

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE,

Secrétariat général

Direction générale des ressources humaines

**AGREGATION  
LETTRES MODERNES**

Concours externe

*Rapport sur la session 2010  
présenté par Monsieur Georges ZARAGOZA  
Professeur de littérature comparée, Président du Jury*

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE

## **Sommaire :**

Composition du jury 2010

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

Anglais

Espagnol

Italien

Allemand

Portugais

Russe

Chinois

Arabe

Roumain

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 :

M. Olivier Barbarant, Professeur de chaire supérieure  
M. Guillaume Bridet, Maître de conférences  
Mme Élisabeth Charbonnier, Professeur de chaire supérieure  
M. Oliver Decroix, Professeur agrégé en classes préparatoires  
Mme Marie-Françoise Delecroix, Professeur de chaire supérieure  
M. Sébastien Douchet, Maître de conférences  
M. Alexandre Duquaire, Professeur agrégé en classes préparatoires  
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  
M. Jean-Pierre Hocquellet, inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional  
M. Romain Lancrey-Javal, Professeur de chaire supérieure  
M. Henri Scepi, Professeur des Universités  
M. Charles-Olivier Sticker-Metral, Maître de conférences  
M. Jean-Yves Vialleton, Maître de conférences  
M. Luc Vigier, Maître de conférences  
M. Jean Vignes, Professeur des Universités

### Correcteurs de littérature comparée :

Mme Ariane Bayle, Maître de conférences  
Mme Anne Duprat, Maître de conférences  
Mme Florence Fix, Maître de conférences  
Mme Anne-Isabelle François, Maître de conférences  
Mme Florence Godeau, Professeur des Universités  
M. Jean-Claude Laborie, Maître de conférences  
Mme Claudine Le Blanc, Maître de conférences  
Melle Pouneh Mochiri, Maître de conférences  
Mme Zoé Schweitzer, Maître de conférences  
Mme Sylvie Servoise-Vicherat, Maître de conférences  
Mme Anne Teulade, Maître de conférences  
Mme Frédérique Toudoire-Surlapierre, Professeur des Universités

### Correcteurs d'Ancien français :

Mme Sylvie Bazin-Tacchela, Professeur des Universités  
Mme Marie-Madeleine Castellani, Professeur des Universités  
Mme Élisabeth Gaucher-Remond, Professeur des Universités  
Mme Danièle James-Raoul, Professeur des Universités  
Mme Françoise Laurent, Maître de conférences  
M. Stéphane Marcotte, Maître de conférences  
Mme Muriel Ott, Professeur des Universités  
M. Xavier-Laurent Salvador, Professeur en classes préparatoires  
Mme Christine Silvi, Maître de conférences  
Mme Géraldine Veysseyre, Maître de conférences

### Correcteurs de grammaire du français moderne :

Mme Fabienne Boissieras, Maître de conférences  
M. Antoine Gautier, Maître de conférences

Mme Violaine Géraud, Professeur des Universités  
M. Etienne Karabétian, Professeur des Universités  
Mme Sophie Lawson, Maître de conférences  
M. Jean-Philippe Llored, Professeur agrégé  
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  
M. Olivier Devillers, Professeur des Universités  
Mme Sylvie Laigneau-Fontaine, Professeur des Universités  
Mme Marie-Karine Lhommé, Maître de conférences  
Mme Anne Maurel, Professeur de chaire supérieure  
Mme Géraldine Puccini-Delbey, Maître de conférences  
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 Fabienne Paulin-Moulard, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional  
M. Philippe Wellnitz, Maître de conférences

**Correcteurs de la version anglaise :**

Mme Patricia Boughaba, Professeur agrégé  
M. Jean-Louis Habert, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional  
Mme Anne-Marie Laidet, Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional  
Mme Nolween Le Guilcher, Professeur agrégé  
M. Jérôme Lepioufle, Professeur agrégé  
Mme Stéphanie Richet Drouet, Maître de conférences  
M. Thierry Robin, Maître de conférences  
Mme Kerry-Jane Wallart, 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 Christine Aguilar-Adan, Professeur agrégé  
Mme Naïma Bataille, Professeur agrégé  
Mme Marie-Hélène Garcia, Maître de conférences  
M. Fabrice Quero, 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 Jouvaviel, Maître de conférences

**Correcteurs de la version portugaise :**

M. Pierre Blasco, Maître de conférences  
M. Bernard Emery, Professeur des Universités

**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 Hélène Safier-Henry, Maître de conférences

**Correcteurs de la version tchèque :**

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

## Rapport du président

La session du concours d'agrégation externe de lettres modernes s'est parfaitement déroulée dans la continuité des sessions précédentes. Faisons parler quelques chiffres en notant entre parenthèses les valeurs correspondantes du concours 2008-09 pour comparaison.

Le nombre de postes au concours était de 80 (90) et le nombre d'inscrit de 1281 (1296). 589 candidats se sont présentés aux épreuves d'admissibilité (749) et 180 ont été déclarés admissibles. La moyenne générale de tous les candidats ayant composé est de 7,19 (7,01), celle des candidats admissibles de 10,67 (10,54) ; le dernier candidat admissible avait une moyenne de 9,01 (8,75).

À l'issue des épreuves orales d'admission, le dernier reçu l'a été avec une moyenne de 9,25 (9,40) et la première avec une moyenne de 14,61 (15,92).

La variation des valeurs chiffrées d'une année à l'autre est à peu près négligeable, preuve que le concours d'agrégation externe de lettres modernes reste exigeant et qu'il attire toujours les candidats talentueux, ce dont nous nous réjouissons.

Les candidats trouveront en fin de rapports les données statistiques d'admissibilité et d'admission.

J'invite les candidats au concours 2010-11 à lire avec beaucoup d'attention les rapports des jurys qui suivent. Ils ont été composés avec le seul souci de préciser quelles sont les attentes du jury pour chaque épreuve et de prodiguer de précieux conseils pour que les candidats s'y préparent avec les meilleures chances de réussite. Je ne redirai pas ici ce que mes collègues recommandent dans les pages qui suivent ; je suis frappé cependant, à la lecture de ces rapports, de constater à quel point les examinateurs ont éprouvé le besoin unanime de rappeler que l'agrégation externe de lettres modernes était un concours de recrutement d'enseignants du second degré. Je me contenterai donc d'insister sur ce point : en effet, nous ne recrutons pas des spécialistes, mais des généralistes, d'excellents généralistes certes, mais des généralistes avant tout. Qu'ils soient correcteurs de l'écrit ou auditeurs d'exercices oraux, les membres du jury ne cessent de s'interroger sur la capacité du candidat à être un bon enseignant : une copie mal présentée, mal rédigée, « agrémentée » de fautes d'orthographe voire de négligences de langue ou un exposé oral à peine audible, présenté sans que jamais le regard du candidat ne quitte ses notes, ne sont pas de bon augure pour la carrière d'enseignant qui va suivre. Il n'est pas question de présenter aux membres du jury un cours qui pourrait s'adresser à des élèves du secondaire, mais de faire preuve, malgré une nervosité bien compréhensible en de telles circonstances, d'une vivacité de bon aloi, d'une volonté d'établir une communication bien réelle avec son auditoire.

C'est ce souci quasi constant du jury qui se manifeste dans l'adjonction d'une question, venant se greffer à l'une des épreuves orales existantes dite de l'explication de texte hors programme et présentée dans les journaux officiels sous l'intitulé : « Agir en fonctionnaire de l'état ». Afin de lever toute ambiguïté, je précise dans les lignes qui suivent quelle sera la nature exacte de cette épreuve :

### **Nature de l'épreuve:**

**Le sujet de l'épreuve orale N°3 sera constitué d'un texte hors programme choisi parmi ceux prévus pour les classes du secondaire et d'un sujet unique ainsi libellé: "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"**

**Le candidat disposera de 30 minutes pour l'explication de texte et de 10 minutes pour répondre au sujet proposé. L'entretien avec le jury (15 minutes) portera sur les propositions faites pour expliquer le texte, puis sur les réponses apportées au sujet unique, le tout sera l'occasion de l'interroger sur les éléments de sa pratique future."**

Les futurs candidats à l'agrégation ne doivent pas s'inquiéter d'une question nouvelle qui était en filigrane dans les épreuves du concours et que le jury, en accord avec le ministère, a souhaité expliciter sous cette forme. Les membres du jury apprécieront les candidats qui feront preuve de bon sens et d'ouverture et peut-être aussi – ce n'est pas interdit – d'imagination !

Georges ZARAGOZA  
Professeur de littérature comparée  
Président du jury d'agrégation externe de lettres modernes

## Première composition française

L'objectif de ces pages ne sera pas de présenter une dissertation modèle sur le sujet proposé lors du concours 2010, ce qui serait aussi prétentieux qu'inutile, mais plutôt de fournir aux candidats malheureux l'explication de leur éventuel échec, ainsi que certains éléments d'information qui ont pu leur manquer pour traiter valablement le sujet. Il s'agira aussi et avant tout de rappeler aux candidats du concours 2011 quelques conseils élémentaires sur la méthode de l'exercice et sa philosophie, afin de les aider dans leur préparation et de prévenir peut-être quelques malentendus.

### Notes de méthode : comment l'épreuve est-elle évaluée ?

Pour aller à l'essentiel, il faut songer d'emblée à ce qu'ont été et à ce que seront les critères d'évaluation des copies, en partant d'une idée simple : le jury a pour charge de recruter de futurs professeurs de lettres, et tout spécialement des enseignants du secondaire. Seuls une compréhension authentique des exigences spécifiques liées à cet objectif, et le souci de les prendre en compte avec rigueur peuvent garantir à un candidat un résultat honorable à cette épreuve.

En premier lieu, s'agissant de recruter des professeurs de français, la maîtrise de la langue écrite est plus que jamais un critère décisif. On nous pardonnera d'insister d'abord sur la présentation et la lisibilité, sans lesquelles aucune copie ne saurait être appréciée à sa juste valeur ; trop de candidats semblent l'oublier et témoignent ainsi d'une négligence qui les met d'emblée hors concours. L'orthographe, la grammaire, la ponctuation doivent pareillement être irréprochables ; certes le jury sait s'accommoder de rares étourderies, pardonnables dans un long devoir, mais celles-ci sont inacceptables en revanche au stade de l'introduction, dans laquelle le candidat est censé illustrer le meilleur de son savoir-faire. En somme, les trop nombreuses copies où se relève plus d'une faute par page n'ont guère de chance, aussi intéressantes soient-elles, de mériter la moyenne. Le souci de la langue doit s'attacher enfin au vocabulaire afin d'éviter barbarismes et impropriétés. L'un des critères essentiels reste que la copie soit lue et comprise sans difficulté, y compris par un non-spécialiste. La langue de la composition française sera donc celle de l'honnête homme : proscrivant tout jargon, elle brillera par sa clarté et sa simplicité ; elle évitera les phrases trop longues, les tournures amphigouriques, ou une préciosité déplacée. Une relecture attentive, trop souvent négligée par les candidats, s'avère absolument indispensable, ne serait-ce que par correction. Ajoutons que seule cette relecture témoignera d'une parfaite gestion du temps de l'épreuve : une copie mal relue est en quelque sorte inachevée. Au reste, la longueur de la copie n'est pas un critère discriminant : il vaut mieux un devoir plus court et plus soigné.

Un second critère est la maîtrise de la méthode académique de la dissertation. Le candidat est censé témoigner de son savoir-faire rhétorique, c'est-à-dire de son aptitude à exprimer une pensée personnelle tout en épousant certains codes, notamment pour ce qui relève de l'organisation et de la disposition de l'argumentation. Sans reprendre ici longuement le traditionnel discours de la méthode, on peut rappeler quelques unes des compétences minimales requises de l'agrégatif : dans une introduction de longueur raisonnable (trois pages suffisent amplement), il faut savoir amener le sujet de manière appropriée avant de recopier la citation et de l'analyser brièvement (en épargnant au jury une analyse grammaticale aussi laborieuse qu'inutile), puis dégager de la citation un questionnement pertinent (montrer en quoi elle pose problème, tout en évitant la trop scolaire salve de questions), enfin annoncer en toute clarté un plan en trois parties, sans toutefois résumer par avance le devoir : pour éviter de fastidieuses redites, l'introduction doit s'achever sur une annonce apéritive, qui désigne les axes de la réflexion envisagée plutôt que d'en livrer prématurément les conclusions. Le développement ne doit jamais perdre de vue la citation qu'il s'agit d'explicitier, de commenter, de discuter. Celle-ci doit donc rester au centre de la réflexion et non servir de prétexte à la récitation d'un cours. C'est pourquoi il est souhaitable de l'élucider et de l'illustrer avec précision, notamment dans la première partie, avant de formuler des réticences ou des réserves. Cet examen nuancé doit être organisé avec soin, en trois parties de longueur équilibrée, clairement séparées les unes des autres, et subdivisées en paragraphes de longueur raisonnable, balisés par des alinéas. L'examen critique de la citation débouche en conclusion sur une évaluation nuancée de son intérêt et de sa validité. Rien de tout cela n'est très compliqué sur le papier, mais l'expérience prouve que seule une minorité de candidats s'avèrent capables de mettre en œuvre, dans les conditions du concours, ces quelques règles traditionnelles de la dissertation. Cette maîtrise minimale, toujours récompensée, ne s'obtient qu'au prix d'un entraînement très régulier.

Dans la logique de ce qui précède, le troisième critère d'évaluation est évidemment la pertinence du devoir, liée à une authentique compréhension du sujet, et de ce qui peut faire problème dans la citation proposée. Trop de candidats, faute d'en avoir examiné tous les termes avec exactitude, ont tendance à privilégier un mot ou une notion au détriment des autres, voire à négliger complètement le propos spécifique soumis à leur réflexion. La tentation est grande, par ailleurs, pour ceux qui se sont bien entraînés, de plaquer sur le sujet proposé les souvenirs d'une autre dissertation préparée quelques semaines plus tôt à titre d'exercice, et dont le sujet n'était certes pas sans rapport... Il est vrai que tous les sujets intéressants se répondent peu ou prou, mais tout l'art de la dissertation consiste précisément à dégager la spécificité irréductible d'un propos critique, en évitant toujours de ramener l'inconnu au connu.

C'est ici qu'intervient le quatrième critère important : la connaissance précise et personnelle de l'œuvre au programme, la compréhension de ses enjeux et des débats critiques qu'elle a pu susciter. La composition française n'appelle pas, on l'a dit, la récitation d'un cours : il ne s'agit pas pour le jury de vérifier l'acquisition de connaissances en histoire littéraire (même si celles-ci sont évidemment indispensables) ou d'une vulgate critique sur les textes au programme, mais bien d'évaluer la capacité du candidat à produire, à partir de la citation proposée, une réflexion personnelle fondée sur une connaissance intime d'une œuvre avec laquelle il a eu près d'un an pour se familiariser. Pour ne donner qu'un exemple, le jury a été particulièrement surpris cette année par le nombre important d'erreurs commises sur le titre collectif des *Discours des misères de ce temps*, sur le titre spécifique des différentes pièces qui composent le recueil, sur leur date, ou sur le nom des personnages historiques mentionnés par Ronsard (on épargne au lecteur un inutile sottisier) : de telles fautes, si elles se multiplient au sein d'une même copie, sont appréhendées comme l'indice évident d'une « impasse », ou au moins d'une connaissance trop superficielle, toujours lourdement sanctionnée. Un autre indice, cette fois favorable, quant à la connaissance de l'œuvre par la candidat est la présence de citations, sur laquelle on nous permettra d'insister. Les citations de l'œuvre, effectivement, sont vivement appréciées : elles sont l'aliment naturel de la réflexion critique en littérature. Idéalement, une dissertation littéraire confronte un jugement critique et un corpus de beaux textes rappelés au lecteur par des citations bien choisies, bien situées et bien commentées. Mais celles-ci ne sont réellement appréciées dans un devoir d'agrégation qu'à trois conditions. Il faut d'abord qu'elles soient exactes ; pour ce qui concerne Ronsard, et plus largement pour toute la poésie et le théâtre en vers réguliers, la présence de vers faux dans une citation traduit non seulement une connaissance approximative de l'œuvre au programme, mais aussi une grave méconnaissance des règles de versification appliquées dans le texte en question (ces règles ont justement pour fonction, entre autres, de faciliter la mémorisation : les Muses sont filles de Mémoire). Il est souhaitable aussi que certaines citations citées soient tant soit peu originales, faute de quoi le jury, retrouvant d'une copie à l'autre les mêmes séries d'exemples, finit par y voir l'indice d'une connaissance de seconde main, limitée aux passages les plus célèbres de l'œuvre. Enfin, la citation, pour n'être pas pur remplissage et récitation scolaire, doit être correctement située et surtout commentée avec pertinence, mise en relation étroite avec le jugement critique proposé, pour l'illustrer, la nuancer ou l'infirmer.

On pourrait compléter ces modestes remarques en évoquant encore les quelques critères d'excellence qui permettent à certains d'obtenir les meilleures notes du concours : la sobre élégance du style, certaine sensibilité communicative à la beauté des textes, ou les subtilités dialectiques qui font le charme d'une troisième partie à la fois pertinente et originale. Qu'il nous suffise d'avoir rappelé les objectifs essentiels dont la connaissance permettra à tout candidat de se préparer sérieusement, et de mériter, grâce à un entraînement rigoureux, son admissibilité. On verra par la suite que le sujet de cette année ne présentait pas de difficulté majeure pour qui avait lu les *Discours* de Ronsard, en connaissait les plus beaux passages, et s'était tant soit peu familiarisé avec la critique récente.

François Rigolot écrit : « Dans une optique qu'on pourrait appeler "maniériste", Ronsard ménage [...] une certaine distance esthétique entre lui-même et son lecteur, ce qui empêche ce dernier d'adhérer pleinement à la thèse politique soutenue au même moment [...]. Ronsard se contente souvent de présenter un tableau en laissant le spectateur juger du résultat, selon ses propres goûts. » (*Poésie et Renaissance*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2002, p. 316).

Vous discuterez cette formule en vous demandant dans quelle mesure elle s'applique aux *Discours* inscrits à votre programme.



## Situation

François Rigolot, professeur à l'Université de Princeton et éminent spécialiste de la littérature française de la Renaissance, a contribué à renouveler les études seiziémistes en conciliant l'héritage de l'érudition humaniste et les leçons de la linguistique moderne et du structuralisme. Ses plus grands livres ont marqué la recherche récente sur la plupart des auteurs importants du XVI<sup>e</sup> siècle : *Les langages de Rabelais* (Droz, 1972), *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance* (Droz, 1977), *Le Texte de la Renaissance : des Rhétoriciens à Montaigne* (Droz, 1982), *Les Métamorphoses de Montaigne* (PUF, 1988) ; *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin* (Champion, 1997) ; *L'erreur de la Renaissance* (Champion, 2002). On note toutefois qu'il ne peut être considéré comme un spécialiste de Ronsard. L'un de ses derniers livres, *Poésie et Renaissance* (Points Essais, Seuil, 2002), est un ouvrage de vulgarisation qui conjugue de façon très stimulante une perspective historique, attentive aux contextes culturel, éditorial, social et politique, et une réflexion poéticienne nourrie des acquis de la rhétorique et de la critique textuelle moderne. Dans le chapitre « La poésie dite engagée », Rigolot compare principalement la poétique des *Discours* de Ronsard et celle des *Tragiques* d'Aubigné. Le titre du chapitre en suggère déjà la visée : s'agissant du XVI<sup>e</sup> siècle, la notion moderne d'engagement peut faire difficulté. Pour ce qui concerne Ronsard, Rigolot se prononce avec fermeté sur la visée poétique, prioritairement voire exclusivement poétique, des *Discours*, en s'opposant implicitement à l'idée que puisse y dominer le désir d'une action politique et religieuse. Ronsard, en somme, serait moins militant que poète... Rigolot tend donc à relativiser le désir de convaincre, d'agir sur les contemporains, d'influer sur la situation, ici et maintenant. Il souligne à juste titre la dimension intertextuelle des *Discours des misères de ce temps* ; leur poésie, selon lui, relève de la seule imitation : elle emprunte à l'Antiquité classique, « mime l'indignation romaine », avec une visée purement littéraire de promotion de la langue française, et d'accès à la postérité. Le projet des *Discours* est ainsi rapproché de celui de la *Défense et illustration de la langue française*, sans grande considération pour les circonstances particulières qui ont pu requérir de Ronsard un engagement militant.

L'analyse de la citation proposée permettait d'en dégager deux idées majeures :

- Ronsard est un peintre **maniériste**, qui met donc surtout en valeur sa « manière » poétique, son style original ; en composant des **tableaux**, il fait de son lecteur un **spectateur** et l'invite à juger l'œuvre en termes de goût : il sollicite surtout voire exclusivement un jugement **esthétique**.
- Ce faisant, il n'agit pas en militant ; il empêche même son lecteur d'**adhérer pleinement à la thèse politique** soutenue. Il y a bien une thèse politique dans ces textes, mais le désir de convaincre est en quelque sorte secondaire, subverti par la visée proprement esthétique.

Chacune de ces deux thèses, relativement simples à énoncer et intellectuellement stimulantes, devait d'abord être explicitée, développée et illustrée. Il fallait ensuite engager une discussion, émettre certaines réserves, formuler du moins quelques nuances, puis tenter une synthèse en en troisième partie.

L'énoncé posait une série de questions annexes, qui ont semblé au jury pertinentes, mais ne pouvaient cependant occuper une place centrale dans le devoir : y a-t-il réellement une thèse politique soutenue ? Laquelle ? La thèse est-elle plutôt d'ordre politique ou religieux ?

## Comprendre et illustrer la thèse de François Rigolot

La première partie du devoir pouvait donc esquisser un portrait de Ronsard en peintre *maniériste*. Le jury a regretté que la plupart des copies négligent de s'interroger sur ce terme, d'en rappeler le sens précis, et d'explicitier dans quelle mesure il pouvait effectivement s'appliquer aux *Discours* de Ronsard. Nous nous attarderons donc plus particulièrement sur ce point.

L'adjectif *maniériste* est assurément d'un usage délicat, par les connotations péjoratives qui s'y rattachent à l'origine (mais pas dans la citation de Rigolot, contrairement à ce qu'affirment trop de candidats), par la transfert toujours problématique d'une notion venue des arts plastiques à la critique littéraire (l'auteur souligne lui-même dans son livre que « l'application à la poésie de ces termes techniques empruntés à l'histoire de l'art soulève d'énormes problèmes méthodologiques », p. 329), enfin par ses interférences avec la notion de Baroque. Tous ces éléments pouvaient opportunément nourrir la réflexion. Même si ce n'était pas l'objet du devoir, un questionnement sur la définition du mot

permettait de donner un cadre conceptuel à la dissertation, et fournissait un bon point de départ (d'autant que la notion de *distance esthétique*, moins précise, n'évoque pas des schémas conceptuels structurés et structurants). Même si ce n'était pas indispensable pour mériter une bonne note, le jury a donc valorisé les copies qui s'employaient à expliciter et à illustrer la thèse de Rigolot en formulant des critères de définition du maniérisme poétique, pour en donner des exemples dans les *Discours des misères de ce temps*.

Sans retracer en détail l'histoire du terme, bien indiquée dans la plupart des dictionnaires usuels, on pouvait du moins rappeler que l'histoire de l'art contemporaine tend à valoriser cette nouvelle manière de peindre qui « prend congé de l'idéal naturaliste et objectif » (Claude-Gilbert Dubois) et met en valeur un style personnel. On pouvait surtout rappeler quelques-uns des principaux traits communs qui permettent à certains de parler d'école maniériste en peinture : la recherche du mouvement, une tendance à l'expressionnisme, l'exacerbation des sentiments, l'exagération des postures ; une représentation du corps humain qui affectionne les torsions, [des proportions surprenantes, voire impossibles, un traitement irréaliste de l'espace donnant un aspect mélodramatique.](#) l'utilisation courante de couleurs dites acides, formant de violents effets de contraste, enfin une composition décentrée.

Les meilleures copies ont pris soin de rappeler comment, par analogie avec la peinture maniériste italienne et française du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment celle de l'École de Fontainebleau, Marcel Raymond avait lancé l'idée d'un maniérisme poétique français, inauguré par Scève, Ronsard et la Pléiade. La définition qu'il en a proposée, applicable à l'essentiel de la poésie française entre 1550 et 1610, s'articulait autour de critères principaux, qui pouvaient ici nourrir la réflexion sur les *Discours* : la mise en valeur et l'accentuation du mouvement poussées jusqu'à l'excès, jusqu'au paradoxe, la recherche de l'effet de surprise, le décentrement des structures, avec une tendance au morcellement ou à l'emboîtement (l'attention tendant à se disperser parmi de multiples détails traités avec le plus grand soin), un certain goût de l'hermétisme et du symbolisme allégorique, une « rhétorique de l'évidence » visant à placer sous les yeux du lecteur un spectacle vivant, propre à susciter l'illusion et l'émotion (c'est la fonction de l'hypotypose ou *energeia* en grec, figure centrale de l'esthétique maniériste), enfin un style "floride" qui multiplie les ornements rhétoriques (harmonie imitative, antithèse, métaphore filée).

L'un des problèmes que pose cette définition du maniérisme poétique, c'est qu'elle rejoint peu ou prou celle du concept concurrent de baroque (tel que le définissait notamment Eugenio d'Ors en 1929). Dans le souci d'éviter cette confusion et ce gaspillage terminologiques (deux mots pouvant désigner un même objet), Gisèle Mathieu-Castellani a proposé au contraire d'utiliser baroque et maniérisme comme des catégories antithétiques. En se fondant sur les modalités de l'énonciation et l'« intentionnalité du discours » (l'effet qu'il vise à produire), on peut en effet opposer, du moins dans certains textes, une poétique baroque et une poétique maniériste. François Rigolot se réfère explicitement au système terminologique de Gisèle Mathieu-Castellani dans le chapitre suivant de son livre (« La poésie dite maniériste et baroque ») et reprend à son compte la distinction qu'elle propose. C'est donc bien sur cette définition récente du maniérisme que s'appuie notre citation.

Selon cette proposition, le baroque se définit d'abord par la volonté de convaincre et de persuader, d'agir efficacement sur le lecteur pour gagner son adhésion, notamment spirituelle. Le discours baroque se veut porteur d'une Vérité, investi d'une mission d'enseignement ou d'édification, le poète cherche à imposer un message présenté comme transcendant. A l'inverse, le discours maniériste défini par G. Mathieu-Castellani, celui-là même auquel songe Rigolot, traduit « le doute et l'incertitude que commandent la défiance à l'égard de la raison et la critique de l'imagination ». Visant plus la séduction que l'adhésion, la poésie maniériste ne prétend pas reproduire une réalité objective, traduire une certitude ; à l'illusion référentielle, le poète maniériste préfère la mise en évidence des artifices de la représentation, ou de la fiction, qui se donne comme telle. L'œuvre se dénonce elle-même comme création esthétique.

Pour le redire avec les termes de Rigolot, « la parole *baroque*, extrême, fortement assertive, cherche à persuader ou à émouvoir ; la *maniériste*, au contraire, vise plutôt à séduire, allant jusqu'à semer le doute sur sa propre validité » (p. 330). De cette définition riche et complexe, Rigolot retient principalement ici une idée : celle d'une « distance esthétique » entre le poète et son lecteur, qui empêcherait (le mot est fort) l'adhésion aux thèses politiques (ou religieuses) soutenues dans le même temps.

A la lumière de ces rappels, le jury attendait que les candidats explicitent la thèse de François Rigolot, c'est-à-dire la conformité, au moins partielle, des *Discours* à l'esthétique maniériste ainsi définie. On trouve en effet bien des passages (nettement perçus par le lecteur comme des morceaux de bravoure) qui relèvent, à maints égards, d'une forme de maniérisme.

Les meilleurs candidats n'ont pas eu de mal à sélectionner dans les *Discours* plusieurs exemples de passages descriptifs qui font tableau, et placent ainsi le lecteur en position de spectateur du réel décrit, mais aussi en admirateur émerveillé des facultés illusionnistes de Ronsard. Ils ont pu aussi, pour élargir le propos, relever certains micro-récits enchâssés dans le discours, qui se détachent assez aisément du reste, et dont certains ne paraissent guère (ou du moins pas exclusivement) soumis à la visée argumentative, mais sollicitent fortement l'appréciation esthétique. Ils ont été particulièrement attentifs aux passages dans lesquels le poète se plaît à endosser diverses identités tout en les reconnaissant fictives et les désignant comme telles, autre procédé typiquement maniériste.

