponses dénuées de clarté » était impropre, *in verordneter Reihenfolge* (« en lignes ordonnées ») ne voulait rien dire).

### 4. Savoir procéder à des analyses grammaticales rigoureuses

- *Als Tabak in einer Gesellschaft fehlte* : Le jury sait bien que le sens de *als* est connu de tous et il voit dans la traduction proposée par la quasi-totalité des candidats « quand le tabac manquait... » le signe d'une lecture bien trop rapide. Ces candidats n'ont manifestement pas cherché à combiner connaissances personnelles et logique de l'extrait à traduire. « Lorsque le tabac vint à manquer » est une traduction tout à fait cohérente avec le syntagme *erstmal* *erschien der Satz*.

- Doit-on encore rappeler que la maîtrise des marques de déclinaison des adjectifs constitue une aide fort précieuse à la traduction, aide que trop de candidats négligent à tort ?

a) *Verhöre in einem Gehöft voller Flüchtlinge, Russen und angeketteter Doggen* : si l'enchaînement *une ferme pleine de réfugiés* n'a posé aucun problème aux candidats, nombre d'entre eux n'ont en revanche pas repéré la forme au génitif de l'adjectif *angeketteter*. Aussi la distribution de *voller* sur les trois compléments a-t-elle été occultée... Le déficit de telles analyses de base est préjudiciable, le sens s'en trouve naturellement modifié.

b) *überstürztes Flüchten* : dans ce groupe nominal, la marque -es portée par l'adjectif est le signe d'un singulier (nom. ou acc.), en aucun cas d'un pluriel !

- Maîtriser la valence des verbes :

Le jury est convaincu que la majorité des candidats connaît la différence entre *sich freuen über* et *sich freuen auf*. L'analyse grammaticale de *sich freuen auf* (on se réjouit à l'avance d'un événement qui n'a donc pas encore eu lieu) venait ici en appui de la compréhension globale du texte : l'enfant a dû jusqu'à présent se contenter d'imaginer son père et attend avec une joie sans bornes la confrontation de son rêve

avec la réalité. Ce ne sont pas les retrouvailles qui sont joyeuses – aussi bien l’analyse grammaticale que la logique du texte prouvent le contraire ; la quasi-totalité des candidats n’a pas fait preuve d’une rigueur suffisante dans la traduction de ce passage – mais l’idée de ces retrouvailles. Cette analyse n’était pas sans conséquence sur le choix du temps du verbe : alors que *Die Freude über meinen Vater war grenzenlos* aurait pu être traduite par un passé simple (« La joie de revoir mon père fut immense »), *Die Freude auf meinen Vater war grenzenlos* ne tolérait que l’imparfait : « La joie à l’idée de revoir mon père était sans bornes ».

#### 5) Maîtriser le contexte pour mieux comprendre le texte

Sans exiger des candidats des connaissances détaillées sur la période des années d’occupation, une culture historique minimale permettait d’éclairer le texte et d’orienter la traduction. Le jury a été stupéfié de sentir un flou dans ce domaine : il n’y avait pas dans la période d’après-guerre de « zone allemande », mais bien quatre zones d’occupation. Le jury souhaite toutefois rassurer les candidats : celui-ci n’a naturellement pas pour mission d’évaluer des connaissances extratextuelles – elles n’ont pas occupé dans sa grille d’évaluation une place prépondérante. Mais il a dû en revanche pénaliser les erreurs qui ont été introduites dans les traductions, notamment les approximations historiques et géographiques selon lesquelles la « France » et la « zone française » d’occupation, sur le territoire allemand, après la Seconde Guerre mondiale, se confondent ni plus ni moins, ce qui revenait en effet à situer de la sorte la ville de Karlsruhe en France... Encore fallait-il, du reste, reconnaître que Karlsruhe est bel et bien une ville...

#### 6) Faire preuve de bon sens

Assurément, le bon sens est, dans l’exercice de traduction, une qualité maîtresse. Le candidat qui aurait pris soin de resituer le passage dans un contexte de fuite et de peur, n’aurait pu proposer dans sa traduction finale la tournure « des milliers de gens étaient, comme nous, en voyage », qui revient à présenter les réfugiés comme de simples touristes !

### **Conclusion**

Certes, il n’existe pas de recette unique qui permette de produire une « bonne » version. Toujours est-il qu’une préparation consciencieuse, rigoureuse et régulière s’avère être la meilleure garantie d’une réussite à l’épreuve du concours. Cette année encore, le jury s’est réjoui de pouvoir lire des traductions produites de toute évidence par des candidats non seulement très bien préparés, mais qui ont aussi manifestement pris un très grand plaisir à pratiquer l’exercice. Bonne préparation et bon courage aux futurs candidats !

\* \* \* \* \*

### **Proposition de traduction**

C’est pendant l’été 1947 que ma mère entama avec moi, deux valises et un sac à dos, le retour d’Erfurt à Freiburg. Le voyage se fit à travers trois zones

d'occupation verrouillées et s'étendit sur plusieurs jours. Arrestation à la sortie de la zone d'occupation russe, interrogatoires dans une ferme pleine de réfugiés, de Russes et de dogues enchaînés. Rétribution à la va-vite d'un passeur, fuite précipitée par une porte dérobée, en longeant des granges et des jardins, en passant à travers des barbelés, puis en remontant le lit d'un ruisseau, prenant la poudre d'escampette [*littéralement : en passant par-delà les montagnes*]. Puis des postes de contrôle américains, pas de papiers. Nuit passée sur de la paille dans la cage d'escalier d'une école (des milliers de gens étaient sur les routes, comme nous). Attente sur le terrain d'une gare de campagne et trajet en train, long et lent, vers l'Ouest. Tandis que ma mère restait cachée dans la gare, je me tenais accroupi sur nos bagages, d'un air à la fois désesparé et buté, et donnais des réponses vagues aux questions qu'on me posait lors des contrôles. Sans savoir comment – nous ne savions vraiment pas comment – nous avançons. Tout endroit était juste bon à être quitté. Contournement des contrôles, interminable changement de train, corruption d'employés des chemins de fer et faux papiers. Une fois à Karlsruhe en zone française, nous étions hors de danger et arrivions chez nous à Freiburg quelques heures plus tard.

Mes frères avaient été placés dans des zones d'occupation différentes.

La joie à l'idée de revoir mon père était sans bornes. Les souvenirs de la période de la petite enfance semblaient avoir sublimé mon image de lui. Je me précipitais vers lui, vers cette image sublimée. Après quelques mois, le charme était rompu. La désillusion fut totale, troublante au début, d'une grisaille sans fin. Celui qui dans ma foi enfantine était un demi-dieu se révéla être un homme nerveux, un éducateur en manque d'une autorité qu'il cherchait à rétablir. Il travaillait à reconstituer sa famille, ce qui signifiait rétablir au sein de cette famille le rôle qui était le sien : celui de décider. Il contrôlait les habits, les ongles et les bonnes manières, surveillait les devoirs d'école et se saisissait de la moindre tache d'encre pour se lancer dans des déclarations de principe au sujet du travail, de l'ordre, de la bienséance et des obligations des enfants. C'est la première fois que la phrase A QUOI BON AVOIR DES ENFANTS fit son apparition. L'enfant était corvéable à merci et fut contraint à s'acquitter de tâches dont le sens lui échappait. Il balayait les tombes de ses arrière-grands-parents et lavait la vaisselle selon un ordre établi. Lorsqu'un jour, des amis venus en visite à la maison manquèrent de tabac, on l'envoya chercher des cigarettes, tandis que résonnait la phrase A QUOI BON AVOIR DES ENFANTS suivie d'un rire approbateur.

Le père n'avait désormais plus rien de l'enchanteur ou de l'ami. De manière oppressante, il s'était glissé entre l'enfant et le monde, un tortionnaire torturé, obstiné et perclus de prescriptions, qui abusait de la présence de son enfant pour être le détenteur du droit. Son amour pour moi avait perdu toute valeur à mes yeux.

D'après Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater.*

## version anglaise

### 1. Proposition de traduction

Mère poussa un grognement indigné et gagna majestueusement l'étage pour essayer son costume de bain. Bientôt elle nous appela afin que nous venions juger de l'effet et nous montâmes comme un seul homme/d'un même pas dans la chambre. Roger y entra le premier et, accueilli par cette étrange apparition vêtue de son volumineux costume noir ondoyant de volants, battit rapidement en retraite à reculons et ressortit en aboyant avec force. Il nous fallut un certain temps pour le persuader qu'il s'agissait bien de Mère, et même ainsi il continuait/continua à lui lancer des regards quelque peu méfiants du coin de l'œil. Cependant, malgré l'opposition de tous, Mère refusa de se défaire de son costume de bain en forme de tente et nous finîmes par capituler.

Afin de célébrer son tout premier bain de mer nous convînmes d'organiser un pique-nique au clair de lune dans la baie et envoyâmes une invitation à Théodore, le seul étranger que Mère voulait bien admettre en une si grande occasion. Le jour de la fameuse immersion arriva. On nettoya le bateau de fond en comble, on le garnit de coussins et tout était fin prêt à l'arrivée de Théodore. Quand il apprit que nous avions prévu un pique-nique et une baignade au clair de lune, il nous rappela que cette nuit-là était une nuit sans lune. Nous nous reprochâmes mutuellement de ne pas avoir vérifié le cours de la lune et la discussion se poursuivit jusqu'au crépuscule. Finalement nous décidâmes que le pique-nique serait quand même maintenu puisque tout était prêt et, titubant sous le poids des victuailles, du vin, des serviettes et des cigarettes, nous descendîmes jusqu'au bateau et nous partîmes en cabotant. Théodore et moi étions assis à la proue au poste de vigie et les autres ramaient/ramèrent à tour de rôle pendant que Mère tenait la barre. Pour commencer, comme ses yeux ne s'étaient pas accoutumés à l'obscurité, Mère nous fit habilement décrire un cercle serré, si bien qu'au bout de dix minutes d'efforts acharnés à ramer, nous vîmes tout à coup l'appontement surgir devant nous et nous le heurtâmes dans un fracas d'éclats de bois. Décontenancée par cet incident, Mère changea radicalement de direction et mit le cap sur le large : nous aurions fini par atterrir quelque part sur la côte albanaise si Leslie ne s'en était pas aperçu à temps. Après quoi Margo la relayea à la barre et s'en tira/tirait plutôt bien, sauf qu'elle s'affolait dès que la situation devenait critique et oubliait que pour tourner à droite il fallait tirer la barre vers la gauche. Du coup il nous fallut dix minutes à suer sang et eau pour dégager le bateau que Margo, dans son agitation, avait précipité contre un rocher, au lieu de l'éviter. Somme toute, cela présageait bien du premier bain de Mère.

Finalement nous atteignîmes la baie, étalâmes les plaids sur le sable, disposâmes la nourriture, plaçâmes le bataillon de bouteilles de vin en rang dans l'eau peu profonde pour les conserver au frais, et le grand moment arriva. Au milieu des acclamations, Mère ôta son peignoir et se dévoila dans toute sa gloire, vêtue de son costume de bain qui la faisait ressembler, comme le fit remarquer Larry, à un Albert Memorial maritime. Roger se comporta très bien jusqu'à ce qu'il vît Mère progresser dans l'eau peu profonde avec lenteur et dignité. Il entra alors dans une vive agitation. Il semblait penser que le costume de bain était une sorte de monstre marin qui se serait enroulé autour de Mère et menaçait désormais de l'emporter au large. Aboyant furieusement,

il se lança à sa rescousse, saisit l'un des nombreux volants qui pendaient du bord du costume et tira de toutes ses forces afin de ramener Mère en terrain sûr.

## 2. Présentation du texte

Le texte proposé cette année à la traduction est un extrait de *My Family and Other Animals* de l'écrivain et naturaliste Gerald Durrell (1925-1995), frère cadet du plus célèbre écrivain et poète Lawrence Durrell (*Bitter Lemons*). Il passa son enfance à Corfou et ses écrits se fondent sur ses expériences personnelles et nous font découvrir la nature avec passion, à travers son regard de naturaliste.

La famille Durrell, ne supportant plus le climat britannique, décide de quitter l'Angleterre et part s'installer sur l'île de Corfou. Pour le jeune Gerry, dix ans, commence alors une période de fantaisie et de liberté consacrée à l'observation des créatures qui peuplent l'île. *My Family and Other Animals* est le récit hilarant des premières découvertes de la nature par le garçon. Cette joyeuse chronique est devenue un classique de l'humour anglais. L'humour est sans nul doute un trait caractéristique de l'extrait proposé, qui met en scène les circonstances loufoques du premier bain de mer de la mère du narrateur.

## 3. Remarques générales

Ce passage est une narration à la première personne du pluriel, qui inclut le narrateur comme membre de la famille et, plus précisément, fils de la Mère ici évoquée. Le ton, empreint de respect et de tendresse, mais aussi d'ironie, doit être conservé dans la traduction. Il n'est ainsi pas acceptable de traduire « Mother » par « Maman » et le registre de langue impose que l'on traduise par « Mère » tout au long du texte. De la même façon, on ne pourra traduire « costume » par « maillot de bain » sans opérer un fâcheux glissement de registre, voire d'époque. Le terme « costume de bain » permet ainsi de conserver le charme suranné de « bathing-costume ».

La première tâche du candidat est avant tout de lire attentivement le passage à traduire afin de le comprendre au mieux pour se créer une image mentale du texte. Cet aspect est d'autant plus important ici qu'il s'agit d'un passage très descriptif et très visuel. Seuls les candidats ayant réussi à visualiser le déroulé de la scène, notamment la scène cocasse de navigation, sont parvenus à une traduction satisfaisante. Cette première lecture doit également permettre d'apprécier le ton, les divers niveaux de langue du passage, d'identifier les champs sémantique (ici la navigation)...

En d'autres termes, la compréhension précède toujours la traduction : le traducteur ne traduit pas le document pour le comprendre, mais pour proposer une bonne traduction du passage lorsqu'il l'a bien compris. Nombre de candidats n'ont ainsi pas saisi que le personnage de Roger, évoqué à plusieurs reprises dans le texte, est en fait un chien. Par deux fois, le texte fait référence aux aboiements féroces de l'animal (« barking furiously ») et son comportement ne laisse aucun doute sur son identité, pour qui a su lire le texte attentivement et dans sa globalité, sans se contenter de le traduire par segments, sans vision d'ensemble et sans utiliser les indices fournis par le texte.

#### 4. Lexique

Le jury souhaite une fois encore rappeler aux candidats que la possibilité d'utiliser un dictionnaire unilingue lors de l'épreuve de version ne les dispense pas d'acquérir du vocabulaire tout au long de l'année afin d'enrichir leurs connaissances lexicales et d'éviter des erreurs grossières et inadmissibles.

Par exemple, dans la phrase « she swept upstairs », « to sweep » ne peut signifier « balayer » mais caractérise le mouvement majestueux de la mère gravissant l'escalier (nous reviendrons par la suite sur les problèmes causés aux candidats par les nombreuses structures prépositionnelles ou verbes à particules dans l'extrait) ; « he retreated hurriedly through the door » a été traduit par \*« il fit retraite » au lieu de « battit en retraite » ; « unnerved by this » a donné lieu à un désopilant \*« déterrée par cela » ; « we would eventually have made a landfall somewhere on the Albanian coast » a été traduit par \*« nous aurions fait un atterrissage [une prouesse pour un bateau] quelque part sur la côte albanienne [sic] ». « she would, in a crisis, get flurried », traduit par \*« elle piquait une crise » ou \*« elle était surexcitée », qui ne correspond nullement au contexte ; « taken all around », traduit par « pris tout autour ».

Citons pour terminer quelques aberrations totales, parmi lesquelles des traductions de « we placed the battalion of wine-bottles in a row in the shallows to keep cool » par \*« nous plaçâmes le bataillon de bouteilles en râlant (« a row » = une dispute) dans l'ombre (« shadows » ≠ « shallows ») pour rester cool/garder son calme », ou encore\* « Mother stuck to her tent-like bathing-suit » traduit par « Mère se cramponna à cette yourte qui lui servait de costume de bain ».

Rappelons au passage que « picnic » s'orthographie « pique-nique » en français, sans variante possible, et que le français étant une langue accentuée, chaque faute d'accent est pénalisée.

Il est à noter que nombre de candidats n'utilisent pas le dictionnaire unilingue à bon escient. Il ne s'agit pas de traduire la définition du mot contenue dans le dictionnaire, mais d'utiliser la définition afin de trouver le mot juste en contexte. Il convient également d'insister sur les nombreux calques présents cette année encore dans les copies : « vaguely uncertain » traduit par \*« vaguement incertains », « the rest » par \*« le reste », « the result was that » par \*« le résultat fut que », « eventually » par \*« éventuellement », « the moon's progress » par \*« le progrès de la lune », « arrangements » par \*« arrangements », « from the corner of his eye » par \*« du coin de son œil » (la traduction des déterminants possessifs ne devrait pourtant plus poser de problèmes à des futurs agrégés)...

Terminons ce point par une brève remarque sur l'épineuse difficulté posée pour les candidats par la traduction de « like a sort of marine Albert Memorial ». Les candidats possédant un tant soit peu de culture britannique auront reconnu sans peine la référence au monument londonien dédié au Prince Albert, ici évoqué dans sa version marine par allusion à la forme du costume de bain de la mère, alors que « marine Albert » est trop souvent devenu « le soldat Albert » sans doute en référence aux « marines » américains plus connus des étudiants.

## 5. Temps

Si la maîtrise de l'orthographe a pu être défaillante à l'occasion, ces approximations se sont enrichies dans certaines copies d'erreurs de grammaire plus durement sanctionnées. La non maîtrise de la conjugaison des verbes français est ainsi tout simplement inadmissible.

Pour ce qui est des temps utilisés dans le récit, si l'usage indifférencié de l'imparfait et du passé simple pouvait parfois se justifier, il est bon de rappeler qu'ils ne sont pas interchangeables. Si on acceptait l'imparfait ou le passé simple dans la traduction des segments « After this Margo took over the steering and shed id it quite well » (« et elle s'en tira/tirait plutôt bien ») ou « and the rest took it in turn to row while Mother steered » (« et les autres ramaient/ramèrent à tour de rôle... »), l'alternative n'était pas possible à d'autres endroits, plus fréquents, du texte, où seul le passé simple convenait. En revanche, le passé composé n'avait pas sa place ici et le jury a sanctionné sévèrement son utilisation abusive, ainsi que les incohérents va-et-vient entre deux temps que rien ne justifiait.

Attention, la concordance des temps peut ne pas être identique en français et en anglais. Examinons le segment suivant : « Eventually we reached the bay, spread out the rugs [...], and the great moment had arrived. » Tout le début du segment doit être traduit au passé simple mais, contrairement à l'anglais, il est impossible en français de conserver le plus-que-parfait sans changer la structure de la phrase. On optera donc pour le passé simple : « et le grand moment arriva ». Si l'on choisit de garder le plus-que-parfait dans la traduction, il faut modifier la ponctuation : « [...] pour les conserver au frais. Le grand moment était arrivé ». C'est bien sûr une relecture attentive et critique du texte d'arrivée qui permet de déjouer de tels écueils.

Attirons enfin l'attention des étudiants sur une difficulté récurrente, mais pourtant facilement surmontable, de la traduction en langue anglaise : il s'agit de la traduction des modaux « would » et « could ».

“It was some time before we **could** persuade him...”: pas de réelle difficulté ici (“avant que nous parvinmes à le persuader”. Attention toutefois à la traduction du début de la phrase, souvent mal comprise : \* « c'était avant que nous puissions le persuader... ») ;

“the only stranger that Mother **would** tolerate”: le seul étranger que Mère **voulait bien tolérer/acceptait**. Le jury a également accepté la valeur de conditionnel « tolérerait », mais pas le fréquentatif dans le passé « tolérait » ;

“we **would** go on the picnic in spite of everything”: “que le pique-nique **serait** maintenu”;

“we **would** eventually have made a landfall somewhere”: “nous **aurions fini** par atterrir”;

“she **would**, in a crisis, get flurried”: l'itération est ici exprimée par la valeur fréquentative de « would » : « dans les moments critiques, elle s'affolait ».

## 6. Constructions/syntaxe/structures

De nombreuses constructions ont posé problème aux candidats lors de la traduction :

« Everyone blamed everyone else for not having checked on the moon's progress”:  
 \***Pour** ne pas avoir vérifié/vérifier/de ne pas vérifier ;  
 “To begin with, her eyes not having been accustomed to the dark”: \***pour**  
 commencer **avec**”;  
 “the rest took it in turn to row”: \***les autres la** prirent à tour de rôle” (non  
 connaissance du “it” explétif) ;  
 “he flung himself to the rescue”: \***il se jeta lui-même** à sa rescousse”  
 (méconnaissance des formes pronominales);  
 “on being greeted by this strange apparition”: \***en étant accueilli**”;  
 Enfin, rien ne peut justifier la méconnaissance des *phrasal verbs* si caractéristiques  
 de la langue anglaise et qui abondent dans le texte :  
 “and we all trooped up to the bedroom” traduit par \***nous nous attroupâmes** dans la  
 chambre », sans tenir compte de la montée à l'étage des enfants ;  
 “the boat was cleaned out”: \* **le bateau fut nettoyé au-dehors**”;  
 “so we staggered down to the boat, loaded down with food, wine, towels, and  
 cigarettes, and set off down the coast”: cette phrase a donné lieu à nombre de faux  
 sens, notamment faute d'avoir compris que ce sont bien les enfants, et non le  
 bateau, qui sont chargés de victuailles etc. Il convenait également ici de prendre soin  
 de bien rendre compte des indicateurs spatiaux (« descendîmes jusqu'au bateau »,  
 « et partîmes en longeant la côte »).

Pour conclure, le jury insiste sur le fait que la préparation au travail de version est un  
 travail de longue haleine, qui seul peut permettre de combler les carences lexicales  
 et d'acquérir la maîtrise des subtilités de la langue anglaise. Il n'est pas superflu non  
 plus de rappeler que la relecture du travail achevé n'est jamais une perte de temps,  
 mais bien un élément essentiel dans la réussite de l'exercice. Le jury souhaite  
 vivement que les quelques conseils dispensés dans ce rapport soient profitables aux  
 candidats qui présenteront l'épreuve l'an prochain.

## Version arabe

Deux candidats ont présenté cette année l'arabe à l'épreuve de LV de l'agrégation de lettres modernes. Aucun n'a eu la moyenne (une copie à 6/20 et une à 8/20). Si le texte a été plutôt bien compris, de nombreux problèmes se posaient pour une rédaction limpide en français. On constate toujours de nombreuses difficultés dans la concordance des temps, plusieurs maladroresses voire contre-sens, et un français maladroit si ce n'est fautif.

### Proposition de traduction :

Quand, de retour à la maison, nous nous assîmes autour de la table pour dîner, l'un des deux diables - il s'agit, hélas, de mes deux fils - dit :

- Sais-tu maman que tu es revenue plus jeune et plus belle que tu ne l'étais ! Tu ne t'es pourtant absentée que quatre jours !

- Il n'y a rien d'étonnant à cela, rétorquai-je: elle a échappé aux maux de tête que vous lui causez.

L'aîné se mit à rire, cependant que le cadet ajoutait :

- C'est vrai maman, tu es redevenue une jeune fille de vingt ans !

- Déjà hypocrite, flatteur et flagorneur, à ton âge ! Que sera-ce donc quand tu deviendras un homme ?

Elle me jeta un regard chargé d'une menace que je connaissais par expérience: si je ne me rattrapais pas j'aurais à subir les fâcheuses conséquences du complot qu'elle ne manquerait pas d'ourdir avec les deux garnements. Aussi m'empressai-je de dire :

- Avais-tu vu qu'elle avait pris de l'âge et vieilli, lui avais-tu vu des cheveux blancs ou d'autres signes de grand âge, pour conclure qu'elle est redevenue la jeune fille de vingt ans qu'elle avait été ? Quand donc a-t-elle cessé d'être cette jeune fille de vingt ans ou moins ... à la beauté resplendissante ...

J'avalai ma salive et déglutis une bouchée que je ne mâchai pas. Mon fils cadet, qui est un bavard impénitent, reprit la parole pour demander :

- Dis-moi maman, que ferais-tu si tu avais dix ans ?

Elle répondit aussitôt :

- Je m'en irais jouer avec vous.

- Et papa que ferait-il, interrogea-t-il encore ?

- Il fera ce qu'il voudra ! répondit-elle en soulevant ses épaules. Je ne vois pas en quoi cela me regarde.

- Et tu serais toujours sa femme ? poursuivit-il.