Le jury a valorisé l'identification et la situation précise des passages les plus représentatifs qui permettent de lire les *Discours*, non comme « un tableau des misères du temps » (contresens trop fréquent) mais bien comme une galerie de tableaux maniéristes d'une grande variété. Si l'on n'en trouve pas dans *l'Institution*, exception qui méritait d'être mentionnée, les pièces suivantes offraient toutes un large choix d'exemples. Citons, au cœur du *Discours à la Royne*, la fable allégorique d'Opinion, puis la comparaison de la France avec un poulain rebelle au frein, ou l'invitation lancée à Catherine de Médicis d'imiter l'apiculteur, dont Ronsard brosse un joli tableau trop rarement mentionné (v.197-212). Dans la *Continuation* furent souvent citées la comparaison de la France avec un marchand détroussé par un voleur, ou l'apparition à Ronsard de « l'idole de la France » avec sa description, plus rarement la comparaison des huguenots avec les sauterelles de l'Apocalypse, ou celle des récents rois de France avec les laboureurs négligents qui laissent proliférer les chenilles. Dans la *Remonstrance*, outre le célèbre passage où Ronsard s' imagine païen (v. 57-88), incluant un bref et magnifique Hymne au Soleil (seul passage de Ronsard cité par Montaigne), on pouvait relever le portrait satirique des docteurs protestants (v.167-184), ou le second récit allégorique mettant en scène le monstre Opinion (v. 239 et s.). Enfin la *Responce* offrait une profusion de beaux exemples, comme le défi à Théodore de Bèze (v. 27-58), l'exorcisme comique d'un Loup-garou (v. 129-210), l'évocation plaisante du sacrifice d'une teigne par Bèze et d'un âne par Ronsard (v. 489- 506), le fameux récit de la journée de Ronsard (v. 513-560) et son autoportrait en limaçon (v. 577-586) ou en « avette » (881-892), sans oublier le joli tableau du vanneur de blé au vent, autre figure du poète... Dans ces passages comme dans d'autres, on pouvait souligner la récurrence du verbe *voir*, qui fait souvent du texte une série de tableaux satiriques :

Je meurs quand je les voy ainsi que harengeres  
Jetter mille brocars de leurs langues légères [...]  
Je meurs quand je les voy par troupes incogneues  
Marcher aux carrefours ou au milieu des rues [...]  
Je meurs quand je les voy enflés de vanteries  
Semant de toutes parts cent mille menteries...<sup>1</sup>

On pouvait souligner comme un autre trait maniériste la multiplication des « figures du poète », des autoportraits et des passages métadiscursifs dans la *Responce*, en somme l'orgueilleuse mise en valeur par Ronsard de sa puissance créatrice, et de sa *manière* propre dont il souligne l'originalité (voir par exemple *Resp.*, v. 847-928). Cette revendication, que souligne ailleurs François Rigolot, est du reste une constante de l'œuvre de Ronsard (on pouvait rappeler la revendication hautaine d'un « style apart » dans la préface « Au lecteur » des *Odes* de 1550, première œuvre importante de Ronsard).

Le troisième temps de l'exploration de la thèse de Rigolot pouvait tenter de justifier l'hypothèse selon laquelle la distance esthétique de Ronsard envers son lecteur empêcherait l'adhésion aux thèses politiques (ou religieuses) soutenues dans le même temps. Il fallait tenter de préciser en quoi cette distance pourrait faire obstacle à l'adhésion. Que signifie d'abord exactement « distance esthétique » ? On observe souvent que Ronsard défend une opinion, puis par une sorte de pirouette inattendue, présente ensuite les choses autrement comme pour obliger le lecteur à reconsidérer la question sous un nouveau jour. Au lieu de l'affirmation péremptoire d'une croyance, on observe ainsi une sorte de mosaïque de points de vue. Cette démultiplication des éclairages et des postures conduit le lecteur à prendre de la distance, du recul, pour reconsidérer l'œuvre dans sa globalité et trouver ainsi lui-même sa cohérence profonde.

On peut aussi envisager cette distance esthétique du poète comme la résultante d'une sorte de retrait idéologique. Ronsard ne chercherait pas réellement à convaincre, parce qu'il ne serait guère

---

<sup>1</sup> *Rem.*, v. 551-552, 555-557, 559. Voir aussi *Discours à G. Des Autels*, v. 191-197 ; *Rem.*, v. 337-348, p. 81 ; *Resp.*, v. 319-321, p. 133.

animé de convictions profondes. A l'appui de cette hypothèse, on pouvait évoquer la dimension parfois sceptique du texte de Ronsard, sa profonde défiance à l'égard de la raison humaine, qui annonce si souvent Montaigne et son « Apologie de Raimond Sebon » (*Essais*, II, 12). La « raison naturelle » (*Remonstrance*, v. 119) est décrite comme trop faible pour atteindre les mystères divins, et de surcroît encline aux débats inutiles et aux vaines spéculations. Le *Discours à la Royne* évoque déjà « Les hauts secrets divins que l'homme ne doit voir » (v. 130). L'auteur de la *Remonstrance* développe abondamment ce thème (v. 17-32), notamment après avoir défendu le dogme de la transsubstantiation :

Ils nous veulent prouver par la Philosophie  
Qu'un corps n'est en deux lieux : aussi je ne leur nye  
[...] *Mais quel plaisir au ciel prens tu d'ouyr ça bas*  
*Dire que tu y es, et que tu n'y es pas* [...]

De telles remarques semblent traduire sinon un véritable scepticisme (le mot est peut-être trop fort), du moins une sorte d'incertitude de Ronsard sur certains points clés du débat, et une sorte de retrait à l'égard du débat proprement théologique – incertitude et retrait qui pourraient contribuer, en effet, à affaiblir la puissance de persuasion du texte ronsardien. Pareillement troublants sont les vers de la *Remonstrance* qui évoquent de façon récurrente la tentation païenne de Ronsard :

Certes si je n'avois une certaine foy [...]   
J'aurois honte d'avoir la tête baptisée,  
Je me repentirois d'avoir esté Chrestien  
Et comme les premiers je deviendrois Payen.  
La nuit j'adorerois les rayons de la Lune,  
Au matin le Soleil [...]. (*Rem.*, v. 57 et s.)

On pouvait développer enfin le caractère volontiers humoristique d'un texte qu'on a parfois du mal à prendre au sérieux. François Rigolot écrit : « Le ton amusé ou satirique des *Discours* en vers de Ronsard nous force à prendre une *distance* par rapport aux événements et à adopter une attitude le plus souvent ironique qui valorise l'art du récit plutôt que la leçon morale. » (*Poésie et Renaissance*, p. 313). A cet égard, il était pertinent d'analyser le curieux passage de la *Responce* dans lequel Ronsard semble dénier *a posteriori* à sa poésie tout sérieux, toute valeur de vérité (v. 899-928). Le discours issu de la fureur poétique n'est que la « folye » (v. 904) d'un « cerveau esventé » (v. 914), un discours sans conséquence :

Faut-il que ta malice attire en conséquence  
Le vers que brusquement un Poète a chanté?...  
Ou tu es enragé, ou tu es enchanté  
De te prendre à ma quinte, & ton esprit s'oublie  
De penser aracher un sens d'une folye.  
[...]  
Ni tes vers, ni les miens, oracles ne sont pas.  
Je prends tant seulement les Muses pour ébats,  
En riant je compose, en riant je veux lire,  
Et voilà tout le fruit que je reçois d'écrire:  
Ceux qui font autrement, ils ne savent choisir  
Les vers qui ne sont nés sinon pour le plaisir[...]

Ronsard ne revendique aucune autorité en tant que poète inspiré, prétend ne délivrer aucun discours de vérité, et semble même nous interdire de prendre au sérieux ses discours et par conséquent « d'adhérer à la thèse politique soutenue dans le même temps ». Même si Rigolot ne cite pas ce célèbre passage, il l'a probablement à l'esprit et il paraît difficile de tenter d'illustrer et de cautionner son propos sans s'y référer.

Reste à savoir si l'on doit et si l'on peut prendre ces dénégations de Ronsard au pied de la lettre et s'il est légitime de fonder sur un tel passage (le texte le plus tardif du corpus, rédigé dans un contexte très spécifique, et avec une bonne dose de mauvaise foi) une interprétation globale du projet des *Discours*, dont le titre même n'est pas celui d'un poème comique, et dont le ton est souvent plus grave et plus assuré. Pour ne citer qu'un exemple, peut-on lire l'*Institution pour l'adolescence du roy*

*Charles IX* à la lumière de ce passage ? Ou telle page de la *Remonstrance* où Ronsard prétend « aymer la vérité, la prescher et la dire » (v. 544). L'existence de tels contre-exemples suffirait à nuancer les affirmations de Rigolot. On pourrait ajouter que l'*Abbrégé de l'Art poétique françois* en 1565 chantera la palinodie : « Sur toutes choses tu auras les Muses en révérence, voire en singulière vénération, et ne les fera jamais servir à choses deshonnêtes, à risées, ni à libelles injurieux, mais les tiendra chères et sacrées, comme les filles de Jupiter, c'est-à-dire de Dieu, qui de sa sainte grâce a premierement par elles fait connaître aux peuples ignorants les excellences de la majesté. » (éd. Goyet, p. 467).

Au terme de cette phase d'explicitation et d'illustration, on pouvait donc souligner la justesse et le caractère éclairant du rapprochement de la poésie de Ronsard avec la peinture maniériste, lecture qui amène à ne pas sous-estimer la puissante ambition esthétique des *Discours*, assurément l'un des éléments qui leur a permis de passer à la postérité, et qui explique que nous les lisions encore avec ravissement. Le commentaire de l'affirmation de François Rigolot devait permettre aux candidats (beaucoup l'ont bien compris) d'envisager les *Discours* comme des œuvres d'art à part entière, dignes d'une appréciation esthétique en dehors des circonstances de leur production. Toutefois, pour séduisante qu'elle soit, cette lecture ne laisse pas de présenter des aspects discutables voire contestables, qu'il convenait d'envisager dans un second temps.

### Objections et nuances

En premier lieu, la dimension picturale des *Discours des misères de ce temps*, présentée par Rigolot de façon nuancée (*souvent*), appelle en effet de fortes nuances. S'il est vrai que certaines pages des *Discours* constituent d'admirables tableaux animés, le *topos* de la poésie comme peinture reste peu présent voire absent dans les nombreux passages métapoétiques qui émaillent les *Discours* ; Ronsard diffère en cela de Du Bellay (« Je ne peins mes tableaux de si riche peinture »), d'Aubigné (« Je veux peindre la France une mère affligée ») ou encore de Montaigne (« c'est moi que je peins »). Si tant est qu'il faille éclairer la poétique de Ronsard par le rapprochement avec un autre art, la musique ne serait pas moins appropriée : Ronsard présente ses *Discours* comme des chansons, insiste sur la vocation musicale de la poésie, adopte et prône l'alternance des rimes masculines et féminines pour faciliter la mise en musique de ses textes...

Quant bien même Ronsard émaille ses *Discours* de quelques « tableaux », leur caractère proprement maniériste ne va pas de soi. Les sujets sont souvent champêtres (ce qui est assez rare dans la peinture maniériste) ; ces tableaux procèdent souvent de l'imitation de la pratique virgilienne de la comparaison (ce qui les rattacherait plutôt à une poétique « classique ») ; surtout, on ne saurait perdre de vue la visée argumentative qui les inspire. La plupart des candidats ont bien développé cette objection en s'appuyant par exemple sur les vers introductifs du récit fameux de la journée de Ronsard : « Or je veux que ma vie en escrit apparisse : Afin que pour menteur un chacun te cognoisse » (*Resp.*, v. 510-511). Ils auraient pu étudier dans la même perspective le passage dans lequel Ronsard retrace la fameuse Pompe du Bouc de 1553 (*Responce*, v. 463-488). Plus qu'un tableau, c'est un récit orienté. Ronsard assène sa propre version de l'événement qu'il impose *a priori* comme la seule recevable. Les détails qui composent par exemple le portrait du bouc ont moins une fonction esthétique qu'une fonction judiciaire et argumentative (il s'agit de se laver de l'accusation de paganisme) : chaque détail sert une démonstration, un plaidoyer *pro domo*.

Plus largement, le propos de Rigolot semble prêter à la poésie de Ronsard une sorte de gratuité toute moderne. On pouvait s'interroger sur la pertinence d'une telle lecture s'agissant d'un poète de la Renaissance et situer ce positionnement critique dans une histoire de la réception, ou de la définition de la poésie. Attardons-nous quelque peu sur cette approche de la citation, trop rarement envisagée par les candidats.

Georges Mounin écrivait : « Ce que nous appelons poésie n'est pas né comme plaisir, mais comme outil. Toute l'histoire ultérieure de la poésie sera l'histoire des changements d'usage et de destination de cet outil. » (*Poésie et société*). De fait, les poètes modernes, surtout à partir de l'époque romantique et parnassienne, se refusent de plus en plus à considérer la poésie comme un moyen : elle devient une fin en soi. Baudelaire conçoit ainsi la notion de poésie pure, que conceptualiseront Mallarmé et Valéry. Une conception dont la critique actuelle reste souvent tributaire. En effet, les théories de l'art pour l'art pèsent encore plus ou moins lourdement, plus ou moins sourdement, sur notre lecture de la poésie. Pour Sartre, « le poète est celui qui refuse d'utiliser le langage ». Il « s'arrête aux mots comme le peintre fait aux couleurs, le musicien aux sons » (*Qu'est-ce que la littérature ?*). Mais Sartre ne parle pas de Ronsard et la poésie, qu'il n'évoque d'ailleurs que très fugitivement, est surtout pour lui celle de Baudelaire. J.-L. Joubert écrivait encore il y a dix ans, au moment même où Rigolot préparait son propre livre : « Les théories de l'art pour l'art apparaissent en

France au moment où la poésie accomplit la mutation capitale qui la fait devenir de plus en plus la poésie » (*La poésie*, Paris, A. Colin, 1999) : une telle affirmation revient implicitement à dire que la poésie d'avant Gautier et Baudelaire n'est pas encore vraiment de la poésie... sauf si elle est déjà de l'art pour l'art...

Dans une certaine mesure, la lecture de Ronsard par Rigolot tend à en faire un poète plus moderne qu'il n'est, une sorte de Parnassien avant la lettre. Remettre l'exigence d'utilité ou de « service » au centre de l'analyse du texte poétique de la Renaissance permet d'envisager de façon moins anachronique les enjeux politiques et sociaux d'une pratique littéraire qui se voulait, comme la rhétorique, action sur les hommes. De fait, les poètes de la Renaissance, et Ronsard comme les autres, revendiquent souvent pour leur part le caractère profitable de leur art, et leur souci du "bien public", leur civisme; ils considèrent le service de Dieu, du Prince et de l'Etat comme une justification noble de leur vocation, voire comme son essence originelle, conformément à l'idée que s'en fait un Horace dans son *Art poétique* (« Felix qui *miscere* potuit *utile dulci* »).

Pour ce qui concerne Ronsard, aumônier du roi depuis 1559, les guerres civiles créent de plus en plus une situation exceptionnelle, extrêmement inquiétante; cette crise spirituelle et politique sans précédent l'amène à un engagement proprement partisan dans un combat où sa plume devient une arme.

Cet engagement n'a rien pour surprendre. La tradition humaniste de la *theologia poetica*, et la mystique de l'inspiration exaltée par Ronsard durant les années 1550 confèrent au poète une autorité sacrée qu'il se doit de mettre au service des plus nobles causes. Le système du mécénat contraint de surcroît les poètes à épouser le parti de leurs protecteurs, voire à contribuer à leur propagande. Les poètes de cour comme Ronsard, titulaires de bénéfices ecclésiastiques et gratifiés de pensions par la famille royale, sont non seulement les thuriféraires mais aussi les porte-parole des choix politiques et religieux de la monarchie catholique. Enfin, une histoire familiale et des convictions personnelles peuvent incliner les poètes à prendre parti dans un débat collectif qui engage tant la foi individuelle que l'organisation de l'Etat. Ainsi, dans un climat de crise comme celui que connaît la France durant la première guerre de religion, tout invite les poètes du temps à mettre leur plume au service d'un prince, d'une Eglise, d'une communauté politique, sociale ou religieuse, soit pour tenter de convaincre les indécis et de ramener les brebis égarées, soit pour mobiliser les énergies de leurs coreligionnaires, soit encore pour vilipender les adversaires en les taxant de tous les vices.

Tel est bien le projet affiché de Ronsard, qui se veut le combattant de la vérité. Comme l'ont bien montré, textes à l'appui, de nombreux candidats, ses *Discours* apparaissent comme des textes polémiques composés dans l'urgence, diffusés en toute hâte, et marqués par une visée militante non dissimulée. Le poète y soutient la politique de Catherine de Médicis, exalte les valeurs fondatrices de son Eglise, appelle ses coreligionnaires à la mobilisation, invective ou caricature un adversaire diabolisé, réclame pour les « mutins » un juste châtement, souligne la légitimité du combat entrepris par l'armée royale contre les rebelles protestants. Le poète se peint lui-même en figure exemplaire et courageuse du combat pour la vraie foi, voire en martyr potentiel dans la *Remonstrance* (v. 537-544). Toutes les ressources de la parole poétique, toutes les cordes de la lyre sont sollicitées pour dire l'angoisse, l'indignation mais aussi l'espoir d'une sortie de crise permise par l'action bienfaisante de la Reine-Régente.

Plusieurs arguments précis permettaient d'étayer ces idées générales sur l'engagement ronsardien, de conforter la *doxa* d'une poésie qui assume et affiche sa dimension militante, une poésie à maints égards « baroque » au sens où l'entend Gisèle Mathieu-Castellani.

Les titres (*Discours*, *Continuation du Discours*, *Remonstrance au peuple de France*, *Responce aux injures*) renvoient moins à la peinture qu'à l'oralité, à une oralité orientée, à l'éloquence, à la rhétorique : il s'agit de persuader, d'argumenter, de convaincre, bref de susciter par tous les moyens l'adhésion du lecteur.

La forte présence de la temporalité dans les *Discours* est un autre indice, rarement invoqué : il s'agit moins de *montrer* (de donner à voir des tableaux) que de *remonter* ; il s'agit moins de peindre que de raconter, d'expliquer. Ronsard se fait non seulement témoin de son temps mais historien, il médite sur l'enchaînement des causes et des effets. Dès le premier *Discours*, il s'adresse à l'historien en faisant appel à l'idée d'un devoir de mémoire. Puis il se fait lui-même historien. Pour Ronsard, comme l'écrit Daniel Ménager, « Ecrire l'Histoire, c'est tenter de comprendre la rupture brutale que la réforme protestante a introduite dans l'existence des nations occidentales » (*Ronsard, Le Roi, le Poète et les hommes*, p. 222). C'est ce que Ronsard entreprend dans le premier discours. Il fait le récit de la fondation de la Réforme afin de mieux cerner ses répercussions.

La première diffusion des textes n'est pas moins éclairante quant au projet du poète : l'édition des *Discours* en plaquettes successives, publiées à chaud, traduit évidemment le désir d'agir, et d'agir vite (Ronsard prétend avoir écrit la *Remonstrance* en trois jours). Même si la postérité est parfois

évoquée, les textes s'adressent prioritairement à Dieu et aux contemporains (les candidats l'ont bien montré), invités à une prise de conscience, pour tenter d'infléchir le cours des événements. La première réception du texte, enfin, méritait d'être évoquée : Ronsard est bel et bien considéré par ses contemporains, catholiques et protestants, comme le plus redoutable champion de la cause catholique ; il est loué par les uns et combattu par les autres à ce titre. Outre la célèbre oraison funèbre de Ronsard par Du Perron, souvent citée à bon escient, on pouvait rappeler les répliques très nombreuses des protestants réunies par Jacques Pineaux en 1973, mais surtout ces vers, où l'humaniste protestant Florent Chrestien s'adresse à l'Eglise catholique :

Vrayement tu dois bien remercier ton Ronsard,  
Qui te défend si fort pour desguiser ton fard :  
Il a plus fait luy seul que toute la Sorbonne  
(*La polémique protestante...*, éd. J. Pineaux, p. 350).

On pouvait conclure cette partie par une définition plus précise de la position théologique de Ronsard. L'apparent scepticisme de certains passages est plutôt une sorte de fidéisme, l'insistance de Ronsard sur la faiblesse de la raison humaine tendant à renforcer ses convictions catholiques, non à les révoquer en doute : « seulement il faut croire et non en discuter » (*Remonstrance*). C'est parce qu'il doute de la capacité de l'homme de trouver la vérité par des spéculations théologiques, que Ronsard défend, de façon constante et théologiquement cohérente, une théologie révélée qui s'appuie sur la parole de Dieu conservée dans l'Écriture sainte, et, dans une moindre mesure, sur le corpus doctrinal reconnu par l'Église (commentaires des Pères, décisions conciliaires). La condamnation parfois goguenarde du débat théologique ne remet nullement en cause le désir de promouvoir le catholicisme traditionnel du fait même de son caractère traditionnel.

Reste à savoir s'il est possible de concilier ces deux perspectives de lecture apparemment divergentes : celle qui voit surtout en Ronsard un poète maniériste, qui se tient à distance, voire en retrait, guidé principalement par des objectifs esthétiques, et celle qui reconnaît dans les *Discours* un véritable engagement militant au service d'une conviction affirmée, d'une certaine idée du christianisme et de l'État. Ronsard peut-il assumer fermement ses engagements et les tenir à distance tout à la fois ?

### **Pistes pour une synthèse**

L'hypothèse la plus simple, souvent bien développée par les candidats (ce qui nous dispensera d'approfondir ici), est celle de la fonction rhétorique du travail esthétique. Les tableaux, l'humour, la distance ironique peuvent fonctionner comme *captatio benevolentiae* : en somme Ronsard sait mettre les esthètes et les rieurs de son côté. Loin d'établir une distance avec son lecteur par son travail esthétique, il se concilierait au contraire sa faveur, sa sympathie, et il faciliterait ainsi l'adhésion.

D'autres candidats ont choisi de privilégier pour finir la notion de « surplomb » pour nommer la distance relative ménagée par Ronsard avec son lecteur : il s'agirait de se présenter en quelque sorte comme un esprit indépendant, trônant « au-dessus des partis », et adoptant sur le conflit en cours, sur les misères du temps, et plus largement sur les passions diverses qui agitent notre humanité, une vision panoramique, comparable à celle de Dieu lui-même. Cette lecture, confortée par la traditionnelle représentation du poète comme *vates* chère à Ronsard et à la Renaissance (même si l'idée est en fait remise en question dans la *Response*), permettait de concilier ingénieusement l'idée de distance et celle d'autorité du poète.

Une autre hypothèse, s'appuyant notamment sur l'histoire éditoriale des *Discours*, et sur leur intégration au vaste monument des *Œuvres* de Ronsard, consistait à prêter au texte ronsardien une visée plurielle d'action immédiate et de séduction esthétique tournée vers la postérité. On pouvait dans cette perspective, situer la réception des *Discours* dans une histoire de la lecture poétique, et montrer comment l'esthétique « maniériste » de Ronsard programmat en quelque sorte cette réception en conciliant habilement l'engagement et le souci de pérennité.

Pour aller plus loin, il était tentant de prendre au sérieux l'hypothèse paradoxale d'une adhésion distanciée, et d'en approfondir les implications éthiques en s'appuyant sur les acquis de la critique récente en matière de poésie ronsardienne. C'est ici que pouvait s'avérer très éclairantes, comme contrepoint au propos de François Rigolot, la lecture des *Essais* de Montaigne (notamment du célèbre chapitre « De ménager sa volonté »), mais aussi la relecture des *Discours* proposée par Emmanuel Buron dans deux articles très stimulants quoique rarement cités (mais dont certains des meilleurs

candidats ont parfois su retrouver le cheminement intellectuel)<sup>2</sup>. La problématique de la seconde étude rejoint la nôtre en interrogeant déjà la tension, à la fois surprenante et caractéristique des *Discours*, entre l'engagement de l'orateur et le relatif « dégageant » du poète. Elle suggère que cette tension ne doit pas nécessairement être pensée en termes de contradiction. Dans l'optique ronsardienne, engagement catholique et dégageant poétique sont conciliables, et leur relation pourrait même revêtir un caractère nécessaire. L'intérêt de cette approche, dans la perspective qui est la nôtre, est d'établir un lien étroit entre le conservatisme politique et religieux de Ronsard et cette distance dite « maniériste » soulignée par Rigolot. Loin de les opposer, Buron invite au contraire à prêter « une valeur religieuse, politique ou morale à quelques-uns des traits fondamentaux de la poétique ronsardienne, traits apparemment hétérogènes et d'importance inégale mais qui trouvent dans notre perspective une profonde cohérence idéologique : la recherche de la variété stylistique, la propension à la fable, à la prosopopée et aux fictions du *je* ».

Pour résumer, la poétique de Ronsard contribuerait à illustrer une relation saine entre l'esprit et ses représentations ; elle permettrait de « représenter la croyance ou la conviction » affranchie de la passion partisane, en instaurant une relation complexe « entre le *je* et les contenus ou les productions de son esprit ». Pour le montrer, on pouvait partir de la fameuse opposition soulignée par la *Responce aux injures* entre le poète à l'orateur (v. 872) : la poésie « ne suit l'art miserable, ains va par fantaise » (v. 848) ; le poète s'abandonne à son imagination, cultive l'inconstance et la variété (notamment la variété énonciative), qualités promues par Ronsard, dès l'époque des *Odes*, comme l'essence véritable de la poésie.

Pour illustrer ce choix esthétique et sa portée, on pouvait rappeler que le plus ancien des *Discours*, l'« Elegie à Lois des Masures » recelait déjà une prosopopée prêtée au fantôme de Du Bellay – un discours que Ronsard aurait pu prononcer lui-même, mais « tenu à distance par le biais d'une fiction poétique », soit un procédé typiquement maniériste si l'on en croit Gisèle Mathieu-Castellani, suivie par François Rigolot. La démultiplication des sources énonciatives et des prosopopées (souvent fort longues) est en effet l'un des traits saillants de la poétique ronsardienne : on pouvait citer la prosopopée de la France dans la *Continuation* (v. 337-444), ou celle de l'Opinion dans la *Remonstrance* (v. 269-312). La fiction qui sert de cadre à la *Continuation* est particulièrement éclairante. A la fin du poème, la France s'adresse à Ronsard et lui décrit ses malheurs. Elle termine sa harangue en lui enjoignant de transcrire ses propos :

Ce pendant, pren la plume et d'un stile endurci  
Contre le trait des ans, engrave tout ceci. (*Cont.*, v. 441-442)

Par ce procédé, le « *je* » devient l'interlocuteur d'une allégorie, donc un personnage fictif. Selon Buron, pareille fiction permettrait au poète de « représenter la distance qu'il veut garder entre lui-même et la cause qu'il sert ». En épousant ainsi différents « rôles », « il y éprouve autant d'identités virtuelles qui lui permettent de maintenir une marge de retrait entre le « *je* » et ses convictions. »

A la lumière de ces remarques, on pouvait tenter de relire ces vers si curieux de la *Responce* où Ronsard affecte de dénier à sa poésie tout sens profond :

Ou tu es enragé, ou tu es enchanté,  
De te prendre à ma quinte, et ton esprit s'oublie  
De penser arracher un sens d'une folie.  
Je suis fol, Predicant, quand j'ay la plume en main,  
Mais quand je n'escriis plus, j'ay le cerveau bien sain. (*Resp.*, v. 902-906)

Il y a évidemment une provocation, une sorte de pirouette, dans cette dérobade, qu'on ne saurait prendre au pied de la lettre. Mais il s'en dégage pourtant une vérité capitale, que Ronsard souligne pour tenter de se protéger des attaques dont il est l'objet : le « *je* » poétique, saisi par l'enthousiasme, ne saurait être confondu avec l'homme. Comme l'explique Buron, en des termes qui rappellent ceux de François Rigolot et les éclairent, « Il y a entre eux l'espace d'une fiction qui (...) permet au *je*, protéiforme et multiple, de se soustraire aux identités et aux définitions que les lecteurs pourraient lui imposer. »

---

<sup>2</sup> E. Buron, « L'opinion dans les *Discours* », in E. Buron et J. Gœury éd., *Lectures de Ronsard, Discours des misères de ce temps*, Rennes, PUR, 2009, et surtout « Formes de l'assentiment dans les *Discours* : Le Discours poétique et l'opinion », dans *Poésie et guerre civile. Ronsard, Discours des Misères de ce temps, Cahiers Textuel* (Revue de l'Université Denis Diderot), n° 33, 2009, p. 49-62. Nos citations sont tirées de ce dernier article.



Cette analyse invite à dégager de la pratique poétique des *Discours* une conception de l'écriture qui met l'écrivain à l'abri des jugements d'ordre idéologique en posant l'autonomie du sujet poétique. C'est bien ce que suggère Rigolot quand il écrit que « Ronsard se contente souvent de présenter un tableau en laissant le spectateur juger du résultat, selon ses propres *goûts*. » En sollicitant principalement voire exclusivement un jugement esthétique, Ronsard dénie à ses lecteurs la possibilité de l'attaquer sur un autre terrain. Jugez la manière, pas la matière !

Pourtant, cette mise en avant de son art ne l'empêche évidemment pas d'exprimer des idées auxquelles il croit et veut faire croire, et n'empêche pas nécessairement le lecteur séduit d'y adhérer. Reste donc à tenter de concilier cette mise à distance du moi poétique avec l'entreprise militante des *Discours*. Comme l'ont montré de nombreux candidats, en se faisant le porte-parole d'une cause, le poète se rapproche à certains égards de la posture éthique de l'orateur qui s'engage à la fois dans son discours et dans l'espace public. Comment, dans ce cadre, préserver l'autonomie du poète, ce que Buron appelle « son dégageant » ?

Si Rigolot parle de « distance esthétique entre Ronsard et son lecteur », il faut souligner conjointement la relative distance de Ronsard par rapport à sa cause elle-même, distance qui pourrait sembler, elle aussi, de nature à empêcher « d'adhérer pleinement à la thèse soutenue ». Un exemple célèbre nous en est fourni par le passage déjà évoqué où l'auteur de la *Remonstrance* s'imagine païen.

Certes si je n'avois une certaine foy [...]  
J'aurois honte d'avoir la tête baptisée,  
Je me repentirois d'avoir esté Chrestien  
Et comme les premiers je deviendrois Payen.  
    La nuit j'adorerois les rayons de la Lune,  
Au matin le Soleil [...]  
J'adorerois Cerés [...]  
Mais l'Evangile sainct du sauveur Jesuschrist  
M'a fermement gravé une foy dans l'esprit  
Que je ne veux changer pour une autre nouvelle. (*Rem.*, v. 57-87)

De façon pour le moins paradoxale, le poète « évoque son retrait possible pour mieux faire valoir son attachement ». Selon Buron, il s'agirait pour le poète de suggérer que « sa foi ne le définit pas essentiellement, qu'elle est en quelque sorte une détermination accidentelle de son être, qu'il est assurément prêt à défendre mais sans s'identifier à elle. » Si bien que l'hypothèse du paganisme, sans remettre en cause la foi de Ronsard, permettrait de rétablir « cette altérité essentielle entre le substrat et ses déterminations. »

De même, dans la *Responce*, Ronsard lance cette réplique étonnante au prédicant qui l'accuse d'être lié à l'Eglise par l'argent qu'elle lui verse et dont il vit :

Tu dis que je mourois accablé de grand peine  
Si je voyois tomber notre Eglise Romaine !  
J'en serois bien mary : mais quand il adviendrait,  
Le magnanime cueur pourtant ne me faudroit,  
J'ay quelque peu de bien qu'en la teste je porte,  
Qui ne craint ny le vent ny la tempeste forte,  
Il nage avecques moi. (*Resp.*, v. 959-965)

Ce qui surprend dans cette profession de stoïcisme, c'est que le poète ne souligne pas seulement son indépendance envers les biens matériels mais aussi envers l'Eglise romaine elle-même, cette Eglise dont il se veut le champion. Ce passage illustre ainsi selon Buron « une gestion mesurée de ces engagements, une manière d'embrasser une cause et de la défendre [énergiquement], mais pas au point de se laisser affecter par son éventuel échec. Au moment même où il s'engage, le magnanime se ménage la possibilité d'un retrait ». Il sait « ménager sa volonté » dirait Montaigne.

Aussi indéniablement que paradoxalement, de telles protestations d'indépendance apparaissent d'autant plus récurrentes dans les *Discours* que l'engagement de Ronsard se fait plus âpre. L'adhésion distanciée, comme plusieurs candidats l'ont noté, peut ainsi sembler constitutive de la poétique, mais aussi peut-être de l'éthique des *Discours*.

Dès lors, on peut être tenté d'envisager cette pratique poétique originale comme « une forme d'exercice spirituel », au sens religieux du terme, liée au souci de se garder des menaces de

l'Opinion, définie par Buron comme « l'envers exact de la morale de l'écriture ronsardienne ». Visant à ménager la distance nécessaire « entre son être profond et ses convictions », sa poétique de la variété, notamment énonciative, pourrait être perçue comme « l'antidote préventif à la métamorphose monstrueuse que provoque l'opinion ». En évitant de faire corps avec les convictions qu'il défend, il échappe à l'aliénation plaisamment figurée dans la *Responce* comme une métamorphose en loup-garou. Avant Montaigne, Ronsard constate déjà « l'impuissance des hommes à connaître la vérité ». C'est pourquoi il accepte l'autorité de la tradition et défend l'ordre politique établi. Cette position serait finalement la seule compatible avec son discours poétique, qui suppose une « suspension sceptique de l'assentiment, réserve initiale qui ouvre la porte à la variété et à la fiction ».

En conclusion, la citation soumise à la réflexion des candidats devait leur permettre de proposer une synthèse originale de leurs connaissances sur *les Discours des misères de ce temps*. Elle leur offrait l'occasion d'en mettre en valeur la dimension esthétique, pour ainsi dire intemporelle, sans ignorer toutefois un projet militant très affirmé, que l'approche paradoxale retenue par François Rigolot tendait peut-être à minorer abusivement, non sans quelque anachronisme sans doute. La discussion permettait de suggérer que la distance « maniériste » de Ronsard ne s'exerçait pas nécessairement au détriment de l'adhésion du lecteur, et qu'elle pouvait aller de pair avec les convictions éthiques et philosophiques qui étaient la source même de l'engagement du poète.

Jean Vignes  
Professeur des Universités

## Deuxième composition française (littérature comparée)

### 1. Rappels et conseils méthodologiques

Faut-il encore rappeler que le concours de l'agrégation, qui recrute de futurs professeurs de français, suppose une bonne maîtrise de la langue ainsi qu'une écriture claire et fluide ? Les rapports des années précédentes reviennent à juste titre sur les défauts d'expression qui émaillent les copies, et les candidats ne doivent pas croire qu'il s'agit d'un simple rituel de déploration inaugural. Nous insistons d'autant plus sur ce point que les meilleures copies ne sont pas exemptes de fautes grossières et de formules familières qui affaiblissent évidemment la force de leur démonstration. Au-delà des problèmes d'orthographe et de syntaxe que nous ne saurions répertorier ici, répétons que nous attendons des copies écrites dans une langue correcte. Beaucoup de candidats semblent croire qu'une écriture ampoulée, recourant aux comparaisons et aux effets de style voyants, donne du poids à leur pensée. Or des phrases longues et enchevêtrées ne donnent pas l'impression que le raisonnement est complexe : elles produisent de la confusion et ne se substituent pas à une pensée authentiquement élaborée. On privilégiera donc une écriture précise et une syntaxe correctement articulée, et les ruptures de construction seront soigneusement évitées.

L'exercice de la dissertation suppose avant tout une très bonne maîtrise des œuvres. Certains candidats ont manifestement négligé le programme sur les Destinées féminines, qui était déjà « tombé » à l'écrit en 2009. Or il n'y a pas de règle en la matière : un même programme peut être donné deux années de suite, comme ce fut d'ailleurs le cas en 2007 et 2008. Il est donc hautement périlleux de se livrer à de complexes calculs de probabilités, étayés sur une supposée alternance des genres et des périodes, ou sur d'éventuelles marottes du jury. Le travail de *toutes* les œuvres est indispensable, même lorsque l'on repasse le concours : les souvenirs défraîchis de l'année précédente ne sont pas suffisants pour nourrir une bonne dissertation. En effet, et ce point est essentiel pour bien se préparer à l'exercice, une réflexion pertinente ne peut s'élaborer à partir de connaissances de seconde main. Il n'est pas question ici de nier l'importance d'un cours bien assimilé, ou de sous-estimer l'utilité des lectures critiques. Une préparation convenable suppose que le candidat ait recours à des outils théoriques et aux réflexions éclairées de ses enseignants, mais ces éléments ne prennent toute leur valeur que s'ils sont assimilés et réinvestis dans une lecture personnelle des œuvres. Lire un programme, c'est aussi et surtout le relire, l'annoter, faire des fiches sur les œuvres, s'entraîner à l'élaboration de commentaires composés, autant de pratiques qui permettent une connaissance détaillée, intime et personnelle des textes. Ce travail devrait permettre aux candidats de formuler dans leurs dissertations autre chose qu'un discours scolaire et schématique. C'est en effet le défaut majeur des travaux que nous lisons : les œuvres sont réduites à une sorte de « prêt à penser » insipide, et évoquées à travers un ou deux passages fameux, toujours les mêmes de copie en copie. Nous renvoyons sur ce point au rapport de l'année précédente, que nous pourrions reprendre mot pour mot.

Enfin, une bonne dissertation est un travail qui traite le sujet proposé. De nombreux candidats se contentent de réciter des pans entiers de leurs cours sur le naturalisme, le tragique ou les destinées des héroïnes. Or de tels développements n'ont de sens que s'ils sont envisagés en lien étroit avec la citation soumise à l'examen des candidats. Celle-ci doit être analysée de manière précise et honnête : les difficultés et les problèmes qu'elle soulève doivent être dégagés clairement, et non éludés au profit d'un repli prudent sur des propos généraux.

L'analyse du sujet est un temps fort de l'introduction. Il ne s'agit pas, dans ce moment essentiel de la réflexion, de proposer une simple reformulation paraphrasant la citation, une traduction mot à mot des termes employés par son auteur, ou encore une glose un peu vaine des procédés stylistiques inévitablement présents dans toute proposition articulée. L'analyse doit permettre de faire surgir les enjeux signifiants et les questions esthétiques engagées dans le propos. On préférera toujours une copie qui s'attaque directement aux problèmes posés par le sujet, aux ambiguïtés et aux zones d'ombres que sa formulation peut comporter, à celle qui évite soigneusement d'affronter la complexité de la pensée proposée. La problématique ne doit pas être artificiellement amenée à la fin de l'introduction, comme un passage obligé sacrifiant aux conventions rhétoriques de l'exercice. Elle correspond à une véritable proposition de lecture des œuvres à la lumière du sujet ; elle est donc le résultat de l'analyse que l'on a faite du libellé de celui-ci, des paradoxes et des apories que l'on a

repérées dans sa formulation, de la tension qu'il fait apparaître au cœur du programme, en somme de tout ce qui, à ce stade de la réflexion, apparaît effectivement « problématique ».

Parmi les écueils fréquemment constatés, on signalera donc d'abord un défaut d'attention au mouvement d'ensemble du sujet. Quelques termes sont isolés et surexploités, alors que les autres sont négligés, de sorte que la singularité de la réflexion proposée est ignorée : ainsi en va-t-il des copies qui traitent seulement du désastre, du malheur qui pèse sur les héroïnes des œuvres au programme, voire de la fatalité qui les écrase inmanquablement, sans comporter de réflexion sur le sens précis des expressions « nature primitive », « volonté humaine », « vitalité de l'individu ». La citation est souvent bien vite (et bien mal) illustrée à travers des propos généraux sur le « pessimisme » des œuvres, pour être discutée et dépassée dans des développements qui ne tiennent plus compte du problème posé par David Baguley. Dans d'autres copies, qui n'omettent pas, elles, de s'appuyer sur la citation, les termes sont illustrés de manière très fantaisiste et privés du sens qu'ils possèdent dans le groupement de phrases dont ils sont issus : comment prétendre, en effet, que la « volonté universelle, informe, dépersonnalisée » définit la société, alors que le démonstratif « cette » renvoie sans conteste à la « force de la nature » évoquée à la phrase précédente ? La citation est complexe et abstraite, mais l'on ne peut lui faire dire une chose et son contraire ; elle engage une réflexion cohérente et cette cohérence doit être dégagée par le candidat. Un autre défaut des copies qui tentent de s'interroger sur les termes du sujet est la dérive vers le catalogue : s'il s'agissait bien de s'interroger sur la « nature primitive » évoquée par Baguley, cette interrogation ne pouvait prendre la forme d'une énumération juxtaposant toutes les formes de nature présentes dans les œuvres. Réfléchir sur un sujet n'est pas simplement l'illustrer de manière mécanique à partir d'exemples tirés des œuvres.

Evoquons ensuite le nombre étonnant de copies qui considèrent les trois romans au programme comme un tout indistinct, et tiennent des propos généraux qui les englobent sans jamais les différencier. Cette méthode est bien sûr contraire à l'esprit de la dissertation comparatiste, mais on ne doit pas oublier que l'exigence de nuance et de distinction, en littérature comparée comme ailleurs, ne répond pas à une pure convention rhétorique. Les œuvres sont effectivement différentes, même si elles présentent des similitudes qui justifient qu'on les étudie dans une perspective problématique commune. Méconnaître cela entraîne de véritables contre-sens : comment affirmer qu'Effi est « bestiale comme Nana », que toutes les héroïnes sont animées par le vice, que les trois narrateurs adoptent une posture de dénonciation satirique ? Nous signalerons, pour finir, la misogynie qui affleure dans un nombre non négligeable de copies : cet aspect semblera plus anecdotique, mais il est étonnant de constater que certains candidats se plaisent à stigmatiser l'« orgueil démesuré des femmes de petite vertu » ou à signaler que la « chute est le fait de la femme, être de désir et d'orgueil ». Même s'ils sont mis (et l'on peut en douter dans certains cas) au compte des auteurs des œuvres, ces propos témoignent d'un défaut d'interprétation flagrant : comment ne pas voir que Hardy et Fontane jouent précisément des stéréotypes liés aux représentations féminines, et qu'ils font preuve d'une subtilité dans leur réflexion sur la morale qui réinscrit la question de la faute dans une perspective bien plus complexe que celle d'une condamnation des femmes ?

## 2. Analyse du sujet

« Dans l'œuvre naturaliste, il y a comme une nature primitive qui monte à la surface pour envahir les confins humains. Cette force de la nature vient saper la vitalité de l'individu et l'entraîner vers le désastre. Partout la volonté humaine cède, s'humilie devant cette volonté universelle, informe, dépersonnalisée ». (David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Armand Colin, 1995, p. 175).

### Remarques préliminaires

- l'expression initiale « dans l'œuvre naturaliste », ne doit pas être prise par les candidats comme le prétexte au déroulement d'un développement prêt à l'emploi sur le naturalisme. S'il faut bien préciser, en début de devoir, que Fontane et Hardy ont pris leur distance par rapport à ce courant alors que Zola l'incarne, il ne s'agit nullement de réfléchir d'une manière générale sur l'appartenance des auteurs au naturalisme, mais bien sur leur adéquation avec le fonctionnement de l'œuvre naturaliste telle qu'elle est définie par Baguley. Or cette définition est tout à fait singulière ; le candidat qui lui substitue les théories d'E. Zola risque le hors sujet, voire le contre-sens (surtout s'il ne se détache pas de l'idée naïve selon laquelle le naturalisme mettrait simplement au jour des lois scientifiques).

- La citation ne renvoie pas seulement aux héroïnes, elle peut concerner d'autres personnages (« l'individu ») et évoque un mouvement plus général (« partout»). En se contentant de « plaquer » sur le sujet un cours portant sur le sort des héroïnes respectives de chacune des œuvres, on manque donc l'une des articulations majeures du sujet.

- Les termes utilisés sont relativement généraux, et le critique procède à de constants réajustements qui reformulent le sens de l'expression initiale (« comme une nature primitive ») en lui apportant des qualificatifs qui l'enrichissent sans pour autant fixer son sens : « cette force de la nature », « cette volonté universelle, informe, dépersonnalisée ». Ces termes qui mettent l'accent sur la puissance, l'amplitude et l'indétermination permettent de faire jouer le sens de la citation, car ils lui confèrent un caractère relativement énigmatique et allusif, qui demande à être nourri par la réflexion des candidats. L'abstraction du propos, qui réduit l'œuvre à des forces en présence, constitue une des difficultés mais aussi l'intérêt de ce sujet.

### **Première approche**

Le sujet semble partir, dans la première phrase, sur un conflit classique, *interne* au personnage, entre sa « nature primitive » et son humanité (sa culture, les déterminations sociales ou les principes moraux). Les deux phrases suivantes précisent les choses, et l'on est en fait face à une opposition

- 1) entre la nature et la vitalité, qui n'est pas forcément attendue et qui oblige à définir la vitalité non pas, comme on le ferait spontanément, comme une émanation de la nature, mais en opposition avec elle.
- 2) entre la nature comme force *extérieure* au personnage (universelle, informe, dépersonnalisée) et la volonté humaine comme le propre de l'individu.

Comme le sujet envisage exclusivement « l'œuvre naturaliste », il exige une mention explicite, assez tôt dans la dissertation, de l'écart séparant l'œuvre de Zola, naturaliste *stricto sensu*, de deux romans certes inscrits dans ce « contexte », mais qui s'écartent sur plusieurs points essentiels de la vision du monde et de l'esthétique naturalistes. Fontane et Hardy ont manifesté un intérêt réel pour le naturalisme (Hardy signataire de la pétition en faveur de Vizetelly ; Fontane lecteur de Zola) tout en conservant par rapport à ce courant une évidente distance critique. La question peut être réglée en une ou deux phrases, dès la première partie. On pourra souligner le fait qu'entre les œuvres du corpus, existent, en contexte, et sans qu'il y ait nécessairement de filiation revendiquée avec le Naturalisme, des affinités et des références communes – formes « modernes » de la fatalité liées à la « nature humaine » et à ses exigences, intérêt pour Schopenhauer et pour le darwinisme, notamment, place essentielle accordée au conflit entre individu et société, ce conflit étant d'une certaine manière redoublé par la question de l'identité sexuelle et par l'écart croissant entre la loi morale historiquement prégnante et la prise en compte d'aspirations nouvelles liées aux débuts d'une « émancipation » sociale et sexuelle...

L'intérêt du sujet réside dans le déplacement qu'il opère, par rapport à l'angle sous lequel on lit souvent les œuvres, lorsqu'on considère qu'elles présentent la victoire des contraintes sociales et morales sur les forces de la nature qu'incarneraient les héroïnes. L'opposition structurante des romans est à première vue entre le personnage principal et ceux qui l'entourent (tenants de la société qui sont classiquement tenus pour responsables, au moins en partie, de son malheur). Or d'après Baguley, les femmes seraient, comme les autres individus, terrassées par la nature ; l'oppression ne viendrait pas de la société mais des forces primitives qui s'exercent sur l'ensemble des personnages. Ce sujet invite donc à repenser le clivage entre les héroïnes et ceux qui les entourent, et à comprendre la nature comme une puissance dont elles sont victimes, et qui s'oppose à leur vitalité personnelle.

### **Analyse détaillée**

- Le début de la citation oppose une « nature primitive » sans doute enfouie ou refoulée et une « surface » à laquelle elle accède. On note la spatialisation du propos, qui recourt également à la métaphore géographique des « confins », dans la perspective d'une contagion, d'une emprise

progressive qui adopte la forme d'une avancée territoriale. Le caractère imagé de ce mouvement est bien signalé par le comparant « comme ». Ce premier temps appelle une réflexion sur les modalités de l'émergence de cette nature primitive. D'où provient-elle ? Du passé personnel (hérité ou simple répétition de l'histoire familiale), du passé historique (dans des moments troublés faits de ruptures et de refoulement), de forces ancestrales et mythiques qui se réincarnent à la faveur d'un vacillement des valeurs (notamment religieuses), des couches populaires, qui recèleraient et diffuseraient des puissances primitives et dionysiaques ? A quelle surface accède-t-elle ? Celle de la psyché humaine, celle de l'ordre social ?

Cette première phrase pose le principe d'un affrontement entre l'humain et une force puissante qui l'assaille, et qui n'est pas sans rappeler l'opposition nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque. Le territoire des valeurs humaines serait envahi par une force de dissolution fondée sur une « nature primitive », qui renvoie au monde des instincts, de l'animalité, et de la puissance aveugle de la nature. Le candidat est invité à rechercher dans quelle mesure l'environnement des personnages (y compris la société), est travaillé par ces puissances primitives, obscures ou mythiques. La citation inscrit d'emblée les romans dans une métaphysique tragique où l'homme et son territoire sont à la merci d'un flux destructeur, la métaphore de l'envahissement signalant bien le caractère guerrier et dissolvant de ce mouvement. La dialectique ne se résout pas par une harmonieuse synthèse, mais par la victoire sans partage du primitif.

On peut l'illustrer par exemple en la reliant à la représentation de l'intériorité chez les personnages féminins : ce qui relève du non-dit, du pressenti, de l'instinctif etc, et que les textes traduisent chacun de façon particulière : Zola résout le problème en plaçant Nana entièrement du côté de l'animalité, de telle sorte qu'à la limite on peut dire qu'elle n'est le lieu d'aucun conflit (pas même de celui qu'évoque Baguley !) puisqu'elle est entièrement située du côté de la « nature inhumaine »... Pour Fontane, le conflit est traduit essentiellement en termes éthiques : à la résolution du problème de la chair par la lecture des *Propos de table* de M. Luther (cf. Mme von Padden), s'oppose le constat formulé *in petto* par Effi, à savoir le fait qu'elle ne se sent absolument pas coupable d'avoir cédé au désir, mais bien d'être contrainte au mensonge par la loi sociale. Chez T. Hardy, la loi morale étant intériorisée par Tess tout en étant subie et reconnue comme violence et injustice, les choses sont un peu différentes : elle éprouve une culpabilité alors qu'elle n'a fait que suivre le mouvement naturel du désir, par essence hors la loi. (cf. la clause du chap. 13)

- Dans la deuxième phrase, ce mouvement est d'abord envisagé à l'échelle de l'individu, chez qui il prendrait la forme d'un conflit : le personnage serait traversé par la force de la nature et viendrait affaiblir sa vitalité. Cette opposition intériorisée suppose une lutte dont le résultat serait toujours catastrophique. On notera que l'opposition entre vitalité et force de la nature oblige à préciser les choses : si l'individu est intrinsèquement doté d'une « bonne nature », une énergie qui se situerait du côté de la santé et le doterait d'une volonté propre, la « force de la nature » qui vient la saper doit être rangée dans la catégorie du pathologique ou du malsain. Du moins cette force doit-elle être considérée comme un agent funeste, destructeur de l'énergie et de l'harmonie.

Cette phrase appelle une réflexion sur le mouvement qui peut conduire à un tel malheur. Dans les œuvres, ce schéma semble concerner au premier chef les héroïnes, dont le destin est évidemment placé sous le sceau du désastre. Il s'agira de s'interroger sur l'existence effective d'une intériorisation du conflit par les figures féminines, et sur les modalités du parcours vers la déchéance. La tension évoquée par la citation laisse dans l'ombre un agent essentiel des romans, la loi sociale qui est décisive dans le basculement narratif. S'agissant des héroïnes, un tel énoncé demeure donc insuffisant : considérant l'individu à l'aune du seul débat intérieur, il occulte un maillon déterminant de la chaîne narrative, la mise en perspective sociale de la faute, qui transforme une erreur en désastre. C'est particulièrement vrai pour Effi et Tess, mais Nana se voit identiquement et hypocritement abandonnée par une société qui l'a pourtant adoubee et reconnue pour ce qu'elle était, du temps de sa splendeur.

- Enfin, la dernière phrase illustre le mouvement de contamination évoqué initialement : le conflit posé dans la deuxième phrase ne concerne pas un seul individu, il touche tous les hommes dont il révèle la faiblesse et entraîne la dégradation. La volonté de chaque individu ne serait d'aucun poids face à ce qui est renommé ici « volonté universelle, informe, dépersonnalisée ». L'opposition entre deux « volontés » peut sembler problématique. S'agissant de la volonté humaine, il n'y a guère

d'ambiguïté : elle renvoie à la dignité et à l'identité de l'homme, à ce qui le caractérise comme sujet. Que dire en revanche de la « volonté universelle, informe, dépersonnalisée » qui semble articuler un concept individuante et l'évocation d'une totalité insaisissable ? Les sèmes du concept de volonté qui renvoient à la particularisation sont neutralisés par les trois adjectifs contestant tous l'idée d'une origine assignable. Cette phrase est chargée de connotations schopenhaueriennes, et notamment d'une conception de la nature comme volonté globale, faite d'instincts et de puissance, qui s'actualise dans les corps des individus (*Sur la volonté dans la nature*, 1836). Le terme de volonté est chez Schopenhauer totalement dépersonnalisé. Baguley n'affirme pas, comme lui, que la volonté humaine et individuée est une illusion, et qu'elle n'est que la manifestation de la nature qui s'impose comme volonté. Opposant la nature à la volonté humaine, il ne conteste pas l'existence de cette dernière. Toutefois, il reprend la notion de volonté de la nature à la pensée pessimiste du philosophe, plutôt dans une perspective nietzschéenne, sur un mode dialectique. Cette phrase appellera des commentaires sur les modalités de la contamination : comment passe-t-on de l'« individu » à « partout » ? Dans les œuvres du programme, faut-il penser la généralisation sur le mode de la tentation (la femme semant le trouble autour d'elle), de la simple démultiplication (tous cèdent aux mêmes instincts), ou de l'analogie (le destin de la femme comme emblème d'un mouvement plus général) ?

L'énoncé renvoie à un mouvement narratif, mais son caractère abstrait et systématique semble également extraire des œuvres un dispositif conflictuel à résonance doublement allégorique. La lutte entre deux principes fait du personnage l'objet d'un conflit qui le dépasse (allégorie par abstraction des forces en présence). Réduplié chez l'ensemble des individus, le conflit qui anime le protagoniste constituerait l'allégorie d'un mouvement plus général qu'il reflèterait. Non seulement les héroïnes et le reste des personnages seraient travaillés par les mêmes forces violentes, mais cette analogie pousserait à s'interroger sur la valeur emblématique des destinées féminines retracées.

### 3. Proposition de plan

**Une problématique possible.** Peut-on affirmer que *Nana*, *Tess d'Urberville* et *Effi Briest* choisissent d'illustrer, à travers des destinées féminines qui possèderaient une valeur paradigmatique, la défaite générale de l'individu face aux forces primitives de la nature, ou ne peut-on voir au contraire dans ces romans des tentatives pour faire émerger des singularités individuelles, en dépit de la puissance des déterminismes qui pèsent sur les personnages ?

#### I. **Emergence et force contagieuse d'une nature primitive: des allégories du désastre ?**

Les trois romans au programme relatent l'itinéraire malheureux de figures féminines qui entraînent dans leur sillage la mort et la ruine. On peut s'interroger sur les modalités du désastre que les œuvres donnent à lire, en examinant jusqu'à quel point une nature primitive se manifeste dans les individus pour les mener vers leur anéantissement, et en évaluant la puissance exemplaire que les romanciers confèrent à leurs parcours.

##### A. **L'œuvre destructrice de la nature primitive : l'individu traversé**

De prime abord, il semble que la force de la nature se manifeste de manière particulièrement nette dans les héroïnes qui sont rapprochées, de manière explicite ou plus latente, d'une forme de nature archaïque ou bestiale. C'est évident dans le cas de *Nana* : elle incarne la puissance de son sexe, et est ramenée à une forme d'animalité primitive. *Tess* est plutôt du côté d'une nature archaïque, comme le signale sa participation aux festivités des Cerealia (ch. 2). Sa sensualité où s'exprime toute la fraîcheur de la nature séduit de manière tout aussi irrésistible que la puissante bestialité de *Nana* (au ch. 18, lors de leur première rencontre à Talbothays, Angel la qualifie de « fraîche et virginale enfant de la nature »). S'agissant d'*Effi*, si sa proximité avec la nature est à maintes reprises signalée (elle est « fille de l'air », « enfant de la nature »), elle ne semble cependant pas avoir chez elle ou sur les autres d'effet systématiquement ravageur. Toutefois, comme *Nana* et *Tess*, elle est fréquemment envisagée comme l'archétype de la femme séductrice qui provoque la chute de l'homme (elle est « fille d'Eve » pour le docteur).

Dans tous les cas, les romans reconduisent des représentations féminines archétypales où la séduction féminine est ramenée à un principe primitif inquiétant et à une puissance irrésistible qui se trouvent aisément et régulièrement comparées à celles d'Eve. Qu'elles en jouent comme Nana qui en fait un instrument de domination des hommes, qu'elles le subissent, s'en trouvent victimes et en éprouvent néanmoins de la culpabilité (Tess, ch. 13) où qu'elles le vivent sans conscience morale ni volonté de nuire (Effi), les héroïnes sont bel et bien dépassées par cette force qui émane d'elles, telle une essence de leur féminité. Dans les constructions romanesques, cette force primordiale entraîne effectivement la chute des héroïnes. Soit elle se retourne contre la femme, qu'elle ramène à une pourriture et à une désagrégation savamment mises en scène, soit elle entraîne sa mise au ban de la société et une condamnation morale ou juridique qui vient sanctionner la faute liée directement (Effi) ou plus lointainement (Tess) à l'expression de son être naturel.

Mais cette puissance primitive ne se manifeste pas exclusivement chez la femme. Soit elle apparaît chez les hommes qui l'entourent sous l'effet de la séduction irrésistible qu'elle exerce sur eux — voir ainsi le cas des hommes chez Zola, et en particulier celui de Muffat dont la chute est relatée avec le plus de précision (chez lui, la volonté qui cède et l'humiliation sont particulièrement bien illustrées). Soit la séduction féminine se conjugue avec une emprise directe de la nature sur eux (Angel succombant au charme de Tess sous l'effet d'une sensualité estivale irrésistible qui le traverse, ch. 24), soit les hommes semblent eux-mêmes travaillés par cette puissance et en rejettent néanmoins la faute sur la femme (Alec faisant jurer à Tess de ne plus le tenter). Les héroïnes apparaissent alors comme des puissances de contagion qui génèrent le désastre autour d'elles en laissant s'exprimer leur être naturel ou, de manière moins schématique, comme des révélateurs de l'existence d'une nature primitive en dehors d'elles, lorsqu'elles rencontrent des êtres qui semblent soumis aux mêmes penchants (Alec, Crampas par exemple) et vont en subir les mêmes conséquences désastreuses.

## **B. La vitalité humaine impuissante face à des forces dépersonnalisées**

Les héroïnes sont particulièrement enclines à laisser s'exprimer la force primitive du désir car elles sont construites par leurs auteurs comme des personnages essentiellement passifs.

Dans l'esthétique naturaliste de l'auteur français, le « détraquement nerveux » du sexe de Nana s'inscrit dans la lourde hérédité des Rougon-Macquart, qui se manifeste, au-delà du roman, dans la totalité de la fresque zolienne. Anna Coupeau est porteuse de cette volonté informe et dépersonnalisée qui s'incarne de manière malade en elle comme chez sa mère. Les conceptions scientifiques de Zola font de l'héroïne une manifestation parmi d'autres d'un dysfonctionnement biologique qui se transmet et remonte à la surface de chaque individu de la famille. Cette puissance — primitive en ce qu'elle remonte à des générations antérieures — qui mène l'individu à sa perte en sapant sa vitalité, s'illustre de manière particulièrement exemplaire dans la perspective naturaliste où le personnage est agi par des lois naturelles implacables prenant la forme d'une fatalité immanente.