Tout en me fixant du regard, elle répondit: - Je serais encore la femme de ce vieillard aux genoux qui s'entrechoquent !

Cette charge violente et inattendue me prit de court et me laissa sans réponse. Du reste, sans m'accorder le moindre répit, elle poursuivit :

- Plutôt attendrais-je d'être devenue majeure, pour me marier avec un jeune homme brillant et distingué, aussi élégant que riche, au caractère doux et à l'âme pleine de bonté.

- Cela suffit ! protestai-je. Que Dieu te pardonne ! Je ne doute pas un instant que tu aies à subir en enfer les pires châtiments pour cette ingratitude dont tu fais montre à l'égard des bienfaits de ton seigneur et maître.

Puis l'explosion se calma, l'éruption retomba, et la bonne vint ramasser les boulettes de mie de pain façonnée en projectiles qui jonchaient le sol.

Ibrâhîm 'Abd al-Qâdir al-Mâzinî, *Recommencement*

## VERSION ESPAGNOLE

### RESULTATS ET REMARQUES GENERALES

**98 copies notées de 0.25 à 17/20 (103 copies en 2011 notées de 0.25 à 17/20)  
Moyenne : 6,7 sur 20 (Moyenne en 2011 : 6,2)**

Les remarques générales que l'on peut formuler sur l'épreuve de traduction ne diffèrent guère a priori d'une année sur l'autre et le jury renvoie ici les candidats aux remarques générales et à la méthodologie proposées dans le rapport de la session précédente. La correction de l'épreuve de traduction est en effet toujours révélatrice, année après année, des qualités et des lacunes de la préparation des candidats. L'exposé qui suit a pour objectif de permettre aux futurs préparateurs de mettre leur travail en perspective et de comprendre les attentes du jury. Nous ne redisons jamais assez la nécessité de bien entrer dans l'univers du texte. Avant de traduire, il convient de lire attentivement le texte pour le situer (auteur, époque, courant littéraire, contexte) ; des lectures successives et attentives aideront le candidat à repérer les informations, les éléments factuels ou descriptifs, les champs lexicaux, les réseaux sémantiques qui permettent de cerner la cohérence du texte.

Certains candidats n'ont donc pas su s'imprégner de la situation malgré les éléments pertinents du passage. Encore une fois, il est apparu que ce texte qui ne comportait pas d'éléments susceptibles de désorienter durablement ou totalement les candidats exigeait d'eux des qualités de rigueur, de méthode et de jugement associées à une bonne connaissance du français, qualités propres à l'exercice de version. Le jury a pu faire la différence entre des copies moyennes où la traduction cédait à l'approximation ou à la facilité et d'autres, parfois excellentes, qui manifestent que certains candidats savent prendre en compte les exigences méthodologiques de l'exercice de traduction et satisfaire aux contraintes d'une bonne mise en français indispensable au concours.

Traduire correctement un texte ne peut donc s'improviser. Il faut s'y préparer par un entraînement régulier, qui ne portera ses fruits que s'il repose au préalable sur un socle de connaissances solides, tant sur le plan lexical que grammatical et dans les deux langues. Cette année encore le jury a déploré l'orthographe chaotique et les graves incorrections présentes dans certaines copies : barbarismes lexicaux, morphologie verbale parfois calamiteuse, accords fautifs entre sujet et verbe, avec le participe passé (dans des cas pourtant simples), propositions relatives mal construites, aberrations orthographiques. La syntaxe de ce texte étant assez simple, il convient de s'attacher avec une grande attention à la construction des phrases, qui sont caractérisées par l'enchaînement de plusieurs subordonnées. Il est évident que les fautes citées précédemment ont été lourdement sanctionnées, mais elles ne concernent heureusement qu'une minorité de copies. A l'opposé, le jury a eu la satisfaction de lire quelques traductions remarquables par la finesse de la compréhension du texte espagnol, ainsi que par la précision de la restitution dans un français élégant. C'est donc à l'ampleur des connaissances lexicales que se doivent, pour l'essentiel, les écarts de notes. Une poignée de candidats a réussi à bien traduire le texte, en devinant au besoin le sens de mots qu'ils ignoraient ou en sachant trouver des approximations acceptables.

Il nous faut insister sur le défaut de qualité du français qui se traduit, dans beaucoup de copies, par trop d'erreurs inadmissibles qui trahissent une préparation faite à la hâte. Outre les cas isolés de fautes d'accord qui, pour être ponctuelles, n'en sont pas moins choquantes si l'on considère que la gestion du temps et la relecture rapide de sa copie font partie des tâches essentielles pour tout bon candidat, certains contresens sont difficilement compréhensibles et certaines erreurs très pénalisantes, par exemple sur l'orthographe des formes du présent, du passé simple, et les fautes d'accent orthographique (circonflexe notamment) qui faisaient basculer la copie dans la médiocrité. Les candidats qui commettent ce genre d'erreurs se condamnent à voir leurs efforts et leurs qualités lourdement pénalisés par ailleurs.

## **METHODOLOGIE**

Traduire relève assurément d'une démarche complexe qui restitue le processus laborieux et douloureux d'analyse, de tentative de décodage d'un monde et de ses acteurs. Il était très important de bien identifier les différentes strates temporelles et narratives pour éviter les contresens. Il fallait alors veiller à la question des temps et à leur cohérence. Ici, bien des erreurs ont été commises, faute de bien apprécier ces éléments et de faire un usage pertinent des temps en français.

Ensuite, la richesse et la précision syntaxiques et lexicales, nourries par une bonne fréquentation des auteurs de langue française, permettaient dans bien des cas d'éviter des ruptures de construction, des hispanismes, des maladroites et parfois des incongruités. Le jury a pu constater de nombreux cas de calques dans des copies qui, par ailleurs, comportaient peu de graves erreurs de compréhension. Les candidats sont invités, lorsqu'ils se préparent à cet exercice, à développer le souci de parvenir à une formulation française précise et fluide, à travailler avec de bons dictionnaires (y compris de synonymes).

La lecture d'œuvres littéraires, tant en espagnol qu'en français, permet assurément de se constituer un bagage culturel appréciable et d'acquérir des réflexes propres à l'écrit ; elle favorise de surcroît la maîtrise scientifique des deux langues. La version est un exercice qui allie bonne compréhension de l'espagnol et juste utilisation des ressources de la langue française. De nombreuses erreurs ont alors été provoquées par une analyse insuffisante du texte, une compréhension défaillante ou fautive du texte et des corrélations logiques, ou une mauvaise maîtrise des conjonctions ou locutions conjonctives en français. Ajoutons que le nombre de copies dites résiduelles est très faible. La tendance déjà constatée l'année dernière se confirme au niveau du nombre des lacunes et des omissions volontaires. L'ensemble des candidats a donc mieux respecté les règles élémentaires d'un exercice très codifié et s'est ainsi attelé à traduire intégralement - ou presque - le texte. Nous rappellerons ici que pendant la traduction, il faut conserver la présentation du texte original (typographie, composition, paragraphes...), et utiliser les interlignes de façon régulière et raisonnable (le jury a eu entre les mains plusieurs copies s'étalant sur quatre feuillets...). Enfin, la traduction obtenue doit, en respectant le sens du texte d'origine, être parfaitement compréhensible.

Après la traduction, la phase des relectures est incontournable ; il appartient au candidat d'organiser le temps de l'épreuve de façon à ne pas rendre une copie rédigée à la hâte. Il faut tout d'abord veiller à être lisible ; un doute du correcteur, par exemple, sur une terminaison, un signe diacritique, voire l'orthographe d'une syllabe ou d'un mot, pénalisera le candidat. La copie ne doit pas non plus contenir pour tel ou tel autre passage difficile, plusieurs choix de traduction, il appartient donc au

candidat de prendre des décisions et proposer ce qui lui semble le plus adéquat. Les références bibliographiques figurant au bas du texte ne doivent pas être traduites. La traduction proposée se suffit à elle-même et ne peut en aucun cas être accompagnée de notes ou d'explications liminaires, quelle que soit leur teneur.

Comme nous l'avons écrit dans le rapport de l'année précédente, la version espagnole à l'agrégation de Lettres Modernes n'est pas une épreuve au rabais qu'un candidat indécis pourrait choisir par défaut sans mettre ses résultats globaux en danger. Trop de candidats ont encore perdu l'occasion de grappiller quelques points qui ont pu s'avérer précieux lors du décompte final. Pour le candidat rompu à la lecture d'ouvrages en espagnol, qui s'efforce d'analyser minutieusement les difficultés du texte proposé, qui sait faire preuve de logique et de bon sens, qui utilise bien le dictionnaire unilingue, qui évite à tout prix les omissions et relit attentivement sa traduction avant de remettre sa copie, la version espagnole ne peut être qu'un exercice rentable.

## **PRESENTATION DE L'EXTRAIT**

La version proposée cette année était un extrait de *La noche de los tiempos*, à la fois roman d'amour et roman socio-politique sur fond historique, qui fut publié par l'écrivain espagnol Antonio Muñoz Molina en 2009. Nous sommes à la fin de 1936, pendant la Guerre civile espagnole lorsqu'Ignacio Abel, un architecte madrilène, vient d'abandonner sa terre natale pour rejoindre New York et retrouver son ancienne amante, la jeune nord-américaine Judith Biely, libérale et libre, qu'il aime éperdument. Pendant que la Seconde République espagnole s'éteint progressivement, Ignacio Abel fuit un pays dans lequel il ne se reconnaît plus et surtout dans lequel, lui, le progressiste, sait qu'il n'a plus sa place. Dans l'extrait à traduire, Abel prend un train qui doit le conduire dans une petite ville au bord de l'Hudson, Rhineberg. Muñoz Molina, qui offre une réflexion sur le temps et joue magistralement sur la temporalité, reconstruit alors durant ce court trajet ferroviaire la vie du personnage principal, ce fils de maçon, devenu architecte en effaçant un certain déterminisme social, marié à une bourgeoise madrilène, conservatrice et catholique, et désorienté par sa passion amoureuse et par le chaos des événements politiques. Le texte n'était pas exempt de difficultés mais s'agissant d'une option de langue d'un concours tel que l'Agrégation de Lettres Modernes, le jury est en droit d'exiger des candidats une analyse minutieuse du texte qui écarte les traductions fantaisistes voire illogiques et surtout les fautes de syntaxe et de langue.

## **LES PRINCIPALES SOURCES DE FAUTES**

Nous proposerons ci-après, successivement un examen des difficultés que les candidats pouvaient rencontrer, en donnant une première traduction de certains mots ou de certaines séquences, puis une proposition de traduction de l'ensemble du texte. A dessein, la traduction proposée pourra présenter des variantes, car le jury ne prétend nullement proposer un modèle. Il s'agit plutôt de montrer que les correcteurs étaient ouverts à une diversité de solutions, exigeant seulement des candidats une cohérence dans leurs choix, et cela va sans dire, le choix d'une seule solution.

*Les fautes d'orthographe et les incorrections grammaticales*

Il va sans dire que le respect du texte est au cœur de la tâche du traducteur ; il faut pour cela que le candidat soit armé de solides connaissances lexicales. Si le jury s'est montré ouvert à diverses traductions du mot "buque" ou "lancha", les lacunes ont été particulièrement visibles dans le domaine du vocabulaire concret. Plusieurs types de fautes sont à signaler : confusions entre des mots ("*las planchas*" : planches pour plaques ; "*la figura*" : figure pour silhouette), calque de l'espagnol ("cristallière" pour "*crystalera*"), approximations, faux-sens (sur "*recodo*" traduit par "méandre" ou "cours"), contresens (sur "*niebla*" avec sa traduction par "neige" par exemple), charabia (sur "*acantilados boscosos*" avec des traductions pour le moins fantaisistes : il est possible que les candidats aient été déroutés par la difficulté de traduire la formule complète mais l'exactitude lexicale et syntaxique doit rester l'objectif principal dans une version, les fautes de style parfois présentes étant toujours moins lourdement sanctionnées que les autres).

On peut tout à fait concevoir que certains candidats ignorent ce que signifient les mots "*rescoldo*", "*morro*" ou "*chirrido*" (qui pouvaient se deviner avec le dictionnaire). Mais en revanche, on ne peut tolérer que les termes que les agrégatifs devraient avoir acquis au cours de leur cursus soient souvent inconnus. Citons "*el hierro*", "*las olas*", "*los andenes*", "*el abrigo*" ou "*la estación*"... Nombreux ont été les candidats qui, semble-t-il, se sont précipités dans la traduction sans faire l'effort de consulter le dictionnaire unilingue et sans visualiser la scène. On ne saurait trop insister sur la nécessité pour le candidat de se représenter la scène avant tout essai de traduction, préalable nécessaire pour éviter les contresens ou faux-sens. La charge lexicale du passage mettait à l'épreuve les connaissances des candidats et leur capacité à trouver le mot juste en français. Outre les multiples cas de calque, le jury a pu constater des erreurs sur des mots qui, pour être peu fréquents, n'auraient pas dû être inconnus des candidats. Étaient particulièrement représentés les champs lexicaux du train, du voyage ainsi que de la Nature. Aussi le jury a-t-il dû sanctionner des erreurs graves sur les verbes qui montraient une méconnaissance linguistique et lexicale impardonnable pour un hispaniste : "*encendido*" a été plus d'une fois traduit par "éteint".

On ne peut guère tolérer de fautes d'orthographe de la part de futurs professeurs de Lettres Modernes et le jury les a donc particulièrement pénalisées. Le jury est resté stupéfait de voir que certains mots courants sont très mal orthographiés : "résonner" avec un seul "n", "siffler" avec un seul "f", "pilier" avec deux "l" ou "embarcadère" avec "ai"... La méconnaissance de sa langue maternelle, est inadmissible à ce niveau ; en outre, ce type d'erreurs est indépendant de la difficulté du texte et tient dans certains cas à un manque de rigueur et à une relecture trop rapide mais dans d'autres, et ceci est plus grave, à ce qui ressemble de réelles lacunes en français. L'orthographe d'autres mots très courants a également pu être malmenée comme l'adverbe "quelquefois" fréquemment écrit en deux mots, l'indéfini "quelque" avec un "s", le substantif "lueur" avec un "e", ou la traduction du lexème "*vías*" écrit avec un "x" : voix au lieu de voies ! Les fautes d'accent, qui sont peut-être dans certains cas à mettre sur le compte de l'inattention, trahissent une méconnaissance du système accentuel français. Citons l'absence d'accent sur le -i de "faîte", de "traîne", sur le -a de "château" ou de "cables"... Les étourderies d'accord en genre et en nombre ont été lourdement sanctionnées tout comme l'usage de l'indicatif après la locution conjonctive "avant que" qui se construit avec le subjonctif. Enfin, on a constaté trop fréquemment la confusion entre la construction de "se souvenir" et "se rappeler", et la mauvaise construction du verbe "unir" ou du

verbe "irradier". Le régime prépositionnel de certains verbes a été l'occasion de trébucher pour de nombreux candidats.

Le jury ne présente ici qu'un échantillon de fautes tirées de l'ensemble des copies. Ce faisant, il souhaite inviter les candidats à faire preuve de vigilance : étourderie et/ou laxisme (absence de majuscules dans certaines copies) ont trop lourdement pesé sur le résultat de certains candidats. Elargir en toute occasion son lexique par des lectures actives quotidiennes (noter le vocabulaire et les expressions, systématiser les acquisitions), être le plus possible au contact de la langue espagnole et ceci, dans divers registres, voilà ce qui va permettre de se présenter à cette épreuve dans les meilleures conditions.

### **Les erreurs d'analyse**

Dès la première phrase, l'absence de sujet précis dans la temporelle "*Antes de que se vea el tren saliendo de la curva*" et la méconnaissance de l'impersonnel en espagnol ont conduit de nombreux candidats à réécrire le passage quand d'autres n'ont eu aucun scrupule à laisser un non-sens dans leur copie ("avant que se voit le train"). Dans la deuxième, l'inversion du sujet "*ha sonado su llamada grave*" ne devait pas représenter une difficulté particulière à condition de procéder à une lecture attentive. De même, il ne fallait pas introduire de nouveau sujet, dans le segment suivant : "*han empezado a vibrar...*". Dans ce même passage, la traduction devait être mûrement réfléchie et en aucun cas être parasitée par des points et points-virgules distribués sans aucun discernement. D'ailleurs, l'impersonnel était encore de mise dans la séquence : "*donde una figura masculina se distingue al otro lado de una cristalera*". Dans le segment "*se queda algo aturdido*", la troisième personne du singulier renvoie évidemment au sujet de la phrase précédente, à savoir le voyageur. Le jury se demande d'ailleurs si ces fautes n'auraient pas pu être évitées si l'analyse logique de la phrase avait précédé l'interrogation lexicale dans le raisonnement du candidat.

Les correcteurs regrettent que certains candidats ne maîtrisent guère les spécificités d'emploi du présent du subjonctif dans une temporelle future ("*cuando el tren salga*") ou encore l'usage du gérondif et du participe présent ("*el tren saliendo*", "*al escuchar*"...). Beaucoup de fautes sur la traduction des gérondifs, fort nombreux dans ce texte, auraient pu être évitées si les candidats avaient mieux maîtrisé les emplois de ce mode, tant en français qu'en espagnol.

En outre, avec un peu de bon sens, on pouvait éviter certaines traductions : "*rumor*" par "rumeur" ou "*sol poniente*" par "soleil plein ouest". Pour "*el río*", il était difficilement concevable de se référer au Rhin en parlant d'une rivière ! Si la compréhension globale du texte ne posait pas de problème majeur, en revanche, le jury a été étonné de constater que le sens de l'expression "*subirse las solapas*" était impénétrable à la plupart des candidats, qui ont proposé les traductions les plus fantaisistes parfois, allant jusqu'à "monter sur le toit" ou "hausser le torse", alors que le dictionnaire unilingue, à nouveau, aurait dû suffire à éclairer la signification de ce terme. De même, certaines structures, pourtant fort courantes, ont rarement été comprises correctement : c'est le cas de "*tan cerca de*" ou de "*hacia*", de "*aunque*" par exemple, ou de "*ese*" dans "*ese nombre*" ou de "*esa*" dans "*esa nostalgia*" rendus par "ce nom-là" ou "cette nostalgie-là". Enfin, contrairement au français qui insiste sur la possession, on rappellera que l'espagnol emploie l'article défini lorsqu'il n'y a aucun doute sur le possesseur ou lorsque celui-ci est le sujet de la phrase. Il fallait donc traduire le segment "*la maleta en una mano, el sombrero en la otra*" par "sa valise dans une main, son chapeau dans l'autre".

## **PROPOSITION DE CORRIGE**

*La traduction qui suit ne prétend en aucun cas constituer le corrigé canonique du texte de Muñoz Molina. Sans souci d'exhaustivité, il enregistre des variantes qui rendent compte de la liberté dont jouit le traducteur avisé mais également de solutions particulièrement heureuses rencontrées dans plusieurs copies. Le jury souhaite qu'il stimule la préparation des candidats des prochaines sessions.*

Avant qu'on ne voie le train sortir du virage qui suit le coude du fleuve, son appel a résonné gravement comme la corne de brume d'un navire et les câbles de l'installation électrique, les plaques métalliques et les piliers en fer d'une passerelle au-dessus des quais, où l'on distingue une silhouette masculine de l'autre côté d'une verrière, ont commencé à vibrer. Le bâtiment principal de la gare, que le voyageur anxieux verra lorsque le train sortira du virage, a des airs de château des Alpes, au sommet d'une paroi rocheuse nue, au pied de laquelle se trouvent les voies, si près de l'eau que les faibles vagues provoquées par le passage d'un canot à moteur les éclaboussent à peine. Rhineberg : quelqu'un s'était souvenu des falaises boisées sur le Rhin au moment de choisir ce nom et cette nostalgie a perduré ensuite dans les grosses tours pointues de la gare. La passerelle qui enjambe les voies comme un pont couvert et un haut escalier métallique relie le bâtiment principal aux quais. Sur l'un d'entre eux, le plus proche du fleuve, un homme qui vient de réajuster son manteau a regardé sa montre en entendant le train approcher et a levé les yeux vers la verrière derrière laquelle il sait que se trouve l'autre, celui qui est venu avec lui mais préfère observer les choses de loin, si possible d'en haut, donner des instructions avec des gestes rapides et tranchants bien qu'également ambigus et parfois difficiles à interpréter ; mais il ne le voit pas car il est ébloui par le reflet du soleil couchant, qui tardera encore un peu à disparaître derrière les cimes arborées de l'autre rive, très éloignées ici, où le fleuve s'élargit tant. Au milieu du courant, il y a une île allongée et couverte d'arbres, avec un petit embarcadère. Le soleil étant désormais plus faible, les jaunes et les rouges des arbres irradient d'une lumière puissante et rougeoyante. Un vent humide qui vient du fleuve donne soudainement une froideur d'hiver à l'après-midi jusque là tempéré et entraîne dans un bruit sec des vagues de feuilles sur les quais et les voies. Le sol tremble sous les pieds quand le train surgit, son phare allumé devant la gueule de la locomotive électrique et s'arrête avec un long grincement de freins. Il demeure immobile de longues secondes, hermétique, occupant tout le quai, avec une impression formidable d'énergie en suspens, sans qu'aucune porte ne s'ouvre, le soleil couchant frappant les vitres des fenêtres côté fleuve. L'unique voyageur qui descend enfin porte un manteau à la coupe européenne et austère, et une valise trop petite pour quelqu'un qui est venu de si loin. Il demeure quelque peu étourdi alors que le train s'ébranle lentement, avec sa valise dans une main, son chapeau dans l'autre, déconcerté de ne voir personne (...).

## **ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES**

### **Ouvrages généraux :**

- J. Boucher, M.C. Baro-Vanelli, *Fort en version espagnole. Méthode et lecture*, Rosny, Bréal Éditions, coll. Fort, 1993.
- A. Deguernel, R. Le Marc'hadour, *Initiation à la version espagnole*, Paris,

Nathan, coll. Fac., 2000 (réimpression 2004).

• A. Deguernel, R. Le Marc'hadour, *La version espagnole. Licence / concours*, Paris, Nathan, coll. Fac., 2001 (1ère éd. 1999).

• E. Diaz, *Entraînement au thème et à la version*, Paris, Ellipses, 2004.

• F. Parisot, *L'espagnol par la version. Version classique et moderne*, Paris, Ellipses, 1996.

• P. Salomon, *La pratique de la version espagnole dans l'enseignement supérieur*, Paris –Gap, Ophrys, 1988.

### **Grammaires:**

• J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, Coll. Major, 3e éd. Mise à jour, 2002.

• P. Charaudeau, B. Darbord, B. Pottier, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Nathan, 1994 [un peu plus complexe].

• P. Gerboin, Ch. Leroy, *Grammaire d'usage de l'Espagnol contemporain*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

• J. Pérez, J.-M. Pelorson, *Guide de la version espagnole*, Paris, Armand Colin, coll. U2, 1996 (1ère éd. 1971).

### **Dictionnaires unilingues :**

• *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000. Dictionnaire consultable librement à l'adresse suivante : <http://www.rae.es/rae.html>

• M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Ed. Gredos, 2 volumes.

• M. Seco, *Diccionario del español actual*, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, Aguilar Lexicografía, 1999.

Naïma Bataille  
Nicolas de Ribas,  
Fabrice Quero  
Sarah Voinier.

## version italienne

Trente huit candidats ont fait la version italienne cette année, ce qui reste modeste mais marque une nette reprise après la chute spectaculaire de la session précédente où ils n'avaient été que 24 (pour mémoire : 36 copies en 2010, 46 en 2009, 60 en 2008, 55 en 2007, 51 en 2006).

La moyenne générale est de 08/20 (session 2011 : 07,5; session 2010 : 09,4).

La moitié des candidats a obtenu une note supérieure ou égale à 10.

Les notes vont de 0,5/20 à 17/20 et se répartissent ainsi :

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| 0,5 : 4 copies  | 10 : 4 copies   |
| 01,5 : 1 copie  | 10,5 : 2 copies |
| 03,5 : 2 copies | 11 : 3 copies   |
| 04 : 1 copie    | 11,5 : 1 copie  |
| 04,5 : 4 copies | 12 : 2 copies   |
| 05 : 1 copie    | 12,5 : 1 copie  |
| 05,5 : 1 copie  | 13 : 1 copie    |
| 06,5 : 2 copies | 13,5 : 2 copies |
| 09 : 3 copies   | 14 : 2 copies   |
|                 | 17 : 1 copie    |

Une copie se détache de l'ensemble par son très bon niveau. Une dizaine, à l'inverse, ont surpris par une évidente méconnaissance de la langue italienne (nombreux non sens, contresens, erreurs de sujets, inventions de passages entiers) et une expression en langue française plus que défailante.