S'il ne reprend pas à son compte la pensée d'une transmission systématique des tares, Hardy met néanmoins en évidence les effets de l'héritage familial dont Tess est tributaire. Son imprévoyance naturelle est à rapporter au fonctionnement de l'« imprévoyante maison Durbeyfield », et sa passivité se comprend alors au regard de l'incapacité de sa mère à gouverner le vaisseau familial et de la décadence d'une famille noble arrivée à sa fin (du côté paternel). On pourra comprendre ainsi l'incapacité de Tess à convaincre Angel de ne pas l'abandonner après l'aveu, alors que le narrateur suggère qu'« il ne lui aurait probablement pas résisté » : « par sa résignation, qui venait peut-être de cette soumission insouciant au destin, trop visible chez toute la famille D'Urberville, elle ne toucha pas aux cordes qu'elle aurait pu faire vibrer avec succès par des prières » (p. 281). On pourra également expliquer de cette manière la faiblesse dont elle a sans doute fait preuve à l'égard d'Alec, faiblesse qu'elle se reproche à plusieurs reprises (sans que l'on puisse dire pour autant qu'elle a volontairement cédé aux avances du séducteur). Toutefois, alors que chez Zola, la mise au jour des lois biologiques fonctionne à la manière d'une nouvelle fatalité, chez Hardy, l'héritage ne conditionne pas les êtres de manière aussi systématique, et il se conjugue notamment avec la puissance du hasard. Les dieux sont absents, indique à plusieurs reprises le narrateur (p. 50, 103), et la destinée de Tess se joue dans une combinaison délétère de traits hérités et de hasards funestes. La force universelle et dépersonnalisée est alors tout autant ce hasard qui s'exprime en l'absence des dieux,



que le caractère souterrain de la famille de Tess, qui ressurgit aux moments les plus dramatiques du roman.

Fontane n'omet pas de signaler au lecteur les similarités entre Effi et sa mère (p. 565, 741), mais il n'explique pas de cette manière la propension de l'héroïne à « se laisser aller au fil de l'eau » (p. 756). Cette caractéristique signalée par la mère d'Effi, qui complète en affirmant que « le combat et la résistance ne sont pas son affaire », est intrinsèque au personnage, dont Fontane a maintes fois l'occasion de nous indiquer la propension à laisser parler son désir et ses instincts. La discussion avec madame von Padden explicite clairement ce trait d'Effi : quand la vieille dame lui affirme qu'« il faut toujours lutter avec l'homme naturel » (p. 710), la réponse d'Effi (« souvent c'est bien difficile ») indique bien qu'elle ne possède pas la rigueur personnelle qui lui permettrait de lutter contre « ce problème de la chair ». Il n'est sans doute pas indifférent que la relation avec Crampas se noue à la faveur du fameux *Schloon*, puissant phénomène naturel qui semble à la fois favoriser et emblématiser la puissance du désir.

Ainsi, les œuvres mettent bien en jeu cette puissance de la nature, primitive et universelle dans la mesure où les personnages, et en particulier les femmes, sont en proie à la force du désir selon une vision qui renvoie à des archétypes anthropologiques anciens. Cette puissance est également pensée comme universelle lorsqu'elle s'inscrit dans une conception où les lois biologiques motivent le comportement de la femme. Elle est alors dépersonnalisée et informe au sens où elle se substitue à une transcendance divine clairement identifiable. Dans le cas de Tess, la force de l'hérédité, pensée sur un mode moins scientifique, est cependant présente, alliée à une autre volonté informe et dépersonnalisée, le hasard. Enfin, chez Effi, la tendance à se laisser envahir par la puissance de la nature se voit corroborée par le mouvement naturel du *Schloon* qui favorise ponctuellement la tentation, mais constitue surtout une représentation puissante des désirs refoulés d'Effi dans la vie terne que lui fait mener Innstetten à Kessin. Ces éléments se conjuguent pour faire apparaître les personnages dont la vitalité et la volonté personnelles sont affaiblies : ce sont des êtres agis par des forces – intérieure, universelle et primitive, remontant à la surface lorsqu'il s'agit du désir, extérieure et dépersonnalisées, lorsqu'il s'agit de lois, de traits hérités, ou d'agents naturels – qui tendent à les faire évoluer vers des fins funestes. L'extension du phénomène à tous les individus, sur le mode de la contagion, de la confluence ou de la révélation, est claire chez Zola, plus limitée et néanmoins vérifiée dans *Tess d'Urberville* et *Effi Briest*. Les propos de Baguley semblent donc refléter le fonctionnement des personnages et leur mouvement vers le désastre, à des degrés divers : nous avons vu que le roman de Zola est sans doute celui qui correspond le plus nettement à cette mise en œuvre de la force primitive décrite, même si dans le cas de Nana la passivité n'est pas totale – elle use consciemment de ces courants qui la traversent.

### C. Portée allégorique et perspective tragique

Nous pouvons à présent nous interroger sur le sens du mouvement que décrit Baguley, et sur le caractère abstrait et systématique qu'il semble revêtir. Tel qu'il est énoncé, il suppose que les œuvres mettent en jeu une lutte entre l'individu et la nature primitive qui se solde toujours par une victoire de cette dernière, et que ce conflit opère chez l'ensemble des individus. L'individu serait alors le support d'un dispositif conflictuel à valeur allégorique, le cas isolé renvoyant à un phénomène général : le héros constituerait une illustration exemplaire d'un fonctionnement universel. Ces présupposés interrogent le rapport du protagoniste à la société et à l'histoire : le désastre qui les touche est censé refléter celui qui anime le groupe, le tragique de sa situation étant emblématique d'un moment historique, de l'état d'une société à une époque donnée. Or cette idée peut faire l'objet d'un double amendement.

Dans le cas de *Nana*, il semble avéré que l'héroïne constitue une véritable allégorie de la décadence du Second Empire, qui mène à la débâcle. L'image de la Mouche d'or développée dans l'article de Fauchery explicite ce rapport analogique. Toutefois, si le mouvement de l'Histoire ainsi décrit est bien celui d'une dégénérescence, l'itinéraire suivi par le personnage éponyme n'est pas clairement tragique. On observe une véritable jouissance de Nana à laisser s'exercer ses charmes et à corrompre l'aristocratie. Le mouvement correspond à une revanche des classes populaires qui contaminent les couches supérieures. En ce sens, l'action délétère de Nana est bien allégorique d'un mouvement social, mais elle n'inscrit pas sa destinée dans une perspective tragique. La corruption que la nature animale de Nana entraîne dans le monde qui l'entoure n'est pas directement corrélée à

sa fin sordide ; elle ne meurt d'ailleurs pas d'une maladie liée à la sexualité, mais d'une simple petite vérole. En somme, elle est le vecteur emblématique d'une chute générale, mais son existence n'est pas pour autant marquée au coin du tragique. La peinture de la mort est d'ailleurs abstraite de toute considération existentielle, de toute mise en perspective de la destinée individuelle de Nana : la décomposition de Vénus met au jour le fonctionnement viral du personnage. La pourriture du corps donne à voir « ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple » : le narrateur opère là une dépersonnalisation du processus, ramené à sa valeur abstraite et allégorique. Son corps a opéré l'humiliation de la volonté de tout un peuple, dont il a effectivement sapé la vitalité, mais Nana elle-même a simplement constitué l'agent de cette décomposition et ne semble pas, pour sa part, en avoir véritablement été victime. Les forces primitives qui se sont exprimées à travers elle ne l'ont pas clairement entraînée vers le désastre, et le retournement de la pourriture contre son propre corps fonctionne davantage comme un révélateur didactique, pour le lecteur, que comme une sanction immanente de son existence délétère.

Cette restriction mise à part, le roman de Zola met bien en jeu le dispositif allégorique sous-jacent dans les propos de Baguley, la puissance primitive qui émane de la femme exemplifiant – en même temps qu'il le conditionne – le désastre d'une époque. Mais cette dimension exemplaire du parcours féminin ne se retrouve pas à l'identique dans les romans de Hardy et Fontane. Tess est bien présentée comme victime des forces primitives qui viennent se manifester en elle, et son parcours funeste est étroitement associé à la mort d'Alec, qui se retrouve finalement emporté par ce mouvement désastreux. Toutefois, elle n'illustre pas un mouvement général, qui animerait tous les individus (la société dans son ensemble), et si son parcours est tragique, son issue ne reflète pas une victoire générale de la nature primitive sur les individus. A l'inverse, le roman propose une vision d'ensemble où l'être proche de la nature primitive que constitue Tess se voit dépassé par les forces de la modernité (l'exemple de la moissonneuse qui entame le corps de la femme en constitue l'illustration exemplaire). Le mouvement de l'Histoire signifierait plutôt la victoire du progrès technique sur la nature archaïque ; le tragique de la destinée de Tess, affaiblie et écrasée par les puissances primitives qui s'exercent en elle, s'inscrit dans une perspective plus vaste où elle est également victime d'autres agents qui pèsent sur elle. La société et ses valeurs morales jouent également un rôle dans cette trajectoire, nous le verrons. Aussi le tragique de la destinée de Tess n'est-il nullement emblématique d'une victoire générale de la nature primitive sur les individus, ce qui nous obligera à repenser le rapport entre la destinée de Tess et le groupe. Enfin la nature primitive qui s'exprime en Effi, et contre laquelle elle trouve difficile de lutter, n'est pas seule en jeu dans sa fin pitoyable. Le tragique de sa situation n'illustre pas une victoire généralisée de la puissance dépersonnalisée et universelle de la nature sur le monde. L'ordre moral joue un rôle décisif dans son parcours, nous le verrons, et le dénouement signe bien plutôt la victoire des valeurs sociales sur la force du désir que l'inverse. En outre, la force primitive qui anime Effi et entraîne son malheur n'est jamais présentée comme une donnée négative à étouffer ou à surmonter – alors que ce peut être le cas chez Hardy dont le narrateur stigmatise à plusieurs reprises le naturel faible et passif de l'héroïne.

Les destinées d'Effi et de Tess n'allégorisent donc pas un mouvement social général où la puissance de la nature écraserait l'ensemble des individus. Cette nuance nous incite à reconsidérer les rôles respectifs de la nature et de la société dans les romans. La nature apparaît-elle seulement comme une puissance néfaste qui abolirait la vitalité individuelle ? Le rapport de l'individu au groupe peut-il être pensé dans un simple rapport d'analogie exemplifiante, ou faut-il, dans le cas des héroïnes féminines, envisager que la société exerce une action contraignante sur leur sort ? Comment, alors, considérer les représentations féminines archétypales mises en jeu dans la trame romanesque ? La vision de la femme en Eve faible dans sa chair et tentatrice, qui illustre au plus près l'irruption d'une force primitive et destructrice, ne doit-elle pas être envisagée comme un stéréotype à l'égard duquel les narrateurs peuvent adopter des positions variées, allant de l'adhésion à la distance critique ?

## II. Ambivalence des forces de destruction : des stéréotypes de la femme naturelle à la violence de la société

### A. Les archétypes féminins, ou la mise au jour des fantasmes masculins

Si la femme est sans cesse rapprochée de figures archétypales qui renvoient à une nature primitive souvent inquiétante ou prédatrice, les narrateurs ne manient pas ces représentations sans distance. Ces évocations procèdent en effet, la plupart du temps, du regard que les hommes posent sur l'héroïne.

Le phénomène est patent dans *Tess d'Urberville*, où ce sont Alec et Angel qui projettent sur le personnage éponyme des regards qui se signalent par leur caractère fantasmagorique. Dans le cas d'Alec, il est tout à fait net que cette projection est viciée, lorsque le séducteur repentí tend paradoxalement à réélaborer le personnage de Tess en figure tentatrice : après sa « conversion », il lui demande de ne plus le tenter par ses charmes et par ses actions (p. 337), affirme qu'il « n'y eut jamais depuis Eve de bouche aussi affolante » (p. 349), et la qualifie de « sorcière damnée de Babylone » (p. 349). Dans la bouche d'Alec, ces paroles sont forcément disqualifiées, la « mauvaise foi » du personnage étant évidente à ce stade de l'intrigue. Mais la vision d'Angel fait également l'objet d'une distance ironique de la part du narrateur : le jeune homme tend d'emblée à surimposer sur Tess des qualificatifs stéréotypés qui attestent que le fils de pasteur n'est pas dégagé des préjugés dont il se croit libéré. La qualifiant pour lui-même de « fraîche et virginale enfant de la Nature » (p. 151) lorsqu'il la voit pour la première fois à Talbothays, il l'associe à une nature primordiale et innocente, conception qui apparaît singulièrement discordante au lecteur informé du passé de Tess. Plus tard, lorsqu'il l'associe à Déméter et à Artémis (p. 161), il reconduit cette vision épurée tributaire d'un imaginaire archétypal, comme l'indique le narrateur qui révèle en focalisation interne que pour lui « elle n'était pas la fille de la laiterie, mais l'essence idéale de la femme, son sexe tout entier résumé en un type » (p. 161). Cette vision apparaît d'ailleurs éminemment réversible, car elle bascule facilement de la pureté à l'évocation du péché originel, dès lors que l'archétype glisse du paganisme vers le christianisme : assimilée à Eve (p. 161), Tess peut alors paraître dangereuse à Angel, lorsqu'il voit « le rouge intérieur de sa bouche, pareil à la petite gorge d'un serpent ». C'est bien sûr après l'aveu que le travail des clichés est à son comble. Le narrateur révèle alors qu'Angel « la considérait comme une sorte d'imposteur, comme une femme coupable, ayant pris le masque d'une innocente » (p. 257). Le lecteur qui a vu Angel appliquer de lui-même ces catégories stéréotypées à Tess est capable de déceler ce qu'elles comportent de projection imaginaire. L'ambivalence du regard d'Angel, qui fait de Tess un personnage incarnant une nature féminine essentialisée oscillant entre pureté et péché, témoigne bien du caractère éminemment problématique de l'usage de ces stéréotypes de la féminité pensée comme le creuset d'une nature primitive.

Le narrateur zolien adopte une posture bien différente à l'égard de ces clichés qu'il semble assumer en grande partie. Reprenant les représentations traditionnelles de la femme fatale, il mobilise les références archétypales pour définir son héroïne ; il l'assimile tout au long de son récit à Vénus, déesse de l'amour et du sexe se situant univoquement du côté de la nature biologique et de l'instinct corporel. Par ailleurs, les propos de Fauchery sur l'animalité empoisonnée de Nana ne sont nullement mis à distance, et l'on trouve d'ailleurs des échos entre sa chronique et le point de vue du narrateur. La séduction physique de Nana opère comme « une force de la nature, un ferment de destruction » (p. 224) selon le journaliste, en des termes qui annoncent précisément ceux utilisés par le narrateur pour clore le roman, autour de la révélation de la fonction de contamination du corps de Nana. De la même manière, le lexique naturaliste de l'hérédité et de la transmission du sang gâté manié par le journaliste ne peut qu'évoquer les théories de Zola. Toutefois, et même si la vision de la femme fatale et tentatrice est reconduite et exacerbée par le narrateur zolien au point que « Nana tourne au mythe », pour reprendre les mots de Flaubert, l'écriture révèle simultanément que le regard masculin participe de cette élaboration qui semble donc en partie fantasmagorique. L'écriture est en effet focalisée sur la vision masculine, qui médiatise les évocations du corps de Nana (chapitre 1, p. 47, ch. 5, p. 157-160). La scène de la loge témoigne précisément de la manière dont les hommes, et au premier rang de ceux-ci Muffat, tendent à projeter leurs fantasmes sur l'héroïne. Ce personnage envisage en effet Nana au filtre de sa culture religieuse qui fait de l'héroïne un diable gonflé de vice (p. 159), puis un « monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve » (p. 226). Si le personnage de Nana opère une séduction trouble sur les hommes, c'est sans doute parce qu'elle incarne l'archétype féminin de la femme tentatrice ; elle ne l'incarne pas seulement au sens où elle le serait constitutivement, mais

dans la mesure où elle le construit de manière exacerbée, pour aller à la rencontre des désirs masculins et devenir un support de projections fantasmatiques particulièrement efficace.

Chez Fontane, la comparaison d'Effi avec la primitive et séductrice Eve se fait par la voix du docteur Rumschüttel ; elle est d'ailleurs, à ce moment du récit, davantage due à la capacité de simulation que le docteur détecte chez Effi qu'à son incontestable séduction. L'assimilation d'Effi à Eve est également faite par Innstetten, d'une manière relativement ambiguë : s'il l'appelle « sa petite Eve » dans ses premières lettres, c'est sans doute pour décliner le prénom d'Effi, mais cette dénomination témoigne également de la future propension du sous-préfet à considérer sa femme au moyen de typologies réductrices (il la considérera comme une enfant à éduquer). Innstetten enferme dès le départ Effi dans une formule qui combine deux images stéréotypiques, celle de la séductrice et celle de la femme enfant. La réduction de l'héroïne à l'archétype est donc bien le fait des personnages masculins, mais l'on pourrait se demander dans quelle mesure le narrateur ne reprend pas à son compte l'assimilation d'Effi à Eve, dans l'*incipit* qui fait du jardin de Hohen-Cremmen un paradis terrestre (p. 586). En effet, dans le premier chapitre du roman, le cadre édénique et la proximité de l'héroïne avec la nature la font apparaître comme une nouvelle Eve, trait souligné par l'évocation de ses nombreuses chutes et sans doute symboliquement préfiguratrices de sa faiblesse ultérieure face aux tentations de la chair. Toutefois, cette présentation inaugurale associe étroitement la fraîcheur et le goût pour la nature de la jeune fille à son âge juvénile, et le jardin renvoie davantage au monde de l'enfance qu'à la vision archétypale de la femme tentatrice. Effi est d'ailleurs affectueusement qualifiée de « p'tit diable » par le vieux factotum des Briest : elle est une enfant dont le mode d'être principal est le jeu, et l'on peut déjà entrevoir que ce qui lui nuit est le passage du jeu à une réalité où, bien qu'elle soit toujours considérée comme une enfant, chacun de ses actes est passible de sanction. En tout cas, à l'orée du roman, le comportement d'Effi dans le jardin familial ne semble témoigner d'aucun affaiblissement de sa force vitale...

## B. Valeurs multiples de la nature

De fait, la nature n'est pas uniformément présentée dans les œuvres comme une puissance destructrice et avilissante, qui viendrait briser les forces vitales de l'individu. Il est vrai que l'œuvre de Zola semble assez bien coïncider avec les propos de Baguley, dans la mesure où elle est entièrement irriguée par la théorie de l'hérédité avilie, qui dans le cas de Nana sert une corruption généralisée de la société. La focalisation du roman sur le cadre urbain ne permet pas de faire exister le monde naturel en tant que tel, excepté dans la fameuse échappée du chapitre 6. Le cadre des Fondettes dont « le jardin avait des ombrages magnifiques, une suite de bassins aux eaux courantes, alimentés par des sources » (p. 176) et la simplicité du mode de vie (« on mangeait des œufs à la coque et des côtelettes » p. 177) semblent renvoyer à une forme d'idéal qui ferait de la campagne un refuge face au vice et à la vanité de la ville. Cependant, l'émerveillement naïf de Nana (p. 181-184) est tempéré par le réalisme de Zoé (« on voit bien que Madame n'est pas de la campagne [...] Avec ça, il fait froid, ce soir. C'est humide, par ici »), et l'idylle avec Georges qui cumule les stéréotypes de l'amour romantique jusqu'au ridicule est relatée de manière tout à fait ironique par le narrateur (p. 195-196). La partie de campagne apparaît davantage comme une parodie de retour à l'âge d'or, que comme une réelle exaltation de la pureté de la nature.

En revanche, dans le roman de Fontane, la nature et la proximité qu'Effi entretient avec elle sont présentées sous un jour extrêmement positifs. Les premiers chapitres témoignent bien de la vitalité innée de l'héroïne, qui s'exprime de manière particulièrement libre dans le jardin de Hohen-Cremmen. La description que le narrateur donne du jardin est tout à fait idéale. La beauté et l'harmonie du lieu ne sont pas, comme chez Zola, médiatisées par le regard d'un personnage ignorant et nourri de clichés, mais directement évoquées et assumées par le narrateur qui y inscrit son héroïne pleine de « joie de vivre » et à l'« esprit naturellement très éveillé » (p. 566). Les multiples mouvements physiques d'Effi, ses « torsions de gymnaste » (p. 565) et ses envolées sur la balançoire montrent que le cadre favorise l'épanouissement du corps. La vitalité personnelle d'Effi éclate dans toute sa fraîcheur dans cette présentation qui associe sans conteste ses élans à la force de la nature (« Effi était par conséquent la vrille de lierre qui devrait grimper dessus » p. 576). Le rigide Innstetten est d'ailleurs ensorcelé par cet éclat que semble emblématiser, par métonymie, « la vigne vierge qui lançait ses vrilles » (p. 578), tandis qu'Effi fait elle-même le lien entre sa liberté de mouvement et la beauté du lieu (« ici, je mène une vie libre de toute contrainte et je me réjouis de la moindre feuille verte »). On sait que cette énergie s'amenuise à Kessin, excepté peut-être lorsqu'Effi se livre à de longues

promenades à cheval : la vitalité de l'héroïne se fane et laisse la place à une inquiétude malade précisément lorsqu'elle est arrachée à son paradis naturel.

Enfin, dans *Tess d'Urberville*, la nature ne semble pas en elle-même affectée d'une valeur axiologique constante. Si elle peut constituer un lieu harmonieux propice à l'idylle et au bonheur (à Talbothays), elle est également susceptible de faire peiner les individus, lorsqu'elle prend le visage aride et peu protecteur de Flintcomb Ash. Il est certain que le narrateur de Hardy, qui s'attache à retranscrire toutes les nuances d'une nature souvent envisagée par le biais d'une écriture picturale, tend plutôt à magnifier les cadres naturels. Toutefois, si dans le cas de Talbothays la beauté du lieu communique un certain élan aux personnages (y compris à Angel qui y est venu avant tout pour « étudier » les mœurs campagnardes) comme on le voit dans la section opportunément appelée « Le réveil de la vie », cette transmission de la vitalité naturelle aux personnages n'est pas la règle dans le roman. On pourrait d'ailleurs revenir sur les chapitres 24 et 25 pour montrer que l'impulsion sensuelle communiquée à Angel constitue d'une certaine manière un piège et ne débouchera pas sur le bonheur promis : malgré les apparences, ce passage ne témoigne pas d'une résonance harmonieuse et idéale entre le monde des hommes et celui de la nature. On sait que Hardy se situe dans une perspective post-romantique et qu'il ironise fréquemment sur le « Plan divin de la Nature ». La nature est le plus souvent tout à fait indifférente aux individus, et déploie sa beauté et son harmonie sans infléchir la destinée des hommes. Celle-ci peut prendre une tournure tout à fait dramatique alors que tout semble riant dans le règne animal (cf. les paisibles oiseaux et les lièvres sautillants de la p. 103).

Ainsi, loin d'être dans tous les cas un vecteur du désastre individuel et collectif, la nature fait l'objet de représentations variées chez nos trois auteurs. Chez Zola, l'épisode des Fondettes montre que la nature est devenue inaccessible au monde des hommes, qui ne parviennent pas à l'appréhender directement et à la voir comme elle est. Le rapport des individus à la nature est dysphorique, car il témoigne d'un écart irréductible : les hommes ne sont plus capables d'entretenir un lien sain et simple avec elle. La seule nature avec laquelle les personnages parviennent à tisser des liens est la bestialité dévoyée et destructrice de Nana. La nature est à l'inverse porteuse d'une puissante force vitale chez Fontane et considérée comme une force positive. Enfin, chez Hardy, elle s'inscrit dans une étonnante forme de neutralité morale. Les romans de Hardy et Fontane laissent entrevoir que l'opposition posée par Baguley entre une nature primitive délétère et des individus qui seraient écrasés par sa puissance est sans doute trop simpliste. Si elle fonctionne relativement bien dans le roman de Zola, cette dichotomie tranchée ne reflète pas la diversité des forces à l'œuvre dans les destinées de Tess, d'Effi et des personnages qui les entourent.

### **C. Barbarie de la société : une volonté immanente susceptible d'aliéner l'individu**

Le roman qui s'écarte le plus de l'idée selon laquelle la nature primitive entraînerait l'individu vers le désastre est évidemment celui de Fontane. Le mouvement même d'*Effi Briest* illustre l'aliénation de l'héroïne qui se voit progressivement privée de tout ce qui lui conférerait son énergie et sa joie de vivre. Si l'on peut imputer la faute d'Effi, qui la mène vers le désastre, à son instinct naturel qui se double d'un goût pour le plaisir et la légèreté, son « écart » ne revêt une résonance tragique qu'au regard de la société corsetée qui l'entoure. La nécessité de domestiquer l'être naturel qu'énonce madame von Padden illustre bien la morale régnante.

Dans le cas de Tess, il apparaît également que ce sont les mœurs contemporaines qui font de l'expression de la nature primitive une faute. La souillure de Tess, qui apparaît comme la conséquence de la nature sensuelle qui émane de son corps, n'est condamnable que d'un point de vue social. Lorsque Tess évolue au milieu d'une nature paisible, elle se croit « la figure du Pêché s'introduisant dans le séjour de l'Innocence » (p. 117). Le narrateur signale sans équivoque que cette intériorisation par l'héroïne de la « nuée de farfadets moraux qui la terrorisaient sans raison » est une erreur : « elle avait été poussée à violer une loi sociale acceptée par les hommes, mais inconnue de cette nature où elle s'imaginait être une anomalie ». Ce passage témoigne de l'arbitraire de la loi sociale face à ce que le narrateur considère comme « le monde réel » : le désastre provient alors de ces lois sociales qui s'élaborent en contradiction avec le monde naturel. L'injuste *double standard* en vigueur dans le monde victorien vient renforcer cette conséquence : ce qui est excusable dans le cas d'un homme constitue une faute sans appel pour la femme. La violence des mœurs qui poussent Angel à abandonner sa femme est mise au jour dans le roman, de sorte que la barbarie est davantage du côté de la société que de l'être travaillé par des pulsions naturelles.

Le roman de Zola semble dépourvu de cette forme de justification de la nature primitive, pour les raisons que nous avons déjà exposées. Toutefois, il faut bien préciser que Nana, si elle opère une forme de contagion, ne crée pas à elle seule le désastre... Elle joue bien davantage le rôle d'un révélateur de la corruption existante et l'on peut se demander si, au-delà de son hérédité qui la promettait vraisemblablement au vice et à la prostitution, elle ne se contente pas de tirer parti de l'état de la société, à des fins de survie. Dans tous les cas, on peut postuler que la décadence préexiste à l'action de Nana et que, dans le corps social, elle ne se résume pas à une simple résurgence de forces primitives naturelles.

En somme, imputer les mouvements vers la catastrophe que relatent les romans à la simple puissance des forces de la nature considérée comme volonté universelle, informe et dépersonnalisée semble réducteur. On a pu constater dans les romans d'Hardy et Fontane que ce sont plutôt le sens que la société confère à cette nature, et la manière dont elle cherche à l'étouffer ou à la domestiquer, qui ont des conséquences tragiques. Cette volonté sociale est loin d'être universelle, elle est circonstancielle et en un sens arbitraire, car liée à une époque et à des modèles moraux précis. Elle n'est d'ailleurs pas aussi informe et dépersonnalisée que la puissance de la nature, car elle s'incarne dans des personnages et des institutions. On ne peut donc considérer les romans du programme comme de pures illustrations du caractère pathologique et mortifère de la nature. Seul *Nana* s'approche de cette conception univoque et démonstrative synthétisée par Baguley ; encore faut-il noter que l'héroïne de Zola n'est pas simplement agie par la puissance primitive dont elle est le vecteur.

On peut ainsi choisir, dans une dernière analyse, de revenir sur l'idée selon laquelle l'écriture romanesque de Zola, de Fontane et de Hardy aurait pour effet de priver de volonté et d'identité leurs personnages respectifs, pour les montrer uniquement agis par des principes qui les dépassent. Le projet romanesque des auteurs subordonne-t-il vraiment la représentation de l'individu à un ensemble de forces qui menaceraient de l'écraser, et si c'est le cas, peut-on considérer que ce projet s'accomplit entièrement ? La singularité du personnage n'y est-elle appréhendée qu'au croisement de ces multiples agents, naturel, social, historique, qui se combineraient à travers lui ?

### **III. Résistances du personnage : une autre écriture sur l'individu**

La proposition de Baguley, dont le caractère systématique a déjà été souligné, semble engager une forme de désincarnation du personnage qui serait le support d'une démonstration. Cette perspective allégorisante peut être nuancée, et nous avons également indiqué que la puissance de la nature n'est pas la seule force qui exerce son pouvoir sur l'individu ; il reste à comprendre ce qui reste du personnage si celui-ci est représenté comme un être traversé (de l'intérieur) par une nature primitive, ou contraint (de l'extérieur) par des lois sociales. Or les romans ne procèdent pas à une telle déréalisation de l'individu, du moins chez Hardy et Fontane.

#### **A. Vitalité de l'individu / vie du personnage**

On connaît la force d'illusion qui s'attache au traitement du personnage des romans naturalistes. Le caractère vivant de ces héros est même devenu rétrospectivement, pendant ce que l'on a appelé l'« ère du soupçon », emblématique de cette période importante du roman européen, qui se situe à la charnière entre l'âge d'or du roman réaliste et l'invention du roman dit moderne. Il est alors intéressant de montrer comment, paradoxalement, cette force de vie qui anime les personnages peut servir — ou desservir — le projet esthétique de ces trois « romans de la chute », suivant qu'il s'agit de *Nana*, de *Tess* ou d'*Effi*.

Là encore, la spécificité du roman de Zola s'impose : vie et vitalité du personnage principal semblent s'y confondre dans une même condamnation morale des forces primitives qui se révèlent dans leur libération. C'est évident en ce qui concerne Nana elle-même, dont toute la vie animale est montrée comme l'effet d'une corruption — c'est le principe de la « pourriture », phénomène directement lié à la fermentation et donc à la vie —, mais c'est tout aussi manifeste dans le cas des personnages secondaires. Ainsi, la tache isolée que fait la « profonde chaise de soie rouge » (p.79), symbole de la sensualité cachée de la comtesse Sabine, dans le décor mortifère de l'ancien hôtel des Muffat, finit par envahir et par animer tout le décor de leur nouvelle existence, lors de la réception des fiançailles de leur fille Estelle (p. 401). Il s'agit bien, dans le cas de la fille comme de la mère, d'une

irruption de la vie dans un milieu moribond et stérile ; et cette irruption est montrée comme un désastre. Ce choix esthétique et moral (la condamnation de la vie elle-même) qui guide l'écriture de *Nana* ressort particulièrement si l'on compare le traitement qu'y fait Zola de la notion de vitalité avec ce qui se produit dans d'autres œuvres du romancier. Autant par exemple dans le *Bonheur des Dames* le romancier montre l'envie de vivre et d'agir qui anime Denise comme un principe productif — il s'y confond explicitement avec l'expansion capitaliste du commerce parisien, montrée comme porteuse d'un avenir socialement plus juste, malgré ses effets terribles sur les petits commerçants repliés sur un ordre ancien du monde — autant dans *Nana* c'est bien la vitalité même des individus, leur élan vers l'action et vers l'accomplissement de leur volonté, qui est montré comme le produit de forces néfastes, et propres à amener la fin d'un monde corrompu.

Au contraire, dans *Tess*, la vitalité intérieure des personnages, que Hardy présente comme une force positive, est capable de lutter même contre les forces extérieures qui s'exercent sur elle. Ces forces, on l'a montré, peuvent être bien sûr mécaniques (la moissonneuse-batteuse, emblème d'une industrialisation qui menace de détruire le rythme ancien d'un monde paysan en voie de disparition) mais aussi naturelles — on se souvient de l'indifférence de la nature aux malheurs de Tess (p. 103, p.122). Le titre de la « Troisième phase » du roman, « Le réveil de la vie », est clair sur ce point. On y voit l'énergie intérieure de Tess, attribuée au « tempérament Durbeyfield » (p.137), en état de modifier le courant de la destinée du personnage : il contribue à la relever de sa chute non par l'effet d'un choix mais par la force de vie, et donc de croissance et de transformation qui anime un être jeune. Ici, une analyse de la conduite de l'action dans *Tess* permettrait en particulier de montrer que les multiples coïncidences désastreuses décidées par le narrateur font régulièrement ressortir l'injustice du sort qui s'acharne sur elle en dépit de l'appétit de vie attribué à l'héroïne, plus qu'en dépit de la volonté de celle-ci, qui est souvent montrée comme défaillante ou mal éclairée. On pourra souligner à cet égard le contraste ménagé par le romancier entre la féminité trompeuse de Tess (son aspect la faisant paraître « plus femme qu'elle n'était », p. 68), et son immaturité réelle : la jeunesse même du personnage fait de son destin le résultat constant d'une erreur, son entourage ne la reconnaissant pas comme un être en devenir, mais voulant la fixer dans une identité permanente (d'où la désillusion d'Angel : « vous étiez une personne, maintenant vous en êtes une autre », p. 296).

Le cas d'*Effi* est tout aussi complexe à cet égard : certes, c'est la vivacité (qualité transmise de mère en fille chez les Belling, puis les Briest, cf. p. 573), plus encore que la vitalité d'*Effi* qui est censée l'avoir « perdue », et Innstetten le reproche suffisamment, à un moment clé de l'action, à sa fille Annie (p. 768). Mais c'est un reproche dont le sens est rendu entièrement clair par l'image terrible d'une enfant « assagie » — entendons : aliénée — que présente la petite Annie après quelques mois sous l'autorité exclusive de son père et de Johanna, lors de ses retrouvailles avec sa mère et Roswitha. La vitalité d'*Effi*, bien mise en valeur par le contraste avec un mari-éducateur sans cesse engagé dans une répression des élans de spontanéité, même innocents, de sa femme-enfant, dirige donc la sympathie du public vers celle-ci. Ce phénomène est souligné par le succès du roman auprès du public, fondé comme celui des romans sentimentaux sur l'adhésion au sort du personnage « de naturel aimable » au détriment des figures moralement louables, comme le montre l'indignation (feinte ?) de Fontane défendant Innstetten contre la vindicte du public, et qualifiant celui-ci d'« exemplaire humain parfait » (Préface, p 18).

## **B. La chute du personnage : un projet esthétique ?**

C'est dire que la vitalité menacée des personnages du roman naturaliste — qu'elle soit ou non présentée comme un principe positif — gagne à être envisagée comme l'un des impératifs esthétiques qui guident l'écriture des romans, plus encore que comme une loi du monde que ceux-ci se donneraient pour mission de reproduire.

C'est particulièrement net pour Zola, chez qui l'on peut relever la part essentielle de fabrication purement littéraire des principes philosophiques qui guident l'œuvre. On connaît bien les ambitions scientifiques qu'il donnait à l'écriture de l'ensemble des Rougon-Macquart, et au projet matérialiste en particulier. Tout aussi importante — et fort différente parfois ! — est cependant la réalité de ce qu'il accomplit dans *Nana*, et qui transparaît par exemple dans le discours cette fois technique qu'il tient sur ses romans. Ne se donne-t-il pas pour mission dans ses « Notes sur la nature de l'œuvre », de « prendre avant tout *une* tendance philosophique » (nous soulignons), afin de « donner une unité » à ses livres ? « La meilleure serait peut-être le matérialisme », poursuivait-il, « je veux dire

la croyance en des forces sur lesquelles je n'aurai jamais le besoin de m'expliquer. Le mot force ne compromet pas ». On peut donc lire aussi dans le schéma simple et répétitif que relève ici Baguley, et qui organise effectivement le scénario de *Nana* l'application de ce projet esthétique bien plus que la mise en roman d'une thèse sur le fonctionnement du monde. D'où la vacuité souvent soulignée par la critique du personnage lui-même (cf. E. Reverzy pour qui Nana est « le personnage qui fait mieux sentir que beaucoup d'autres sa nature d'être de papier »): plus Nana déborde de vie et de sensualité, plus elle devient schématique et abstraite. Plus elle exerce dans le roman sa liberté d'action de façon anarchique et amoral, plus elle apparaît comme l'instrument de forces anonymes qui la dépassent, *c'est-à-dire* comme la marionnette de son créateur.

La position qu'adopte Hardy vis-à-vis de *Tess* comme de l'ensemble des « romans du Wessex » est tout aussi ambiguë. D'un côté en effet il y évoque un monde paysan et une nature en voie de disparition sous l'influence de l'industrialisation, et le récit de la chute de *Tess* peut être compris comme une déploration de cet écrasement réel et contemporain de l'individu par la collectivité ( cf. « the ache of modernism »). De l'autre, les effets de distance et d'ironie qu'il introduit dans la narration (p. 176, p. 193, etc.), le jeu constant sur les codes du roman sentimental, du mélodrame (scène des retrouvailles avec Alec, p.349) , et du providentialisme à la Wordsworth (critique du « Holy Plan », mais aussi de la « pathetic fallacy » de Ruskin) peuvent aussi faire penser que Hardy s'y donne pour but de défendre la complexité du personnage de roman contre la schématisation — la « dépersonnalisation » — que lui font subir les stéréotypes romanesques, y compris celui du déterminisme social. On pourra par exemple développer dans ce sens une analyse des ambiguïtés et des ellipses fondamentales du roman (*Tess* est-elle ou non une descendante des d'Urberville ?) qui permettent à Hardy de ménager un espace pour l'interprétation, et donc de préserver la complexité de l'intrigue et des personnages.

On relèvera chez Fontane un projet comparable de lutte contre le stéréotype romanesque dans son application au personnage. Une série d'analyses peut ainsi porter sur le traitement des personnages secondaires, et en particulier des groupes sociaux (milieu familial de Hohen-Cremmen, noblesse provinciale de Poméranie, entourage de Gieshübler, domesticité des maisons de Kessin et de Berlin), dans lesquels on soulignera les contrastes ménagés par le romancier, qui déjoue sans cesse les « attendus » moraux et romanesques de chacun (exemples : l'originalité esthétique de la Tripelli, de Roswitha). Plus essentiellement, on peut s'arrêter sur le travail également mené par Fontane sur l'ellipse (moments correspondant à la consommation de l'adultère) et sur l'ambiguïté, en précisant qu'il va jusqu'à interdire au lecteur — contrairement à ce que font Zola et Hardy — l'accès au discours intérieur des personnages, et en particulier d'Effi. La réception de l'œuvre, évoquée plus haut, a bien montré que ces procédés, s'ils s'inscrivent dans une suspension volontaire par Fontane des effets faciles d'empathie romanesque, n'ont fait que renforcer l'illusion référentielle, *c'est-à-dire* l'impression que le personnage possède une singularité indissoluble dans un stéréotype littéraire.

La comparaison entre le traitement réservé par les trois romanciers à leurs personnages (dont la complexité intérieure est, dans le cas de *Nana*, sacrifiée aux « forces » anonymes » dont il s'agit de mettre en scène la victoire, et préservée au contraire dans les deux autres œuvres), permet ainsi de souligner le fait que la mise à distance esthétique d'un personnage peut aboutir à renforcer l'impression de vie qu'il produit. On peut, dans le prolongement de cette analyse, réserver un dernier développement à une comparaison du rôle que joue dans chacun de ces trois « romans de la chute » le réalisme plus ou moins grand avec lequel sont traités les personnages.

### **C. Conséquences d'un traitement réaliste du personnage**

Le propos de Baguley permet de revenir finalement sur l'idée un peu banale selon laquelle ce serait le réalisme avec lequel ils sont traités qui donnerait chair et vie aux personnages des romans dits naturalistes. En effet, on constate que le réalisme peut précisément contribuer plus que toute autre technique littéraire à l'effet de dissolution du personnage dans un système de forces impersonnelles prévues par le plan du roman. C'est le cas chez Zola, seul des trois romanciers à revendiquer une description réaliste des personnages et du milieu dans lequel ceux-ci évoluent. On relèvera, en s'appuyant sur une analyse du style propre à l'écriture et à la composition de *Nana* (répétitions, anaphores, reprise de blocs de détails identiques et récurrents autour des mêmes personnages et des mêmes événements, parallélisme de construction des différents épisodes, absence d'évolution nettement visible dans l'intrigue, etc. ) l'effet allégorisant du réalisme zolien.



L'accumulation même du détail « pris sur le vif » (cf. propos de Zola sur les études de terrain préparatoires à l'écriture de *Nana*), loin de singulariser esthétiquement les personnages, aboutit à dissoudre leur identité propre dans celle de types — l'exemple le plus net étant celui de Nana elle-même, personnage dépourvu de désir personnel et donc entièrement perméable aux forces physiques qui agissent à travers elle. Au contraire certains des personnages les plus singuliers, les plus ambigus ou les plus complexes (Venot, Rose Mignon, Labordette) ne sont pas noyés sous une masse de détails, mais révèlent leur identité propre dans les actions inattendues que le romancier leur fait accomplir, à « contre-courant » des forces qui agissent les autres personnages.

L'écriture de *Tess* comme celle d'*Effi Briest* se signale par un emploi très différent de la *mimesis*, en particulier en ce qui concerne la description par Hardy (que Linda M. Shire qualifie de « fondamentalement non réaliste ») des rapports entre le personnage principal et le milieu dans lequel Tess évolue. Tout en employant un matériau typique du réalisme (description des travaux des champs, du milieu familial des Durbeyfield, différence nettement établie entre l'usage « pédagogique » que fait Angel de la laiterie et l'usage « réel » qu'en font Tess et ses compagnes) l'identité propre à chacun des personnages secondaires y est chargée de connotations poétiques fortes (noblesse de l'attitude des « rivales » malheureuses de Tess à Talbothays, traitement complexe du personnage de Marianne ; mention enfin du grand nombre de jeunes paysannes qui, comme Retty, pourraient être les résidues de familles anciennes). Le traitement romanesque de ces personnages à tous égards secondaires, du point de vue social comme du point de vue narratif, permet à la fois de les décrire dans toute leur quotidienneté, tout en préservant leur identité propre du naufrage dans l'anonymat et de la fusion dans un décor.

Enfin, c'est également dans le travail de la nuance (morale, sociale, mais aussi esthétique) que l'écriture de Fontane exalte la singularité des personnages d'*Effi Briest*. Autant en effet il montre bien les personnages (en particulier les hommes : Crampas, Innstetten, Gieshübler) comme victimes de forces qu'ils ne contrôlent pas — plus encore, on l'a vu, celles des conventions sociales que celles de la nature ou de leur nature — autant il se refuse à faire d'eux les instruments abstraits et dociles d'un désastre annoncé d'avance par une série de signes souvent relevés par la critique. C'est avant tout l'arbitraire de ce scénario qui est souligné par le réalisme de leurs caractères respectifs (« l'écrivain en moi », écrit Fontane, « se soucie peu de savoir si Innstetten [...] est considéré comme un type merveilleux ou comme un personnage écœurant », Préface p. 18) ; tous sont suffisamment fouillés pour comprendre différents « programmes » possibles. C'est ce que montre enfin la fin du roman, qui souligne ironiquement le gâchis que représente la mort de l'héroïne, entraînée par une condamnation morale et sociale dont ses parents, plus qu'incertains dans leurs jugements, se demandent — bien tard — si elle était au fond bien nécessaire.

#### 4. Conseils pour la préparation de l'épreuve

Les conseils méthodologiques précédemment énoncés sont valables tout au long de l'année de préparation. Il faut bien sûr connaître parfaitement les œuvres au programme, afin de pouvoir les mobiliser de manière pertinente au moment de la dissertation. Nous ne pouvons que répéter les conseils de base : relire plusieurs fois les œuvres, en dégager la structure, les retravailler à la lumière du cours et des lectures critiques, et analyser plusieurs passages de manière détaillée. Cette réflexion en profondeur peut s'effectuer dans la double perspective de l'écrit et de l'oral : s'entraîner à composer des commentaires tout au long de l'année est très profitable pour la dissertation, car cette pratique permet de constituer un corps d'exemples fouillés aisément mobilisables. On pourra également apprendre un certain nombre de citations tirées des passages les plus significatifs des œuvres, afin de disposer d'éléments pertinents pour étayer la réflexion dissertative. Toutefois, cette appropriation des œuvres au programme n'est qu'un volet du travail à fournir en amont de l'épreuve. Il est en effet indispensable de s'entraîner à l'exercice lui-même. Il faut d'abord faire l'épreuve du temps limité, afin de se constituer des repères temporels sur la durée à accorder à chaque étape de l'élaboration (et d'éviter de manquer de temps pour rédiger la troisième partie du devoir, souvent sacrifiée dans les copies). L'entraînement à la dissertation est nécessaire pour acquérir de bons réflexes face à un sujet : se départir de la tentation de restituer toutes ses connaissances sur les œuvres, apprendre à décortiquer un propos envisagé pour lui-même avant de le confronter au programme, ne jamais oublier que l'on sera évalué sur la cohérence de la réflexion et sur la capacité à dégager les problèmes et les tensions inhérents à toute proposition critique, et à les mettre en résonance avec un corpus donné. De même que l'on ne peut maîtriser les œuvres en se contentant des discours de seconde main, il est impossible de cerner les enjeux de la dissertation en lisant

simplement des corrigés : se risquer – à lire, à interpréter, à réfléchir – est le seul moyen de s'engager authentiquement dans la préparation !

Anne Teulade  
Maître de conférences des Universités

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

### Bilan chiffré de l'épreuve

La moyenne des 609 copies corrigées lors de la session 2010 est de 8,13 / 20, note sensiblement supérieure à celle des années passées (7,10 en 2009 et 7,81 en 2008). Les copies dites « résiduelles », dont la note est strictement inférieure à 02, n'interviennent pas dans le calcul.

L'épreuve est notée sur 80, chacune des cinq questions notée sur 16. Les notes attribuées cette année se répartissent de la façon suivante :

- 0 (copie blanche) : 2 copies
- entre 0,5 et 1,5 : 45 copies
- entre 2 et 3,5 : 67 copies
- entre 4 et 5,5 : 76 copies
- entre 6 et 7,5 : 125 copies
- entre 8 et 9,5 : 100 copies
- entre 10 et 11,5 : 101 copies
- entre 12 et 13,5 : 50 copies
- entre 14 et 15,5 : 34 copies
- entre 16 et 17,5 : 8 copies
- entre 18 et 20 : 1 copie (notée 18,5).

Le nombre de copies étant très nettement inférieur (de plus de 300 copies) à celui des années immédiatement antérieures, il est difficile d'établir des comparaisons. Notons toutefois la répartition harmonieuse de ces notes et le fait qu'un peu moins d'un tiers des copies atteint ou dépasse la moyenne, témoignant d'une bonne préparation de ces candidats.

### Observations générales

L'épreuve dite couramment d'« ancien français » est, comme l'indique son libellé exact, une épreuve de grammaire, à envisager en liaison et en continuité avec celle qui porte sur les textes de langue française postérieurs à 1500 : les connaissances qui sont évaluées dans cette épreuve permettent de comprendre et de mieux situer notre langue, dans ses systématisations logiques aussi bien que dans ce qui semble *a priori* ses incohérences ou ses incongruités. Il s'agit pour le candidat de montrer son aptitude à mobiliser rapidement ses connaissances en situation, sur un texte donné en ancien ou en moyen français. La grammaire médiévale est un domaine où les connaissances sédimentent, se systématisent peu à peu, dans la durée du cursus universitaire, renforcées et doublées par celles que l'étudiant acquiert conjointement en grammaire moderne. Un futur agrégé de lettres modernes sera amené, quel que soit le niveau de ses futurs élèves, à disséquer la langue, à la faire apprécier, dans sa chair, dans les audaces d'un style ou les conventions d'une époque, ou bien à l'expliquer dans ses systèmes, ses cohérences et ses apparentes anomalies, toutes choses que permet de connaître et de comprendre l'ancien français comme jalon essentiel de l'histoire de notre langue.

Le jury rappelle enfin que les candidats peuvent composer les différentes questions dans l'ordre qui lui agréé, chaque question étant indépendante l'une de l'autre ; il lui suffit d'indiquer clairement le numéro de la question et, mieux encore, son titre. Mais, à l'intérieur d'une même question comportant deux volets, il est possible (en phonétique, en vocabulaire) ou fréquent (en morphologie) que le second volet soit lié au premier : les candidats doivent veiller à cette cohérence qui peut et doit leur faire gagner du temps.

Les éléments de corrigé et les quelques conseils qui suivent sont donnés là à titre indicatif pour aider les candidats malchanceux à prendre la mesure de leurs erreurs et les nouveaux candidats à s'approprier une méthode des exercices proposés à cette épreuve. Puissent tous les lecteurs y trouver bénéfique !

### Proposition de corrigé

#### 1. Traduction

Des cinq questions, la traduction a été, cette année, celle qui a souvent obtenu le maximum

de points. Le barème était identique à celui des sessions précédentes : le candidat disposait d'un capital de 16 points, mais perdait 2 points pour un contresens (incompréhension portant sur un vers entier), 1 point pour un faux sens (erreur portant sur un mot) et 0,5 point pour une faute de temps. Il arrive que la note baisse surtout en raison d'une méconnaissance du français moderne : beaucoup de copies comportaient des barbarismes, des constructions verbales incorrectes (v. 2476 : « se rappeler » ne peut se construire avec « de » ou « en »), des fautes d'orthographe ou une ponctuation aberrante, qui ont été lourdement sanctionnés. Le jury ne peut admettre qu'un futur agrégé malmène la langue qu'il aura lui-même à enseigner.

Le texte ne comportait pas de difficulté grammaticale ni, comme l'an dernier, de traits dialectaux : les candidats qui avaient fourni un travail régulier sur l'œuvre au programme et qui avaient acquis de bonnes bases en ancien français ne se trouvaient pas déroutés. Encore fallait-il respecter le libellé du sujet : il n'était demandé de traduire qu'une partie de l'extrait proposé et beaucoup ont perdu du temps en s'aventurant au-delà de ces limites. Inversement, il faut veiller à tout traduire : l'omission d'un vers « coûte » 2 points, celle d'un groupe de mots 1 point, et celle d'un mot 0,5 point (on veillera tout particulièrement aux monosyllabes, facilement oubliés : v. 2469, 2482 : *li* ; v. 2483 : *lors* ; v. 2484 : *se*). Il est recommandé de relire soigneusement sa traduction afin d'éviter de tels oublis.

Quelques copies trahissaient clairement une absence totale de préparation. On rappellera, d'une part, la gageure qui consiste à restituer le sens d'un passage dont on ignore le contexte, et d'autre part, la naïveté qu'il y a à se fonder sur l'analogie avec le français moderne pour imaginer le sens d'une langue dont on méconnaît la spécificité. Aussi doit-on s'interdire le décalque, qui aboutit, au mieux, à des archaïsmes moyenâgeux, au pire à des contresens (v. 2466 : *sanblant fere* ne signifie pas « faire semblant » mais « laisser paraître » ; v. 2468 : l'adverbe *asez* a le sens de « trop » ; v. 2471 et 2473 : *gesir* ne peut être conservé en français moderne, où son emploi s'est restreint aux formules d'épithète). On se méfiera tout spécialement des homonymies (v. 2472 : *delit*, issu du verbe \**delictare* < *diligere*, renvoie au « délice » et non à la faute, qui a pour racine *delinquere* ; v. 2481 : *duel* vient ici de *dolum*, « douleur », et non de *duellum*, « duel, combat »...). Certains usages de l'ancien français ne peuvent être conservés. L'hétérogénéité des temps verbaux doit être levée lorsqu'elle contrevient à notre règle actuelle de la concordance (v. 2491 : l'unique occurrence du présent *chieent* peut difficilement s'harmoniser avec un récit entièrement au passé). L'exercice de traduction suppose donc un effort permanent dans la recherche des équivalents en français moderne.

Enfin, on peut obtenir un zéro en traduction alors que le sens global est perçu : trop de candidats s'autorisent des libertés (gloses, paraphrases) qui, parce qu'elles ne respectent pas la lettre du texte, sont pénalisées (v. 2466 : il n'y a pas de raison de remplacer *n'osa* par « préféra » ou « voulut » ; v. 2482 : *il li avint par mescheance* n'équivaut pas à « elle ne put s'empêcher de »). Les additions sont parfois aussi préjudiciables que les omissions (ainsi au v. 2466, qui ne comporte pas de complément d'objet indirect, la précision « à son mari » n'est nullement justifiée). Il ne s'agit pas de montrer que le texte est compris dans son ensemble, mais d'en donner une traduction littérale, qui en restitue la syntaxe, la morphologie, le lexique. De même, la recherche de l'élégance ne doit pas être prioritaire par rapport à la fidélité et à la précision.

Pour se préparer, les candidats disposaient de plusieurs traductions d'*Érec et Énide*. Cette abondance a pu se transformer en piège, pour ceux qui avaient appris par cœur une traduction portant sur un autre manuscrit que celui du texte au programme (copie de Guiot, ms. Bibl. nat., fr.794, éditée par Mario Roques et traduite par René Louis, Champion). Ainsi les traductions proposées par Michel Rousse (GF Flammarion) ou Peter F. Dembowski (Bibliothèque de la Pléiade) ne pouvaient être conservées à certains endroits, en raison des divergences syntaxiques (v. 2467 : M. Roques : *que nel preïst* ≠ M. Rousse : *car le preïst*, P. F. Dembowski : *que le preïst*), tandis que la ponctuation des vers 2469-2475 faisait l'objet de divers traitements. Une fois de plus, le jury insiste sur le danger qui consiste à remplacer la réflexion personnelle sur le texte au programme par la récitation d'un modèle choisi sans discernement. En outre, certaines traductions commercialisées pour un public élargi répondent à des finalités éditoriales, non aux exigences universitaires d'un jury d'agrégation.

### Proposition de traduction

Énide en fut peinée ; mais elle n'osa le laisser paraître, de peur que son seigneur ne le prît mal aussitôt, si elle le lui disait. La chose lui fut cachée jusqu'à un matin, où ils étaient couchés dans un lit après avoir eu beaucoup de plaisir ; ils étaient étendus bouche contre bouche, dans les bras l'un de l'autre, en êtres qui partageaient un grand amour. Érec dormait et Énide était éveillée ; elle se souvint des propos que tenaient sur son seigneur beaucoup de gens par le pays. Quand elle se mit à y repenser, elle ne put se retenir de pleurer ; elle en éprouva tant de chagrin et tant de peine qu'il lui arriva par malheur de prononcer une parole qui la fit par la suite se tenir pour folle ; mais elle ne pensait là nullement à mal. Elle commença à contempler son seigneur de la tête aux pieds ; elle vit

son beau corps et son visage clair, et elle pleura si fort que, tandis qu'elle pleurait, ses larmes tombaient sur la poitrine d'Érec.

Nous ajoutons ci-dessous quelques remarques ponctuelles qui, parce qu'elles portent sur des problèmes récurrents, pourront être utiles à la préparation des candidats des sessions à venir.

— v. 2467 : si l'emploi du subjonctif imparfait tend aujourd'hui à disparaître de la langue parlée, il reste d'usage dans la langue littéraire : on préférera *prît* à *prenne*. Mais la graphie *prît* a été lourde de conséquence, le jury ne pouvant déceler ce qui relève de la faute d'orthographe ou de temps.

— v. 2468 : *s'ele le deïst* : l'ancien français fait souvent l'économie d'un pronom personnel, lorsque qu'un cas régime direct et un cas régime indirect sont employés conjointement. Il faut traduire les deux en français moderne (« si elle le lui disait »). L'omission du COD (« si elle lui disait ») est incorrecte.

— v. 2469 : *tant... que* : plutôt qu'une relation de conséquence (« si bien que »), il s'agit ici d'un tour temporel (« jusqu'à ce que »).

— v. 2472 : *qu'il orent eü* : on peut hésiter entre une relative à valeur temporelle (dont l'antécédent est *matinee*) ou une complétive (régie par *avint*).

— v. 2478 : *li plusor* : ne pas oublier l'article (« la plupart », « beaucoup ») : l'expression ne peut se traduire par « plusieurs ». La préposition *par* a un sens spatial (« à travers le pays ») et ne se confond pas avec *de* (≠ « gens du » pays).

— v. 2479 : bien rendre le tour inchoatif *prandre a* + infinitif, qui marque le début d'un procès (« commencer à, se mettre à »).

— v. 2481 : *tel duel et tel pesance* : un tel binôme synonymique peut se traduire par un seul substantif précédé d'un adjectif de sens intensif (« un chagrin extrême »).

— v. 2485 : le jury a récompensé par un bonus les candidats qui se sont efforcés de traduire *i* (adverbe anaphorique : « par cette parole », « à ce moment »).

— v. 2486 : l'expression *a mont et a val*, ici à propos du regard porté sur le corps, s'emploie de façon plus large qu'en français moderne, au sens de « partout », et ne peut donc pas toujours être gardée littéralement. L'adverbe *tant* a une valeur intensive qui renforce le sens de *regarder* (d'où « contempler », « observer attentivement ») : il ne s'agit pas d'un corrélatif qui annoncerait une subordonnée consécutive (la ponctuation de l'éditeur n'autorisant d'ailleurs pas cette analyse).

— v. 2490 : ce vers a été le plus malmené du passage, pour deux raisons : au plan syntaxique, en français moderne, le gérondif renvoie généralement au sujet du verbe conjugué, ici Énide (on ne peut donc pas traduire : « pleurant, les larmes tombaient ») ; *desor la peitrine* est un complément circonstanciel de lieu à rattacher au verbe *cheoir*.

## 2. Phonétique

Cette année encore la question proposée s'articulait en deux volets : une évolution de mot et une question de synthèse portant sur une graphie du texte. Ce choix n'a cependant rien d'obligatoire et, comme l'indique le rapport du jury de l'Agrégation de Lettres modernes de la session 1999, la question de phonétique peut « se présenter indifféremment comme : une étude portant sur l'évolution historique restituée d'un mot du latin au français ; une étude synthétique portant sur un phénomène phonétique particulier connaissant des applications diverses montrées par des exemples du texte ; une étude synthétique portant sur les graphies du texte ; une étude synthétique permettant de relier la phonétique à la morphologie ou à la phonologie à partir d'exemples proposés par le texte. »

Pour les transcriptions phonétiques, l'étudiant(e) a le choix de l'alphabet (les plus courants sont l'alphabet Bourciez et l'API), mais il importe surtout de ne pas mélanger des phonèmes de provenances diverses. Dans les éléments de corrigé donnés ci-dessous, c'est l'alphabet Bourciez qui est employé.

Sont acceptés dans les copies toutes les théories en vigueur, tous les systèmes chronologiques ou les interprétations possibles dès lors que ceux-ci sont reconnus scientifiquement, parce que, d'un phonéticien à l'autre, des divergences existent : le jury connaît toutes ces divergences. Le candidat choisit un système de datation cohérent et respecte la chronologie relative, c'est-à-dire la datation des différents phénomènes suivant la logique articulatoire, qui est primordiale.

En ce qui concerne l'évolution phonétique d'un mot, premier volet de la question de cette année, pour chaque étape phonétique importante, il faut donner une transcription phonétique accompagnée d'une datation et d'un commentaire explicatif précis du phénomène enregistré (l'usage des phrases nominales est possible). Aucune présentation particulière n'est requise. Dans tous les cas de figures, même quand le commentaire graphique n'est pas explicitement demandé à propos d'une évolution phonétique, le jury apprécie que le candidat formule quelques remarques, ou bien sur

la graphie proposée par le texte médiéval ou bien sur l'orthographe qu'enregistrera le FM.