Rappelons que l'exercice de la version requiert en amont un entraînement régulier et que seule une bonne connaissance de la langue italienne (allant de la simple compréhension du sens à une bonne perception des registres de langue, notamment) associée à une irréprochable expression française permet d'obtenir de bons, voire de très bons résultats.

Le texte de cette année était extrait de *L'ora di tutti* de Maria Corti (1915 - 2002), un roman historique, publié en 1962, qui raconte à travers les yeux et la voix de cinq personnages la prise d'Otrante (dans les Pouilles) par les Turcs, de juillet 1480 à septembre 1481. Dans notre extrait, situé au début du roman, le narrateur est le capitaine Zurlo, gouverneur d'Otrante. Soucieux des menaces d'invasion qui pèsent sur la ville -l'un des ports les plus importants de l'époque en Italie, situé à moins d'une centaine de km des côtes albanaises- il ne trouve en don Felice, le commandant espagnol de la garnison, qu'une oreille distraite, tant ce dernier est obnubilé par la beauté des lieux qui l'entourent et surtout par son amour pour la belle Idrusa (la « ragazza otrantina » évoquée à la première ligne).

### Remarques formelles

Le titre de la version est à traduire (mais pas celui du roman, dont on apprécie qu'il soit néanmoins rappelé à la fin de la version, ainsi que le nom de l'auteur). Son omission est sanctionnée.

La **structure** du texte original (alinéas, paragraphes, renvois à la ligne dans un dialogue) se doit d'être respectée. On accepte en revanche la césure de longues phrases, plus fréquentes en italien.

Enfin, les correcteurs apprécient que la **graphie** comme la **présentation** soit bien soignées : la lecture ne doit pas devenir un déchiffrement laborieux, comme cela a été parfois le cas pour cette session.

### Orthographe, barbarismes grammaticaux

Il est surprenant de constater qu'à l'Agrégation de Lettres Modernes, l'orthographe de certaines copies est loin d'être irréprochable. Les fautes sont sanctionnées selon leur gravité. Ainsi, à côté de « simples » erreurs ou omissions d'accents sur des mots ou verbes courants (*gateau, merveilleux, effort, rôcher, chassez-les*) ou des formes de passé simple (*il devînt, il eût, nous nous retrouvames*), oubli de tirets (*au delà*), de majuscule (*les turcs ont envahi...* L'italien est beaucoup plus souple que le français en la matière), fautes de doubles consonnes (*ajoutta, halletant, sacadé*), certains mots ou expressions non rares semblent ignorés : *le héros (héro)*, *le puits (pui, puit)*, *les orties (horties, un faux sens, par ailleurs)*, *bruyamment (bruyemment)*, *choquante (chocante)*, *être en train de (entraîn de)*, *parceque*, etc.

A ces fautes s'ajoutent, plus graves, des barbarismes : *otrantinaise* (l'adjectif n'existe pas en français, on le rendra par une périphrase : *d'Otrante*), *psaumes davidiques*, *mon fils insistai* (pour *insista*), *sauvra-t-elle, ont envahit, vous avez réussi, je vous en pris*, etc.

Quelques fautes de genre, de temps verbal ou de sujets ont en outre affecté le sens du texte : rappelons que *I turchi* est du masculin pluriel, *le popolane* du féminin pluriel, *cercheranno* est un futur (et non le passé simple *cercarono*), *tacque* une troisième personne du singulier, etc.

Le passé simple est trop souvent source d'erreurs, aussi est-il à revoir tout particulièrement, dans les deux langues.

### Noms propres

Les **toponymes** étaient relativement nombreux dans le texte : pour *Taranto, Otranto, Brindisi*, on attendait les traductions de *Tarante* et *Otrante* (villes assez importantes et connues) et idéalement de *Brindes* (toponyme francisé employé surtout dans un contexte historique, donc parfait ici, mais trouvé par un seul candidat). Mais *Brindisi* a aussi été accepté car c'est la forme la plus utilisée en français aujourd'hui.

Les noms de *Rocamatura, la Punta, Valona* (port albanais appelé aujourd'hui *Vlora*), *l'Alimini*, en revanche, ne devaient pas être traduits.

De façon générale, en cas d'ignorance, il vaut mieux laisser la forme italienne que d'inventer une version francisée fantaisiste, comme ce fut le cas dans de trop nombreuses copies (*Brindise, Brindesi; Rocamadure, La Valon*).

Le « **canal d'Otrante** » évoqué par le narrateur est le détroit naturel séparant l'Italie méridionale de l'Albanie. Large de 75 km environ (ce qui n'est rien et explique les inquiétudes du capitaine Zurlo), il relie l'Adriatique et la mer Ionienne.

L'évocation des *Salmi di David, psaumes de David*, a donné lieu à des maladroites, des contresens, voire à des non sens (*psaumes à la David, lyrisme religieux à la David, bouillon, salmis, sauce*). Zurlo, homme cultivé, fait ici allusion à ces prières poétiques de la Bible, composées de plusieurs versets, qui peuvent prendre des caractères différents d'un psaume à l'autre (laudatif, intime, combatif, repentant, etc.) et que la tradition attribue au Roi David (Xè siècle avant J.-C.).

Enfin, comme chaque année, rappelons que les **prénoms** des personnages doivent être laissés en italien car leur fréquence, leur éventuelle connotation ne correspondent pas toujours dans les deux langues. Ainsi *Felice, Teodoro* devaient

rester *Felice* et *Teodoro*, tout comme devait être conservé le titre *Don* (employé uniquement devant le prénom et signifiant monsieur, il était réservé aux nobles en Espagne), comme pour Don Juan. Nul rapport ici avec la religion, comme l'ont laissé entendre plusieurs copies (*le père Félice, Felice, Félix...*) et l'on a sanctionné le titre par trop prosaïque *Monsieur Félix amoureux*.

### Registres de langue

Les indices textuels étaient en nombre suffisant pour que les candidats situent l'action dans le passé et les deux personnages centraux dans un milieu social élevé (présence d'un cuisinier, d'un serviteur, références culturelles, etc). Aussi devait-on éviter les anachronismes et les registres de langue inappropriés : *la ragazza otrantina* est une *jeune fille d'Otrante* (et non une *fille*), le *padrone* de Teodoro n'est pas un *patron* ni un *supérieur*, mais un *maître*, *se balader* est trop familier par rapport à *se promener*.

### Lexique, idiomatismes

-*Teodoro da principio restò perplesso* : *Teodoro, tout d'abord, resta perplexe*. *Principio* a deux sens : *le commencement* ou *le principe*. C'est le premier qu'il fallait choisir, car l'expression *da principio* s'articule avec l'adverbe *poi*, afin de décrire l'évolution des sentiments de l'homme : de la perplexité à l'enthousiasme.

-*Senza assumere atteggiamenti* : *sans adopter d'attitude particulière*. *Assumer* ne convenait pas ici : Teodoro n'a pas exprimé son opinion alors il ne saurait l'assumer.

-*Faceva preparare speciali dolcetti* : *il faisait préparer de petits gâteaux spécialement pour la jeune fille ou de petits gâteaux spéciaux pour la jeune fille*. Le suffixe diminutif *-etto* (ajouté à *dolce* : *le gâteau*) doit être rendu en français.

-*con viso raggianti* : *le visage rayonnant, radieux*. La préposition *con* n'est pas traduite en français dans ce cas-là.

-*d'un tratto* : *soudainement, brusquement*. *D'un trait* ne convenait pas ici car trop concret.

-*La pazzia di don Felice* : *la folie, l'extravagance de don Felice* (il s'agit de son engouement pour la jeune fille). *Frénésie* était excessif pour un homme capable de vibrer d'une « subtile félicité ».

-*Io non ci vedo proprio niente* : *je n'y vois vraiment rien de merveilleux / je ne vois là absolument rien de merveilleux*.

-*Questo insieme di grande amore e di salmi di David* : *ce mélange de grand amour et de psaumes de David*.

-*diventò da allora* : *il devint dès lors*. La préposition *da* a une valeur temporelle ici.

-*Io andava spesso a trovare* : *il lui rendait souvent visite / allait souvent le voir*. *Aller retrouver quelqu'un* suppose que les personnes ont rendez-vous. *Aller trouver quelqu'un* est un calque maladroit de l'expression italienne.

-*discorrevano di ideali* : ils devisaient d'idéaux, et non pas des idéaux (*degli ideali*).

-*al vespro* : le soir, au crépuscule. Les deux hommes attendent la fraîcheur du soir (premier sens du nom) pour leur promenade et non l'heure des vêpres.

-*ameni aranceti* : de riantes orangeries. Orangerie se dit aussi *aranceto*, mais on est ici en pleine nature et l'auteur évoque la couleur de la terre, le panorama. L'arbre, l'oranger, se dit *l'arancio*.

-*una vaghezza quasi pungente* : un charme / une beauté presque poignante / déchirante. On ne pouvait retenir l'idée d'imprécision ici car les deux hommes voient bien les solides remparts de la ville. *Pungente* signifie certes *pointu, acéré, piquant*, mais associé au mot *beauté*, il devait être traduit autrement pour bien rendre l'émotion ressentie par les deux hommes qui, du fait de leur fonction, sont responsables de la protection de ces lieux et les aiment peut-être d'autant plus qu'ils en connaissent la vulnérabilité.

-*un castello (...) poggiato sul mare* : un château posé sur la mer. Le verbe *posar* permet d'être fidèle à la belle image.

-*se qualche sventura sovrasta questa terra* : si quelque malheur ne menace pas cette terre. *La sventura* signifie le malheur, l'infortune. Plusieurs candidats ont confondu avec la *disavventura* (mésaventure), dont le sens n'était pas approprié ici : le personnage fait allusion à l'invasion par les Turcs, événement autrement plus grave qu'une simple *mésaventure*.

-*che era intento a guardare* : qui était absorbé par le spectacle. *Attentif* était un peu faible ici, et rendait mal la grande distraction de don Felice, uniquement intéressé par la beauté des femmes et des lieux qui l'entourent.

-*due giovani popolane* : deux jeunes femmes du peuple. *Giovani* est un adjectif, ici, qui qualifie *popolane* et pas le nom *jeunes gens*.

-*innaffiare la cicoria degli orti* : arroser la chicorée de leurs potagers. Ce passage a donné lieu à de nombreux faux sens. Rappelons que *carotte* se dit *carota* et *ortie*, *ortica*.

-*Questo è il fatto* : Là est la question. Cette expression idiomatique ne pouvait être traduite littéralement. Il fallait en trouver une équivalente.

-*Mah!* : les interjections sont propres à chaque langue, même lorsqu'elles expriment un même sentiment (l'indécision en l'occurrence). Le mieux est d'en trouver une équivalente ou à défaut, d'exprimer le sentiment par une phrase : *Je ne sais pas, Qui sait*.

-*le mosse lente, composte ed eleganti* : les gestes lents, posés et élégants.

-*il braccio sinistro incurvato ad arco sopra il capo* : le bras gauche arrondi / courbé en arc de cercle au-dessus de sa tête. Ce passage a souvent donné lieu à des maladresses. Il fallait se figurer le geste gracieux de la jeune femme.

-*cercheranno di sbarcare* : ils tenteront / essaieront de débarquer, plutôt que chercheront à débarquer, calque maladroit.

-« *Otranto?* » *io insistetti*. “Brindisi? Taranto?”: « *Otrante?* », *insistai-je*. “Brindes? Tarente?”. L'inversion verbe-sujet était nécessaire dans l'incise.

-« *Perché Otranto? Così piccola* » : « *Pourquoi Otrante? C'est si petit* ». L'adjectif *piccolo* est au féminin en italien car les noms de villes sont du genre féminin, ce qui n'est pas le cas en français.

-*Dopo aver fatto per un po' di tempo ipotesi e controipotesi* : *Après avoir fait un moment des hypothèses et contre-hypothèses*. Attention à l'orthographe : *contre* ne prend pas de -s.

-*respirò col fiato grosso* : *il respira, le souffle court* (on ne traduit pas la préposition *con*) et non *souffle gras*, à *grosses goulées* ou encore *avec un râle*, qui est un contresens.

-*per lo sforzo di aver portato in giro il suo corpo pesante* : *à cause de l'effort d'avoir promené son corps lourd*. *Per* a ici un sens de causalité.

-*le vostre angustie* : *vos inquiétudes*. *Angoisses* était excessif et un peu anachronique.

-*la bellezza sparsa qui attorno* : *la beauté diffuse tout autour de nous*.

-*le sue pupille giravano nell'orbita piene di una sottile felicità* : *ses pupilles tournaient / roulaient dans leur orbite, emplies d'une subtile / douce félicité*. Ce passage a posé problème à de nombreux candidats. Une bonne relecture, le bon sens tout court, auraient permis d'éviter des visions dignes d'un film d'horreur (*ses yeux tournaient sur leur orbite, sortaient de leur orbite*) ou le très surprenant : *c'est alors que les pupilles de ses yeux, emplies d'un bonheur béat, firent un mouvement circulaire vers le ciel!* Don Felice, gourmand de la vie, dévore littéralement des yeux ce qu'il voit, ce qui lui procure un subtil bonheur.

### Syntaxe

-*quando venne a conoscenza del fatto* : *lorsqu'il vint à connaître les faits, lorsqu'il apprit les faits*. Le calque de la phrase italienne n'était pas possible ici.

-*Mi sa di cattiva circolazione del sangue* : *m'a tout l'air de venir d'une mauvaise circulation du sang*. On a accepté : *me donne l'impression que tout ne tourne pas rond*. L'important était de bien comprendre que Zurlo considère que Don Felice ne doit sa passion amoureuse qu'à un désordre physique. Ce n'est pas lui qui a *des fourmillements dans les jambes* comme on l'a trouvé.

-*mio figlio insistette che era una cosa meravigliosa* : *mon fils persista à dire / insista en disant que c'était une chose merveilleuse*. Le calque de la syntaxe italienne aboutit à une grave faute de construction en français.

*-postasi la quartara dell'acqua sulla spalla destra (...), avanzava silenziosa... : après avoir posé son tonnelet d'eau sur son épaule droite (...), elle avançait silencieuse...*  
La proposition participiale (*postasi...*) indique une action antérieure à celle de la proposition principale (*avanzava...*).

*-Se i turchi verranno o non verranno io non lo so : je ne sais pas si les Turcs vont venir ou pas / Que les Turcs viennent ou pas, je n'en sais rien.* Plusieurs traductions étaient possibles ici, mais on ne pouvait conserver l'ordre des propositions de la phrase italienne, avec dans l'hypothétique, un verbe au futur.

(Rédaction G. Kerleroux)

Proposition de corrigé

### Don Felice amoureux

Lorsque Don Felice s'éprit de la jeune fille d'Otrante, tout d'abord, Teodoro resta perplexe, sans exprimer de jugements ni adopter d'attitude particulière; puis la chose commença à l'enthousiasmer. Il faisait préparer spécialement par le cuisinier des petits gâteaux pour la jeune fille et parlait de son maître le visage rayonnant, comme s'il avait soudainement découvert en lui un héros.

Un autre, à qui la folie de don Felice fit bonne impression, fut mon fils.

« Oh, mais tout cela est merveilleux, » s'exclama-t-il, enthousiaste, lorsqu'il vint à connaître les faits.

« Je n'y vois pour ma part vraiment rien de merveilleux, lui répondis-je. « Ce mélange de grand amour et de psaumes de David m'a tout l'air de venir d'une mauvaise circulation du sang. »

Mais mon fils persista à dire que c'était une chose merveilleuse, et il devint dès lors ami de don Felice. Il allait souvent lui rendre visite / le voir, et ils devisaient d'idéaux.

Parfois, le soir, Don Felice et moi nous promenions en direction de la Rocamatura, entre de riantes orangeries dont le vert contrastait avec la terre rouge. Depuis la Punta, le panorama était d'une beauté presque poignante; Otrante apparaissait comme un grand château entouré de solides remparts, posé sur la mer.

« Qui sait/Dieu sait », dis-je un soir, « si quelque malheur ne menace pas cette terre. »

« Un malheur? » demanda don Felice, absorbé par le spectacle de deux jeunes femmes du peuple qui tiraient de l'eau d'un puits pour arroser la chicorée de leurs potagers.

« Les Turcs ne s'arrêteront pas à Valona, » dis-je, « ils tenteront de débarquer quelque part en Italie. Mais où? Là est la question. »

« Je ne sais pas »/ « Qui sait » dit du bout des lèvres don Felice, qui ne parvenait pas à détourner son regard des gestes lents, posés et élégants d'une des deux jeunes femmes qui, après avoir posé son tonnelet d'eau sur son épaule droite, le bras gauche arrondi en arc de cercle au-dessus de sa tête, avançait silencieuse, pieds nus, dans la campagne.

Don Felice ajouta: « Espérons que tout se passe pour le mieux. »

« Otrante? » insistai-je. « Brindes? Tarente? »

« Pourquoi Otrante? C'est si petit, » dit don Felice.

« Mais sur le canal, » répondis-je.

Après avoir fait un moment des hypothèses et contre-hypothèses/ Après avoir envisagé pendant un moment diverses hypothèses et leur contraire, nous nous

retrouvâmes au-delà de la Punta, en vue des bois de l'Alimini. Don Felice s'assit sur un rocher, respira, le souffle court à cause de l'effort d'avoir promené/pour avoir fait l'effort de promener son corps lourd, et dit: « Vous êtes en train de me contaminer, mon ami, avec vos inquiétudes, vos prévisions/ Vos inquiétudes, vos prévisions, mon ami, sont contagieuses. Que les Turcs viennent ou pas, je n'en sais rien/J'ignore si les Turcs viendront ou pas; ce que je sais, c'est qu'autour de nous, en ce moment, il y a des des couleurs, des parfums, des femmes, et que vous n'êtes pas parvenu/arrivé un instant à vous en apercevoir parce que les Turcs ont envahi votre tête. Chassez-les ce soir, je vous prie, chassez-les. »

Il se tut, essuya la sueur sur son cou, son front, et dit: « Mon ami, occupons-nous des choses qui comptent à long terme; regardez, par exemple, la beauté diffuse/déployée tout autour de nous, dans ce soleil couchant. » Ses pupilles tournaient dans leur orbite, emplies d'une subtile félicité / pleines d'un bonheur subtil.

Maria CORTI, *L'ora di tutti*, 1962

## Version portugaise

Cette année 2012 n'est vraiment pas une année des plus « fastes » pour la langue portugaise, qui semble fidèlement ressentir la « crise » à l'image des pays européens, en particulier et des pays de notre « planète-terre », en général car deux candidats valeureux et opiniâtres ont décidé d'en choisir l'épreuve de version et ont obtenu des notes parfaitement satisfaisantes : de l'ordre de 15 et de 13 / 20.

Le texte que nous avons choisi et proposé, était extrait de l'œuvre Rio Turvo d'un auteur portugais contemporain, António José Branquinho da Fonseca, quelque peu oublié dans son propre pays, pendant plusieurs décennies et enfin remis au goût du jour et à sa juste valeur, puisqu'il a été décidé de publier, en 2011, une nouvelle édition de son œuvre complète (par la Imprensa Nacional- Casa da Moeda) et que, durant cet été 2012, a été présentée une exposition sur son œuvre et sa vie.

Ce passage de compréhension aisée ne présentait pas de difficultés lexicales majeures ni de pièges grammaticaux ou syntaxiques totalement insurmontables, mais exigeait de la part des candidats une vigilance et une attention toute singulière et scrupuleuse, du fait du caractère insolite et quelque peu surprenant du personnage mis en scène dans cette page. En effet, pour de futurs enseignants de français de haut niveau, la correction de la langue doit être très stricte et irréprochable, tout en respectant la compréhension et la clarté de la traduction française. Il faut par ailleurs ajouter que pour traduire correctement une langue, quelle qu'elle soit, une bonne connaissance de sa culture tant historique que littéraire, de bonne qualité paraît être un principe et une exigence de base. Ce « bagage » permet alors de connaître le sens des mots et d'expressions idiomatiques indispensables. Cette session ayant été une année paradoxale : très peu de bonnes copies, mais à la hauteur de l'épreuve exigée, nous ne pouvons espérer et souhaiter, pour la session 2013, qu'un niveau similaire ou supérieur pour un plus grand nombre de candidats...

### Une non-volonté

En automne, les **feuilles tombent des arbres**, le ciel est gris et toute la Nature va s'endormir, comme disent les poètes... Philippe de Maia n'était point poète et ressentait alors une mélancolie et une fatigue intérieures qui produisaient en lui cette douloureuse angoisse. Les soirées avaient une lumière à la fois douce et triste, et il tombait une pluie légère sur **la fine poussière des rues**, une pluie qui faisait un murmure étouffé sur les feuilles jaunes, et tout s'imprégnait d'une **tristesse irrémédiable**. Philippe de Maia, **le front aux vitres**, voyait mourir les arbres. Mas il se sentait déraciné et il lui semblait qu'il **ne** pourrait s'en sortir **que** s'il se mettait à voyager. Il était alors traversé par un frissonnement et il se précipitait pour faire sa valise, il dévalait les escaliers, il appelait un taxi e il courait à la gare où il achetait un billet pour le premier train. Et il partait sans aucune destination, comme un fugitif, sans dire au revoir à quiconque. Il voyageait, il voyageait, fuyant les villes et parcourant monts et villages. Et il ne revenait qu'au printemps. A tel point que ses amis le surnommaient Philippe de Mai. Pauvre garçon !... S'il n'avait pas été riche, il aurait été un homme banal : il serait allé travailler dans une compagnie de saltimbanques, celles qui font le tour du monde et dont on ne sait jamais où elles se trouvent, ou bien il aurait acheté un ours et il serait allé de village en village. Je parle

de lui avec beaucoup de mélancolie parce que je ne suis pas riche et aussi parce que je n'ai pas acheté un ours. C'est dommage. **Cela dit, j'affirme** que si la terre est ronde, c'est certainement pour qu'on en fasse le tour. Bref, c'est ainsi... **Un jour, je raconterai** sa vie, mais pas maintenant. Ce sera pour plus tard. Cependant, les pages suivantes sont dès **à présent** un des chapitres de cette biographie que j'ai l'intention d'intituler : *eppur' si muove* (Galilée)...

Durant la nuit il n'y avait pas une seule étoile, le ciel était bas et noir, et les lumières des avenues **allongeaient les** ombres. Philippe **de** Maia ne sortait plus de chez lui, il se levait tard, il n'allait plus au café où se retrouvaient ses amis et s'il **se décidait** à y aller, ce n'était que le soir, mais **alors** il s'asseyait dans un coin et il parlait à peine. Il disait qu'il était souffrant, pour s'excuser. D'ici quelques jours, il allait disparaître sans que personne ne s'en étonne. Puis arrivait une carte postale de l'Algarve ou de la Pologne, accompagnée **d'embrassades** sincères pour ses trois amis et d'excuses pour tous **les autres**, « mais vous me connaissez bien, **n'est-ce pas?** »...

Cette fois, il partit au premier train de nuit et il choisit sa destination au hasard sur la carte qui se trouvait à côté du guichet. Le train arriva en retard, ce qui énerve toujours les voyageurs de première. Philippe chercha un compartiment vide et il s'assit dans un coin. Le voyage **fut** ennuyeux **mais** sans encombre. Le train roula **dans la nuit** de nombreuses heures. Il pleuvait contre la fenêtre et les voitures tapaient, gémissaient, se disloquaient. Jusqu'à ce que le matin, il arriva à destination. À destination, non, car Philippe n'avait aucune destination : à l'endroit qui était indiqué sur le billet.

## version roumaine

Traduction proposée par Mme Hélène Lenz.

Un(e) seul(e) candidat(e) a composé en version roumaine cette année ( A 000002710 ). Le devoir ne comportait ni contre-sens ni barbarisme ni solécisme mais des expressions lourdes. Ainsi “annonciation de salut” (pour “bunăvestire” où nous voyons une métaphore: “consécration” plutôt que “Annonciation”), “j’entends souvent le pleurnicheur” ( “aud adesea plângărețul”) à rendre plutôt par : “j’entends souvent gémir”. Toutefois:” petit mécanisme” pour “orgue de Barbarie”( flașnetă) est un vrai faux sens.

Cette bonne performance a mérité la note de 15 ( 15+).