Le second volet de la question était, cette année encore, une question synthétique sur un point de graphie contenue dans plusieurs mots du texte, qui demandait la mobilisation des connaissances sur l'évolution phonétique et graphique, une analyse et un classement des différents cas. Ce genre de question vise explicitement une réflexion sur le rapport entretenu entre le code écrit et le code oral. Le candidat doit y montrer qu'il connaît les conventions de notre langue écrite et qu'il sait ce qui a motivé leur élaboration. Le jury attend une introduction sur la question et un classement des occurrences selon un plan qui rend compte des différents cas de figures présentés par le texte.

**a. Évolution de *peitrine*, du latin *\*pectorina***

Bas latin	[pektorîna]	Ce mot de quatre syllabes est paroxyton.
III <sup>e</sup> s.	[pektorîna] [peyt'orîna] [peyt'orîna]	Par avancée du point d'articulation, sous l'influence du [t], [k] se spirantise en [K]... ... puis passe à yod sourd [ç], qui se transforme en yod sonore [y] ; le [t] se palatalise alors légèrement en [t']. Bouleversement vocalique et quantitatif. D'une part, un accent d'intensité se substitue à l'accent de hauteur qui allonge la voyelle tonique libre, inapte à se diphtonguer cependant. D'autre part, on enregistre le passage d'un système vocalique fondé sur la durée à un système vocalique fondé sur le timbre : il n'existe plus qu'un seul [a] ; [î] long > [i].
III <sup>e</sup> -V <sup>e</sup> s.	[peyt'rîna]	En syllabe ouverte, disparition de la prétonique interne.
IV <sup>e</sup> s.	[pêyt'rîna]	À l'initiale, atone, indépendamment de sa quantité initiale, [ê] est désormais fermé.
VII <sup>e</sup> s.	[pêytrîna]	Dépalatalisation du [t'].
VIII <sup>e</sup> s.	[pêytrîné]	La voyelle finale [a] se centralise.
VII <sup>e</sup> s.-IX <sup>e</sup> s.	[pêîtrîné]	Dans le sillage de la dépalatalisation, vocalisation du [y] en [î] diphtongal qui vient former, avec la voyelle qui précède, une diphtongue de coalescence.
XII <sup>1<sup>e</sup></sup> s.	[pôîtrîné]	Évolution de la diphtongue de coalescence, comme si elle était sous l'accent, par différenciation, en réaction à un risque d'assimilation.
XII <sup>2<sup>e</sup></sup> s.	[puêtrîné] [pwêtrîné]	Nouvelle évolution de la diphtongue : rapprochement d'aperture, par assimilation réciproque... ... puis monophthongaison par analogie avec ce qui se passe dans les diphtongues qui se trouvent sous l'accent, au moment de la bascule de l'accent.
XIII <sup>e</sup> s.	[pwÊtrîné]	Influence ouvrante de la bilabio-vélaire sur le [ê] subséquent, qu'elle ouvre d'un degré. Dans les milieux populaires parisiens, l'ouverture est, dès cette époque, poussée au maximum jusqu'à [a].
Fin XIII <sup>e</sup> s.	[pwÊtrîné]	Peut-être y a-t-il eu une nasalisation très faible de [i] devant nasale intervocalique. En tout cas, celle-ci a été trop faible pour que la voyelle nasalisée s'ouvre au siècle suivant.
XV <sup>e</sup> s.	[pwÊtrînoœ]	Labialisation de [é] central.
XVII <sup>e</sup> s.	[pwÊtrînoœ] [pwÊtrîn=] [pwÊtRîn]	Allègement de nasalité : la voyelle redevient orale, si du moins elle était nasalisée, ce qui n'est pas sûr du tout ; la consonne nasale subsiste à l'intervocalique. Affaiblissement de [œ] labial en [=] caduc qui s'efface bientôt dans la prononciation. Passage du [r] apico-alvéolaire au [R] dorso-vélaire.

XVIII <sup>e</sup> s.	[pwatrín]	Au lendemain de la Révolution française, la prononciation en [a], celle des Sans-Culottes, s'impose à la Nation. C'est la prononciation du FM.
-----------------------	-----------	--

### Commentaire graphique

La graphie *peitrine* est archaïque : elle n'enregistre pas l'évolution de la diphtongue de coalescence qui a eu lieu dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. La forme présentée alterne d'ailleurs dans la copie de Guiot avec la forme *poitrine*, qui sera celle du FM, indépendamment de l'évolution phonétique, le graphème *oi* notant aujourd'hui par convention [wa].

### b. Étudier l'origine et l'évolution de s

Le corpus d'étude est composé des mots suivants : *blasmez* (v. 2459), du latin *\*blastematus* ; *chevaliers* (v. 2460), du latin *caballarios* ; *chose* (v. 2465), du latin *causam* ; *sanblant* (v. 2466), du latin *simulantem*.

En latin, la consonne *s* traduit toujours le phonème [s], mais cet état de simplicité relative, caractéristique d'une langue phonologique, où la graphie traduit au plus près la prononciation, ne passe pas à la postériorité. À l'époque de Chrétien de Troyes, vers 1170, cette consonne connaît des réalisations phonétiques différentes, qui dépendent de sa place dans le mot, de la voyelle ou de la consonne qui le suit : comme le montrent les exemples proposés, elle peut ainsi, entre autres, se prononcer [s], [z] ou encore ne plus se faire entendre. S'intéresser systématiquement aux origines phonétiques de cette consonne permet de mieux en comprendre le fonctionnement et le devenir.

### I. La consonne *s* se prononce [s] à la fin du XII<sup>e</sup> siècle

#### 1°) À l'initiale

À l'initiale, devant toute voyelle ou devant toute consonne, le graphème *s* se prononce toujours [s], comme dans *sanblant* de *simulantem*.

Phonétiquement et graphiquement, il n'y a aucun changement du latin jusqu'au français.

#### 2°) À la finale

À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les consonnes finales se prononcent : c'est donc le cas du *s* final de *chevaliers*, qui se prononce sous sa forme sourde [s], à la pause ou en cas de liaison.

Dans la langue populaire, les consonnes finales cessent d'être prononcées au cours du XIII<sup>e</sup> s., procurant à la voyelle qui les précède un allongement compensatoire (qui ne dure pas au-delà du XVIII<sup>e</sup> s.) ; ainsi en est-il de *s* final qui subsiste seulement à la pause, sous sa forme sourde (ce qui dure jusqu'au XVI<sup>e</sup> s.) et, en cas de liaison, sous sa forme sonore correspondante [z] : ainsi *chevaliers* devant *et* se prononce donc [SévalyÉZ(ê)] jusqu'à aujourd'hui.

Dans ce substantif, tout au long de son histoire en français, le *s* est conservé graphiquement, qui a valeur de morphogramme de pluriel.

### II. La consonne *s* se prononce [z] à la fin du XII<sup>e</sup> siècle

À l'intervocalique, quelles que soient les voyelles qui l'entourent, la consonne *s*, non géminée, se prononce en français [z], phonème que seule la lettre *z* traduisait dans la langue latine (dans des mots d'origine étrangère) ; c'est l'exemple de *chose* de *causam*. Dans ce mot, le *s* latin de *causa*, prononcé [s], s'est sonorisé à l'intervocalique en [z] au IV<sup>e</sup> siècle et cette prononciation s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui.

Mais graphiquement, il n'y a pas eu de modification depuis le latin : par convention, *s* intervocalique se prononce [z] depuis le IV<sup>e</sup> s. Le français utilisera la graphie géminée *ss* à l'intervocalique pour traduire le phonème [s] (comme dans *laissier*, *laisser*, par exemple).

### III. La consonne *s* ne se prononce pas à la fin du XII<sup>e</sup> siècle

En position implosive, à l'intérieur d'un mot, le *s* disparaît devant consonne sonore au milieu du XI<sup>e</sup> s., procurant à la voyelle qui le précède un allongement compensatoire (qui ne dure pas au-delà du XVIII<sup>e</sup> s.). Ainsi, *blasmez* se prononce [blamÉts].

Mais ce *s* subsiste dans la graphie jusqu'à l'époque classique ; il est alors remplacé par un accent circonflexe sur le *a* initial qui précède : *blâmé* (compte tenu de l'abandon de la déclinaison). La différence qui existait encore au début du XX<sup>e</sup> siècle entre *â*, prononcé [â] vélaire, et *a*, prononcé [a] n'existe plus guère aujourd'hui, sauf dans une prononciation académique marquée, et *pâte* se prononce couramment comme *patte*...

### 3. Morphologie

Il est d'usage à l'agrégation de proposer deux questions (notées a. et b.) en morphologie : un

volet synchronique et un volet diachronique. Ces deux questions peuvent être associées (c'est le choix le plus fréquemment retenu dans les sujets), mais ce n'est nullement une obligation.

La première question consiste en une étude centrée sur les formes présentes dans le texte : leur relevé classé doit permettre d'élucider les systèmes d'un tiroir verbal, d'une catégorie grammaticale au moment du texte (soit en gros le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle dans le cas d'*Érec et Énide*), c'est-à-dire de mettre en évidence les différents paradigmes existant (déclinaisons ou conjugaisons). Le plan doit être synthétique et permettre d'opérer en synchronie, c'est-à-dire en AF (sans le recours au latin, en principe), des distinctions en fonction de morphèmes variables précisés, étiquetés comme tels : morphème de cas sujet singulier, morphème démarcateur de genre, morphème de temps, de mode, de classe (ou de groupe), de personne, forme de la base, alternance de bases, etc. Le candidat ne peut se satisfaire d'un simple titre pour analyse. L'exposé doit permettre, dans le prolongement de l'étude, de décliner les substantifs, articles, adjectifs, pronoms, ou de conjuguer les verbes au tiroir considéré à l'époque médiévale : tout système doit être ainsi présenté, décrit, décomposé, analysé. Il faut donc donner : un titre explicite à chaque catégorie ; une rapide présentation des mots relevant du type considéré ; un schéma de déclinaison ou de conjugaison ; les exemples relevés avec l'analyse des cas problématiques, le cas échéant (quand une forme du texte ne rejoint pas le modèle attendu, qu'elle est dialectale ou analogique, quand elle-même ou une forme de son paradigme présente une variante combinatoire, etc.). De façon générale, quand des formes sont problématiques à classer, il faut souligner le problème considéré et ne pas l'évacuer.

La seconde question est consacrée à l'étude d'un paradigme, à tirer d'une forme présente dans le texte : c'est une étude diachronique de détail qui doit rendre compte de la formation (du latin à l'AF) et de l'évolution (de l'AF au FM) du paradigme : c'est le jeu conjoint des lois phonétiques et des phénomènes régulateurs d'analogie qui est ici à mettre en avant. Attention : ce n'est ni une question de phonétique bis ni une question de syntaxe bis, même si ces deux domaines sont convoqués dans le courant des commentaires et des analyses. Il est de bonne méthode, d'une part de périodiser l'étude, d'autre part, de distinguer l'étude du ou des radicaux de celle des désinences. Le plan est donc tout trouvé. À chaque période mentionnée, il faut donner le paradigme objet d'étude et commenter en regard les changements opérés, en étant synthétique pour éviter les redites : regrouper, en étant explicite, les remarques concernant le radical, celles concernant les désinences ; commenter globalement les personnes pour lesquelles des phénomènes identiques interviennent. Ne faire appel à la phonétique qu'en ce qu'elle permet d'expliquer la morphologie : il est inutile d'entrer dans les détails de l'évolution phonétique et donner seulement les étapes nécessaires à expliquer la graphie ou la prononciation de la forme est suffisant. Dans le dernier temps de l'évolution qui mène de l'AF au FM, notamment, il est bon de passer en revue, rapidement mais systématiquement, pour être exhaustif, non seulement le plan morphologique (les phénomènes d'analogie notamment qui guident les réflexions), mais aussi le plan phonétique et le plan graphique quand ils sont constitutifs de la forme.

#### **a. Classement raisonné des passés simples du passage**

Le passé simple français est issu du parfait latin qui constituait un système très complexe. En ancien français, si le système est déjà presque totalement unifié du point de vue des désinences, deux sous-classes peuvent être délimitées selon la présence :

- d'une base unique, qu'il s'agisse de la base faible (B1)<sup>3</sup> du verbe suivie d'une voyelle « thématique » (*a*, *i* ou *u*) qui porte toujours l'accent ou d'une base spécifique pour *estre*
- ou d'une alternance de bases (B5/B6)<sup>4</sup>, spécifiques de ce tiroir.

Le classement présenté suivra cette double formation. Le texte comportait 20 occurrences de passés simples, appartenant à 17 verbes différents, en prenant en compte dans le relevé les auxiliaires *estre* et *avoir*, qui entrent dans des formes composées de passé simple passif (v. 2459) ou de passé antérieur (v. 2469 et 2472). Tous les exemples relevaient de la P3 ou de la P6. Le jury attendait un relevé complet des formes, que le candidat pouvait présenter avant le classement ou à l'intérieur du développement sous forme de relevés partiels correspondant à chaque catégorie délimitée. Les oublis, comme les ajouts, ont été sanctionnés. Certains candidats se contentent d'ailleurs d'un simple relevé, ou d'un relevé classé, sans analyse raisonnée des formes. Relever un exemple, ce n'est pas non plus se contenter d'indiquer une forme textuelle avec le n° du vers, une

<sup>3</sup> Nous suivons ici la terminologie adoptée par N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner, dans *Systèmes morphologiques de l'ancien français. A. le verbe*, SOBODI, Bordeaux, 1983, p. 41 : « B1 désignera la base faible de l'indicatif présent, qui se trouve être aussi celle qui engendre le plus de formes d'un même verbe (indicatif imparfait, forme en *ant*, futurs...) »

<sup>4</sup> *Ibid.* : « B5 désignera la base des P. 1, 3, 6 de passé défini lorsque cette base diffère de B1. B6 désignera la base des P. 2, 4, 5 de passé défini dans les verbes présentant une B 5 ; cette base apparaît aussi au subjonctif passé ». On préférera ici les désignations de passé simple au lieu de passé défini et de subjonctif plus-que-parfait plutôt que subjonctif passé.



identification précise est attendue, avec l'infinitif correspondant et la personne verbale. Parfois les copies ont montré des tentatives de classement non pertinentes, à partir notamment du groupe de l'infinitif.

### I. Les passés simples « faibles »

Ils sont formés sur une seule base (B1), suivie de la voyelle « thématique » et des désinences de personne. Le tableau qui suit fait apparaître le parallélisme des formations des différents types représentés dans le texte :

P1	B1 + a + i	pes-a-i	B1 + i + i	dorm-i	fu-i
P2	B1 + a + s	pes-a-s	B1 + i + s	dorm-i-s	fu-s
P3	B1 + a + Ø	pes-a	B1 + i + Ø	dorm-i	fu-Ø
P4	B1 + a + mes	pes-a-mes	B1 + i + mes	dorm-i-mes	fu-mes
P5	B1 + a + stes	pes-a-stes	B1 + i + stes	dorm-i-stes	fu-stes
P6	1 + e/ie + rent	pes-e-rent	B1 + i + rent	dorm-i-rent	fu-rent

#### 1°) Le type en -a

Relevé : *pesa* (v. 2465), *osa* (v. 2466), *veilla* (v. 2475), *manbra* (v. 2476), *comança* (v. 2487), *plora* (v. 2489).

On peut noter les variantes combinatoires [ê] en P1, résultat de la simplification de la diphtongue [ai], qui peut apparaître sous les graphies *-ai* ou *-é* en AF et [ê] en P6, résultat de la diphtongaison spontanée de [a] ; la variante [yê] apparaît dans les verbes dont la base se termine par une palatale, comme *veiller* avec *l* palatal, qui fait en P6 *veillierent*, et *comancier*, qui fait en P6 *comancierent*.

#### 2°) Le type en -i

Relevé : *oï* (v. 2461), *dormi* (v. 2475).

L'absence de *t* en P3 permet d'opposer ce type aux types mixtes en *-i* (voir 2.1) : *dormi vs vit*.

#### 3°) Cas du verbe estre

Relevé : *fu* (2459, 2469).

À la différence du type faible en *-u*, non représenté dans l'extrait, le verbe *estre* ne construit pas son passé simple sur la base faible B1 suivie de la voyelle *u*, mais sur une seule base spécifique, *fu-*. La forme de P1 en *-ui* correspond à tous les types en *-u*. En AF, l'absence de *t* est régulière en P3, à la différence des verbes « mixtes » en *-u* (voir II.3)

### II. Les passés simples « mixtes »

Ce sont des passés simples à accent mobile, construits sur l'alternance de deux bases toujours accentuées, une base brève (B5) présente en P1, P3 et P6 et une base longue (B6), présente en P2, P4 et P5. Le tableau qui suit fait apparaître la formation de ces passés simples :

P1	B5 + Ø ou <i>i</i> (type en <i>-u</i> )	B6 + s
P2		
P3		
P4	B5 + <i>t</i>	B6 + <i>mes</i>
P5		B6 + <i>stes</i>
P6	B5 + <i>rent</i>	

#### 1°) Type « fort » en -i

Relevé : *vit* (v. 2488), *avint* (v. 2470, 2482), *tint* (v. 2484).

Les bases B5/B6 se caractérisent par une alternance *i-/ei-* : *vit*.

Paradigme étudié dans la deuxième partie de la question de morphologie.

En AF, la présence d'une nasale ne constitue pas encore une variante, puisque la voyelle [i] ne se nasalise qu'après la période. L'alternance des bases est alors en *in-/eni-* : *avint, tint*.

À la différence des passés simples faibles, la P3 se signale par un *-t* final. En P6, on note l'apparition d'une consonne épenthétique [d] entre la nasale finale de la base et la désinence *-rent*.

Ex. : P1 *avin* ; P2 *avenis* ; P3 *avint* ; P4 *avenimes* ; P5 *avenistes* ; P6 *avindrent*.

#### 2°) Type sigmatique

Relevé : *dist* (v. 2483), *prist* (v. 2479).

Les bases B5/B6 font apparaître une alternance *is/esi* → *is/ei* (après la disparition de *s*

intervocalique sous l'influence du passé simple du verbe *veoir*, où l'hiatus était originel : *vi-/veī-*) : *dist*, *prist*. Ce qui caractérise ce type est la présence en fin de base de la sifflante : en P1 *dis*, *pris* ; en P3 *dist*, *prist* ; en P6 *distrent*, *prisdrent*, avec la présence d'une consonne épenthétique, sonore [d] ou sourde [t], entre la base et la désinence, selon la nature de la sifflante (s ou x) ou la position intervocalique ou non du s en latin. Cependant, les formes sans épenthèse l'emporteront sous l'influence de *virent*.

Ex. : P1 *pris* ; P2 *presis/preis* ; P3 *pris* ; P4 *presimes/preïmes* ; P5 *presistes/preïstes* ; P6 *prisdrent*.

### 3°) Types « forts » en -u

— Alternance *o/oü* → *eü*

Relevé : *pot* (v. 2480), *orent* (v. 2472), *ot* (v. 2481).

*pot* = P3 du verbe *pooir* : P1 *poi* ; P2 *peüs* ; P3 *pot* ; P4 *peümes* ; P5 *peüstes* ; P6 *porent*.

*ot/orent* = P3 et P6 du verbe *avoir* : P1 *oi* ; P2 *eüs* ; P3 *ot* ; P4 *eümes* ; P5 *eüstes* ; P6 *orent*.

Le passage du vocalisme en *-eü-* s'est fait sous l'influence du type suivant, qui regroupait de nombreux verbes.

— Alternance *u/eü*

Relevé : *jurent* (v. 2471).

*jurent* = P6 du verbe *gesir* : P1 *jui* ; P2 *jeüs* ; P3 *jut* ; P4 *jeümes* ; P5 *jeüstes* ; P6 *jurent*.

### b) Etude du paradigme de *vit*

Comme l'a fait apparaître le classement précédent, *vit* est la P3 du passé simple du verbe *veoir*, passé simple mixte qui se caractérise par l'alternance de deux bases en AF, une base brève en *vi-* en P1, P3 et P6 et une base longue en *veī-* aux autres personnes.

**En latin classique** : l'accent tonique frappe le *ī* de la base en P1, P3 et P6 ; en P2 et P5, l'accent tonique frappe le *ī* pénultième entravé ; en P4, le *ī* pénultième est libre, l'accent frappe l'antépénultième. En latin vulgaire, une redistribution de la place de l'accent tonique en P4, par analogie à P2 et P5, se fait pour tous les types : *vidimus* > \**vidimus*.

P1 : *vidi*

P2 : *vidisti*

P3 : *vidit*

P4 : *vidimus*

P5 : *vidistis*

P6 : *viderunt*

## I. Formation du paradigme (LV → AF)

	LV	AF	
P1	<i>vidi</i>	> <i>vi</i>	
P2	<i>vidisti</i>		
P3	<i>vidit</i>	> <i>vit</i>	> <i>veis</i>
P4	* <i>vidimus</i>		(par analogie P2) <i>veimes</i>
P5	<i>vidistis</i>		(par analogie P2) <i>veistes</i>
P6	<i>viderunt</i>	> <i>virent</i>	

### 1°) Bases

[w] initial > [β] > [v] à toutes les personnes

— P1, P3, P6 : base brève en *-i* (phonétique)

Le *i* long tonique maintient son timbre aux trois personnes.

En P6, l'accent est sur l'antépénultième, la pénultième atone brève s'amuit et le groupe [dr] évolue en [ðr] avant de se simplifier en [r], d'où la forme *virent*.

— P2, P4, P5 : base longue en *-eī*

Évolution phonétique en P2, qui s'explique par :

1) l'influence dilatatrice du *i* long final : *ī-ī-ī* > *ī-ī-ī*

2) puis une dissimilation *ī-ī* > *ê-i* qui touche le *i* radical.

En P4 et P5, l'évolution phonétique attendue n'a pas eu lieu ; il y a eu alignement sur le vocalisme de P2.

### 2°) Désinences : -Ø, -s, -t, -mes, -tes, -rent

— P1 : l'amuissement de la voyelle finale au VII<sup>e</sup> siècle, puis l'effacement ultérieur de la dentale devenue spirante [θ] laisse le radical « nu », d'où la désinence Ø.

— P2 : comme pour les autres types, l'évolution phonétique aboutissait après la disparition de la voyelle finale à une désinence en *-st*, totalement isolée dans le système verbal ; le [t] s'est effacé par alignement sur les désinences habituelles de P2 en *-s*.

— P3 : après la disparition de la voyelle finale, la dentale finale appuyée s'est maintenue en AF, à la différence des types faibles, où la dentale a disparu.

Comme on peut le constater, les désinences des personnes du singulier ne constituent pas des marques spécifiques de tiroir, à la différence des désinences du pluriel qui sont caractéristiques du passé simple :

— P4 : *-mus* > *-mes*. La présence d'un [s] implusif phonétique en P5 entraîne l'apparition en MF d'un s graphique en P4 *-smes*.

— P5 : *-stis* > *-stes*.

— P6 : *-erunt* > *-rent*.

Ces désinences sont les désinences spécifiques de passé simple, communes à tous les types de verbes, de paradigme faible ou mixte ; elles permettent de différencier les formes de passé simple des formes de subjonctif imparfait qui présentent la même base, ainsi *veïmes* (passé simple) vs *veïssiens/veïssons* (subjonctif imparfait), *veïstes* vs *veïssiez*.

## II. Évolution du système (AF → FM)

*Je vis ; tu vis ; il vit ; nous vîmes ; vous vîtes ; ils virent.*

### 1°) Désinences

Très peu de changements.

— P1 : dans les formes sigmatiques, du type *dis*, *-s* est senti comme une désinence (*dī + s*) qui s'étend progressivement à tous les verbes forts en *-i* (XV<sup>e</sup> s.): *vis*, *tins*, *vins*, puis à l'ensemble des verbes en *-i*.

— P4 s'aligne sur P5 (voyelle longue depuis disparition du [s] implusif, XII<sup>2e</sup> s.) : apparition d'un *-s* graphique comme marque de cet allongement au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, généralisé en MF : à l'origine de l'accent circonflexe du FM.

### 2°) Bases

Pour les passés simples forts, l'évolution conduit en plusieurs étapes à l'abandon de l'alternance de bases. Dans le cas des verbes à passés simples mixtes en *-i*, c'est le radical court qui s'est généralisé, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, du fait de la réduction des hiatus par effacement du *e* atone et allongement compensatoire du *i*. Dès lors, le radical est unifié dans la prononciation, mais la graphie conserve le *-e-* comme marque de cet allongement. La conséquence de ce décalage est l'apparition de graphies inverses en MF, c'est-à-dire de graphies *-ei-* pour noter le son /i/, là où il n'y a jamais eu hiatus (P1 *veis*, P3 *veit*, P6 *veirent*).

## 4. Syntaxe

La question de syntaxe est nécessairement une question de synthèse qui s'appuie sur toutes les occurrences présentes dans le texte proposé au concours et qui doit rendre compte de l'emploi et du non-emploi d'un type de mots, de liaisons, de structures, de phénomènes pour lesquels la langue médiévale apparaît comme une étape essentielle de notre langue, puisque les faits s'y organisent et s'y systématisent. L'introduction et la conclusion sont les lieux requis pour donner des aperçus de cette perspective historique.

Le relevé des occurrences, précis, référencé, doit conduire l'étude : il ne s'agit pas, et en aucun cas, de proposer un exposé théorique, coupé du texte de base, ou un catalogue des occurrences, qui ne ferait apparaître aucun lien de système. Ce que le jury attend, c'est une réflexion organisée sur la langue qui s'efforce de comprendre et de justifier les emplois concernés, qui esquisse parfois une évolution. Certes, les écoles et les terminologies disponibles sont nombreuses, mais toutes les descriptions et interprétations reçues, qu'elles soient traditionnelles ou nourries des derniers ferments de la linguistique, ont leur place dans cette épreuve, pourvu qu'elles soient justifiées. Les analyses ne sont pas toujours univoques, les faits ne sont pas non plus dus forcément à un seul facteur et l'on peut parfois hésiter sur certains cas moins transparents que d'autres : le jury apprécie justement que les candidats osent des analyses, ne tranchent pas de façon péremptoire et réductrice ces cas plus complexes qui demandent à être discutés.

Rappelons avant toute chose aux candidats la nécessité de définir les notions sur lesquelles ils sont invités à réfléchir. Dans le cas d'une réflexion sur le sujet, ils ne sont pas entièrement désarmés et il est bien sûr possible, voire hautement souhaitable, d'utiliser comme point de départ les critères que l'on fait valoir pour toutes les époques de la langue. Pour le dire autrement, la notion de sujet n'est pas de celles qui peuvent prendre au dépourvu un étudiant de cinquième année de Lettres, même à qui l'ancien français est peu familier. Cette définition posée, il est ensuite possible d'établir un plan d'étude cohérent et, pourquoi pas, riche et instructif pour les lecteurs exigeants que sont les

membres du jury.

La notion de sujet est d'ordre fonctionnel. Elle exprime le fait qu'un élément de nature nominale (substantif, pronom, proposition nominalisée) se trouve dans une certaine relation avec un élément de nature verbale. On définira ici le sujet strictement comme le support d'incidence du verbe, ce qui se traduit morphologiquement dans celui-ci par les marques de personne. Cette notion ne recoupe que partiellement celles d'agent ou de thème, avec lesquelles on peut lui reconnaître quelque affinité.

Dès l'abord, on peut faire valoir quatre différences entre le français moderne et l'ancien français sur la question qui nous occupe :

**En FM.** (1) Le sujet n'est qu'exceptionnellement doté d'une morphologie propre (c'est le cas des pronoms personnels et relatifs simples) ; (2) en règle générale, la place du sujet est réglée par le statut de la proposition dans laquelle il apparaît ; à condition de nuancer beaucoup cette affirmation, on peut ainsi dire que la postposition du sujet est le propre des énoncés interrogatifs ou incisés ; (3) sauf en énoncé jussif et dans quelques cas rares, le verbe conjugué exige minimalement un pronom personnel sujet ; (4) les pronoms personnels sujets sont des proclitiques.

**En AF.** (1) La plupart des substantifs masculins et un petit nombre de substantifs féminins portent une marque flexionnelle (cas sujet, héritier du nominatif latin) ; (2) dans les énoncés déclaratifs, la présence d'un complément – au sens le plus large – du verbe devant celui-ci entraîne en principe la postposition ou l'omission du sujet ; (3) le pronom personnel sujet est largement facultatif en AF, comme dans les autres langues romanes ; (4) les pronoms personnels sujets sont des formes occasionnellement toniques en antéposition, donc séparables du syntagme verbal.

Notre plan d'étude opposera (I) expression et (II) non-expression du sujet. Dans le premier cas, seront distinguées les positions (A) préverbale et (B) postverbale et, pour chacune de ces possibilités, les types de sujets : (1) pronominaux et (2) nominaux. Dans le second cas, les exemples seront répartis par types de propositions.

## I. Expression du sujet

### A. Devant le verbe

En AF, le sujet précède normalement le verbe conjugué, lorsque la zone préverbale n'est pas occupée par un complément – au sens le plus large – du verbe. Il lui revient alors de la 'saturer', permettant au verbe de se tenir à la deuxième place. Rappelons (a) que les conjonctions de subordination et, plus aléatoirement, de coordination, sont des éléments extra-propositionnels qui n'occupent pas *en principe* la place préverbale; (b) que les pronoms relatifs, de statut conjonctionnel et pronominal, occupent ou non cette place.

### 1°) Sujet pronominal

#### a. Pronoms personnels

Dans tous les cas suivants, la proposition commence par une conjonction non saturante.

##### • **α. Conjonctions de subordination**

Ces conjonctions introduisent respectivement des substantives conjonctives pures (2 ex. dans l'extrait) ; des adverbiales hypothétiques (1 ex.), consécutives (2 ex.), temporelles (1 ex.). Notons que, pour les trois derniers exemples, le sujet est le *il* impersonnel :

v. 2472 : « qu'il orent eū maint delit ».

v. 2483 : « qu'ele dist lors une parole ».

v. 2468 : « s'ele le deïst ».

v. 2470 : « qu'il avint une matinee ».

v. 2482 : « qu'il li avint par mescheance ».

v. 2479 : « quant il l'an prist a sovenir ».

##### • **β. Conjonction de coordination**

v. 2485 : « mes ele n'i pansoit nul mal ».

##### • **γ. Pronoms relatifs**

v. 2471 : « la ou il jurent an un lit ».

v. 2484 : « dom ele se tint puis por fole ».

#### b. Pronoms relatifs

v. 2474 : « come cil qui molt s'antre amoient... ». Il est impossible pour ce pronom relatif de figurer ailleurs qu'en tête de proposition, puisqu'il a aussi une fonction subordonnante ; il n'occupe pas ici la place préverbale (occupée par *mout*) ou du moins ne l'occupe pas seul.

### c. Pronoms démonstratifs

v. 2475 : « Cil dormi et cele veilla... ».

### 2°) Sujet nominal

Le sujet est antéposé, car la proposition s'ouvre par la conjonction de subordination *que*, qui n'occupe pas la place préverbale (voir *supra*) ; nous avons ici respectivement une consécutive et une finale niée :

v. 2461 : « qu'Enyde l'oï antre dire ».

v. 2467 : « que ses sire an mal nel preïst ».

### B. Derrière le verbe

En proposition non dépendante ou dépendante non relative, le sujet suit normalement le verbe lorsque la zone préverbale est occupée par un complément – au sens le plus large – du verbe ; dans le cas d'une relative, le pronom relatif peut occuper la place préverbale et provoquer l'inversion du sujet. En incise, l'inversion est de rigueur bien que la place préverbale ne soit pas alors occupée. Nous ne relevons que des sujets nominaux.

### 1°) En proposition non dépendante

v. 2469 : « *tant* li fu la chose celee ».

### 2°) En proposition dépendante

#### a. Substantive

v. 2462 : « que *recreant* aloit ses sire ».

#### b. Adjective

v. 2477 : « la parole [...] *que* disoient de son seignor/par la contree li plusor » ; c'est ici le pronom relatif qui provoque l'inversion du sujet.

#### c. Adverbiale

v. 2490-91 : « que, plorant, *desor la peitrine*/an chieent les lermes sor lui ». On observera, dans cet exemple, que l'agent de la forme en *-ant* est [Énide] et non « les lermes », conformément à la syntaxe de l'ancien français qui autorise l'emploi d'une forme nominale du verbe sans que son agent se rapporte à celui du verbe conjugué dont elle dépend.

## II. Non-expression du sujet

Si le contexte en permet une facile restitution, le sujet est omis en AF, par exemple lorsque la zone préverbale est occupée par un complément ou que l'on a deux propositions coordonnées. Le meilleur marquage désinentiel est l'un des facteurs qui favorisent cette absence. Lorsque le verbe est aux personnes de l'interlocution, ou lorsqu'il s'agit d'un verbe unipersonnel, le sujet omis est nécessairement pronominal. Tous nos exemples figurent en proposition non dépendante.

La place préverbale est occupée

### a. P3/P6

v. 2459 : « *tant* fu blasmez... ».

v. 2464 « *molt* avoit changiee sa vie » : l'accord du participe passé avec *sa vie* rend difficile de considérer ce syntagme nominal comme le sujet de *avoit changiee*.

v. 2466 : « mes *sanblant fere* n'en osa ».

v. 2473 : « *boche a boche antre braz* gisoient ».

v. 2480 : « *de plorer* ne se pot tenir ».

v. 2481 : « *tel duel* en ot et tel pesance ».

v. 2486 : « *Son seignor a mont et a vall/comança* tant a regarder ».

v. 2488 : « *le cors* vit bel et le vis cler ».

v. 2489 « *et* plora de si grant ravine » ; dans ce cas, on peut imputer l'absence de pronom sujet tant à la valeur saturante de *et* qu'au fait qu'il s'agisse d'une coordonnée dont le verbe est automatiquement rapporté au sujet de la proposition qui précède.

### b. P3 de verbe unipersonnel

v. 2465 : « *de ceste chose* li pesa ».

v. 2476 : « *de la parole* li manbra ».

Pour conclure, on observera que le texte proposé présente une syntaxe du sujet entièrement conforme aux principes de l'ancien français 'classique', sans anomalie ni particularité. Tout au plus avons-nous rencontré un cas d'ambiguïté possible.

## 5. Vocabulaire

La question de vocabulaire nécessite elle aussi d'être organisée et si les façons de le faire, le cadre, sont variables, le jury attend des passages obligés dont l'importance est fluctuante selon les mots :

— l'étymologie, exacte (en italique ou soulignée) et traduite (entre guillemets) ; il est préférable de passer sous silence cette rubrique plutôt que d'inventer des sources aussi fausses que fantaisistes ;

— les sens du mots en ancien français avec, quand cela est possible, mention des mécanismes qui ont entraîné l'évolution de sens (par extension ou généralisation, spécialisation ou restriction, métaphore, métonymie, synecdoque, etc.) ;

— le sens contextuel du mot proposé à l'étude, développé à l'aide de l'extrait donné, voire de connaissances que le candidat possède du texte qu'il a étudié pendant l'année ;

— l'évolution de sens ultérieure, jusqu'au français moderne quand cela est possible, avec mention des mécanismes ou des faits de langue ayant présidé à l'évolution ;

— la mention du paradigme morphologique, apte à montrer la prégnance et le dynamisme d'une racine ou d'un mot dans le lexique, et d'évaluer aussi son évolution ; ces considérations peuvent porter sur la langue médiévale autant que sur la langue moderne (l'importance des mots – et des choses dénommées – ayant pu varier considérablement au cours des siècles) et elles peuvent faire l'objet d'une étude autonome ou être au contraire intégrées dans l'étude du sens ;

— le recours au paradigme sémantique ou lexical, qui permet à son tour d'affiner l'étude sémantique ; la convocation de synonymes ou d'antonymes peut se faire soit de façon distincte, soit de façon intégrée à l'étude de sens, selon l'importance de cette rubrique, très variable selon les mots ; les mots mentionnés peuvent appartenir à la langue médiévale, bien sûr, mais aussi à la langue actuelle.

Pour des questions de lisibilité, il est recommandé de faire apparaître le plan suivi.

### Sergenz (v. 2460)

Substantif masculin au CR pluriel.

#### I. Étymologie

Vient du latin *servientem*, accusatif de *serviens*, participe présent substantivé du verbe *servire* (« être esclave, vivre sous la dépendance de » et « servir, se mettre au service de, être soumis, être dévoué »), mot formé sur *servus* (« esclave »).

1°) En latin médiéval, le mot est :

— a. synonyme de *servus* ;

— b. synonyme de *miles*, terme qui désigne le soldat.

2°) En latin féodal, il prend le sens d'« agent de l'administration seigneuriale » et est alors l'équivalent de *ministerialis*.

#### II. Étude synchronique en ancien français

Ce mot est caractéristique du monde féodal, monde extrêmement hiérarchisé où les notions de service et d'aide apportée au seigneur sont, comme en latin, fondamentales. Le *sergent* est donc le « serviteur », l'« aide », celui qui est chargé d'une fonction, d'un office qu'il peut exercer dans quatre domaines différents, les trois premiers étant les plus importants :

1°) Domaine civil : « Domestique, serviteur employé par un seigneur et attaché à la maison » (par opposition au *serf*, attaché quant à lui à la glèbe) avec toutes sortes d'effets de sens selon l'importance des charges qui lui sont confiées (simples fonctions domestiques ou administration du domaine du seigneur) : « serviteur à gages », « gérant », « intendant », « régisseur »...

2°) Domaine militaire :

— a. « homme d'armes, homme de troupe à pied, fantassin » (par opposition au *chevalier*) sans spécification de fonction (par opposition à l'*archier*, l'*arbalétrier*...). Le mot *sergent* est alors concurrencé par l'expression *sergent à pié*. Il a pu également prendre le sens de « mercenaire ».

À noter que, chez les Templiers, le *frere serjant* désigne l'homme d'armes faisant partie de l'Ordre.

— b. Plus rarement, « aide à cheval ».

3°) Domaine juridique : « officier de justice aux attributions diverses (huissier, officier chargé des poursuites judiciaires, des saisies, des semonces...). » Les attributions peuvent être explicitées et le mot *sergent* est alors suivi d'une spécification : *sergent d'armes* (« officier qui accompagne le roi et sert dans les cérémonies, dans les tournois »), *sergent fieffé* (« qui agit au nom du seigneur »)...

4°) Domaine religieux : on trouve le tour *sergent Dieu* qui désigne le « serviteur de Dieu », « l'homme dévot, dévoué à Dieu ». À noter que l'expression *sergent de l'église*, pour renvoyer au

« bedeau », n'apparaît qu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

### III. Sens dans le texte

Au vers 2460, **sergenz** est coordonné au substantif **chevaliers**, tous deux renvoyant à une pluralité d'individus qui développent et explicitent l'expression **totes genz** présente au vers précédent. Ce tour, constitué de deux termes antithétiques, sert à évoquer la totalité. On peut néanmoins hésiter quant au sens contextuel à donner à **sergenz** ici. Ou bien le mot désigne simplement les serviteurs qui gravitent autour des personnages de la cour, ou bien, Erec étant accusé d'être « recreant » par les **chevaliers** et les **sergenz**, on considère que c'est ici le sens 2 qui est actualisé, le terme signifiant alors « hommes d'armes ».

### IV. Paradigme morphologique

Il convient tout d'abord de noter que, dans le passage au français, le mot se coupe de sa famille, ses liens avec **servir**, **service**, **serviteur**, **servage**, **serf**... n'étant plus guère perceptibles. Il y a donc eu démotivation.

En ancien français, dans le paradigme morphologique, on ne trouve que des dérivés par suffixation :

— **serjantel**, subst. masc. : « serviteur », mais aussi diminutif péjoratif de **sergent** au sens d'« officier de justice » ;

— **serjanteret**, subst. masc., diminutif comme le précédent : « officier de justice » ;

— **serjanter**, verbe : « poursuivre quelqu'un par le moyen des sergents, des huissiers » et « remplir l'office de sergent, d'huissier ». Le sens de « presser quelqu'un pour obtenir quelque chose » date du XVIII<sup>e</sup> siècle ;

— **serjanterie**, subst. fém. : « corps, troupe d'hommes armés », « fief de **sergent** », « office, état de **sergent**, d'officier judiciaire », « juridiction d'un **sergent** » ;

— **serjantie**, subst. fém. : « état de serviteur, domesticité », « fief de **sergent** » ;

— **serjantise**, subst. fém. : « service », « fief de **sergent** » « redevance d'un fief », « office de **sergent** ».

On retiendra également l'existence du subst. fém. **serjante**, terme susceptible de désigner la « servante » aussi bien que la « femme du sergent ».

### V. Paradigme sémantique

Dans le domaine civil et/ou militaire, au sens d'« aide » et de « serviteur », le mot **sergent** peut être rapproché des mots **serf**, **garçon**, **vaslet** et **escuier**, le **sergent** étant généralement d'un statut intermédiaire entre les deux premiers (le **serf** est un « serviteur de très basse condition attaché à la terre » alors que le **garçon**, terme souvent connoté péjorativement, désigne un « serviteur de statut social inférieur occupant les fonctions les plus basses ») et les deux derniers (le **vaslet**, d'origine roturière ou noble, est ou un « jeune serviteur » ou un « jeune homme noble qui, en attendant d'être armé chevalier, est au service d'un grand seigneur aux côtés duquel il fait son apprentissage » ; quant à l'**escuier**, si, dans les premiers textes, il peut désigner un « simple valet d'armée » et fonctionner en binôme avec **garçon**, il désigne par la suite un « jeune noble non encore adoubé chevalier, portant et entretenant les armes et les chevaux de son seigneur en temps de guerre »).

Dans le domaine civil, le **sergent** s'oppose au **sire/seigneur**, son maître, et, dans le domaine militaire, au **chevalier**, noble qui combat à cheval.

Au sens de « fantassin, homme de troupe à pied », **sergent** peut également être rapproché des syntagmes **gent a/de pié**, **les gens a/d'armes** ou encore des substantifs **pietaille**, **soldoier/soldier**.

Enfin, on signalera les mots **officier** et **oficial** (« officier public, officier de justice »), **menestrel** (qui, outre le serviteur, désigne aussi l'« officier de justice ») et **menistre/ministre/menestrier**, que les sens d'« administrateur supérieur » et de « serviteur de Dieu » rapprochent de ceux de **sergent** pris dans ses acceptions 3 et 4.

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

Alors que les termes dérivés, déjà relativement peu usités en ancien français, ont disparu ou sont encore signalés dans le Littré comme étant vieillis (c'est le cas pour **sergenterie** et **sergenter**) et que le subst. fém. **serjante**, contrairement à son équivalent masc., ne dépasse pas le Moyen Français où il est définitivement supplanté par la forme non palatalisée **servante**, **sergent** connaît quant à lui des restrictions de sens successives.

1°) Dès les XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, il désigne un « fonctionnaire public susceptible d'exercer toutes sortes de fonctions, aussi bien administratives que judiciaires, militaires ou encore de police » (dans ce dernier domaine, le **sergent** est le « fonctionnaire royal chargé des missions de police »).

2°) À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, nouvelle restriction aux domaines militaire et de police : le mot, dont les acceptions sont multiples, désigne notamment un « sous-officier dans une compagnie

d'infanterie » ou un « officier qui, dans un jour de combat, est chargé de ranger les troupes en bataille » (on parle alors de **sergent de bataille**)...

3°) En français moderne, le terme ne renvoie plus qu'à la fonction militaire et désigne le « sous-officier du grade le plus bas dans certaines armes (infanterie, génie, aviation) ». On trouve également le mot dans des composés : l'expression **sergent de ville**, employée au XIX<sup>e</sup> siècle pour référer à un « agent de police », est aujourd'hui vieillie ; le **sergent-chef** et le **sergent-major** désignent toujours des « sous-officiers des deux grades intermédiaires entre ceux de sergent et d'adjudant ».

## **Duel (v. 2481)**

Substantif masculin au CR dans le texte.

### **I. Étymologie**

Mot qui vient du bas latin \**dolum*, « douleur, souffrance physique ou morale », substantif dérivé du verbe *dolere* (« éprouver de la douleur physique, souffrir », « être affligé », « s'affliger », « déplorer », « plaindre »).

### **II. Etude synchronique en ancien français**

*Duel* appartient au champ sémantique, foisonnant, de la douleur. La forme première du mot est *dol* (X<sup>e</sup> siècle) puis *doel*, *duel* (XII<sup>e</sup> siècle).

1°) « Douleur morale et psychologique très vive », « chagrin », « affliction », « tourment », « désespoir », quelle qu'en soit l'origine. Ce sens sortira de l'usage au XVIII<sup>e</sup> siècle.

2°) Par métonymie, désigne « les marques extérieures, les manifestations de cette douleur, de ce chagrin ». On trouve notamment ce mot employé dans des locutions verbales : **mener (grant) duel**, **demener (grant) duel**, **faire duel** qui signifient aussi bien « éprouver une grande douleur » que « manifester son chagrin », « se lamenter », « s'affliger », « se plaindre », les manifestations de la douleur pouvant être de natures très différentes, à savoir verbales (cris, lamentations, plaintes ou, au contraire, silence et prostration) ou physiques (lacérations du corps, évanouissement, crise de folie...).

3°) Par spécialisation du sens 1, « souffrance liée à la séparation d'avec un être cher » et, quand la séparation est définitive, « affliction causée par la perte d'une personne aimée, par la mort de quelqu'un », sens qui remonte au XI<sup>e</sup> siècle.

4°) Plus rarement, « état déplorable dans lequel se trouve celui qui souffre », d'où « malheur ». Le mot peut alors être coordonné au substantif **damage/damage**.

### **III. Sens dans le texte**

Au vers 2481, le mot signifie « douleur morale », « affliction ». Il renvoie au chagrin causé à Enide aussi bien par les jugements blessants portés par les *chevaliers* et les *sergents* sur son mari que par la nouvelle *recreantise* de ce dernier, attitude dont Enide ne parvient pas à s'accommoder. Il est d'ailleurs coordonné à **pesance** qui appartient lui aussi au paradigme sémantique de la douleur. Le verbe **plorer** aux vers 2482, 2489 et 2490, le substantif **lernes** au vers 2491 ainsi que le verbe **peser** qui figure au début de cet extrait (v. 2465) viennent renforcer cette isotopie.

### **IV. Paradigme morphologique**

Le paradigme morphologique est relativement riche en ancien français.

— Le verbe **douloir** (« souffrir, éprouver de la douleur », « se plaindre », mais aussi « faire souffrir, faire mal »), très ancien puisqu'il date du X<sup>e</sup> siècle, et le substantif fém. **dolor**, principal concurrent de **duel**, dénotent tous deux une douleur physique aussi bien que morale. Alors que **douloir** sera, par la suite, remplacé par **souffrir** (à l'origine « supporter »), le substantif **dolor** conservera les mêmes sens qu'en ancien français.

— Le participe présent adjectivé **dolent**, le mot le plus ancien de notre langue pour exprimer la tristesse, renvoie à une profonde affliction, à un état de désespoir, d'où les sens de « souffrant », « affligé », « blessé », « triste », « désolé », « qui se lamente » (au XVI<sup>e</sup> siècle, Marot qualifiera le noir de « *dolente couleur* »).

L'adjectif **doloros/doloreus** signifie quant à lui « qui souffre », d'où « malheureux, misérable ». On le trouve notamment dans l'expression **estre dolereus** (« souffrir »).

— On signalera encore le verbe **doloser** (« plaindre, déplorer », « ressentir de la douleur », d'où « gémir », se désoler », d'un emploi beaucoup moins fréquent que **douloir**, les substantifs fém. **doliance** (« tristesse, affliction » qui deviendra par la suite **doléance** et qui prendra le sens de « plainte écrite ou orale »), **dolenté** (« tristesse », « misère, pauvreté ») et le substantif masc. **dolosement** (« désolation, gémissement »).

### **V. Paradigme sémantique**

Les mots appartenant au champ lexical de la douleur et, plus précisément ici, de la souffrance psychologique et morale, sont très nombreux. Nous signalerons le substantif fém. **ire** (qui est d'ailleurs



souvent en binôme avec *duel*) et le substantif masc. **corot**, ces deux lexèmes ayant en commun de dénoter la douleur aussi bien que la colère. Les substantif fém. **pesance** (« peine, chagrin, souci ») et **peine** (d'abord avec le sens restreint de « tourments du martyr », « souffrance imposée comme châtement ») méritent également d'être mentionnés, tout comme les substantifs masc. **enui** et **desconfort** qui renvoient eux aussi à une souffrance morale, très vive pour le premier, dont l'intensité est variable quant au second qui peut également, mais beaucoup plus rarement, désigner un état de grande fatigue, voire d'épuisement. Les substantif fém. **angoisse** (« tourment, souffrance, inquiétude ») et **angoisserie** peuvent quant à eux renvoyer à la douleur physique ou morale. Les mots **tristece**, **marison**, **mariment** prennent eux aussi place dans ce champ lexical.

Enfin, le substantif masc. **chagrin**, auquel il est impossible de ne pas penser quand on traite de ce paradigme sémantique, est d'apparition plus tardive puisqu'il date du XVI<sup>e</sup> siècle ; son étymologie – **chagriner** serait peut-être un composé de **chat** et de **grigner** (« être maussade, pleurnicher ») – mérite elle aussi d'être signalée.

#### VI. Evolution ultérieure jusqu'en français moderne

La forme moderne *deuil*, qui concurrence *duel*, encore en usage au XVI<sup>e</sup> siècle, date du XV<sup>e</sup> siècle. C'est le pluriel *dueus* qui aurait servi à faire la forme moderne sur le modèle *œil / yeux*.

À noter que l'on trouve la forme *deuil*, attestée à partir du XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.

Le mot *deuil* va connaître une restriction de sens, laissant ainsi le substantif **douleur** occuper tout le champ sémantique de la souffrance, ce terme référant, comme c'était déjà le cas en ancien français, à la souffrance physique aussi bien qu'à la souffrance psychologique et morale.

1°) *Deuil* garde son sens 4 de l'ancien français et signifie donc « affliction causée par la mort de quelqu'un », « chagrin dû à un décès ».

2°) (Par métonymie)

— a. « Temps pendant lequel on marque de façon ostensible ce chagrin », « période durant laquelle le deuil est porté ».

— b. « Manifestations extérieures de ce chagrin » et notamment les « vêtements (noirs) qu'on porte après la mort d'un parent ». D'où les expressions **porter le deuil**, **être en deuil**, **prendre le deuil**, **être en grand deuil** (le *grand deuil* étant l'« ensemble des vêtements de deuil que les proches parents portent pendant la première partie du deuil), **demi-deuil** (« costume de deuil incomplet ou gris que l'on porte pour un parent éloigné ou après la période du grand deuil »)...

— c. « Le décès lui-même », « la mort d'un parent » (*il y a eu un deuil dans sa famille*). Par spécialisation, on emploie le terme dans le domaine de la psychanalyse où on parle du **travail du deuil**.

3°) Par extension, on trouve le mot employé dans l'expression familière **faire son deuil de quelque chose** qui signifie « se résoudre à s'en passer », « y renoncer » et dans laquelle *deuil* connaît un affaiblissement de sens.

Elisabeth GAUCHER-REMOND pour la traduction  
Danièle JAMES-RAOUL pour la phonétique  
Sylvie BAZIN-TACHELLA pour la morphologie,  
Stéphane MARCOTTE pour la syntaxe  
Christine SILVI pour le vocabulaire.

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

La moyenne de cette épreuve s'est établie cette année à 7, 52. Même si bon nombre de candidats connaissent bien les impératifs méthodologiques, nous les rappellerons au fur et à mesure de ce rapport. Commençons par souligner l'importance de la présentation qui doit clarifier immédiatement votre démarche et vos raisonnements. En grammaire comme en stylistique, on fait apparaître les plans que l'on suit, on exhibe les méthodes que l'on a choisies, on montre ainsi la rigueur pédagogique des exposés que l'on construit.

### 1- Lexicologie

Conformément à ce qu'indiquait encore le rapport de l'agrégation 2009, les correcteurs rappellent qu'il ne s'agit pas de traiter chaque mot suivant le même modèle, en remplissant aveuglément toutes les rubriques de l'étude lexicologique, mais bien plutôt de sélectionner des points pertinents, c'est-à-dire ceux qui doivent être interrogés parce qu'ils présentent une difficulté ou qu'ils participent de l'intelligence de la lecture. C'est en vertu de cette nécessaire sélection que nous ne présentons pas ici une étude exhaustive, et que nous restreignons ce corrigé aux éléments qui ont été pris en compte dans la notation. On ne trouvera donc pas dans les lignes qui suivent un développement sur la morphologie flexionnelle de la forme « tente », ou sur la marque du pluriel dans « délassements »...

#### ***borgnesse* (I.7)**

Il convient d'abord de s'arrêter sur la construction de cet adjectif : à la base *borgne* est adjoint le suffixe *-(e)sse*, issu du latin *-issa* servant à former des noms de femelles et de femmes – *tigresse / maîtresse* –, notamment sur des noms et adjectifs en *-eur* – *chasseresse, pécheresse*. Il faut bien sûr souligner qu'existe concurremment l'adjectif épïcène *borgne*. Mais la forme *borgnesse*, si elle est rare, n'est pas un néologisme : on peut trouver ce terme dans le dictionnaire de Richelet (*Borgnesse, s.f. † Terme injurieux pour dire celle qui a perdu un œil*) ou celui de Furetière (*s.f. Femme qui n'a qu'un œil. Il ne se dit que par injure et par mépris*) ; plus près de Rimbaud, le TLF relève le substantif *borgnesse* dans des exemples littéraires (dans *Les Mystères de Paris* : « une vieille borgnesse »), et selon le *Nouveau Larousse illustré* et le *Larousse 20<sup>e</sup>*, le mot peut s'employer aussi comme adjectif.

Pour ce qui est du sens en langue, on peut se limiter à envisager le sens propre (en parlant d'un animé) : « qui ne voit plus que d'un œil ou qui n'a qu'un œil » et le sens figuré : « qui n'est pas lucide » (extension analogique similaire à « aveugle ») puisque les dictionnaires ne donnent pas d'emploi de *borgnesse* où il recouvrerait d'autres emplois figurés de *borgne*.

Dans le texte, épithète postposée de « intelligence » dans une périphrase disqualifiante (« les produits de leur intelligence borgnesse »), le terme marque la médiocrité de l'esprit des « vieux imbéciles ». Cette médiocrité s'oppose à la pénétration du poète-voyant : le terme *borgnesse* s'inscrit ainsi dans une série où la saisie des objets intellectuels est rapprochée de phénomènes flagrants qui s'imposeraient à la vue comme plus largement à la perception (« Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée... je la regarde »). Ajoutons encore d'autres connotations et valeurs : le caractère d'injure propre à ce terme, et dont font état les dictionnaires classiques ; l'éventuelle réminiscence de la littérature feuilletonesque de type Eugène Sue, et de ses profils outrés, le terme semblant suggérer une altération concrète, une part apparente de difformité (dans la combinaison avec « intelligence », il faut alors parler d'une alliance surprenante de l'abstrait et du concret plus que d'oxymore au sens strict) ; enfin, le volume et la rareté de *borgnesse* confère un caractère emphatique à la condamnation : l'adjectif fonctionne alors comme un superlatif, une marque du haut degré au même titre que l'expression du nombre dans les « millions de squelettes ».

#### ***délassements* (I.9)**

Ce substantif est construit par dérivation progressive : *las(se)* > *lasser* > *délasser* > *délassement*. Accolé à une base verbale, le suffixe *-(e)ment*, issu du latin *-amentum*, forme des noms d'action masculins dénotant le résultat de l'action exprimée par le verbe.

On relève deux sens en langue : l'action de délasser ou de se délasser, physiquement ou intellectuellement, et, par métonymie, l'occupation qui délasse : soit une distraction, un loisir. C'est ce deuxième sens qui est activé dans le texte, où « délassements » peut être compris comme une

reformulation de « jeux » auquel il est juxtaposé : Rimbaud restreint la poésie occidentale depuis les Grecs à une fonction secondaire d'amusement, d'accompagnement rythmique, activité futile qui dévoie le modèle d'une « Action » majuscule.

Il faut noter que ce terme est employé sans déterminant, comme tous les autres substantifs de la phrase : de là éventuellement une coloration archaïsante de la formule, mais surtout une extension de la référence qui conforte la dimension péremptoire de l'assertion, au même titre que l'emploi du présent (plutôt que du passé composé) ou l'ambiguïté de « Après », qui, par rapport à « En Grèce », peut indiquer un rapport de postériorité comme d'infériorité.

### **tente (l.16)**

En langue, on peut commencer par distinguer les emplois les plus fréquents que connaît ce verbe en français moderne, en restreignant et simplifiant nécessairement un spectre très large. Si quelqu'un tente quelqu'un, il s'agit de « mettre à l'épreuve, entraîner au mal, au péché » ; si quelque chose tente quelqu'un, il s'agit d'« éveiller le désir, l'envie » ; si quelqu'un tente quelque chose, il s'agit d'« entreprendre une action difficile ou périlleuse », ou simplement d'« essayer » (notamment avec la construction *tenter de*).

Dans le texte, Rimbaud actualise en syllepse plusieurs acceptions. S'impose d'abord le recours au latin classique : *temptare* au sens premier de « toucher, tâter », et par là « faire l'épreuve ou l'essai ». Rimbaud réactive sans doute cette étymologie : pris dans la succession des procès qui proposent le mode d'emploi d'une expérimentation de l'âme (*chercher/inspecter/tenter/apprendre*), « tente » paraît correspondre au moment de la connaissance la plus intime, et presque tactile – certains candidats ont ici évoqué à raison un processus d'objectivation, ou encore une concrétisation de l'abstrait à laquelle fait un peu plus loin écho « l'âme monstrueuse ». Cette monstruosité nous mène bien sûr vers la deuxième acception : en tentant, il s'agit ici de « soumettre à la tentation », dans un mouvement de transgression morale et religieuse.

### **voyant (l.21)**

Il faut tout d'abord s'interroger sur le statut grammatical de cette forme en –ant. Il apparaît que dans les occurrences du texte, les critères généralement adoptés pour distinguer un adjectif d'un substantif<sup>5</sup> ne permettent pas de lever l'ambiguïté : l'adjonction de l'article est possible, de même que la fonction attribut (du sujet ou de l'objet) peut être occupée soit par un adjectif soit par un nom de caractérisation non déterminé. Cependant, on peut remarquer que « voyant » ne peut accepter de complément \* « je dis qu'il faut être voyant de ... », \* « se faire voyant de ... », étant obligatoirement en construction absolue comme le serait « grand » mais pas forcément « enseignant ». Dans la même perspective, l'adjectif accepte la modification en degrés : « il faut être très voyant, se faire très voyant ».