### LES VIEILLES MELODIES

J’écris, je regarde ma main écrire et je pense: que de courage, d’audace il faut pour transmettre ses pensées à une feuille de papier transformée par la lettre de plomb en revue ou livre que d’innombrables centaines de personnes liront! J’écris et refuse d’oublier un instant l’impertinence de mon geste. Je veux garder en permanence le sentiment de cette culpabilité, savoir que le droit de m’adresser à autrui, ce droit que j’ai pris seule dans l’espoir d’une consécration toujours problématique, ce droit, je vais devoir le racheter au titre d’une dette géante, il va me falloir dire la vérité.

Enoncer solennellement cette dernière, dans de telles conditions, peut sanctifier. Je ne dois pas oublier un instant que lancé sur cette voie on ne peut aboutir qu’à la sainteté ou la compromission. Oh! bien sûr, les saints relèvent de plusieurs catégories! Les chanceux sont nommés bienheureux, pieux, archanges; les autres portent le nom de martyrs; mais seul le temps, seule l’époque dicte les différences, le saint n’ayant d’autre choix que de se conformer à sa mission ou de la trahir. J’entends souvent gémir: «ainsi était l’époque, ainsi étaient les temps!» Mais c’est faux, c’est faux, nulle époque n’a le droit de remplacer la vérité par le mensonge, elle peut au plus transformer un apôtre en martyr.

J’écris, je regarde ma main écrire et je pense: mais quand et comment apprendrai-je si parmi tant de sens contradictoires, mon propre choix est parfait? Quand et comment l’hallucinant procès entachant demain d’erreur la croyance d’aujourd’hui deviendra-t-il impossible? Giuseppe Verdi, converti dans sa vieillesse à une nouvelle vérité artistique, errait par les rues pour acheter en vue de les détruire, les orgues de Barbarie jouant des mélodies qu’il avait écrites autrefois. Mais nul geste n’est réversible, le mouvement d’un film est formé d’innombrables positions statiques toujours fixées sur la pellicule quand ce mouvement s’arrête. Dans le dos du vieux maître, on continue de fredonner bêtement: «la donna è mobile». Oh, je n’ai pas peur de trahir Dieu, j’ai peur d’être en train de servir un dieu qui n’existe pas.

Ana Blandiana. « A fi sau a privi », Editia a II-a, Humanitas, București, 2008, p. 59-60.

## Version russe

Deux candidats ont choisi cette année la version russe, avec raison, puisqu'ils ont obtenu chacun 14/20 : les fautes viennent principalement d'un manque de vocabulaire (le dictionnaire unilingue [Ozhegov] est pourtant autorisé), qui entraîne contresens, faux-sens et inexactitudes. Mais quoi qu'il en soit, ces deux candidats sont en mesure de recourir au texte original d'œuvres littéraires, pour comparer par exemple des traductions françaises, ou de lire des articles de critique littéraire pour d'éventuelles recherches : c'est l'intérêt et l'atout de connaître une langue dite rare.

Le texte était composé de deux extraits du *Journal* de P. N. Louknitski (1900-1973), poète, prosateur et mémorialiste, dont les souvenirs sur Anna Akhmatova (en 1924-1927) sont précieux. Ce sont des notes prises au jour le jour, avec le style propre aux journaux intimes : absence de pronom sujet (*Prines, Zastal, Lezhala...*), ce qui a parfois pu entraîner des erreurs d'identification du sujet, insertion des répliques d'Akhmatova dans le discours de l'auteur, etc.

Les fautes seront ici signalées et commentées au fil du texte.

Le premier substantif, *zamazka*, pouvait être compris même sans dictionnaire : le verbe *mazat'* (*mazat' xleb maslom*), le substantif *maz'* (*pommade*) font partie du vocabulaire de la vie courante ; ce n'est pas tout à fait le cas de *zamazka*, mais avec l'épithète *okonnuju* (formée sur *okno*), on pouvait deviner qu'il s'agissait de *mastic*, et non de *voile* ou de *reflet*.

*Za èto vremja* ne veut pas dire à cette époque-là (dans les deux copies) : *za* indique un laps de temps, et l'expression signifie donc littéralement *durant ce temps-là* (depuis ma dernière visite).

*Sputat'* (*confondre*) a été traduit par *déranger* ou *troubler*.

La parenthèse en italiques (*Dal'she zacherknuto — V. L.*) était une remarque de l'éditeur du *Journal* : *la suite est barrée — V. L.* et non *niée* ou *abrégée* (et attention à ne pas rendre le B cyrillique par un B latin !)

*Po povodu* suivi de deux points (ce qui était déterminant pour le sens) : à *propos* (et non pas *la raison* (ou *la cause*) *en est*).

*Ni eë* : *eë* est un possessif, qui renvoie au sujet précédent (A.A. — Akhmatova) : [on ne connaît] *ni la sienne* (poésie), *ni celle des autres*.

De même peu avant la fin : *leur mort à elles* (et non à eux : les noms qui précèdent sont des noms de femmes) — *ne ob ix smerti*.

*Padenie* qui signifie *chute* a été bizarrement traduit dans une copie par le fait de *perdre la tête*.

*Glavnym obrazom* : de manière principale (*surtout*), et non *d'une manière générale*.

Les abréviations *i t[omu] p[odobnoe]*, *i. t[ak] d[alee]* = *etc.* sont courantes et doivent faire partie des connaissances de base : on a traduit, de manière pas tout à fait fautive, mais très maladroite, par *ce genre de choses, tout ce qui s'en approche*.

*Po naslyshke* : *par oui-dire, de réputation* (litt. : *d'après ce que l'on entend dire*), et non *rumeurs, résultat de ce qui se dit*.

Attention aux faux amis : *demonstritovat'* ne veut pas dire *démontrer*, mais *montrer, présenter* (et dans un autre contexte, manifester, prendre part à une manifestation — *demonstracija*).

*Osenivshis'* (gérondif passé) a bien été traduit dans une copie par *comme dans une illumination*, et glosé dans l'autre copie : *après que cela lui fut brusquement venu à l'esprit* : cette paraphrase ne devait être qu'une première étape, de façon à ne pas rendre un seul mot russe par 9 mots en français.

À la fin, la traduction de *priëm* par *réception* (ce qui n'est qu'un des sens de *priëm* — il faut lire les articles du dictionnaire en entier) au lieu de *procédé* (artistique) a entraîné un contresens « filé » (par ressemblance avec une « métaphore filée ») : l'imagination pallie mal la méconnaissance de certains mots et peut entraîner très loin de l'original. Cette dernière phrase était d'autre part d'une construction un peu complexe, et aucun des candidats n'en a vraiment saisi le sens.

Les correcteurs ont apprécié la qualité orthographique et syntaxique du français, malgré quelques maladresses d'expression à déplorer : *d'autant que Mirski, a percé l'exactitude.*

Les conseils à donner aux candidats sont les mêmes que ceux des années précédentes, même si les résultats sont meilleurs cette année : avoir une bonne base grammaticale pour faire une analyse grammaticale des propositions (l'ordre des mots est très libre en russe), bien lire les articles du dictionnaire unilingue, avoir toujours avec soi un livre (bilingue) pour lire, dans les transports ou ailleurs, ne serait-ce qu'une page par jour. Recommander la lecture de bons auteurs français serait faire injure à des candidats de Lettres modernes, elle est leur pain quotidien, mais on peut y découvrir des équivalents d'expressions russes ou des tournures (notamment familières) que l'on ne trouvera pas dans les dictionnaires bilingues : l'activité intellectuelle ne doit pas connaître de cloisonnements.

Michel NIQUEUX, Catherine GÉRY

### Proposition de traduction

P. N. LOUKNITSKI, *Rencontres avec Anna Akhmatova* (1977)

11.01.1926

J'ai apporté du mastic à vitres. Pounine était là. Elle était allongée. Plaisantait gaiement. Pounine critiquait Essénine, elle l'a prié de se taire... Elle était gaie, animée. Depuis la dernière fois, elle n'a pas reçu de lettres de Chileïko.

Elle a lu deux poésies de *Clarté*, d'elle, traduites en français par Sviatopolk-Mirski (« La vraie tendresse ne se confond pas... » et « Être avec toi en enfer... »), avec une notice disant qu'Akhmatova était « *une admiratrice au sens intime de ce mot* » [en français dans le texte] de Blok, et la femme de Goumiliov, « *poète également* ». Cela laisse AA indifférente, surtout après les « corbeilles à linge » de G. Ivanov. (*La suite est barrée* — V. L.) Mais AA est amusée par ce manque de tact, d'autant plus que Mirski le fait avec les meilleures intentions. À propos : AA est persuadée qu'en France, on ne connaît pas la poésie russe. Ni la sienne, ni celle des autres. Blok n'est connu que par ses « Douze ». À l'étranger, c'est Léon Tolstoï qu'on connaît : « *Oh, Léon Tolstoï!* » [en français dans le texte], et surtout comme penseur religieux, etc. De plus, le grand public ne le connaît que de réputation, seuls les gens cultivés le connaissent vraiment. On commence à découvrir Dostoïevski (en particulier en Allemagne, après sa chute. Parce qu'on cherche des consolations chez Dostoïevski. « Et Dostoïevski, peut apporter des consolations, même dans ce cas-là »). En France on vient seulement de traduire *Boris Godounov*... En Angleterre, on connaît mieux qu'en France la poésie russe, quoique mal également. [...]

16.03.1926

Après le thé, AA. s'est mise à me présenter ses nouvelles trouvailles. Hier, elle a relu Villon. Et hier, sous l'effet d'une sorte d'inspiration soudaine, elle a « compris » Villon (car une chose est de connaître un poète, et une autre de le comprendre jusqu'au

bout, de saisir le *sens* profond de son œuvre). Et AA ayant ainsi « compris » Villon, il a grandi encore plus dans son estime. Elle l'apprécie beaucoup, l'aime et le considère comme le meilleur poète français.

Jusqu'à hier, AA sentait vaguement son influence sur Goumiliov, elle savait qu'elle existait, mais ne savait pas en quoi elle consistait précisément. Hier, elle l'a perçue. Et voici en quoi précisément : il y a chez Villon des vers où il énumère des noms de femmes et parle de leur mort...

Ces vers ont certainement influencé la poésie de Goumiliov « Les nuits sacrées voguent et fondent... », où l'on trouve une même énumération de noms (I. Emery, Akhmatova, Karsavina) et où Goumiliov parle de la mort. Non plus de leur mort à elles, mais de la sienne propre. (Et ce procédé de transfert sur soi-même, dans ses propres vers, de quelque chose qui chez un poète influent se rapporte à une tierce personne, est connu chez Goumiliov).

## version tchèque

### Proposition de traduction

Quand il revint des courses, il faisait presque nuit et il alluma dès l'entrée. Son ombre apparut et, avant qu'il eût le courage de se retourner vers la porte, l'ombre se rua sur la boîte aux lettres puis dans la chambre.

Son ombre appuya sur le bouton de la lampe, déchira l'enveloppe, survola la première et la dernière ligne.

Il s'affaissa dans le fauteuil, devant le bureau, et ses yeux se mirent à fixer la caravelle de Colomb, sur l'abat-jour blafard de la lampe.

« Je suis à bout de nerfs, Mon, dit-il à son ombre sans quitter le navire des yeux, dès qu'il y a quelque chose de blanc dans la boîte aux lettres, je vois ma convocation, alors qu'il n'y a même pas de tampon officiel sur l'enveloppe. » Et il se dit à part lui : je suis à bout de nerfs, mais mon ombre Mon pourrait s'en aller maintenant.

L'ombre se retira de lui et la lumière blafarde de la lampe se posa sur son front et sa poitrine. « Dieu soit loué », murmura-t-il, et il caressa doucement la créature venue se blottir à ses pieds. À ce qu'il lui semblait, la créature avait un petit corps moucheté, de petits yeux rouge vif et un petit bec jaune, et maintenant elle le regardait, toute contente qu'il soit bien rentré des courses.

« Je suis bien rentré des courses, mais je suis à bout de nerfs, poulette, dit-il tristement, c'est une lettre normale et moi, je vois tout de suite une convocation. Cette boîte aux lettres, je ne peux même plus la regarder. » Puis, en hochant la tête, il prit la lettre et se mit à lire :

*Cher monsieur Mundstock,*

*Vous vous occupez de diverses créatures que cette terre a engendrées mais qu'il y ait des Štern, ça, vous l'ignorez. On ne vous a pas vu depuis six mois. C'est l'automne, pourquoi ne vous habillez-vous pas ? Šimon vous a croisé sans manteau rue Havelská, en plein vent et sous la pluie. Il vous a salué mais vous ne l'avez pas vu, du coup il n'a pas osé vous aborder. Il veut que vous veniez chez nous. La pauvre vieille aussi, vous savez pourquoi : se faire tirer les cartes. Et aussi Frýda mais, Monsieur Mundstock, elle dépérit. C'est à cause de la séparation avec M. l'ingénieur, j'en ai bien peur. Un malheur déplorable, dont vous ne savez rien encore. Pauvre de moi, sans personne à qui demander conseil, pardi, Otto a baissé les bras, vous le connaissez depuis trente ans, avec la pauvre vieille, on ne peut plus parler qu'à reculons, et le Dr Propper a eu une attaque, que le Seigneur veille à son salut. Mon seul espoir, c'est vous. Nous vous attendons dans la soirée, quand il est encore permis de sortir dans la rue, à cette heure-là nous sommes dans la salle à manger. Vous pouvez aussi écrire à l'avance pour que notre rencontre se passe dans les formes, Otto dit que ce serait le mieux, mais vous n'êtes pas obligé, ce qu'il dit n'a strictement aucun sens.*

*Avec toutes nos salutations,*

*Les Štern*

*P.-S. : Monsieur Mundstock, je pleure sans cesse, et pas du tout à l'idée de l'horreur qui nous attend. Je n'ose même pas y penser, à cette horreur. En savez-vous quelque chose ? Alors, je vous en prie, venez à l'instant.*

*K. Š.*

« Eh bien tu vois, poulette, madame Šternová », il reposa la lettre, ému, et fit une caresse sur le dos de la créature, « j'étais là-bas hier et ils m'invitent encore aujourd'hui. Frýda s'est séparée de son fiancé, un malheur. Šimon... »

Sa main tressaillit, il se figea. Il l'aurait croisé sans le voir ? Rue Havelská ? Rue Ha-vel-ská ! La tête lui tomba entre les mains.

Cette année, un(e) candidat(e) a choisi de se présenter à l'épreuve de version tchèque de l'agrégation externe de lettres modernes.

Le texte proposé, extrait d'une œuvre majeure de la prose tchèque contemporaine, *Pan Theodor Mundstock* de Ladislav Fuks (1923-1994), présente un niveau de difficulté moyen : ni complexité syntaxique insurmontable, ni vocabulaire rare. Les allusions à la persécution et la déportation des Juifs rendent identifiable le contexte de la Deuxième Guerre mondiale, dans lequel se déploie l'intrigue. Quant à l'élément plus surprenant que constitue la folie du personnage principal Theodor Mundstock, traduite par sa relation schizophrénique avec son ombre, qu'il appelle « Mon », il est également intelligible dès le début du récit.

Dans la copie que nous avons examinée, le niveau de compréhension du tchèque s'avère plus que correct. Nul contresens n'y apparaît, l'ensemble du texte français révèle même une bonne maîtrise des spécificités grammaticales et syntaxiques du tchèque. La seule faute grave, relevée dans le passage de la lettre de madame Štern à Mundstock, est un faux-sens à mettre très probablement sur le compte d'une lecture trop rapide du texte. En traduisant en effet « Nešťastná se *nemám* s kým poradit » par « La pauvre, elle n'a personne pour la conseiller », on n'a pas vu que le verbe *mít* était à la première personne du singulier (« *nemám* ») et non, comme cela a été traduit, à la troisième personne (qui serait « *nemá* »). Le sujet du verbe n'est donc pas la fille de madame Šternová, Frýda, évoquée dans la phrase précédente, mais l'auteur de la lettre elle-même, madame Šternová. Viennent ensuite plusieurs *omissions* et *inexactitudes* qui ne portent pas, il est vrai, de trop graves préjudices sémantiques au texte. Entre autres imprécisions, on peut mentionner – non loin du faux-sens, ici : « il *scruta du regard* la première et la dernière ligne » pour « *přelétl* první a poslední řádku », ce verbe signifiant plutôt « il *survola* ». Et pour les étourderies : une erreur d'inattention transforme Otto en « Otta ».

Il importe de souligner encore un écueil qui fait d'ailleurs l'objet de constats à répétition dans les rapports d'agrégation : il s'agit de *l'expression française*, qui ne rend pas toujours justice à l'original. Ainsi trouve-t-on ici, outre quelques formules à consonance un peu trop contemporaine, une faute de français (« Est-il possible qu'il *l'aurait* croisé... ») et plusieurs maladroites et lourdeurs.

Malgré tout, cette copie fait état d'un niveau satisfaisant qui lui a valu la note de 13.

## **Epreuves orales**

## La leçon

La leçon est une épreuve bien connue des candidats. Pourtant, ils l'abordent souvent avec une certaine appréhension en raison de son fort coefficient mais aussi de sa durée particulièrement longue : ce sont là des paramètres qu'il ne faut évidemment pas sous-évaluer et qui rendent nécessaire une préparation spécifique dès le début de l'année universitaire. Mais il existe aussi autour de cet exercice une part de mythe qu'il ne semble guère utile d'entretenir : les quelques conseils qui suivent entendent rappeler, en complément des rapports proposés les années précédentes, que les principales attentes des membres du jury n'ont rien d'insurmontable. Les prestations les plus sévèrement notées souffraient de défauts de méthode importants qu'il serait parfois assez facile de corriger ; à l'inverse, les excellentes notes obtenues par plusieurs lauréats du concours témoignent de la satisfaction du jury – pour ne pas dire de sa franche admiration : il semble que la session 2012 ait été plus riche que la précédente en prestations de très haut niveau, ce qui est un grand motif de satisfaction. La parfaite connaissance des œuvres au programme, l'impeccable maîtrise technique et l'agilité de certains candidats ont offert au jury de précieux moments de plaisir intellectuel, qui au-delà de l'utilité institutionnelle du concours, constituent pour lui une source supplémentaire de motivation.

### Rappels méthodologiques et conseils de préparation

#### a) Le déroulement de l'épreuve.

Que leur leçon porte sur un sujet général ou une étude littéraire, les candidats bénéficient d'un temps de préparation de 6h, pour un temps de passage de 40 minutes maximum. L'exposé proprement dit est prolongé par 10 minutes d'entretien. Lorsqu'il pressent que ce rappel sera nécessaire, le président de commission peut signaler au candidat qu'il approche de la fin de son exposé et l'inviter à conclure. Sans être formalistes à l'excès, les examinateurs attendent d'un futur enseignant qu'il soit en mesure de maîtriser son temps de parole : sont donc logiquement pénalisées les leçons sensiblement trop brèves ou inversement trop bavardes, ou encore les prestations ostensiblement déséquilibrées (il n'est guère admissible de consacrer 25 minutes à la première partie de l'exposé lorsqu'on en annonce deux autres...).

Pour les aider dans leur préparation, les candidats disposent de l'œuvre sur laquelle porte leur sujet : il leur est naturellement fourni un exemplaire de l'édition au programme, ce qui facilite leur travail de repérage. Lorsque la leçon porte sur la littérature médiévale, ils travaillent uniquement sur le texte original (sans traduction).

#### b) L'intitulé du sujet.

Le sujet (tiré au sort par le candidat parmi plusieurs propositions) porte nécessairement sur un seul auteur. Lorsque plusieurs œuvres d'un même écrivain figurent au programme, le libellé peut toutefois ne concerner que l'une d'entre elles (on consultera en fin de rapport la liste des billets proposés pour avoir un aperçu des pratiques en cours). Le sujet peut prendre la forme d'un énoncé général (par exemple : « Le personnage de Panurge dans le *Quart Livre* » ou « Le rire et l'oubli dans les textes de J.-L. Lagarce au programme ») ou d'une citation extraite de l'œuvre (par exemple « "Le mensonge et les vers de tout temps sont amis" : cette réflexion s'applique-t-elle aux VI premiers livres des *Fables* de La Fontaine ? »).

L'intitulé peut aussi correspondre à une citation plus resserrée, réduite à une simple formule (par exemple : « "l'élégance laconique" dans les textes de La Fontaine au programme ») : on rejoint dans ce cas la forme d'un sujet plus traditionnel. Enfin, le jury propose pour chaque siècle des « études littéraires » : le candidat doit alors lui-même dégager les enjeux d'un extrait long tiré de l'une des œuvres au programme et en proposer une lecture organisée.

Dans la mesure où chaque commission d'oral élabore ses propres sujets de façon indépendante, il ne faut pas s'étonner que certains intitulés aient pu être proposés plusieurs fois.

### c) Le plan et le contenu de l'exposé

Quelle que soit la forme du sujet proposé, le candidat est tenu de mener une réflexion personnelle, étayée par l'analyse d'exemples précis et organisée de façon claire et progressive. Plusieurs candidats se sont malheureusement signalés par l'absence de toute méthode, proposant une libre variation autour du sujet sans chercher à en préciser les contours et parfois en oubliant même de faire référence au texte ! Inversement, d'autres se sont réfugiés dans un didactisme poussé à l'extrême : rappelons que si le souci de clarté est louable, l'élégance n'en est pas moins une qualité fort appréciée. Nous conseillerons donc aux candidats de ne pas marteler inutilement les titres de leurs parties ou sous-parties (une simple mention, bien intégrée au propos, doit suffire) et d'éviter la description externe systématique de leur exposé (bannir par exemple les formulations scolaires du type : « après ce premier point consacré à l'étude de XXX, nous allons passer au second point que nous avons intitulé YYY »). Cela « pue l'huile et la lampe », comme dirait Montaigne...

Le premier devoir du candidat est de réfléchir à l'intitulé du sujet pour en dégager les enjeux. Cela passe souvent par un effort de définition des termes-clés, même si cette première approche n'est parfois que provisoire et que l'exposé apporte ensuite quelques nuances, corrections ou approfondissements. Des sujets comme « le merveilleux » (Béroul), « les cabales » (Saint-Simon), « érotisme et grivoiserie » (Maupassant) ne sauraient être efficacement traités sans cet effort préalable. Les candidats peuvent s'aider de leurs connaissances mais aussi des outils mis à leur disposition en salle de préparation. Mais ils doivent également apprendre à faire le tri : inutile de reprendre servilement tout l'éventail des définitions du dictionnaire si certaines ne sont pas en prise directe avec le sujet ! L'introduction doit aussi permettre de définir le cadre de la réflexion qui sera menée : le candidat doit baliser le champ des problèmes qu'il entend aborder, unifier ceux-ci autour d'un enjeu principal (la problématique) et dire par quel cheminement il entend répondre aux questions soulevées (annonce du plan).

Que l'on s'entende bien sur les attentes : si certaines démarches sont plus habiles que d'autres, il n'existe pas de « plan-type » et, pour un sujet donné, plusieurs approches concurrentes sont souvent possibles. Le meilleur plan sera celui qui permettra au candidat d'intégrer le plus grand nombre d'éléments à sa disposition (connaissances factuelles, analyse d'extraits) tout en éclairant différentes facettes du sujet – le tout s'organisant selon un développement construit de façon naturelle, logique et progressive. Il est souvent bien venu que la première partie permette un parcours global du corpus ou dresse une typologie des exemples les plus typiques. Mais un relevé fastidieux d'occurrences ne saurait être recevable si l'étude des cas n'amorce pas déjà une réflexion digne de ce nom. Même si ce défaut a été

sensiblement corrigé depuis l'année dernière, il n'a pas encore complètement disparu.

Il faut également se défier des plans artificiels : sur ce point, le travail fourni en amont par les candidats peut paradoxalement les desservir. On peut naturellement tenter de se rassurer en mobilisant des éléments de cours ou de discours critique, mais ceux-ci n'ont de pertinence que s'ils sont mis au service d'une réflexion personnelle et authentique. Cet empressement à retrouver des territoires connus a parfois paralysé totalement la réflexion ou donné lieu à d'étonnantes simplifications. Guère d'exposés sur La Fontaine où n'ait été convoqué l'idéal de la juste mesure et de modération – même lorsque le sujet portait exclusivement sur le très épigrammatique livre V ! Maupassant a été trop systématiquement tiré vers un pessimisme caricatural, et l'on a pu lire *Tombouctou* comme un texte où le masque du rire dissimulerait mal le dégoût envers la barbarie : c'est sans doute en faire un peu trop... Le « politiquement correct » fait aussi des ravages : plusieurs candidats ont identifié en ce même auteur un farouche opposant au colonialisme (sa correspondance nous enseigne que ces idées ne lui étaient pas totalement étrangères, mais il pouvait aussi se montrer féroce « xénophobe » : cette problématique est-elle vraiment la sienne ?) ; d'autres, prisonniers d'une vision trop empesée des rapports hiérarchiques dans la société d'Ancien Régime, se sont interdit d'analyser finement les relations complexes, faites de complicité et de défiance, qui se tissent entre Saint-Simon et le roi...

Les meilleures leçons ont été celles qui ont su mobiliser les textes à plusieurs niveaux : de manière allusive lorsque le raisonnement autorisait une référence rapide, de façon beaucoup plus détaillée lorsqu'il était important pour la démonstration de lire et d'analyser un plus large extrait jusque dans les moindres détails de son écriture. **La connaissance et surtout l'appropriation du corpus sont, rappelons-le, les principales clés de la réussite.** Le jury a apprécié que les candidats sachent à l'occasion mobiliser le discours critique avec pertinence. Il faut néanmoins le faire avec circonspection, sans caricaturer la position de tel spécialiste et surtout sans s'enfermer dans une seule perspective : les travaux universitaires peuvent aider à affiner une lecture, permettre d'envisager d'autres angles d'approche, fournir l'autorité de l'érudition, mais ils ne doivent en aucun cas servir à justifier des positions excessivement figées ou, pire, déboucher sur un aveuglement dogmatique. Une bonne leçon passe au contraire par la capacité à multiplier les outils d'analyse et à déplacer les questionnements : c'est sans doute la meilleure façon de soutenir une démonstration dynamique et personnelle.

#### d) L'entretien avec le jury

Il faut d'emblée rappeler que le jury s'efforce d'adopter à l'égard des candidats une attitude à la fois bienveillante et distante : la bienveillance est toute naturelle lorsque l'on recrute de futurs collègues et les examinateurs ont pleinement conscience des efforts qui ont été consentis au cours d'une année de préparation particulièrement exigeante – et même bien en amont ! Ils prennent également la mesure de la tension nerveuse que suscite une épreuve de ce type : à ce titre, il faut rappeler qu'ils évaluent uniquement une prestation et en aucun cas une *personne* – cette précision peut être utile pour les candidats présentant à nouveau le concours après un échec à l'oral et qui « retrouveraient » un ou plusieurs membres du jury (ce que les lois statistiques ne peuvent exclure). En pareil cas, il n'y a aucune raison d'être gêné ou intimidé : le jury est absolument ravi lorsqu'il peut constater des progrès !

De même, l'attitude neutre du jury ne doit surtout pas être interprétée comme un signe de froideur (ou, pire, d'hostilité) : c'est simplement la meilleure assurance de réserver à tous un égal traitement. On serait fondé à reprocher aux examinateurs d'adresser des sourires hypocrites à un candidat malheureux ou inversement de donner à un candidat brillant des indications sur sa prestation...

L'entretien mené par le jury ne doit en aucun cas être appréhendé comme une « reprise » : les 10 minutes prévues n'y suffiraient d'ailleurs pas ! Le but des questions adressées au candidat est plutôt de reprendre ou d'approfondir les analyses qui ont été proposées, ou encore d'envisager d'autres perspectives interprétatives lorsque certaines pistes ont été négligées.

Dans ses explications, le candidat doit absolument éviter deux écueils : celui des réponses trop lapidaires qui n'apportent qu'un éclairage décevant, ou au contraire celui des commentaires-fleuves qui empêchent l'entretien de se poursuivre de façon fluide. Les échanges les plus fructueux ont été ceux au cours desquels le candidat a su remettre en question sa propre logique – quitte à s'autoriser quelques instants de réflexion ou à faire état de difficultés d'interprétation parfois bien réelles. En tout état de cause, la curiosité d'esprit et l'honnêteté seront toujours des qualités fortement appréciées.

#### e) Compétences techniques

Les exposés entendus cette année nous amènent à formuler quelques remarques sur la maîtrise parfois insuffisante des candidats dans les domaines techniques. La leçon, bien sûr, n'entend pas se superposer à l'épreuve de grammaire et l'on y évalue prioritairement des compétences d'un autre ordre. Toutefois, la nature plus « littéraire » de l'épreuve n'autorise pas toutes les libertés et le jury ne peut rester impassible lorsque *ta* est décrit comme un pronom ou *quelle* comme un outil relatif. De même, si le candidat fait lui-même le choix d'utiliser des termes empruntés à la linguistique de l'énonciation (la valeur performative d'un verbe, la valeur hypocoristique d'un énoncé, l'emploi du datif éthique), il doit maîtriser correctement ces notions – il s'expose sinon à quelques questions indiscrettes ! On peut légitimement attendre d'un admissible à l'agrégation qu'il puisse décrire avec précision les figures de diction : évoquer des « allitérations en “keu” et en “meu” » n'est pas vraiment digne de ce niveau d'études...

Ces remarques valent également pour la versification : certains sujets (« l'hétérométrie dans les textes de La Fontaine au programme », « le vers » sur le même corpus), tellement attendus qu'ils auraient dû constituer de véritables « cadeaux », ont au contraire révélé des lacunes inquiétantes. Plus généralement (et cela vaut aussi pour l'épreuve d'explication improvisée), les vers ont été assez régulièrement massacrés à la lecture. Dans ces conditions, des phénomènes aussi importants que la coupe lyrique ou la diérèse sont systématiquement passés sous silence – ce sont alors autant de ressources expressives qui demeurent inexploitées... Nous invitons donc avec insistance les futurs candidats à assurer leurs bases dans ce domaine. Savoir procéder correctement au décompte des syllabes (et repérer diérèses ou synérèses), être capable de commenter une césure ou une coupe, pouvoir décrire les phénomènes de discordance entre vers et syntaxe (enjambement, rejet, contre-rejet – internes / externes), connaître le mécanisme de la rime : ce programme minimal est loin d'être insurmontable et peut prévenir de véritables catastrophes à l'oral.

#### f) La correction de la langue

Nous terminerons ces quelques conseils par les habituelles remarques concernant la qualité d'expression des candidats : dans le cadre d'un concours de haut niveau, le jury ne considère pas que ses attentes en la matière soient particulièrement exagérées. Parmi les maladresses les plus fréquentes, mentionnons la mauvaise pratique de l'interrogation indirecte (« On se demandera comment l'auteur fait-il... »), les liaisons irrégulières (« mais aussi z'un poème », « bien z'au fond », « après avoir été t'abandonnée par lui »), les approximations syntaxiques (« l'idée *dont* la préface faisait référence ») ou les choix de mode erronés (« bien qu'elle *est* au courant »). Signalons également le mauvais usage que peuvent faire certains candidats des registres linguistiques. Affirmer que « le roi ne peut supporter la *mocheté* » n'est pas seulement faire preuve d'inélégance, c'est aussi laisser supposer aux examinateurs que l'on ne possède pas « l'esprit de finesse » si nécessaire à la compréhension nuancée des textes littéraires. Inversement, le jury a consciemment valorisé un exposé un peu trop allusif (sur « l'homme et l'animal » chez Maupassant), mais présenté avec une distiction et une justesse si remarquables qu'elles laissaient présager des qualités de lecture sous-jacentes.

## Statistiques

203 candidats ont été entendus à l'oral. La moyenne arithmétique de l'épreuve de leçon s'établit cette année très exactement à 8/20 (contre 7,5 l'an dernier), ce qui traduit bien l'impression générale plus favorable. Les notes s'échelonnent entre 0,5 (une leçon sur « boire et manger » dans le *Quart Livre*) et 18 (« Maupassant, un écrivain impressionniste ? » / EL d'*Une partie de Campagne*). 67 candidats (33%) ont atteint ou dépassé la note de 10/20. L'écart-type est de 3,86, la note médiane de 7/20.

### Répartition des notes et moyenne par auteur :

|                    | 0,5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 6,5 | 7 | 7,5 | 8 | 8,5 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |   |
|--------------------|-----|---|---|---|---|---|---|-----|---|-----|---|-----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|
| MA                 |     |   | 1 | 1 | 2 | 4 | 1 |     | 7 |     |   |     |   | 1  | 1  | 3  | 3  | 1  | 1  |    |    |    |   |
| XVI <sup>e</sup>   | 1   |   | 2 | 1 | 1 | 3 | 3 |     | 2 |     | 1 |     | 3 | 3  | 1  | 2  | 2  |    |    |    |    | 1  |   |
| XVII <sup>e</sup>  |     |   | 1 | 2 | 7 | 6 | 6 |     | 4 | 1   | 1 |     |   | 4  | 1  |    | 3  | 1  | 1  |    |    |    |   |
| XVIII <sup>e</sup> |     |   | 1 | 1 | 3 | 3 | 3 |     | 1 |     | 8 |     | 3 | 2  | 3  | 4  | 2  | 2  | 3  |    |    |    |   |
| XIX <sup>e</sup>   |     | 1 | 3 |   | 1 | 4 | 4 | 2   | 2 |     | 6 | 1   | 1 | 3  | 2  | 2  |    | 2  | 2  |    |    | 2  | 2 |
| XX <sup>e</sup>    |     |   |   | 5 | 4 | 3 | 4 |     | 4 |     | 2 |     | 5 | 2  | 1  |    | 1  | 1  | 1  | 1  | 1  |    |   |

Il semble que l'on puisse tirer quelques leçons de la lecture de ce tableau, mais il importe aussi de ne pas surinterpréter certaines données. Les disparités entre siècles sont réelles, et –avouons-le– parfois prévisibles : chacun sait que La Fontaine est un auteur redoutable ! Le jury a naturellement tenu compte de cette réalité dans sa notation. Mais de manière générale, il faut rappeler que c'est la performance du candidat qui décide de la note finale, beaucoup plus que l'auteur ou le sujet : le déterminisme est en la matière fort relatif ! Certains billets proposés plusieurs fois ont suscité des prestations très contrastées (l'EL sur *Une partie de campagne* a ainsi été notée 6/20 et 18/20, les deux leçons sur « la société féodale » dans le *Tristan* ont été notées 2/20 et 15/20...). On pourrait formuler le même type de remarques à propos de la difficulté supposée des sujets : les libellés les plus classiques n'ont parfois donné lieu qu'à des exposés assez banals (voire à de véritables catastrophes), alors que plusieurs candidats ont su tirer le meilleur parti de sujets beaucoup plus inattendus ou présentant des difficultés techniques particulières (17/20 sur « noms propres, patronymes et surnoms » chez

Maupassant, 13/20 sur « la langue de Rabelais », 14/20 sur « signes et preuves » dans le *Tristan*...).

Il reste que les meilleures notes ont été attribuées à des leçons sur Maupassant. Il ne faut voir là aucune injustice : les exposés concernés étaient en tous points remarquables, présentant une riche variété de questionnement, une progression fermement organisée et une véritable intelligence critique. Mais il semble que de nombreux candidats aient éprouvé plus de peine à développer une pensée aussi aboutie ou personnelle à propos des auteurs d'Ancien Régime : très contrastées, les notes obtenues sur Bérout, Rabelais ou La Fontaine témoignent sans doute de cette difficulté à s'appropriier des univers littéraires qui nous sont de plus en plus lointains. Le texte de Saint-Simon a donné lieu à des prestations plus homogènes, mais pour des raisons sans doute similaires : le texte, assez bref, était généralement très bien connu et il était visible que les candidats avaient fourni un réel effort, mais même les plus brillants n'ont pas su complètement exploiter toutes les finesses du petit monde très particulier de la Cour, toutes les subtilités d'un styliste hors pair. Nous ne pouvons donc qu'encourager les futurs candidats à développer leur familiarité avec la littérature des siècles classiques et à fréquenter très régulièrement ces textes. Le grand nombre de prestations médiocres consacrées à Jean-Luc Lagarce peut davantage surprendre, et la facture très particulière du théâtre contemporain ne peut suffire à expliquer cette relative déception. Il faut ici rappeler très clairement que l'auteur choisi pour la première composition écrite fait pleinement partie du programme de révision en vue des épreuves orales...

### Liste des sujets proposés :

Sauf indication spécifique, les sujets proposés étaient à traiter dans la totalité du programme pour chaque auteur respectif.

#### Littérature médiévale : Bérout, *Le Roman de Tristan*.

Le roi Marc ; mensonge et vérité ; signes et preuves ; la parole ; la narration ; l'espace ; la lèpre ; la société féodale (2 fois) ; Tristan ; le feu ; les personnages secondaires ; innocence et culpabilité ; l'amour de Tristan et Iseut ; la folie ; la reine ; la violence ; la figure royale ; le merveilleux ; Dieu ; droit et justice.

Études littéraires : v. 573-875 ; v. 827-1270 ; v. 1431-1773 ; v. 1774-2132 ; v. 3028-3568 ; v. 3609-3984.

#### Littérature du XVI<sup>e</sup> siècle : Rabelais, *le Quart Livre*.

La langue de Rabelais ; la narration ; le rire carnavalesque ; le *Quart Livre* de Rabelais est-il un récit de voyage ? ; Frère Jean ; Panurge ; le personnage de Panurge ; voyager ; les monstres ; le *Quart Livre* de Rabelais : un roman ? ; les mets et les mots ; les fins de chapitres ; le corps ; les listes ; Dieu(x) et diable(s) ; voir, apprendre, connaître ; les « joyeux propos » ; boire et manger ; la scatologie ; les anecdotes.

Études littéraires : Le « Prologue de l'Autheur » ; ch. I à IV ; ch. V à VIII ; la tempête (ch. XVIII-XXIV) ; ch. LI à LIV.

#### Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle : La Fontaine, *Fables*, Livres I à VI.

Plaire et instruire ; l'écriture de la fable et la rhétorique ; les commentaires méta-poétiques ; le bestiaire (2 fois) ; la nature ; la force ; l'art poétique de la fable ; les *Fables* de La Fontaine : « une ample comédie à cent actes divers » ; « La feinte est un pays plein de terres désertes » ; l'enfance ; parler et manger ; l'hétérométrie ;

les fables doubles ; « Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être » (VI, 1) ; « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons » ; la représentation de la cour ; mourir ; la tentation épigrammatique ; morale et moralités ; présence et figures du fabuliste ; la vanité ; la ruse ; la représentation du pouvoir ; « Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire » ; se nourrir ; le lion ; le dialogue ; imitation et invention ; « l'élégance laconique » ; le vers ; la feinte ; « le mensonge et les vers de tout temps sont amis ».

Études littéraires : la préface ; *La vie d'Ésope le Phrygien* (3 fois) ; livre I ; livre V.

Littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : Saint-Simon, *Mémoires*, année 1701, « Intrigue du mariage du duc de Berry ».

Voir et être vu ; les cabales ; le roi ; la figure du roi ; « la bagatelle, le futile » (p. 58) ; comédie et tragédie ; l'excès ; Saint-Simon, témoin et narrateur ; le temps ; le négligé aristocratique ; Madame de Saint-Simon ; l'esprit de cour ; le pouvoir ; la conversation ; les lieux du pouvoir ; l'expression de la subjectivité ; la cour ; le duc et la duchesse d'Orléans ; les femmes (2 fois) ; l'art de composer des intrigues ; les manchettes ; parler, écrire, agir ; l'occasion ; les figurants ; la passion ; l'espace ; la vérité ; « Il faut tenir votre langue » ; parole et pouvoir ; *L'Intrigue du mariage du duc de Berry* : l'empire des signes ; la curiosité ; « machines » et « combinaisons de machines ».

Études littéraires : p. 63-72 ; p. 79-90 ; p. 102-116 ; p. 121-135 ; p. 135-149.

Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : Maupassant, *La Maison Tellier* et *Contes du jour et de la nuit*.

Nommer et décrire les lieux ; des animaux et des hommes ; l'homme et l'animal ; les parties de campagne ; « l'éternelle histoire de l'amour » ; l'espace et les lieux ; la description ; ouvrir, conclure ; les femmes ; Maupassant, un écrivain impressionniste ? ; la mort ; la cruauté ; étrangeté et normalité ; raconter, juger ; la parole des personnages ; la nuit ; Maupassant moraliste ; aveux et confessions ; vivre et mourir ; poésie et réalité ; tendresse et misanthropie ; le plaisir ; Maupassant, écrivain naturaliste ? ; pères et mères ; érotisme et grivoiserie ; l'illusion ; ordre et désordre ; « Tout ce que vous voudrez, mais des femmes comme ça, il n'en faut pas » ; noms propres, patronymes et surnoms ; la famille ; Maupassant, conteur cruel ? ; le désir et la mort.

Études littéraires : *Une partie de campagne* ; *Le Vieux* ; *En famille* (2 fois) ; *Les Tombales* ; *Tombouctou* (2 fois) ; *Histoire d'une fille de ferme* ; *La femme de Paul*.

Littérature du XX<sup>e</sup> siècle : Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde* et *Derniers remords avant l'oubli*.

La composition et la disposition du texte ; « Dire, seulement dire » ; la mélancolie (2 fois) ; les personnages féminins ; les femmes ; « ta gueule » ; un théâtre de la cruauté ; « Est-ce qu'on peut savoir comment tout disparaît ? » ; les règles du savoir-vivre ; le retour ; le passé ; « Rien jamais ici ne se dit facilement » ; le rire et l'oubli ; l'attente ; plaisanter ; tirades et monologues ; « l'histoire d'avant » ; auteur, personnages, public ; le théâtre comme poème ; la maison ; l'hésitation ; « J'aimerais qu'on en finisse » ; le possible et l'impossible ; la famille ; le réalisme social et psychologique ; l'ici et l'ailleurs ; *DRAO* et *JLFD*M, deux pièces tragiques ?

Études littéraires : *DRAO*, p. 11-21 ; *DRAO*, p. 27-35 ; *JLFD*M, I, 10 (2 fois) ; *JLFD*M, II, p. 61-75.

Stéphane Macé, professeur des universités (Grenoble III).

## 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.

#### XVI<sup>e</sup> siècle

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (4)  
Du Bartas, *La Sepmaine* (1)  
Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (3), *Les Regrets* (4)  
Louise Labé, *Œuvres poétiques* (5)  
La Taille, *Saül le furieux* (1)  
Marot, *L'Adolescence clémentine* (2)  
Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (2)  
Ronsard, *Amours de Cassandre* (1), *Sonnets pour Hélène* (2)  
Scève, *Blasons* (1)

#### XVII<sup>e</sup> siècle

Bossuet, *Oraisons funèbres* (3), *Sermons* (1)  
La Bruyère, *Les Caractères* (5)  
Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (2), *La Princesse de Montpensier* (1)  
Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (1), *Dom Juan* (3), *L'École des femmes* (1), *Le Malade imaginaire* (2), *Le Misanthrope* (2), *Les Précieuses ridicules* (1), *Tartuffe* (1)  
Perrault, *Contes* (3)  
Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (2)  
Scarron, *Le Roman comique* (1)  
Mme de Sévigné, *Lettres* (2)  
Théophile de Viau, *Œuvres poétiques* (1), *Pyrame et Thisbé* (1)

#### XVIII<sup>e</sup> siècle

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (2)  
Chénier, *Bucoliques* (1), *Élégies* (1), *Épigrammes* (1), *lambes* (2)  
Diderot, *Les Bijoux indiscrets* (1), *Entretiens sur Le Fils naturel* (1), *Jacques le fataliste* (2), *La Religieuse* (2), *Salons* (1)  
Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (3)  
Marivaux, *L'Île des esclaves* (1)  
Montesquieu, *Lettres persanes* (5)  
Prévost, *Manon Lescaut* (3)  
Rousseau, *Les Confessions* (2), *Émile* (1), *Les Rêveries du promeneur solitaire* (3)  
Voltaire, *L'Ingénu* (3), *Lettres philosophiques* (1), *Zadig* (2)

#### XIX<sup>e</sup> siècle

Balzac, *Illusions perdues* (2), *Le Lys dans la vallée* (3), *La Peau de chagrin* (1), *Le Père Goriot* (1)  
Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1)  
Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (7), *Petits poèmes en prose* (2)  
Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (4), *René* (2)

Constant, *Adolphe* (1)  
Hugo, *Les Contemplations* (5), *Hernani* (1), *Marie Tudor* (1), *Les Misérables* (2), *Les Orientales* (1)  
Huysmans, *À rebours* (3)  
Laforgue, *Les Complaintes* (1), *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1)  
Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (2)  
Mallarmé, *Poésies* (3)  
Musset, *Lorenzaccio* (4), *On ne badine pas avec l'amour* (2), *Poésies nouvelles* (2)  
Nerval, *Aurélia* (1), *Les Filles du feu* (1)  
Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (2), *Le Rouge et le Noir* (3)  
Verlaine, *Fêtes galantes* (2), *Poèmes saturniens* (1)

## **XX<sup>e</sup> siècle**

Apollinaire, *Alcools* (7)  
Artaud, *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* (4)  
Char, *Fureur et mystère* (1)  
Claudel, *Le Soulier de satin* (1)  
Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (2)  
Éluard, *Capitale de la douleur* (1)  
Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1)  
Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1)  
Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (2)  
Jaccottet, *Poésie (1946-1967)* (2)  
Ponge, *Le Parti pris des choses* (3)  
Proust, *Du côté de chez Swann* (5), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1), *Sodome et Gomorrhe* (1), *Le Temps retrouvé* (1)  
Segalen, *Equipée* (1)  
Valéry, *Poésies* (3)

## **2. Statistiques**

## **3. Remarques générales**

L'épreuve se déroule comme suit : 1h30 de préparation, suivie de 40 minutes de passage devant le jury, pendant lesquelles le candidat 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 raisonnable (on y reviendra) de commencer par l'explication, et de ne pas consacrer moins de 5 minutes à la seconde question.

Dans la salle de préparation sont mis à disposition des candidats un certain nombre d'usuels auxquels il est vivement recommandé 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. En voici la liste telle qu'établie à la session 2012

(cette liste étant susceptible d'être actualisée, les futurs admissibles sont invités à la vérifier au début de la session d'oral 2013) :

#### *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*

Lors du passage, le jury peut certes tolérer quelques fautes de prononciation, mais certaines incorrections sont aussi inacceptables à l'oral qu'à l'écrit : entendre plusieurs candidats faire suivre les concessives « bien que » ou « quoique » d'un indicatif, ou dire « une éloge » comme si ce terme était de genre féminin, augure par exemple bien mal de leur capacité à inculquer à des classes les bases du français.

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

Les candidats mettent en général à profit les notes fournies par les éditions sur lesquelles il travaillent, du moins lorsque ces notes apparaissent en bas de page ou sont signalées par un appel dans le corps du texte. Certaines éditions, cependant, fournissent des informations utiles qu'il faut savoir aller chercher sans qu'y renvoie directement la page expliquée par le candidat : c'est le cas, par exemple, des notices (et parfois des notes) de la Bibliothèque de la Pléiade, ou encore du glossaire dont sont pourvues nombre d'œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle dans la collection S.T.F.M. Il appartient aux candidats de se familiariser autant que possible avec ce type d'éditions (en allant par exemple en consulter quelques-unes en bibliothèque) de façon à être en mesure d'en tirer le meilleur parti le jour de l'épreuve.

##### **4.1. 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), on se permet de renvoyer aux rapports précédents ; ces étapes sont généralement respectées, le problème est qu'elles sont trop souvent abordées de façon purement formelle et artificielle, c'est-à-dire comme des passages obligés mais déconnectés de l'objectif final, qui est l'explication et l'interprétation du texte. C'est donc sur le lien organique qui doit unir chaque étape de la présentation orale en l'orientant vers ce but unique que l'on souhaite ici particulièrement insister.

On attend au minimum 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 point de basculement identifiable).

La **lecture** du texte est un moment essentiel. On attend qu'elle soit exacte, c'est-à-dire qu'elle fasse entendre les liaisons, mais aussi tout simplement qu'elle rende compte de ce qui est écrit sur la page, sans omettre de mots ni en modifier certains – on a entendu, par exemple, la forme verbale « réunissent » confondue avec « réussissent » d'abord à la lecture d'un poème de Ponge, puis lors de son commentaire, ce qui occasionnait un contresens aussi inutile que symptomatique de la trop grande rapidité avec laquelle certains candidats abordent la lecture du texte.

La lecture des textes poétiques pose des problèmes spécifiques : on le vérifie hélas trop systématiquement. 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 XVI<sup>e</sup> siècle, il faut connaître la valeur du signe diacritique qu'est le trema (l'orthographe « aïder », par exemple, indique qu'il convient de prononcer le verbe en trois syllabes, avec une diérèse initiale), ainsi que les règles de prononciation de « e » qui, dans un texte plus tardif, seraient muets (par exemple, dans *La Semaine* de Guillaume du Bartas, le vers « peinturees d'azur, marquetees d'estoilles » doit se lire comme un alexandrin et non comme un décasyllable ; le candidat pourrait s'en douter en remarquant que cette épopée est uniformément écrite en alexandrins). Il serait utile, durant l'année de préparation, que les candidats s'entraînent spécifiquement à la lecture poétique avec des préparateurs qui soient à même de corriger leurs erreurs de prononciation : un travail de quelques séances devrait suffire à permettre à chacun de prononcer correctement tous les textes poétiques.

La **caractérisation** de la forme, du genre, du thème, du registre et de la tonalité du texte doit se faire en prêtant une grande attention à la précision terminologique, et en se gardant de simplifications abusives : « comique » et « satirique », par exemple, ne sont pas des synonymes interchangeables ; le « lyrisme » ne naît pas mécaniquement de la présence d'un « je », ou de la forme sonnet ; tel sonnet peut au contraire, par son registre de langue ou ses effets prosodiques, faire référence à une tonalité épique, que peuvent aussi convoquer une scène de théâtre ou un passage de prose, etc.

En ce qui concerne la poésie, il convient de savoir identifier les formes canoniques (en particulier les différents types de sonnets), le type de rimes employé, et d'être capable de faire des remarques pertinentes sur la place (ou l'absence) des coupes et des césures. Sur tous ces points, il semble nécessaire d'inviter les candidats à pratiquer régulièrement durant l'année de préparation les ouvrages de référence, par exemple le *Précis de versification* de Brigitte Buffard-Moret (ou, plus ancien mais disponible en salle de préparation si une vérification s'impose, les

*Éléments de métrique française* de Jean Mazaleyrat). Rappelons à cette occasion que les genres ne sauraient être considérés comme absolument étanches les uns par rapport aux autres : par exemple, tout texte théâtral rédigé en vers est aussi, de plein droit, un texte poétique, et appelle par conséquent les mêmes remarques sur la versification, la prosodie, etc. qu'un poème non dramatique.

Dans tous les cas, la caractérisation doit préparer l'explication et le commentaire : c'est par exemple l'usage spécifique qui est fait par tel poète de telle forme fixe, ou encore un décalage inattendu dans le registre employé pour traiter un *topos* identifiable, qui doivent retenir particulièrement l'attention.

Dégager le **mouvement** du texte est une autre étape nécessaire à la préparation de la construction d'une interprétation : rien ne sert de « découper » arbitrairement un texte si l'on n'en fait rien pour le commentaire. Il faut s'interroger sur les limites retenues pour l'extrait, qui peuvent être significatives (en particulier s'il se clôt sur une phrase qui fait écho à son début), et identifier les éventuels moments de basculement, qui ne correspondent pas toujours à ceux qu'on attendrait (par exemple dans un sonnet) : il convient pour ce faire d'être attentif aux connecteurs logiques, à la ponctuation (il est absurde, comme on l'a vu faire à propos d'un extrait de Huysmans, de postuler une coupure au beau milieu d'une longue phrase, à l'endroit où intervient un point-virgule), mais aussi aux temps verbaux, aux pronoms personnels, et, pour ce qui est du théâtre, aux didascalies. En tout état de cause, la mise en lumière du mouvement du texte doit toujours être étroitement associée à la définition du projet de lecture qui la suit : la juste perception de la dynamique à l'œuvre dans l'extrait conduit de façon naturelle à la formulation d'un projet de lecture pertinent.

La formulation du **projet de lecture** permet de rassembler les éléments évoqués dans les précédentes étapes en dégageant les enjeux spécifiques qui vont servir de fil d'Ariane à l'explication. Il faut bien prendre garde à ne pas s'enfermer dans des préjugés stériles : il ne s'agit pas de plaquer sur n'importe quel extrait de *La Recherche du temps perdu* ou des *Lettres persanes* des a priori sur la ressaisie sensible du passé chez Proust ou la satire chez Montesquieu, mais bien de s'interroger sur ce qui rend le passage proposé à l'explication rigoureusement *unique*. Autrement dit, il n'est pas question de retrouver dans l'extrait ce qu'on croit s'attendre à y rencontrer, mais bien d'y découvrir ce qu'on n'aurait peut-être pas d'emblée songé à y chercher.

C'est sans doute la raison pour laquelle les textes les moins attendus donnent souvent de meilleurs résultats que les pages canoniques. Confronté à « l'inconnu », le candidat se voit forcé de « trouver du nouveau », c'est-à-dire de construire sa propre lecture en mobilisant à bon escient ses outils critiques et sa culture littéraire (comme l'invite d'ailleurs à le faire la seconde partie de l'épreuve). Lors de l'explication d'une scène de conjuration maléfique extraite de *Saül le furieux* de Jean de La Taille, par exemple, la connaissance de la *Médée* de Corneille a pu sinon servir de modèle, du moins offrir une piste suggérant d'explorer la manière dont se déploient les pouvoirs magiques et incantatoires de la parole poétique, et en particulier au théâtre sa capacité à faire surgir l'illusion et à provoquer un effet de terreur tragique. À ce propos, rappelons que tout texte de comédie appelle lui aussi une réflexion sur les moyens de susciter le rire : qu'il s'agisse de théâtre tragique ou comique, on ne saurait donc se dispenser de s'interroger sur les effets produits par la représentation et les procédés qui contribuent à les susciter.

## 4.2. De l'explication à l'interprétation

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

La première est l'**élucidation du (ou des) sens** du texte : c'est le premier travail du lecteur, y compris lorsqu'il est devant une classe, à quelque niveau d'enseignement qu'il se situe. Il convient donc d'expliciter s'il y a lieu la syntaxe d'une phrase, ou le sens de certains mots rares, ainsi que les éventuelles références ou allusions (historiques, littéraires, bibliques, etc.), en s'aidant au besoin des ouvrages disponibles en salle de préparation.

Si ce travail d'élucidation est nécessaire, il ne saurait cependant être suffisant, car il ne produit à lui seul qu'une paraphrase du texte. Il doit donc être prolongé par un **travail sur l'écriture** du texte, qui seul est à même de lui rendre sa pleine signification. Trop souvent les dimensions stylistique ou poétique sont complètement laissées de côté ; lorsqu'on s'y intéresse, elles sont fréquemment maltraitées faute de maîtriser les outils critiques indispensables (que de confusions entre paronomases et homophonies !) ; et lorsque ces outils sont maîtrisés, ils ne servent généralement qu'à constituer un sec répertoire des structures grammaticales remarquables ou des figures de style relevées dans le passage. Aussi exact et savant soit-il, un tel relevé ne constitue pas un commentaire stylistique : pour éviter qu'il ne se réduise à une simple description, il doit déboucher sur la **construction d'une interprétation globale** du texte – autrement dit d'une « lecture », celle précisément dont on attend que le candidat annonce la direction qu'elle va prendre à l'issue de l'introduction, lorsqu'il formule son « projet de lecture ».

Trop de projets de lecture, parfois prometteurs, énoncés au seuil de l'exposé, restent ainsi lettre morte dans le cours de son développement, si celui-ci ne s'élève pas au dessus du constat des procédés mis en œuvre. C'est sans doute la principale difficulté de l'exercice : la micro-lecture réclame une grande attention au détail, mais elle ne doit pas être synonyme de myopie ; chacun de ces détails doit servir d'élément pour construire l'interprétation globale. Par exemple, relever dans tel extrait des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné la récurrence des parallélismes de construction est un préalable nécessaire, mais insuffisant si l'on n'ajoute pas que l'ensemble du passage est structuré par toutes sortes d'effets de symétrie qui entrent en résonance avec son sujet, l'opposition entre les deux frères Caïn et Abel.

Passer de l'élucidation et de la description à l'interprétation implique de prendre le recul suffisant pour percevoir et mettre en valeur les lignes directrices qui gouvernent l'écriture du passage. Cette perception suppose la mise en œuvre d'une sensibilité littéraire qui, loin d'être un don inné, est une qualité d'écoute et de lecture qui se travaille tout au long de la longue formation dont ont bénéficié les candidats avant de parvenir à l'oral : c'est cette sensibilité littéraire qui leur permettra d'être réceptif à toutes les dimensions d'un texte, aussi bien ses sonorités que ses images, aussi bien ses effets rhétoriques et stylistiques que la façon dont il innove par rapport aux attendus d'un genre, en faisant preuve de la plus grande ouverture et de la plus grande liberté d'esprit. Il ne faut pas hésiter à proposer des hypothèses de lecture dont on n'est pas absolument assuré, ne pas hésiter surtout à revenir sur l'interprétation d'une phrase ou d'un vers après coup, à la lumière de ce qu'on vient de dire de la suite de l'extrait : le jury apprécie infiniment cette marque de souplesse qui prouve qu'un candidat sait mettre en mouvement une dynamique herméneutique servant pleinement l'intelligence du texte.

La **conclusion** est par excellence le moment de rassembler de façon synthétique les différents axes de la lecture en prenant du recul : qu'est-ce qui rend, en définitive, le passage proposé *unique* ? Si le projet de lecture doit être formulé en introduction, il est en réalité le résultat de l'analyse linéaire esquissée lors de la préparation : c'est donc à l'issue de cette dernière que le candidat pourra rédiger à la fois son projet de lecture liminaire et sa conclusion, qui répond à la question posée par le projet de lecture.

Proposer une interprétation à la fois détaillée et surplombante d'un texte, fût-il bref, en 1h30 de préparation, est-ce une mission impossible ? Rappelons que la taille des textes proposés va d'un sonnet à une trentaine de vers, et d'une à deux pages de prose (rarement un peu plus, notamment pour le théâtre, si la mise en page de l'édition disponible, particulièrement aérée, l'exige). Rien d'excessif, donc, mais il est vrai que le temps de préparation (1h30) est bien plus bref que pour une leçon préparée en six heures, alors même que le temps de passage (40 minutes pour l'ensemble de l'épreuve) est identique. Cette disparité doit impérativement conduire à renoncer à adopter pour l'explication la même méthode de préparation que pour la leçon. S'il est sans doute possible (sinon souhaitable) de rédiger presque entièrement la leçon que l'on présentera devant le jury, cela est rigoureusement impossible lors de l'explication hors programme ; il faut donc apprendre à noter au brouillon sans les rédiger les éléments importants que l'on exploitera lors du développement en improvisant : de ce point de vue, il n'est pas inexact de parler de l'exercice, comme on le fait parfois, comme d'une « explication improvisée ». À trop vouloir rédiger, on encourt le risque de proposer une explication qui, après une introduction et un début satisfaisants, se délite progressivement, laissant alors au jury comme, sans nul doute, au candidat, la désagréable impression d'une rencontre avec le texte interrompue avant son terme.

## **5. Seconde partie de l'épreuve (notée sur 5) : « Agir en fonctionnaire de l'État ».**

Rappelons 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 le rapport précédent, nous nous permettons d'y renvoyer afin de nous concentrer ici sur quelques conseils dont la dimension pratique aidera, on l'espère, les candidats à mieux répondre à cette question qui, tout comme l'explication, a donné des résultats allant du meilleur au pire.

Les prestations les plus faibles sont en général celles où les objets d'étude définis par les programmes du secondaire (globalement bien connus par les candidats) sont considérés comme un carcan ; ils deviennent alors autant de lits de Procuste dans lesquels on s'efforce sans ménagement de loger le texte soumis à l'explication. Ici comme dans la première partie de l'épreuve, il faut commencer par dépasser les préjugés : tout sonnet n'est pas nécessairement « lyrique », et par conséquent destiné sans autre forme de procès à être étudié en classe de 4<sup>e</sup> ; ce n'est pas parce que *Zadig* est une œuvre de Voltaire qu'il appartient d'emblée au « genre argumentatif » – jusqu'à preuve du contraire, il s'agit d'un conte, ce qui ne l'empêche évidemment pas de véhiculer une réflexion d'ordre politique ou

philosophique. Pour donner un autre exemple, tel extrait du *Théâtre et son double* d'Artaud peut très bien avoir pour enjeu essentiel une définition en acte de la *poésie* dans ses rapports avec la *pensée* et le *sentiment* (tous ces termes apparaissant en toutes lettres dans le texte) ; plus qu'une maladresse, c'est dès lors un double contresens que d'axer l'explication autour de l'usage des outils argumentatifs (qui brillent évidemment par leur discrétion), avant de se raviser dans la seconde partie de l'épreuve pour inclure le texte dans l'objet d'étude « Le théâtre et sa représentation » : même si cela ne correspond pas aux attentes préconçues, une simple lecture sans œillères permettait de lier très directement l'extrait à l'axe « La poésie comme quête de sens ».

Il faut aussi résister à la tentation du « fourre-tout » : bien que l'ordre dans lequel le candidat présente les deux épreuves ne soit pas défini par les textes officiels, il semble sage de partir de la conclusion de l'explication, résumant les enjeux spécifiques de l'extrait, pour construire la seconde partie. Prenons l'exemple des *Antiquités de Rome* de Joachim du Bellay, dont plusieurs sonnets ont été proposés aux candidats. Plutôt qu'un groupement de textes impersonnel sur le thème de la fuite du temps, ou qu'un catalogue de textes de la période humaniste qui ne sont guère liés au poème étudié que par leur siècle de composition, on apprécie que soit proposé par un candidat un groupement de textes original – et surtout pleinement en rapport avec l'enjeu propre de l'extrait expliqué – autour de l'image de Rome dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. On pourrait aussi penser, par exemple, à un groupement autour du « voyage à Rome » comme genre littéraire, de Montaigne à Chateaubriand et au delà : interrogée en ce sens, une candidate a l'heureuse idée de citer *La Modification*, mais semble hésiter devant sa propre audace, alors même que cette suggestion est parfaitement pertinente dans la mesure où, comme elle le remarque elle-même, le sonnet qu'elle vient d'expliquer exprime précisément la déception du poète face à la découverte d'une ville dont la réalité ne correspond pas au fantasme qu'il s'en était créé ; extrêmement juste, le rapprochement avec la fin du roman de Butor est aussi particulièrement fécond, en raison même (et non pas en dépit) de l'éloignement générique et chronologique qui sépare les deux œuvres.

Bref, même si l'on attend du candidat qu'il présente sa séquence pédagogique en précisant d'abord la classe et l'objet d'étude, puis le groupement de textes envisagé, il apparaît préférable, durant la préparation, de commencer par définir un groupement de textes pertinent avant d'envisager l'objet d'étude dans lequel il pourra s'inscrire : ces derniers sont suffisamment variés pour accueillir toutes les propositions intelligentes. À ce propos, s'il convient de ménager autant que possible un équilibre entre le collège et le lycée, il faut néanmoins faire preuve de bon sens : pour ne donner qu'un seul exemple, la langue du *Saint Genest* de Rotrou semblera peut-être un peu trop retorse pour que la pièce, toute hagiographique qu'elle soit, puisse facilement s'insérer dans l'objet d'étude « Bible et littérature » des classes de 6<sup>e</sup>.

Les rapprochements avec d'autres arts ou d'autres disciplines sont une nouvelle occasion pour le candidat de faire valoir sa culture personnelle, non plus seulement littéraire, mais également artistique, philosophique, historique, etc. Le jury a peu d'exigences spécifiques à ce propos, et chacun est libre de convoquer à sa guise tout art ou toute discipline. Néanmoins, certains rapprochements évidents sont attendus : qu'on omette par exemple, à propos d'un extrait du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, de mentionner l'opéra de Mozart, ne pourra qu'entraîner une question du jury invitant à rectifier cet oubli. Ici encore, c'est l'inventivité et la

pertinence qui se voient récompensées : on se réjouit lorsqu'un passage du poème cosmogonique de Guillaume du Bartas, saturé d'« or » et d'« azur », se voit rapproché des enluminures décorant les manuscrits de la *Genèse* ; on est comblé lorsque le « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé est mis en regard tant avec la statuaire funéraire fin de siècle (la tombe d'Oscar Wilde au Père Lachaise) qu'avec le « tombeau » musical dédié par Ravel à Couperin. Inversement, que tout paysage plus ou moins romantique suscite invariablement un renvoi au « tableau reproduit dans tous les manuels et représentant un homme de dos au dessus des nuages » devient, à la longue, lassant ; lorsque le paysage en question est l'éden tourangeau de la vallée de Montbazou (Balzac, *Le Lys dans la vallée*), l'incongruité du rapprochement ne saurait être rachetée par la mention du titre exact du tableau (pour mémoire, « Le voyageur au dessus de la mer de nuages ») et de son auteur (Caspar David Friedrich). Plus incongru encore : qu'une des *Lettres persanes*, évoquant l'Académie française, provoque une comparaison avec le Championnat d'Europe de football comme moyen de mieux comprendre les différences culturelles entre les peuples, voilà qui, malgré les hasards du calendrier, laisse définitivement perplexe. Il n'est rien de tout cela qu'il ne soit aisé de corriger en faisant preuve, tout au long de l'année, d'un peu de curiosité, et, le jour de l'épreuve, d'un minimum de bon sens : ce que l'on souhaite de tout cœur aux futurs candidats.

Guillaume Navaud (lycée Janson-de-Sailly).

## Commentaire composé de littérature comparée

Souvent appréhendé par les candidats, le commentaire composé de littérature comparée a donné lieu cette année comme les précédentes à des prestations très contrastées. L'épreuve requiert en effet des candidats qu'ils s'y préparent de façon rigoureuse tout au long de l'année afin d'être en mesure de proposer, sur un extrait relativement long, un commentaire rendant justice à la singularité du passage tout en répondant aux exigences formelles de l'exercice.

Comme les rapports précédents, nous commencerons donc par préciser 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 oeuvre.

- Après la proclamation des résultats de l'oral, les candidats peuvent rencontrer, lors de la traditionnelle « confession », le premier rapporteur de leur jury : cet entretien permet d'obtenir des renseignements sur l'évaluation de leur prestation. Il est très utile à tous ceux qui désirent se présenter à nouveau au concours.

- Le temps de préparation est de deux heures pleines : le temps perdu lors du tirage et des déplacements est prévu en sus. Pour les oeuvres 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 oblige le jury à ne pas perdre une minute (ce qui implique, notamment, que des tirages de sujets aient lieu au cours des oraux, à certaines heures).

### *Remarques générales sur l'épreuve*

Moyenne générale : 7,7

Toute l'échelle de notation a été utilisée, de 0,5 à 19, afin de départager au mieux les candidats. Les notes très basses – 59 candidats, soit un peu plus d'un quart des admissibles ont obtenu une note inférieure à 5 – ont sanctionné une prestation beaucoup trop courte (moins de 25 minutes) ou un contresens majeur, et plus généralement une incapacité à se concentrer sur le texte proposé et à en dégager les enjeux. Les très bonnes notes, par contraste, ont distingué des lectures fines et bien construites, qu'une connaissance intime des œuvres et de leur esthétique rendait apte à saisir la spécificité du texte analysé. Si le jury n'attend pas de compétences de spécialiste, il ne saurait se satisfaire en effet de connaissances générales plaquées de façon systématique et parfois aberrante : faire de Jason un fanfaron d'un bout à l'autre de *Médée*, ou des affinités électives la clé de lecture universelle du roman de Goethe relève à la fois d'un mauvais usage de son savoir, et d'une indifférence inquiétante à la lettre même du texte. C'est là le défaut le plus sensible constaté au fil des épreuves : l'incapacité à relever les enjeux précis des passages donnés, à la fois – et sans contradiction – par manque de connaissance des œuvres et des repères intertextuels et culturels nécessaires à leur interprétation, et par abus de connaissances générales sur les œuvres, appliquées sans discernement, voire « plaquées » en des plans passe-partout.

Rappelons donc que le commentaire ne vient pas délivrer un savoir préconçu, mais rendre compte d'une lecture, ce qui signifie non seulement que celle-ci ne peut faire l'économie de s'interroger sur la nature du passage et le découpage proposé, mais qu'elle se doit aussi, plus fondamentalement, de prendre le point de vue d'un lecteur (ou d'un spectateur). S'il est indispensable de pouvoir circuler avec aisance au sein des œuvres, et de situer précisément le passage à étudier, en dégagant les enjeux de cette situation (de bien préciser ainsi, pour l'analyse d'une scène de théâtre, ce que sait déjà et ce qu'apprend de nouveau le spectateur), trop de commentaires ont tendance à se réduire, dans leur première partie, à une liste d'effets proleptiques et d'échos (ces derniers parfois entendus au tout début d'une

œuvre !), comme si un passage ne pouvait valoir que par ce qui le précède, ou le suit. C'est au contraire la réflexion sur la structure du texte, éventuellement à élaborer (pour une série de scènes de théâtre, ou la transition d'un chapitre à un autre), sur son hétérogénéité (provoquée par exemple par l'insertion de la lettre du notaire dans *Bouvard et Pécuchet*, des extraits du Journal d'Odile dans *Les Affinités électives*, ou d'une chanson dans *Mardi*), mais aussi tout simplement sur ce qui s'y passe et qu'il faut parvenir à nommer (la mort et la résurrection de Ian dans *Anéantis*, l'étude de l'anatomie et de la physiologie par Bouvard et Pécuchet, par exemple), qui peut et doit guider l'analyse. De la même façon, s'il est indispensable de proposer, à l'appui de sa démonstration, des analyses ponctuelles (de vers dans une scène de Corneille, plus généralement d'un enchaînement de répliques au théâtre, de didascalies chez Kane, ou d'un enchaînement d'images chez Melville), une analyse purement stylistique, si fouillée soit-elle, ne saurait tenir lieu de commentaire, comme cela a pu être le cas pour un extrait de *Médée*. Portant sur des textes amples et souvent traduits, le commentaire composé de littérature comparée s'attache avant tout à montrer comment se construit le sens d'une séquence. Bien que non linéaire, il est de ce point de vue au plus près de l'expérience de la lecture ou du spectacle.

Parce qu'il est composé, selon un plan adapté à chaque passage, le commentaire doit être annoncé très clairement dans son organisation, les grandes parties à la fin de l'introduction, les sous-parties au fil de chaque partie (plutôt qu'au début). Le plan se doit d'être progressif, au service de la problématique annoncée : trop souvent les parties sont simplement juxtaposées, quand elles ne s'attachent pas successivement aux différents personnages, ce qui s'est rencontré, et est à proscrire absolument. Quant à la conclusion, elle ne doit pas se contenter de répéter le plan du développement, mais doit au contraire s'efforcer de rapporter les enjeux du passage aux enjeux généraux de l'œuvre, voire du programme qu'il peut être judicieux de rappeler à ce stade, sans que cela soit une obligation : l'épreuve du commentaire composé n'est pas en soi comparatiste, c'est une épreuve de littérature générale sur programme incluant des textes français et des œuvres étrangères en traduction, qui exige de ce fait une maîtrise réelle de l'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée.

Rappelons enfin qu'il est nécessaire de soigner la clarté et le débit de son élocution, mais aussi la correction de son expression : quelques très bons commentaires n'ont pas été exempts de barbarismes, les citations sont parfois inexactes ou tronquées, des mots tels que « posture », « catalyse » sont employés à tort et à travers, ainsi que des expressions toutes faites, qui en viennent à perdre tout sens (telles que « le régime de », ou « le mécanisme de » : de la vengeance, soit, mais de la folie ? de la clémence ?) Dans une épreuve destinée au recrutement de professeurs, l'attention à la propriété des termes doit être un souci de tous les instants : la terminologie de l'analyse littéraire est à employer à bon escient, quand elle s'impose pour désigner un procédé précis (telle la « péripétie » théâtrale, souvent mal repérée, qui aurait évité les trop nombreux « moments de bascule ») ; elle ne peut tenir lieu d'analyse approximative : l'ironie tragique n'est pas présente à tout moment d'une tragédie, l'effet de réel ne saurait être employé dans un sens élargi par rapport à sa définition par Barthes sans que cela soit précisé. De façon plus gênante encore, c'est parfois la langue qui n'est pas maîtrisée : l'ambiguïté n'est pas la confusion, la déploration des morts n'est pas leur célébration (discours encomiastique), l'imprécation ne se confond pas avec l'imploration, médiéval n'est pas moyenâgeux, etc. Signalons pour finir que si des flottements sur la prononciation de Chiron ou Aaron sont admissibles, et admis, il est moins acceptable d'entendre

estropier le nom de Gorgu (même s'il arrive à Flaubert d'écrire « Gorju » dans ses brouillons...).

*Compte rendu par auteur*

Shakespeare 7,7 (2011 :7,5)

Corneille 6,35 (2011 : 6,08)

Kane 8,6 (2011 : 8,55)

Strauss 6,9 (2011 : 7,91)

Goethe 7,4

Melville 8,4

Flaubert 8,5

*Programme « Théâtre et violence »*

Pour cette question déjà au programme l'année dernière, et en dépit des conseils prodigués par le rapport 2011 auquel nous renvoyons, les notes sont demeurées sensiblement les mêmes, voire se sont dégradées (pour B. Strauss), pour des raisons qui tiennent principalement à l'absence de prise en compte de la spécificité du langage dramatique. La progression de l'action n'est pas clairement établie, le point de vue du spectateur est insuffisamment pris en compte ; il est arrivé bien souvent qu'un commentaire ne comporte aucune analyse d'un enchaînement de répliques. Les effets de rythme à l'intérieur d'une scène sont très souvent négligés.

Shakespeare a cependant donné lieu à quelques excellentes prestations (un 19, un 18, un 16) qui, en plus d'une grande maîtrise dans l'art du commentaire (sens de la formulation progressive, art des transitions, conclusion étoffée), se sont distinguées par leur capacité à rendre compte avec justesse des enjeux dramatiques et dramaturgiques, mais aussi du travail poétique de la langue de Shakespeare ainsi que de son ancrage dans un cadre rhétorique, repérant justement, par exemple, l'imitation d'un discours de type judiciaire (en III, 1, en V, 3). Dans les bons commentaires, la réflexion sur la métathéâtralité n'était pas gratuite, et a fait l'objet de développements remarquables, sur la subversion de l'exemplarité (en III), ou la réduction du figuré au littéral (en III et IV). Mais trop souvent, les commentaires ont souffert d'une connaissance approximative de la pièce : l'action dans les scènes à étudier n'était pas comprise, ou mal évaluée (ainsi Lucius en V,1 qui n'est qu'un faire-valoir pour Aaron, ne peut faire l'objet d'une partie du commentaire), les parallèles de construction étaient mal saisis (entre I-II et IV-V), les références mythologiques, identifiées grâce aux notes, n'étaient en réalité pas comprises dans leur fonctionnement, leur circulation d'un personnage à l'autre (ainsi des références aux victimes de Troie, mobilisées aussi bien par Titus et les Andronici que par le camp des Goths). De façon générale, le texte a été sous-interprété, par méconnaissance de l'esthétique du théâtre élisabéthain et de l'art de la rhétorique, essentiel aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais aussi par asservissement à la problématique du programme.

Corneille reste l'auteur le moins bien traité, faute d'une maîtrise suffisante des codes esthétiques de la dramaturgie classique et préclassique : peut-être en raison des mises en garde formulées dans le rapport précédent, il est rare que l'Examen de 1660 ait été utilisé, et encore plus rare qu'il l'ait été avec une claire conscience de l'évolution de l'esthétique entre 1635 et 1660. L'analyse s'est attachée trop souvent, comme à une grille de lecture passe-partout, à l'hésitation qui existerait dans la pièce entre le tragique pur qu'incarnerait Médée et le « comique » dont relèverait Égée

(mais aussi les dialogues entre Jason et Créuse), en négligeant la dimension proprement baroque mise en jeu par la figure de Médée, dans ses effets spectaculaires, mais aussi rhétoriques et poétiques (le merveilleux mythologique, la magie, la rhétorique de l'horreur, les effets de pointe, de contraste, de paradoxe, etc.). La pièce s'en est trouvée schématisée et figée ; or si Jason et Créuse introduisent par leur dialogue une esthétique galante, ils ne s'y réduisent pas : Créuse est un personnage développé par Corneille aux scènes 4 et 5 de l'acte II dans un mimétisme dégradé de Médée, Jason qui se suicide à la fin de la pièce en refusant de suivre Médée, en une autre innovation du dramaturge, peut difficilement être présenté, comme cela a été le cas à plusieurs reprises, comme un personnage banalement inconstant et impuissant au moment même où il accède enfin à l'étoffe d'un personnage tragique. Une réflexion qui se borne ainsi à appliquer à des scènes précises une lecture générale de la pièce manque les enjeux propres au passage, tels les contrepoints ménagés à l'acte IV par les stances d'Égée et le combat de générosité entre Créon et Pollux ou, au V<sup>e</sup> acte, l'enjeu dramaturgique que représente le dénouement, et la contagion de la vengeance qui le caractérise. Il importait donc à la fois de bien maîtriser la pièce, ses hypotextes (Euripide et Sénèque) ainsi que le lexique de la dramaturgie classique, et de s'attacher, comme toujours, à la spécificité du passage, sans y projeter des idées toutes faites. Ce fut le cas dans les quelques très bons commentaires que le jury a pu entendre, sur un passage attendu (les trois dernières scènes) comme sur un extrait à l'unité plus problématique (les scènes 4 et 5 de l'acte IV et 1 et 2 de l'acte V).

*Anéantis* de S. Kane a également souffert de la difficulté manifestée par de nombreux candidats à apprécier justement la place de l'extrait dans la pièce. Dire que le passage en question est « charnière » ou « bascule », parce qu'il s'y produit un renversement des rôles entre bourreau et victime, ne peut constituer une piste de lecture satisfaisante pour une pièce qui procède sans cesse par répétition et renversement. La prise en compte précise du découpage permettait, en revanche, de commencer à s'interroger sur les enjeux de l'extrait, or peu de candidats ont pris la peine de simplement le justifier. De la même façon, le dialogue, dans ses ruptures thématiques et ses implicites révélant une sous-conversation souvent plus menaçante que la conversation apparente, a souvent été négligé dans des explications qui restaient très abstraites, passant aussi bien sous silence les jeux scéniques, le décor ou le texte second que constituent les didascalies. Aveuglés peut-être par la problématique du programme, par l'exaspération de la tension dramatique (cependant mal analysée, et rarement rapportée spontanément au contexte historique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle en Europe), beaucoup de commentaires entendus par le jury sont restés fermés à la dimension poétique que prend le dialogue, alors que la mise en page, souvent, y invite, ainsi qu'à la dimension symbolique du personnage de Cate qui, dans ses crises, son caractère enfantin, sa naïveté, sa foi, son abnégation finale, peut évoquer une figure de fol-en-Christ.

Si la pièce de Sarah Kane exigeait ainsi une sensibilité à la richesse et à la complexité du travail dramaturgique, passant par un subtil jeu intertextuel, celle de B. Strauss engageait tout entière une problématique de réécriture dont l'absence de maîtrise par les candidats a trop souvent été à l'origine de commentaires très insuffisants. Il s'agissait non seulement de bien connaître le texte de Shakespeare, ainsi que le contexte de l'Allemagne réunifiée des années 2000, mais d'avoir une idée des procédés scripturaires, rhétoriques et pragmatiques engagés par ce type de pratique. Or, très souvent, la part de Botho Strauss a été réduite à des considérations d'ordre psychologique (principalement la reconstruction post-

traumatique de Lavinia), parfois proches du contresens, alors que ce que le dramaturge met en scène, à partir du *Titus Andronicus* de Shakespeare où la problématique est déjà présente, ce sont précisément deux usages possibles de la littérature, entre littéralisme mortifère et recreation destructrice. Strauss (dont les textes critiques étaient très généralement méconnus) mutile Shakespeare, mais pour y introduire un défaut, du jeu, et une vie nouvelle, comme le suggère la référence à Midas le fautif dans « Making-of ». C'était ce jeu d'une violence nécessaire et insupportable à la fois dont le personnage de Titus revu par Strauss porte témoignage, ce saccage à la source de nouveaux langages, que les commentaires se devaient de mettre au jour, dans « Description d'images » par exemple, dont le dispositif énigmatique soumis au spectateur, dans les meilleurs commentaires, a nourri un effort d'interprétation dont le principe même était d'une grande pertinence.

*Programme « Fictions du savoir, savoirs de la fiction »*

Ce nouveau programme a donné lieu à de belles réussites, en dépit de l'ampleur et de la difficulté des œuvres ; celles-ci cependant ont concerné principalement le roman de Flaubert, dont l'écriture était sans doute plus familière aux candidats. Cependant *Mardi*, qui constituait au contraire une découverte pour la plupart, a permis à certains de mettre en valeur leurs qualités d'analyse et d'interprétation.

À quelques heureuses exceptions près, le roman de Goethe quant à lui, a été tristement maltraité par les candidats qui ont bien souvent manifesté une difficulté à simplement lire le texte, et se sont raccrochés à la problématique des « affinités électives », laquelle non seulement ne rend pas compte de la complexité des relations entre les personnages (elle est déjouée au niveau de la diégèse), mais ne saurait autoriser à assimiler la création goethéenne tout entière à une expérience de chimiste, comme cela a pu être entendu (il faudrait prêter bien davantage attention au discours du maçon, dont la dimension symbolique, et métopoétique a généralement été mal saisie). Rappelons à ce propos que pour être électives, les affinités doivent impliquer trois éléments au moins, et que la conversation du chapitre IV de la première partie, avant d'aborder le cas des affinités électives (*Wahlverwandschaften*), commence par les affinités simples (*Verwandschaften*, qui signifie au sens propre, au singulier, « parenté »), et tout d'abord l'« attraction intime », c'est-à-dire la cohésion des corps (le terme utilisé par Goethe est *Bezug*), principe de l'individuation qui, tout autant que le jeu des inclinations, constitue un des « fils rouges » et des enjeux esthétiques d'un roman riche en dédoublements et redoublements et plus généralement mimétismes, jusqu'au surnaturel. Il est vraiment regrettable que le programme, au lieu de sensibiliser les candidats à certains aspects du roman, ait rendu insensibles nombre d'entre eux aux multiples autres facettes d'une œuvre complexe, alternant discussions approfondies (sur la mémoire des morts, l'éducation, etc.) et narrations économiques, multipliant les enchâssements, et dont on attendait avant tout une lecture appropriée du passage proposé. Or, celle-ci a souvent été faussée par des présupposés, principalement sur les personnages (dont le libre-arbitre a été évoqué à plusieurs reprises !). Si Odile suscite des réactions de plus ou moins grande sympathie, le personnage de Charlotte est curieusement dévalué, la scène spectrale en barque avec le Capitaine (I, XII) est jugée comique (ou dotée de sous-entendus grivois !) ; une candidate note bien, par exemple, que le dernier mot est laissé à Charlotte à la fin du premier chapitre de la seconde partie, ce qui ne l'empêche pas d'affirmer que la narration se montre au même moment ironique vis-à-vis d'elle. Le roman est certes difficile, et exige une

bonne maîtrise des débats artistiques et littéraires de l'époque, de l'esthétique goethéenne (la théorie du symbole) et de son intertextualité (*La Nouvelle Héloïse* notamment), mais il demande d'abord d'être lu, avec les outils qu'offre la narratologie en particulier. L'ironie du narrateur n'est pas une donnée en soi que l'on peut mobiliser au gré de la démonstration, mais une construction de la narration, qui doit être repérée minutieusement dans les variations de la focalisation, les discordances de la diégèse, les intrusions de l'auteur, et qui invite à se poser la question du sens de ce qui est donné à lire, qu'il s'agisse d'un *incipit* mettant en scène des personnages d'âge mûr, des apparitions du surnaturel, ou de l'invraisemblable série de péripéties qui conduit aux retrouvailles fatales d'Édouard et d'Odile (II, XVI). On ne peut qu'engager les futurs candidats à se rendre suffisamment familiers de l'œuvre pour se montrer capables d'en restituer l'inquiétante étrangeté, à l'image de commentaires remarquables que le jury a eu le plaisir d'entendre sur des passages aussi riches et complexes que la mort de l'enfant (II, XIII), ou les tableaux vivants (II, V).

Également difficile par son hétérogénéité et son ampleur, *Mardi* de Melville n'en a pas moins donné lieu à quelques très bons commentaires qui ont su rendre compte de la singularité du passage proposé, tout en essayant de la rapporter à l'œuvre entière. L'intitulé de la question a en effet produit ici aussi des effets néfastes, en détournant l'attention des candidats d'une dimension du texte aussi essentielle que la poésie (celle du personnage de Yillah, par exemple, création poétique par excellence, ou celle du harem de Donjalolo), ou de l'instabilité fondamentale du dispositif énonciatif. Trop souvent les candidats, après avoir évoqué de façon abstraite et convenue la complexité générique (*sea novel*, voyage ethnographique, *romance*, en oubliant souvent l'allégorie, ou l'utopie) ont éludé le caractère hétéroclite des matériaux textuels, la diversité des régimes de parole, les ruptures de ton et de registre, les absurdités, comme autant de difficultés déroutantes, alors que la désorientation est le principe explicite de l'œuvre, qui n'en livre pas moins quelques clés sur l'usage politique des fictions, comme un commentaire très fin du chapitre LXXII (« Un livre des chroniques de Mohi ») a su le mettre en évidence. Il importe donc de rendre compte des effets sur le lecteur d'un texte qui ne cesse de se dérober, de se transformer ; d'en apprécier la saveur ironique, mais aussi l'indécidabilité (qui n'exclut pas quelques principes en matière politique), sans se réfugier, pour l'épilogue notamment, dans des interprétations univoques et sérieuses. Ainsi Hautia, fort peu charnelle en dépit de ce que déclarent certains candidats, s'oppose-t-elle sans doute moins à Yillah qu'elle n'en prend le relais, en tant que créature de mots, éblouissante illusion, fantasme – il faut être sensible à tous les jeux de la lumière, de l'irisation dans ce roman maritime et onirique à la fois – qui laisse le narrateur de l'Odyssée mardienne sans Ithaque à retrouver.

Contrairement aux romans de Goethe et de Melville, *Bouvard et Pécuchet* donne au candidat un tant soit peu préparé de solides prises pour l'analyse, et peu de commentaires ont été complètement ratés. La difficulté cependant réside ailleurs, dans la nécessité de rendre compte de la spécificité de l'extrait (et de son découpage, qui est toujours signifiant), nécessité d'autant plus grande que la structure répétitive de l'œuvre semble donner à certains candidats l'impression qu'on peut construire le commentaire à partir d'entrées toujours valables (« la spirale des savoirs », « la posture du savant », « la remise en cause des savoirs », « la critique de la bêtise »). Or, de telles généralités font passer à côté non seulement du comique du texte, souvent oublié (ou allusivement analysé et qu'il convient d'étudier

plus précisément, sans pour autant en faire l'objet d'un traitement à part recensant les procédés), de son implicite (volontiers érotique voire obscène), mais aussi des moments d'empathie de l'auteur vis-à-vis de ses personnages dont l'imagination exaltée, la capacité à se rêver autre, ne sont pas étrangères à un écrivain. Le vertige produit par la présentation ridicule de propositions ou de comportements valides, voire admirables, est un paradoxe au cœur de l'esthétique du roman, de même que la poésie qui naît de l'accumulation des signifiants dans certains passages (description de paysages, toponymes ou ères géologiques). S'en tenir à l'ironie supposée continue du narrateur est ainsi dramatiquement réducteur. Le défaut de préparation a cependant aussi fait quelques dégâts : ignorer le contexte historique de la révolution de 1848, les opinions politiques de Flaubert exprimées dans sa correspondance, ou les œuvres littéraires évoquées par les personnages au chapitre V constituait un handicap auquel la consultation du dictionnaire ne permettait pas toujours de remédier. Les chapitres sur la politique et la religion présentent de ce point de vue une difficulté particulière à laquelle il faut se préparer. Le *Dictionnaire des idées reçues*, de façon générale, a été sous-utilisé, mais les meilleurs commentaires l'ont judicieusement exploité, comme ils ont su tirer parti d'une remarquable familiarité avec l'œuvre de Flaubert (*Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*).

On conclura en invitant les futurs candidats à un bon usage des cours et des lectures critiques : quelle que soit leur qualité, elle ne dispense en rien d'un travail personnel en amont de l'épreuve, et pendant celle-ci. Il s'agit avant tout de savoir lire un texte, et de savoir en partager l'intelligence, sans en esquiver les difficultés, mais sans en oublier non plus les plaisirs.

Pour le jury de littérature comparée,  
Claudine Le Blanc,  
Maître de conférences, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3

## EXPLICATION D'UN TEXTE POSTERIEUR A 1500

C'est avec plaisir que nous saluons, tout d'abord, les très bonnes prestations de la session 2012. Un certain nombre de candidats ont su, en effet, par des lectures à la fois cultivées et personnelles, donner vie et sens aux textes. En se gardant de la sclérose de toute grille de lecture préétablie, en recourant avec discernement au large éventail des modalités analytiques mises à disposition, ils ont su lire avec intelligence et sensibilité les pages qui leur avaient été proposées. L'objectif de ce rapport est d'aider chacun des candidats à saisir la lettre et l'esprit de l'épreuve, à se délivrer de certains préjugés susceptibles de porter tort à cet exercice essentiel et particulier, roi sans conteste des salles de classe de français, qu'est l'explication de texte.

Les notes obtenues se répartissent de la manière suivante :

| Notes obtenues            | RABELAIS | LA FONTAINE | SAINT-SIMON | MAUPASSANT | LAGARCE |
|---------------------------|----------|-------------|-------------|------------|---------|
| 0                         |          |             |             |            |         |
| 1                         |          |             | 1           | 1          |         |
| 2                         | 2        |             | 1           | 7          | 1       |
| 3                         |          | 3           |             | 3          |         |
| 4                         | 2        | 1           | 2           | 3          | 1       |
| 5                         | 3        | 3           | 8           | 3          | 2       |
| 6                         | 6        | 3           | 3           | 1          | 6       |
| 7                         | 3        | 10          | 1           | 7          | 7       |
| 8                         | 3        | 6           | 5           | 5          | 6       |
| 9                         | 2        | 1           | 4           | 4          | 6       |
| 10                        |          |             | 2           | 6          | 4       |
| 11                        |          | 1           |             | 2          | 1       |
| 12                        | 3        | 1           | 1           | 4          | 3       |
| 13                        |          | 1           | 2           | 4          |         |
| 14                        | 1        | 5           | 2           | 1          | 1       |
| 15                        | 3        |             |             | 1          |         |
| 16                        | 5        | 2           | 1           | 6          |         |
| 17                        |          |             | 1           |            |         |
| 18                        | 2        |             |             |            |         |
| 19                        |          |             | 1           |            |         |
| 20                        |          |             |             |            |         |
| <b>Moyenne par auteur</b> | 9,62     | 8,40        | 8,28        | 8,43       | 8       |

Le jury a été frappé par la qualité d'ensemble des prestations sur le *Quart-Livre* : réputée difficile, l'œuvre a manifestement été l'objet d'une préparation minutieuse par les candidats, qui ont su généralement en interpréter correctement les références érudites et choisir des perspectives analytiques qui en font vivre la

saveur et la profondeur. En revanche, on ne saurait passer sous silence la moyenne plus basse sur les deux pièces au programme de Jean-Luc Lagarce. Celle-ci tient avant tout à la nature-même du texte de théâtre, qui appelle une analyse dramaturgique précise, une mise en perspective du texte dans l'histoire du genre, que trop peu de candidats ont pratiquées. Enfin, si les deux œuvres de Maupassant semblent, au regard de la moyenne, convenablement expliquées, il importe de souligner le nombre relativement important de notes très basses (14 notes inférieures à 05/20 sur 58 candidats, soit 24 %) attribuées à des prestations paraphrastiques, démunies, semble-t-il, d'outils d'analyse adaptés à une narration dont la limpidité peut, de prime abord, déconcerter.

### **Expliquer : dérouler harmonieusement une succession d'étapes codifiées**

L'explication de texte est un exercice académique ; elle comporte des phases qu'il ne sied guère d'escamoter ni de considérer comme des passages obligés dépourvus d'un réel intérêt.

Ainsi en est-il de l'introduction qui, passée la présentation générale du texte, se doit de situer précisément celui-ci dans l'œuvre dont il est extrait : délimité dans un programme de lecture bien connu du candidat, le passage ne peut être lu sans éclairage contextuel, la plupart du temps indispensable à la bonne compréhension de l'extrait. Loin d'un pensum scolaire et artificiel, cette phase signe la familiarité d'un lecteur avec l'œuvre et établit des liens entre l'ensemble et l'extrait fondamentaux dans la construction du sens. Comment expliquer le début du chapitre VII du *Quart-Livre* sans le rattacher au chapitre précédent qui conduit à lire l'argumentaire développé par Dindenault comme un véritable boniment de bateleur ? Le manque de rigueur dans la situation de l'extrait peut conduire à des erreurs navrantes, telles la fausse identité d'un des nombreux narrateurs des *Contes du Jour et de la Nuit* de Maupassant, clairement indiquée quelques pages avant le début de l'extrait.

Il en est de même de la lecture orale, malencontreusement omise par une candidate : expressive, elle doit témoigner de la finesse du projet de lecture que le candidat a su construire. Elle signe une connivence entre le lecteur et l'œuvre (certaines lectures pour le moins hésitantes de Rabelais ont pu ainsi jeter des doutes quant à la fréquence de la pratique de cet auteur chez certains candidats) ; une belle lecture, habitée, est généralement le signe d'une analyse de qualité ; une belle lecture est douée de vertus contagieuses : elle place en partage le plaisir et l'intelligence du texte, qualités qui ne sauraient faire défaut à un futur professeur de lettres.

La description de l'organisation du passage, qui suit généralement sa caractérisation, semble parfois mécanique, dénuée d'intérêt ; tous les textes ne sont pas construits de la même manière, et c'est précisément cette spécificité qu'il importe de saisir. Ici, il s'agit d'enchaînements logiques, là d'organisation narrative dont le ressort est temporel, là encore d'alternance de récit et de discours ou de répliques circulaires...En lien avec le genre du texte, le candidat doit être apte à saisir cette particularité de la composition d'un passage retenu par le jury pour son intérêt ou son originalité dans l'œuvre, et à lui donner une signification.

Enfin, l'énoncé clair et précis de la problématique – ou axe, projet de lecture - est essentiel : force est de constater le faible niveau des prestations qui en sont dépourvues. La problématique place le texte en perspective, interroge sa filiation, son esthétique, l'engagement de son auteur, ses rapports avec l'idéologie de l'époque...Autrement dit, elle formule de façon synthétique l'intérêt profond que le lecteur averti peut y trouver. C'est la présence de la problématique et l'art que

déployera le candidat à y rattacher ses analyses qui évite la dispersion et la discontinuité de celles-ci. Parmi les problématiques proposées au jury, on peut saluer en particulier celle qui a ouvert la lecture du chapitre LVI du *Quart-Livre* (épisode des paroles gelées) : l'art de rendre la parole chatoyante fait-il du langage un moyen ou une fin ? La poésie ne subvertit-elle pas la réflexion sur la parole ? Ou encore, sur un passage de *L'Intrigue du mariage de Monsieur de Duc de Berry* de Saint-Simon : comment la description du mouvement destiné à faire agir le duc se double-t-elle d'un mouvement littéraire propre à dévoiler la face cachée du personnage ?

L'analyse linéaire, qui peut certes approfondir la lecture de certaines lignes au détriment d'autres moins riches, doit toutefois veiller au bon équilibre de la gestion du temps. Certains candidats ont été pénalisés pour avoir survolé le dernier tiers du texte ; il importe donc de tenir compte de la longueur de l'extrait proposé (en général, 30 à 40 lignes) et de s'y adapter.

### **Expliquer : communiquer avec un public**

Les candidats ne peuvent que se montrer attentifs à l'ensemble des moyens par lesquels ils communiquent avec le jury : le regard, la voix, le débit, l'aptitude à la modulation, à la nuance, l'art de s'impliquer personnellement dans son discours, sont autant de façons de capter l'auditoire, précieuses qui plus est dès lors que l'on se destine à l'enseignement. On ne saurait par ailleurs passer outre certaines inélégances lexicales ou grammaticales – rares – qu'aucune oeuvre au programme n'autorise dans ce contexte, quand bien même la pensée ou la langue de l'auteur ou du narrateur sembleraient y inviter... Le jury apprécie la bonne tenue du propos, qui n'empêche pas de dire ce qu'il convient de dire... Dans le même esprit, la « P1 » fait sursauter quand la « première personne » est communément admise ; de façon générale, le « jargon » universitaire doit être utilisé à bon escient et dans certaines limites : si « l'ethos » est en recul cette année, on observe beaucoup de « tensions » dans les textes – et autres éléments qui « font signe » - , prolifération qui ne saurait toujours rendre compte avec justesse de la signification des passages à l'étude.

En bref, de futurs professeurs, dont l'essentiel du métier va consister à transmettre, doivent prouver leur capacité à s'exprimer dans un langage choisi, précis, mais universel : le jargon ne saurait rendre une lecture plus intelligente ni un candidat plus convaincant !

Un mot enfin de l'entretien, moment important dans lequel doit s'exercer la capacité au dialogue, à l'ouverture. Certains candidats s'y enferment, faute de parvenir à prendre du recul par rapport à leur lecture, peut-être aussi par peur de la « question-piège » : le but du jury, lors de l'entretien, est toujours de valoriser la prestation, de solliciter une précision ou de conduire vers d'autres pistes de lecture, que le candidat est libre de discuter.

### **Expliquer : mettre en situation**

Si l'explication d'un texte exige assurément un sens aigu du détail, elle ne peut pour autant faire fi d'un regard plus distant qui embrasse l'époque, l'Histoire, les courants d'idées, l'esthétique propres à résonner dans la littérature. Sans doute, de l'avis unanime du jury, cette aptitude à placer en écho, à éclairer par le contexte au sens large du terme, fait-elle le plus cruellement défaut à certaines explications qui rencontrent vite leurs limites : rivées à la lettre du texte, elles semblent oublier qu'une oeuvre d'art est, de gré ou de force, travaillée par une culture qui la dépasse.

Loin de nous l'idée d'exiger des candidats une culture encyclopédique, par définition inaccessible à tous ! Mais satisfaire tout simplement sa curiosité peut ouvrir des portes, rendre plus intelligible ce qui est donné à lire. Elucider des références,

clarifier des événements historiques, établir des comparaisons, des liens avec d'autres œuvres, d'autres auteurs, sans basculer dans le vertige de l'érudition, nourrissent intelligemment tout lecteur avisé, à qui le jury recommande aussi l'art de la nuance : Rabelais ne « critique » pas « les catholiques », il souligne de façon plaisante certains comportements caricaturaux ; sa simple position au sein de l'église catholique devrait d'ailleurs inciter à la prudence... ! Les pages des deux pièces de Jean-Luc Lagarce, dont la modernité les rend peut-être faussement proches, gagnent aussi à être éclairées sur le plan religieux (ne peut-on lire *Juste la fin du monde* comme un croisement de confessions ?), sur le plan philosophique (prégnance de la philosophie sartrienne dans les considérations existentielles des personnages), ou encore sur le plan historique : le jury a déploré que l'allusion à la chute du mur de Berlin, dans *Derniers remords avant l'oubli*, fût associée à mai 68 ; par ailleurs, Antonioni, référence cinématographique typique des milieux intellectuels des années 70, cité page 29 par Lise dans la caricature qu'elle dresse de ses parents, reste inconnu d'un candidat. Quelques rudiments de psychanalyse ne peuvent non plus nuire à la lecture de ces œuvres. *Les Fables* de La Fontaine, parcourues par l'histoire du Grand Siècle dont les principaux faits gagneraient à être connus des candidats, sont à placer en regard des courants philosophiques hérités de l'antiquité et prégnants au XVIIIème siècle : le stoïcisme, l'épicurisme, le scepticisme. Il est tout aussi difficile d'expliquer *La Maison Tellier* ou *Les Contes du Jour et de la Nuit* de Maupassant sans y voir le reflet de la société de la IIIème République qui oriente singulièrement le choix des sujets, par exemple. Le jury a particulièrement apprécié une lecture de « La Femme de Paul » (*La Maison Tellier*) qui, se référant au statut moral et juridique du lesbianisme au XIXème siècle, interprétait finement l'attitude des policiers à l'égard des trois personnages féminins tout en soulignant l'audace de l'auteur. Dans cette mise en situation, les mouvements culturels sont bien évidemment à prendre également en compte, quelle que soit la distance, d'ailleurs, que l'auteur laisse deviner entre son œuvre et les modèles esthétiques de son temps. Là encore, le jury a regretté que le réalisme, le naturalisme voire les rémanences romantiques qui traversent l'œuvre de Maupassant ne soient pas davantage interrogés, c'est-à-dire identifiés ou... remis en question.

Enfin, la connaissance précise des genres littéraires, de leur histoire et de leur esthétique, doit faire partie de la culture d'un professeur agrégé. Le genre de la fable, hybride, complexe, qui mêle poésie et narration, récit et discours, n'est pas maîtrisé de tous les candidats. Celui des mémoires et de la réflexion sur l'histoire qu'implique le genre est souvent l'objet de remarques stéréotypées. Mais c'est davantage encore sur celui du théâtre que le jury souhaite attirer l'attention des étudiants. L'héritage complexe de la tragédie et de la comédie perceptible dans les deux pièces au programme a rarement été identifié ; les liens évidents entre la mise en scène de la dimension mécanique du langage chez Ionesco et *Derniers remords avant l'oubli* pas toujours rappelés. Et plus encore, on peut interroger la question du genre chez Lagarce : s'agit-il vraiment, toujours, de théâtre ? Ne touche-t-on pas aux limites du genre ? Comment comprendre la place donnée à la forme narrative ?

Plus que des réponses, ce sont des questions qu'attend le jury, fruits d'un esprit vif, apte à mettre en perspective un texte, un genre, une histoire, des courants. Sans cette culture générale, le texte est enfermé, isolé, réduit au seul déploiement de sa rhétorique, quand bien même celle-ci est finement analysée.

**Expliquer : être sensible à une langue et à une forme**

Le candidat bien préparé dispose d'une large palette d'outils, hérités de la rhétorique et de siècles de critique littéraire ; il va sans dire que ceux-ci ne sont que des instruments au service du sens et qu'un choix judicieux, adapté à la particularité du texte proposé, s'impose parmi eux. Les figures de style, particulièrement prisées, ne doivent pas faire oublier la prosodie : si l'oubli de l'étude du rythme et des sonorités s'avère bien sûr rédhitoire sur une fable de la Fontaine, il est fâcheux sur combien d'autres textes, notamment ceux de Jean-Luc Lagarce dont le lyrisme n'a pas toujours été perçu. L'étude fine du lexique, appuyée sur l'étymologie – rappelons que de bons dictionnaires sont fournis en salle de préparation –, fait souvent défaut : indispensable à la lecture de La Fontaine, qui excelle dans l'art de la syllepse, elle est fondamentale à la compréhension de bien des textes, notamment des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. Les connaissances grammaticales peuvent également, et avec bonheur, être mises au service de la recherche du sens : saluons une remarquable explication des pages 59 et 60 de Saint-Simon dans lesquelles la syntaxe mime le dévoilement progressif de la nature profonde du personnage décrit. Enfin, les outils d'analyse générique (analyse dramaturgique, narratologie) font parfois curieusement défaut. Un certain nombre de candidats se sont trouvés manifestement embarrassés face aux questions du jury sur la vitesse du récit chez Maupassant : des notions simples, comme celle de la pause, ou du sommaire, ne peuvent demeurer inconnues ; l'analyse dramaturgique aide, elle, à dépasser des remarques abstraites et générales sur « la difficulté de communication » des personnages de Lagarce, en prenant en compte par exemple le principe de double énonciation ou la dimension scénique des personnages muets.

Ce choix des « bons outils » exige une qualité de lecture qui ne soit ni captive de préjugés, ni naïve, prisonnière de la lettre du texte qu'il faut bien sûr aussi savoir entendre. Ainsi les procédés d'ironie, de distance, parfois subtils, notamment chez Maupassant, demandent-ils un minimum de recul pour être saisis : l'incipit de « Coco » se présente certes comme un « locus amoenus », mais dont les liens appuyés, voire caricaturaux, avec le conte, notamment le conte philosophique (la « métairie » peut renvoyer à la fin de *Candide*) indiquent au lecteur que ce cadre va jouer un rôle tout à fait particulier qui consiste à souligner la cruauté ignorée de l'acte de Zidore. Pour autant, cette distance parfois froide, ce pessimisme latent, ne sauraient contaminer l'œuvre entière : comment ne pas ressentir ni retransmettre, grâce à l'explication de texte, la tendresse, l'émotion qui imprègnent certaines pages (« Le papa de Simon », « Le Père », « Adieu »...) ? Ainsi convient-il de se garder de lectures myopes, comme de tout systématisme : si Maupassant n'est pas toujours pessimiste, Saint-Simon n'est pas toujours « horloger » ni « manipulateur ». Un autre écueil est celui de la surinterprétation, qui consiste à voir des symboles ou allusions voilées là où il n'y a qu'une transcription plate du réel : le cheval blanc de « L'aveu » de Maupassant, plus qu'une représentation allégorique de la virginité perdue de Céleste, est sans doute surtout...un cheval blanc !

L'explication de texte est donc un exercice qui exige, à partir d'une riche expérience de lecteur, un savoir maîtrisé et...de la fraîcheur ! Car c'est d'abord la lecture vive d'une page de littérature, c'est-à-dire l'expression juste et claire de l'effet qu'elle produit sur nous, des sentiments qu'elle communique, de la vision du monde qu'elle porte, bref, de la légitimité de sa présence dans notre vie qui est demandée aux candidats à l'agrégation. Seules des heures de préparation, un entraînement régulier, stoppé raisonnablement quelques jours avant les oraux pour y arriver frais

et dispos, peuvent garantir à la fois la maîtrise de l'exercice et la capacité à réagir au texte proposé avec spontanéité et authenticité.

L'explication de texte est un art de la conjugaison : elle demande de savoir lire ce qui est écrit, de savoir situer dans un contexte large, de savoir analyser ; de voir de près et de loin, tout en restant à l'écoute de soi-même, attentif à la relation particulière qui se crée entre un auteur et des lecteurs, malgré le passage des années. C'est la force vivante de cette étrange relation et la conviction de son caractère irremplaçable que le jury souhaite percevoir lors des oraux...et que les élèves ont tant besoin d'entendre.

Que la préparation au concours et l'épreuve orale de l'explication de texte soient l'occasion, pour les futurs candidats, de vivre pleinement le plaisir de la lecture.

Catherine Mottet  
IA-IPR de Lettres

## EXPOSE ORAL DE GRAMMAIRE

Cette année encore, les résultats de cette épreuve sont contrastés puisque sur les quelque deux cents billets de passage dans les deux commissions d'explication du programme consultés, on observe 8 candidats notés 01/20, 7 à 02/20 mais 8 à 16/20, 3 à 17/20, 1 obtenant 20/20.

On conseille donc aux candidats malheureux de cette année de consulter les rapports en ligne, d'une part de 2009 à 2012 mais également de 2003 à 2008 disponibles également. Ils trouveront les références livresques dans le rapport d'écrit mais également dans les rapports précités, les données ne changeant pas si rapidement.

### 1. Modalités de l'épreuve

L'exposé oral de grammaire est couplé avec l'explication de textes du programme avec une préparation commune aux deux épreuves. Le candidat qui tire un billet de passage prend connaissance et du texte d'explication et de la question de grammaire sur le passage.

La préparation des deux épreuves dure 2 h 30 pour 40 minutes de passage total avec une répartition 30 + 10 pour la grammaire. A l'issue de ce temps, le jury s'entretient avec le candidat sur les épreuves passées dans l'ordre que celui-ci a choisi. Cet entretien ne fait en aucun cas baisser la note qui sera attribuée. Il faut reconnaître que peu de candidats choisissent de commencer par l'épreuve de grammaire alors que, quelquefois, la question de grammaire peut permettre d'éclairer la lecture du texte, ainsi, cette année, sur le texte de La Fontaine : « Le Petit Poisson et le Pêcheur » (V, 3) avec la question de « L'expression du futur dans le texte ». Et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres. Toutefois, l'exposé de grammaire n'est en aucun cas un exposé de caractère stylistique.

### Types de questions

Le découpage des textes s'opère sur l'ensemble du texte retenu sans la restriction de corpus qui était en œuvre à l'écrit. Et le corpus proposé peut varier du passage entier à une sélection, si le texte est trop long ou comporte trop d'occurrences. Dans les deux cas, un choix s'impose : dans le cas d'un texte comportant beaucoup d'occurrences (de déterminants ou d'adjectifs par exemple), le candidat devra opérer des regroupements et apparier les cas semblables pour s'arrêter sur les cas intéressants ou problématiques. Dans le cas d'un texte comportant peu d'occurrences, il faudra les commenter plus longuement et plus finement.

On trouve 5 grands types de sujets :

#### A. Les questions de synthèse

Elles portent sur une catégorie ou classe de mot (déterminant, adjectif) ou sur une fonction (apposition, complément...).

B. Les questions de grammaire énonciative, d'organisation communicationnelle, de grammaire de texte

On s'attache, ici, à des questions comme les modalités d'énonciation, le discours rapporté, l'anaphore pour illustrer chaque entrée et on rappelle aux candidats que la grammaire descriptive se nourrit également de concepts provenant de la linguistique distributionnelle, ou énonciative pour faire court. Ainsi, une question comme celle des « types de phrase » comporte, outre la description grammaticale des constituants, une composante énonciative (celle des « actes de langage ») déjà décrite, en son temps, par Emile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale* en deux tomes, Gallimard), et largement vulgarisée dans la *GMF*, par exemple.

#### 1. Les questions transversales

Elles reposent sur le principe parfois formulé ainsi : « Étudier l'expression de ou du... » et pouvant porter sur des notions comme la négation, l'hypothèse, le degré, la comparaison.

Dans ce cas, le candidat devra étudier les occurrences sélectionnées sur le plan morphologique, lexical, syntaxique, selon les cas.

##### 1. Les questions de sémantique grammaticale

On s'intéresse alors à des formes polyvalentes comme « De », « Que », « Faire » pour lesquelles un classement est nécessaire en combinant une approche et morpho-syntaxique et sémantique.

E. Les questions liées à des unités plus réduites : phrase ou ensemble de phrases, segment

On trouve également, dans cette rubrique une question utilisée à l'écrit : « Faites les remarques nécessaires sur ... ». Dans ce cas et les autres, le candidat doit choisir les angles d'étude et les hiérarchiser.

#### 2. Physionomie générale de l'épreuve

##### A. L'exposé théorique, le plan, les outils d'analyse

L'exposé ou présentation de la notion doit comporter un substrat théorique variable et un simple rappel de la grammaire scolaire sera insuffisant au concours. Les candidats disposent de deux types d'outils : les compilations ou les ouvrages originaux.

Les compilations sont également appelées « grammaires de référence » pour le concours : citons la *Grammaire méthodique du français* (Riegel, Pellat, Rioul, PUF, 1994 et nouvelles éditions augmentées ultérieures), la *Grammaire du français* (Denis et Sancier-Chateau, LP, 1994 et suivantes) qui propose des plans commodes. Dans

les deux cas, les apports de la linguistique à la grammaire sont opérés de façon synthétique. Ce sont les outils les plus sûrs pour le concours.

Les grammaires d'auteurs qui proposent des descriptions et théorisations propres à leurs auteurs même si ceux-ci se nourrissent de réflexions antérieures à la leur. Elles sont plus difficiles d'accès et parfois difficiles à mettre en œuvre. Elles ont pourtant le mérite de valoriser la prestation du candidat.

On citera, parmi les plus célèbres, Damourette J. et Pichon E (*Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, 7 vol., d'Arthey, 1911-1940) souvent abscons et hermétique mais invoqué par les candidats pour le seul terme de « forclusif » et parfois de « discordantiel » qui semblent être passés à la postérité, P. Le Goffic (*Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993 et rééditions), (G. Guillaume, accessible dans une relecture de G. Moignet (*Systématique de la langue française*, Klincksieck, 1981, non rééditée), M. Wilmet (*Grammaire critique du français*, Duculot, 1997, 3e éd. 2003) de pas moins de 672 pages.

En fonction de la question qu'il a à traiter, le candidat se tournera donc vers les références appropriées. Il pourra être utile de mentionner les thèses divergentes sur un sujet donné : par exemple les restrictions que certains grammairiens apportent à la construction infinitive ou participiale (dénommée proposition en grammaire scolaire : voir corrigé écrit ) mais également, les restrictions qu'apporte P. Le Goffic aux valeurs réfléchies des pronoms de verbes employés pronominalement (distinction sujet vs agent). Les occurrences de déclenchement du subjonctif en subordonnée se verront éclairées par la notion guillaumienne d'idée regardante vs idée regardée. Le plan épousera donc les directions empruntées par la description théorique.

Les critères et outils d'analyse sont décrits dans la plupart des grammaires dites de « référence ». La base en est constituée par le quatuor : Déplacer, Remplacer, Ajouter, Soustraire qui s'applique à maintes classes de mots. Des classes comme le déterminant possèdent des opérateurs spécifiques. Les candidats veilleront donc à se familiariser avec les diverses procédures de vérification héritées, pour beaucoup, de la linguistique distributionnelle.

## B. Traitement du corpus

Les maîtres mots sont : classer, hiérarchiser, problématiser. Il faut éviter naturellement d'oublier des occurrences et ensuite les produire en fonction de leur intérêt, comme à l'écrit. Regrouper les occurrences similaires, traiter en particulier les occurrences problématiques ou « limite » en songeant aux catégories dites « poreuses » : préposition – adverbe – adjectif, par exemple. Lorsqu'une catégorie est absente du corpus, on peut la signaler (cas des verbes dits « pronominaux »).

## C. La cohérence terminologique

Le jury n'a aucune espèce de préférence ou de « marotte » en termes de terminologie cependant, le candidat doit assumer les choix qu'il a opérés dans sa présentation théorique de la notion étudiée. Une simple allusion à la notion de « valence verbale » (L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, 1959)

n'est pas pertinente, elle doit être suivie d'effets dans l'exposé (valences de 0 à 3 selon le nombre de places occupées). Des termes savants, souvent employés par les candidats, doivent pouvoir être explicités : discordant, forclusif, uniceptif, imperfectif vs perfectif, modalisation, sécant vs non sécant... et activés dans le traitement du corpus d'occurrences.

Certaines « Ecoles linguistiques » proposent des pistes fertiles pour le traitement des formes, ainsi les guillaumiens lorsqu'ils décrivent la préposition comme opérateur de transitivité ou Benveniste distinguant l'énonciation de discours vs l'énonciation historique où l'imparfait est commun aux deux types d'énonciation.

#### D. La conclusion

Il n'est pas toujours nécessaire de rechercher une cohérence de l'exposé de grammaire avec l'explication linéaire dans la mesure où la stylistique n'a pas de place dans l'épreuve de grammaire à proprement parler. Il n'est donc pas nécessaire de conclure comme le font beaucoup de candidats que un tel (Maupassant par exemple) exploite à merveille la variété des types de phrases. Le problème posé : celui d'un usage délibéré des faits de langue vs des moyens de style est loin d'être réglé depuis Léo Spitzer.

#### E. L'entretien avec le jury

Le candidat peut se voir interroger sur des occurrences omises ou des interprétations erronées mais également sur un point de terminologie dont il a fait usage ou état. Il peut être invité également à préciser son plan. Cet entretien n'entraîne en aucun cas une révision à la baisse de la note prévue. C'est plutôt l'inverse. En outre, cette note sera discutée et arbitrée par les deux rapporteurs en grammaire présents dans la commission. Les candidats ayant obtenu la note de 20/20 dotés d'une culture grammaticale sans faille ont par ailleurs su mener une réflexion pertinente sur des occurrences qui précisément partagent les grammairiens et témoigner alors d'une vraie sensibilité à la langue.

### 3. Erreurs les plus fréquentes

La présentation de la notion doit être solide, précise, argumentée et étayée par des sources sûres, si elles sont avancées. Il faut indiquer le principe selon lequel les occurrences sont retenues et proposer un plan de revue des occurrences en fonction de l'exposé théorique.

L'erreur la plus évidente consiste en un traitement linéaire des occurrences du texte sans principe de classement. Ensuite, on observe des oublis : la non prise en compte de « en » et « y » dans le traitement des pronoms. Même si il s'agit de pronoms dits « adverbiaux », ils fonctionnent comme représentants avec des particularités de construction qui devront être décrites par le candidat. Enfin, il ne faut pas consacrer tout le temps aux occurrences ne posant pas de problème en évitant de traiter les occurrences problématiques ou simplement intéressantes.

Voici quelques exemples d'erreurs rencontrées lors de cette session :

-traiter compléments et attributs du sujet sur une question relative à la « complémentation des verbes ».

-confusion de la phrase canonique et du type impersonnel

-absence de hiérarchisation dans les niveaux de traitement en syntaxe : par exemple phrase vs proposition vs syntagme

-absence d'outils de description de la négation sur le plan sémantique (négation descriptive vs négation polémique)

-confusion entre fonction syntaxiques et classes de mots

-absence de différenciation entre la négation à portée partielle vs totale

-absence de distinction entre les valeurs temporelles et aspectuelles (à l'indicatif)

-confusion entre propositions relatives, conjonctives et complétives

En conclusion, on indiquera que cette épreuve se prépare et nécessite des connaissances claires et précises et surtout utilisables pour traiter un corpus d'occurrences. La différence entre une bonne note et une très bonne note tient à ce qu'on appelle communément la « prise de risque maîtrisée » aussi bien dans l'exposé théorique que dans le traitement problématisé des occurrences, dont celles posant problème.

Le lien avec l'explication de textes, qui précède ou suit l'exposé de grammaire, doit être mesuré et envisagé, si nécessaire, uniquement dans la conclusion et sans effectuer un amalgame entre grammaire et stylistique. Ce lien ne peut être systématique pour des raisons que l'on a déjà exposées supra. Les affinités sont cependant plus sensibles sur des points comme le système des temps et des aspects qui permet d'éclairer les parti pris narratifs du texte. Considérer, en revanche, que l'auteur recherche systématiquement la variété des temps pour justifier le relevé exhaustif du candidat n'est cependant pas raisonnable.

## **LISTE DES QUESTIONS POUR LA SESSION 2012**

### **A. Questions de synthèse portant sur une catégorie**

#### **Syntaxe de la phrase**

complétives

conjonctions de coordination et de subordination

conjonctives et relatives

coordination

modes de construction de la phrase complexe

mode dans les subordonnées

phrases atypiques

relatif (emplois du)

relatives  
subordination  
subordonnées  
subordonnées circonstancielles

## **Le verbe**

auxiliaires et semi-auxiliaires  
constructions pronominales  
formes en -ant  
futur et conditionnel  
impératif  
indicatif  
indicatif et participe  
infinitif (emplois de)  
modes non personnels  
modes personnels  
participes  
participes passés  
participes présent et passé  
présent (emplois du)  
subjonctif  
temps de l'indicatif  
temps et aspects de l'indicatif  
valeur d'emploi des temps de l'indicatif  
verbe à la forme pronominalement  
verbes impersonnels et constructions impersonnelles  
voix active, passive, pronominale

## **Classes de mots**

absence d'article  
adjectif (syntaxe de l')  
adjectif qualificatif  
adverbe (syntaxe de l')  
articles  
article et absence d'article  
conjonctions  
conjonctions de coordination  
démonstratifs  
déterminant et absence de déterminants  
déterminants  
formes et emplois de l'article  
indéfinis  
indéfinis sauf l'article  
numéraux  
prépositions  
pronoms  
pronoms personnels  
substantifs non déterminés

## **Fonctions syntaxiques**

adjectifs qualificatifs épithètes  
apostrophes et appositions  
appositions  
appositions et épithètes  
attribut  
attributs et appositions  
compléments du nom  
complémentation du verbe  
compléments circonstanciels  
compléments d'objet  
fonction objet  
fonction sujet  
fonction de l'adjectif qualificatifs  
GN en « de »  
groupes détachés  
groupes nominaux prépositionnels  
place de l'adjectif qualificatif, place de l'épithète  
pronoms compléments  
transitivité et intransitivité verbale

## **B. Questions de grammaire énonciative, organisation communicationnelle des énoncés, grammaire du texte**

connecteurs argumentatifs  
discours rapporté  
emphase et présentatifs  
interrogation  
marques grammaticales des discours rapportés  
modalité injonctive  
modalités d'énonciation (types de phrases)  
négation  
ordre des mots  
ponctuation  
référence endophorique vs exophorique  
reprise anaphorique  
anaphore

## **C. Questions transversales**

degrés d'intensité et de comparaison  
expression de la comparaison  
expression de la négation  
expression du degré  
expression du futur  
expression du lieu  
expression du temps  
négation

#### **D. Questions de sémantique grammaticale portant sur des formes polyvalentes**

« avoir »  
« être »  
« être » et « avoir »  
« qui » et « que »  
« qui », « que », « quoi »  
le mot « de »  
le mot « que »  
le mot « si »  
le verbe « faire »  
les formes en « qu »

#### **E. Questions portant sur un ensemble syntaxique**

Analyse syntaxique de ...  
Etude syntaxique d'un passage  
Faire les remarques nécessaires sur

#### **F. Autres**

Le genre grammatical  
Les accords  
Les fautes de français  
Les marques de genre et de nombre

*Nota* : Pour la Bibliographie : cf le rapport de l'écrit de l'épreuve de grammaire et stylistique.

Etienne KARABETIAN  
(Professeur des Universités - Orléans)