Sens en langue : cette indécision justifie d'étudier les principaux emplois en n'évacuant (presque) aucune forme grammaticale. Soit, dans la caractérisation des personnes : 1° étroitement lié à la perception visuelle (substantif le plus souvent) : « qui jouit du sens de la vue » ; 2° le sens visuel s'estompant devant le sens spirituel (substantif ou adjectif) : « celui qui manifeste une connaissance directe et extraordinaire, au-delà des sens naturels et de la raison » - les prophètes dans la Bible, mais aussi, depuis l'époque romantique, les personnes qui prétendent (notamment les *voyantes*) être extra-lucides ; 3° et enfin, selon une valeur passive (de l'adjectif) : « qui attire la vue, l'attention »

Dans le texte, il convient de relever, quelle que soit la fortune de la formule, la polysémie (consubstantielle à la parole oraculaire...) qu'a ici *voyant*. *Le Grand Robert de la langue française* indique qu'un sens nominal serait apparu avec Rimbaud : « Penseur, poète qui voit et sent ce qui est inconnu des autres ». On a donc retenu la conception d'un poète visionnaire semblable à celle que représente Hugo dans *Les Contemplations* (« Les pieds ici, les yeux ailleurs ») ; mais la comparaison qui précède – « un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage » - induit un

---

<sup>5</sup> Une autre question, récemment posée par la critique (mais nous paraissant quand même moins évidente), est celle de la démarcation entre adjectif et participe : faut-il ici distinguer une forme attributive simple, ou une construction archaïsante du type *il faut être chantant, il faut se faire chantant* ? Dans ce cas, il s'agirait du sens actif ou dynamique du verbe, en dehors de toute actualisation temporelle ou modale, là où l'adjectif désignerait une qualité, une caractéristique.

glissement de l'idée de voir à celle d'être vu : on ne peut donc rejeter le troisième sens passif. Enfin, il faut encore noter l'ambiguïté des italiques, et de leur valeur énonciative : s'agit-il de marquer un soulignement ou une citation?

## 2- Grammaire

### a- Étude des verbes à la forme pronominale

Les correcteurs rappellent que cette épreuve exige de traiter toutes les occurrences du texte, à partir d'un plan que fondent conjointement la théorisation de la notion grammaticale et le corpus dans sa spécificité. Cette année, la question a été trop souvent traitée de manière trop « simpliste » et scolaire. La majorité des candidats a en effet seulement distingué entre les verbes essentiellement pronominaux et les autres.

*corpus :*

1. si le cuivre s'éveille fait clairon
2. en s'en clamant les auteurs
3. plusieurs s'éjouissent à renouveler
4. l'homme ne se travaillant pas
5. s'accomplit un développement naturel
6. tant d'égoïstes se proclament
7. qui s'attribuent leur progrès intellectuel
8. Il s'agit de faire l'âme monstrueuse
9. Imaginez un homme s'implantant ... [des verrues]
10. et se cultivant des verrues
11. il faut se faire voyant

### Introduction

#### Un certain flou terminologique

Un tel sujet engageait les candidats à mettre en débat la notion de « forme » pronominale et à poser clairement les critères permettant de regrouper des verbes pour lesquels les analyses peuvent apparaître complexes (parfois plus lexicales que syntaxiques).

La forme ou construction pronominale (réflexive) ou encore diathèse/ topicalisation pronominale (à considérer la sélection des actants du procès, selon les concepts de Tesnière) constitue une des catégories formelles du verbe (à opposer aux « types » obligatoires dans la grammaire scolaire). Le nombre de « formes » (passif, impersonnel, factitif, emphatique ...) diverge selon les grammaires.

Remarques : longtemps désignée par le terme *voix* par la grammaire traditionnelle, (abandonné en 1975) la forme pronominale était considérée comme une option originale entre l'actif et le passif (à mettre en lien avec la voix moyenne des langues indo-européennes). Cette désignation suppose que l'on prenne en compte les variantes actancielles que la construction pronominale occasionne. Or, la notion de *voix* suppose une homogénéité logique qui n'existe pas (les fonctionnements interprétatifs sont en effet fort divers et ces tours ne sont pas « énonciativement innocents », rappelle *la Grammaire méthodique du français*, p.261).

#### Description formelle

La sémiologie de la forme pronominale est de caractère syntaxique : on relève la présence d'un pronom personnel clitique coréférentiel au sujet (ou contrôleur pour l'infinitif ou pour le participe) élément de complémentation du verbe. Pour la troisième personne du singulier et du pluriel (de rang 3 et de rang 6), c'est la forme originale *se* du pronom qui est sollicitée, forme unique neutralisant la flexion en nombre ainsi que l'opposition fonction directe (accusatif) /indirecte (datif). On ne trouve dans le texte que des constructions en *se* (*stricto sensu* seul réfléchi).

4. *l'homme ne se travaillant pas* (COD)

## 9. Imaginez un homme s'implantant .... des verrues (COS )

La construction pronominale longtemps intégrée à la conjugaison présente la particularité morphologique de former ses temps composés avec l'auxiliaire *être*. Si aucun verbe ne récuse la possibilité d'avoir une variation aspectuelle (accompli/ inaccompli ou tensif / extensif), un grand nombre de verbes n'ont pas de correspondants pronominaux ou inversement.

\* *s'être* ; \**s'exister*, \**il se faut*

C'est en fonction du degré d'implication du complément pronominal dans le procès (autrement dit sa valeur diathétique) que les verbes du corpus seront analysés. La grande variété de sens repose sur le dosage d'opérativité et de résultativité au sein de la relation sujet et pronom ainsi que le développe Gérard Moignet (*Systématique de la langue française*, p. 104 et sqq).

### a.1 Les verbes pronominaux

La construction pronominale ne valide aucune charge diathétique (ou trop faible pour être prise en considération en français moderne). Cette nullité actancielle et cette vacuité sémantique du pronom, sorte de préfixe, autorise à envisager le verbe comme une seule lexie dont le sens n'est pas compositionnel. Le rôle agentif maximalisé fait que le procès verbal reste confiné dans la sphère du sujet et le pronom personnel n'assume aucune fonction. On distinguera deux catégories de verbes.

#### a.1.1 Les verbes essentiellement (ou intrinsèquement) pronominaux :

Une soixantaine verbes ainsi recensés ont longtemps été intégrés aux tableaux de conjugaisons. Il n'existe pas de commutation possible avec un complément substantival ou avec autre pronominal : on ne peut accorder au pronom réflexif aucune valeur référentielle. Le pronom ne jouant aucun rôle actanciel est inanalysable (*Grammaire du français*, Denis et Sancier-Chateau). Il n'y a pas d'occurrence dans le texte.

#### a.1.2 Les verbes pronominaux autonomes :

Le pronom réfléchi forme de la même manière avec le verbe une unité sémantique. Le verbe existe à la forme non-pronominale avec un sens lexical possiblement plus ou moins différent et avec la possibilité d'un régime différent. Le recours à la forme pronominale a une conséquence sur la valence du verbe. Deux occurrences méritent attention.

##### 1. *si le cuivre s'éveille clairon*

Le sens du verbe à la forme pronominale (intransitif) ne se distingue pas de celui en emploi transitif direct. Le sujet est site du procès. Dépourvu de valeur actancielle, le pronom réfléchi apporte cependant à la construction une valeur « autocausive » qui légitime le classement possible de cette occurrence dans les constructions pronominales neutres (*Grammaire méthodique du français*, p.260). La présence d'un attribut accessoire, lieu d'une prédication seconde, n'altère en rien le sens du verbe. P. Le Goffic (*Grammaire de la Phrase Française*) voit dans la construction la présence de deux actants indistincts : quand « x s'éveille », « éveillé » et « éveillé » se confondent.

La même analyse peut convenir pour l'occurrence suivante :

##### 3. *plusieurs s'élouissent à renouveler* (verbe transitif indirect à/ de + infinitif).

Bien que marginal, le verbe *élouir* (transitif direct) est bien attesté en emploi non-pronominal et ne se distingue pas sémantiquement du verbe pronominal.

La réflexivité touche le verbe *agir* (verbe intransitif) à laquelle se greffe la forme impersonnelle (se est donné pour un accusatif impersonnel dans la *Grammaire de la Phrase Française*).

##### 8. *Il s'agit de faire l'âme monstrueuse* (complémentation indirecte, séquence, de + infinitif).

### a.2 Les constructions pronominales (verbes en emploi pronominal réfléchi)

Pour ces verbes dits réflexivables, la construction pronominale représente une option de transitivité. Le verbe pronominal peut par ailleurs accepter une autre complémentation compatible avec le complément clitique réfléchi.

*Il doit la cultiver* (l.16)

se cultivant des verrues (l.20)

Dans ce cas, le sujet et le complément coréférents ont « deux rôles actanciels distincts » (P. Le Goffic, p. 309). Pour G. Moignet, (*Systématique de la langue française*, pp.109-110) opérativité et résultativité sont en proportion : le procès « en boucle » trouve son point d'origine et son point d'aboutissement dans le même support successivement agent puis objet/ patient. Le sens du verbe est compositionnel et le pronom personnel sémantiquement investi assume une fonction.

Du point de vue référentiel plusieurs interprétations sont possibles :

- sens réflexif (ou réfléchi, *Grammaire du français, Grammaire de la Phrase Française*). Le pronom peut être alors soit au singulier soit au pluriel). Le renfort par la forme tonique *X-même* rendu le plus souvent possible permet de lever les ambiguïtés interprétatives. Cependant le caractère accusatif du pronom clitique n'est pas toujours nettement perceptible.

- sens réciproque (le sujet est obligatoirement au pluriel).

Pronom réfléchi au singulier :

4. *l'homme ne se travaillant pas* (sens réflexif : « accusatif » ou COD)

Les dictionnaires contemporains n'enregistrent pas de construction pronominale du verbe, on citera cependant les vers fameux de La Fontaine : *Elle, qui n'était pas plus grosse en tout comme un œuf/ Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille/*

9. *imaginez un homme s'implantant...* des verrues (sens réflexif, « à lui-même » : datif d'intérêt) COI, COS)

10. *se cultivant...* des verrues (sens réflexif : datif d'intérêt). Ce datif étendu n'est pas prévu dans la valence du verbe.

Pronom réfléchi au pluriel :

- *en s'en clamant les auteurs* (sens réflexif : COD). Le pronom réfléchi est du point de vue logique le thème de la relation prédicative seconde. La valeur référentielle du pronom réfléchi ainsi que sa fonction syntaxique permet d'identifier une fonction attribut de l'objet.

6. *tant d'égoïstes se proclament auteurs.*

La même lecture syntaxique est à mener concernant la relation attributive. L'analyse sémantique peut faire hésiter entre un sens réflexif ou un sens réciproque avec renfort possible de *mutuellement* ou *l'un l'autre*). Même hésitation dans l'exemple suivant :

7. *qui s'attribuent leur progrès intellectuel* (sens réfléchi ou réciproque : datif inscrit dans la valence du verbe, *attribuer quelque chose à quelqu'un*).

Cas particulier :

Le verbe *faire* connaît un emploi pronominal où *se faire* est équivalent de *devenir* \**il se fait vieux* ou dans le tour impersonnel \* *il se fait tard*. Dans ce cas le pronom est inanalysable et le verbe est en emploi autonome. Dans l'occurrence du texte, la valeur actancielle du pronom réfléchi est clairement identifiée et le sens réflexif assuré.

11. *il faut se faire voyant* (« accusatif » ou COD)

### **a.3 Les verbes pronominaux à valeur passive**

5. *s'accomplit un développement naturel* (se est inanalysable)

Dans ce cas, on constate une réduction valencielle : le verbe bivalent (*accomplir quelque chose*) devient monovalent. Contrairement au passif analytique (\* Un développement naturel est accompli), une valeur aspectuelle d'inaccompli est saisie. L'occultation de l'origine du procès ajoutée à l'aspect inaccompli et à la sélection du présent sert ici à l'expression d'une vérité générale. Dans l'interprétation passive, la part d'opérativité est réduite : le sujet grammatical est le point d'aboutissement du procès verbal. L'agent n'est pas exprimé (on parle d' « agent fantôme ») et le sujet grammatical est un inanimé le plus souvent. Il s'agit pour P. Le Goffic plutôt d'un sens moyen que d'un sens passif dans la mesure où un agent n'est pas impliqué (*Grammaire de la Phrase Française*, pp.313-314)

On peut cependant hésiter et verser cet exemple dans le cas des constructions pronominales « neutres » comme le suggère la *Grammaire méthodique du français* (p. 160) : « les verbes typiques d'une activité exercée par un agent sur un objet/ patient comme *faire, effectuer, produire, opérer, accomplir* etc...n'expriment plus que la simple notion d'occurrence [...] lorsqu'à la forme pronominale, ils ont pour sujet une expression dénotant elle-même un procès dynamique ». C'est bien le cas ici avec le déverbal « développement ».

## b- Remarques nécessaires

« *L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement ; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : on agissait par, on en écrivait des livres : telle était la marche...* »

Le libellé de la question indique : « Faites toutes les remarques que vous jugerez nécessaires sur l'énoncé » mais, pour autant, il est déconseillé d'effectuer l'analyse et la description de chaque mot de la construction. Si des remarques de détail s'imposent, il convient de les effectuer dans un cadre qui montre que l'on a compris la signification de la construction. On peut ainsi partir de remarques sur la macrostructure pour terminer par l'étude de la microstructure. Même s'il est inévitable de problématiser la description et l'analyse, l'ensemble des remarques doit être convergent.

Signalons enfin quelques remarques discutables de certains candidats : certains parlent, pour cette construction, d'une « a grammaticalité » que Rimbaud développerait délibérément. D'autres prétendent que Rimbaud bouleverse les règles de la syntaxe. D'autres, enfin, que Rimbaud met en place des structures de phrase typiques de l'oral.

### b.1 Observations d'ensemble de la macrostructure à la microstructure

Il s'agit d'une phrase complexe en parataxe par juxtaposition.

Les deux tours à commenter sont précédés d'une métaphore *in praesentia* ou l'« intelligence universelle » est comparée à un arbre fruitier jetant ses idées comme des « fruits » que les hommes ramassent. Cette métaphore va naturellement influencer le statut syntactico-sémantique de la représentation de *en* (« On en écrivait des livres »).

Une autre interprétation est possible selon laquelle la séquence fait partie d'une progression thématique : *ses idées > ces fruits du cerveau > par Ø > en*.

Les deux tours se présentent en symétrie voire avec une anaphore que souligne la virgule, mais en même temps en dissymétrie « par » vs « en ».

### b.2 Remarques de morpho-syntaxe

Trois formes de l'énoncé présentent un intérêt : dans l'ordre *on, par* et *en*.

Toutes les trois constituent des hybrides morphologiques, ce que F. Brunot appelait des « formes chauve-souris ».

ON

*On* peut être considéré soit comme un pronom personnel par sa syntaxe ( conjoint atone) limité à la fonction de sujet et ne pouvant faire l'objet d'une expansion, soit comme un pronom indéfini par son sémantisme .

Il fait partie des pronoms nominaux dont le contenu référentiel est obtenu par défaut. Il neutralise par ailleurs les catégories de personne, de nombre et de genre, pour ne garder que celle d'animé humain.

Forme « caméléon », il ne peut être l'objet que d'une interprétation et non d'une identification.

Les occurrences du texte permettent de rappeler le caractère de transcendance des pronoms par rapport au nom (ils en sont un au-delà). Il est important de les mettre en perspective avec les occurrences « les hommes », qui les précède et « l'homme » qui les suit, rappelant son étymologie (*homo*) et présentant un même degré de généralisation.

EN : autre forme hybride

Elle peut être définie comme étant un pronom personnel adverbial

- pronom personnel par sa syntaxe, forme conjointe, atone, susceptible de diverses places (proclise-enchise), vis-à-vis des verbes. Il neutralise l'opposition de nombre et souvent celle de genre.

- adverbe, par son origine latine, *inde*, et par ses emplois (unicité de fonction).

Il combine représentation (d'où possibilité d'identification textuelle) et rection, équivalant par cumul à *de* + élément nominal.

Dans le texte, il rappelle le syntagme « une partie de ces fruits du cerveau », seule partie des idées jetées par l'intelligence et que l'homme va utiliser.

Pour ce qui est de la fonction de cette forme pronominale, il faut remarquer qu'ici *de*, qui figure par cumul est dans son plein emploi de préposition : il a son sens originel spatial signifiant « à partir de ».

*En* est dans la fonction de complément circonstanciel non essentiel.

PAR

Emploi « absolu » ou préposition « orpheline » (Riegel, et al., 2009). Ce type d'emploi suppose que le référent du régime manquant de la préposition soit activé ou tout au moins accessible – ce qui est le cas ici, via la chaîne de référence antécédente, et grâce à la reprise pronominale *en* qui agit rétrospectivement. Peut-être pourrait-on parler d'adverbialisation de la préposition ?

Pour définir la particularité de son emploi, il faut se rappeler ce qu'est une préposition, ce qu'est *par* à l'origine.

La préposition, élément invariable, permet d'établir un rapport syntaxique entre deux éléments, qui sans elle ne peuvent former un ensemble lié. Son incidence est bilatérale, elle a un support d'avant et un support d'après (elle résout un problème de transitivité).

Si l'élément nominal subséquent fait défaut, elle devient une forme intransitive, invariable et subordonnée, c'est-à-dire un adverbe impliquant une référence contextuelle.

Cette possibilité de transformation existe pour les prépositions *avant*, *après*, *devant*, *depuis*, et en français parlé pour « avec, contre, entre, pour, selon ».

Si certains grammairiens tiennent ces constructions pour des prépositions en emploi absolu, il vaut mieux y voir des adverbes, si on se rappelle que ces formes ne sont possibles que pour la représentation de l'inanimé, l'emploi prépositionnel étant obligatoire pour l'animé.

*Par*, adverbe, reprend lui aussi le syntagme « une partie de ces fruits du cerveau ». Sa fonction est celle de complément de cause ou de moyen de *agissait* (verbe intransitif), complément non essentiel.

La particularité de l'occurrence du texte tient à ce que *Par* n'appartient pas à la liste des prépositions susceptibles de conversion adverbiale. Elle constitue une sorte d'hapax propre à Rimbaud (peut-elle être un belgicisme ?)

### b.3 Remarques de syntaxe

Étude du tour : « on agissait par »

On suivra ici la description de P. Le Goffic pour qui les prépositions ont des compléments de la même façon que les verbes, mais ici on peut parler de « complément zéro » plutôt que de chercher du côté de l'ellipse. Ces constructions « zéro » sont fréquentes en français (« je vote pour », « faire sans »...). L'emploi d'un complément zéro avec *agir* est cependant remarquable. On pourrait parler d'ellipse de discours ou de complément latent.

Étude du tour « on en écrivait des livres »

Deux hypothèses se présentent :

a) Il pourrait s'agir d'une montée de complément clitique. Devant le verbe se trouve un clitique qui n'est pas complément de ce verbe mais complément de complément. On aurait une construction du type :

« on écrivait des livres de N » avec un complément du GN.

Cela donnerait une structure profonde du type : « on écrivait des livres sur les fruits qu'on ramasse »



Dans cette première hypothèse, on considère que le complément a été déplacé de sa place logique et originelle. Pourquoi un tel déplacement, si déplacement il y a ? La place du clitique est à mettre en rapport avec la structure thématique de l'énoncé : il marque le rappel d'un élément thématique, non dénué d'importance, qui vient prendre sa place dans la « boîte de rangement » des éléments thématiques anaphoriques : la zone des compléments clitics préverbaux. D'où l'importance du système métaphorique anaphorique et surtout représenté dans ce tour ;

b) Il pourrait s'agir (à la différence de l'hypothèse a) d'une occurrence d'emploi adverbial clitique de « en » en fonction de circonstant cette fois. On notera que l'anaphore des circonstants (de lieu et de temps en particulier) se réalise généralement au moyen d'autres adverbes. « En » reprend ici des éléments thématiques, au statut sémantique davantage actanciel que circonstanciel. Dans ce type d'emplois, on est à la frontière du complément essentiel et du circonstant. On rencontre fréquemment ces tours : « Le cancer, il a fini par en mourir » ou « Cette affaire, moi, je n'en dors plus » ou même « je n'en sais rien ».

Pour trancher entre les hypothèses a et b, il faut examiner les structures profondes qui sont en jeu et le statut syntactico-sémantique des suites de verbe :

a. « écrire des livres au sujet de ces fruits du cerveau »

b. « écrire grâce à ces fruits du cerveau »

On observe immédiatement que le statut sémantique actanciel s'affaiblit avec la solution b.

Du coup, si l'on retient la solution a, on s'aperçoit que derrière la construction « en écrire des livres » se cache la valeur du « de » latin qu'on retrouve dans les titres archaïsants : « *De natura rerum* ».

c. Il peut s'agir tout simplement d'une construction sur le modèle *X écrire Y de Z* où Z est l'origine ou la matière dont Y est fait. Le pronom adverbial *en* est un complément non prévu par la valence, mais rendu possible par analogie avec *X faire/fabriquer Y de Z* : *Paul a fait un manteau (à partir) de ce tissu à il en fait un manteau*.

Dans tous les cas, l'établissement d'une représentation précise des segments anaphoriques n'est pas aisée. C'est là précisément que réside le rendement expressif, puisque la préposition et l'adverbe en position libre dégagent une potentialité de type « universalisante ».

Ainsi peut-on concevoir que l'on soit « agi par » !

Nota : Faire du syntagme « l'intelligence universelle » les représentants dans les deux constructions étudiées n'aurait rien d'absurde. Nous avons donné la priorité aux syntagmes les plus proches mais une lecture syntactico-thématique autoriserait cette lecture régressive.

Remarque : l'imparfait

On pouvait enfin souligner l'aspect sécant de l'imparfait. Deux parties du procès sont représentées : l'une est actuelle, l'autre virtuelle au moment où le propos est énoncé.

## BIBLIOGRAPHIE

Denis, D., & Sancier-Chateau, A. (1997). *Grammaire du français*. Paris: Librairie générale française.

Le Goffic, P. (1993). *Grammaire de la phrase française*. Paris: Hachette supérieur.

Riegel, M., Pellat, J.-C., & Rioul, R. (2009). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses universitaires de France.

## 3- Etude du style

Nous tenons à rappeler, d'un point de vue méthodologique, l'importance de l'introduction qui doit non seulement situer précisément le passage étudié, mais aussi définir les termes de l'intitulé et problématiser le questionnement stylistique.

[situation] La lettre à Paul Demeny occupe une place à part dans la production rimboldienne des années 71, non seulement par le genre épistolaire auquel elle appartient, mais encore, et surtout, parce qu'on la considère comme « une profession de foi poétique de Rimbaud »<sup>6</sup>, dans laquelle les poèmes joints viennent illustrer ladite profession de foi, ou manifeste. « J'ai résolu de vous donner une

<sup>6</sup> L. Forestier, in ed. Gallimard /Poésie, p. 282.

heure de littérature nouvelle », ainsi la lettre commence-t-elle. Il est question ici, selon les termes de Rimbaud au début de sa lettre « de la prose sur l'avenir de la poésie » (p. 87).

Le passage étudié se situe après le premier poème intercalé « Chant de guerre parisien » et avant le deuxième poème « Mes petites amoureuses ». Nous aurions donc là retour à la théorie après la pratique, l'extrait constituant *a priori* une partie du pan théorique de cette lettre.

2) [définition des termes de l'intitulé] Dès lors, peut-être pouvons-nous parler à son sujet de « manifeste ». Au sens large, un manifeste est une « déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement, un parti politique expose une décision, une position ou un programme ». Par analogie, c'est une « déclaration écrite dans laquelle un artiste ou un groupe d'artistes exposent une conception ou un programme artistique », mais c'est aussi une « oeuvre exemplaire d'un courant artistique ».

3) [Problématique] Il faut donc employer ici « manifeste » avec les guillemets de l'intitulé puisque, d'un point de vue générique, cette lettre, comme telle, avait vocation à s'adresser un seul destinataire, et a été décrétée « manifeste » par la postérité. Dès lors, on peut s'attendre, d'un point de vue énonciatif, à ce que le positionnement de l'énonciateur ne soit pas dénué de tensions. Si nous avons bien là, d'une part, un texte « réflexif » qui a pour objet de faire l'apologie d'une certaine vision de la poésie à son destinataire, et qui va donc jouer des codes de l'épistolaire pour conférer une portée générale à son propos, on peut se demander, d'autre part, dans quelle mesure, ce « manifeste » n'est pas exemplaire de la poésie qu'il défend ; nous aurions là un manifeste en acte, offrant effectivement, dans sa réalisation même, cette « poésie nouvelle » dont le temps est venu.

[annonce du plan] Nous étudierons donc la tension énonciative qui parcourt le texte, avant de nous intéresser à ses dimensions didactique puis proprement poétique, au sens fort du terme.

## I. TENSIONS ENONCIATIVES

Parce que le destinataire de la lettre est emblématique d'une ère poétique que le jeune poète considère comme révolue, l'énonciation déborde largement la seule sphère intime de l'échange épistolaire : la lettre est d'abord le lieu d'affirmation d'un moi vindicatif cependant que décentré et qui aspire à l'universalité de son point de vue.

### 1.1. Une énonciation nynéocentrée

Comme telle, l'instanciation énonciative de l'épistolier apparaît des plus sensibles.

C'est tout particulièrement le cas dans le premier paragraphe, où le phénomène s'observe tant au niveau des déterminants possessifs (« ma pensée ») et des nombreux pronoms personnels de rang 1, le plus souvent sujets, qu'au niveau des tiroirs temporels utilisés, comme en témoignent la forte représentation des temps du discours (du passé composé au conditionnel présent) et la fréquence, tout particulièrement significative, de présents d'actualité étroite (« j'assiste », « je la regarde », « je lance »...), associés à différents termes marquant le passage d'un état à un autre (« s'éveille », « éclosion »...).

Mais tout le reste du passage n'en manifeste pas moins clairement l'égo-centrage du discours. Un premier indice en est la présence des très nombreux subjectivèmes émaillant le texte (« vieux imbéciles », « intelligence borgnesse »...) : subjectivèmes axiologiques à valeur systématiquement polémique, et dont divers déterminants démonstratifs (« ce passé », « ces antiquités ») confortent à l'occasion les prises de position critiques, ou dont un usage récurrent de l'exclamation – éventuellement associée à l'interjection « quoi ! » ou juxtaposée à une phrase averbale (« des fonctionnaires, des écrivains ») signalant la proximité du sujet énonciateur – achève de lester la charge fortement affective.

Une seconde marque de cet égo-centrage peut encore s'observer à un niveau typographique, à travers l'usage convergent de signaux aussi expressifs que la majuscule (apposée à « Je » et à « Action »), l'italique « narcissique » (« *rythment l'Action* », « *voyant* », « *égoïstes* »), les deux points, dont la succession n'est pas régulière, et le tiret, qui vient accentuer la pause et le détachement des idées les unes par rapport aux autres, à la faveur d'antithèses nettement polémiques (« – Mais il s'agit de se faire... ») ou de phrases guillotines en forme d'épiphrases cinglantes (« – c'est pour eux »).

On notera cependant qu'une telle insistance de l'énonciateur à s'instancier à tous les niveaux du texte – quitte à s'affirmer d'ailleurs en train d'énoncer à plusieurs reprises, que ce soit par le biais de l'incise (« ai-je dit »), ou de marqueurs d'assertivité engageant l'usage du présent d'énonciation (« je dis que ») – trouve ici pour corollaire une orientation énonciative des plus ténues vers le destinataire de la lettre. Symptomatique à cet égard semble la faible place accordée à la personne de rang 2/5, simplement convoquée par un impératif : « imaginez ». Le « caractère locutoire » reste centré sur la personne qui parle.

### 1.2. Un égocentrage décentré

La puissance et la visibilité de ce dispositif énonciatif rendent pour le moins paradoxal que le « je » si régulièrement mis en avant par l'épistolier tende à s'y affirmer d'emblée comme « autre » – c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement celui qui parle, mais il est aussi celui dont on parle. On remarque ainsi, dès la première ligne du texte, un mouvement inaugural de délocutivisation du « je » traduit de manière provocatrice par le non-accord grammatical de « Je est », et engageant logiquement un étrangeté du *je* à lui-même, *altération* et décentrement clairement soulignés par la scission métonymique du « je regarde ma pensée ».

Un tel écartèlement du « je », et la double postulation énonciative qui s'ensuit, apparaissent notamment perceptibles dans divers grincements énonciatifs. Ainsi dans l'énoncé : « il s'agit de se faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! », cohabitent tension vers l'impersonnel (verbe impersonnel, pronom réfléchi de rang 3) et fort marquage subjectif (lexème affectivement modalisé, détachement typographique de la sous-phrase averbale, interjection) – l'alliance de ces deux dynamiques en forme d'oxymore énonciative amenant à nuancer et réviser l'apparente univocité des analyses précédentes concernant l'égocentrage du discours.

### 1.3. Une déprise du repérage nynégocentrique

Le référent des deux personnes de l'énonciation, aussi bien que l'énonciation elle-même, débordent du reste très largement du cadre *a priori* intime et resserré de l'échange épistolaire. En témoigne tout d'abord le recours à une personne de rang 4 (« nous n'aurions pas »), inclusive, sans doute, mais diluant surtout le « je » et son allocutaire dans un ensemble bien plus vaste. En témoignent ensuite, dans les paragraphes 2 à 4, la prédominance écrasante des personnes de rang 3 et 6 ou des déterminants qui leur sont associés, et un double usage du pronom « caméléon » *on* (« on agissait par, on en écrivait des livres »), qui, tout en participant d'une volonté polémique de mise à distance, relaie également une logique de l'estompement des marques de la personne et une tension insistante vers l'impersonnel.

Cette dernière tension apparaît plus largement traduite par la convergence d'au moins deux procédés : l'usage de tours impersonnels, d'une part, éventuellement présentatifs (« il en est... », « il n'y a ») ou assortis de constructions infinitives permettant de masquer le support agentif des procès impliqués (« il faut être voyant, se faire voyant », « il s'agit de se faire »...); et le recours à un certain nombre de constructions pronominales, d'autre part, passives (« s'accomplit ») ou non (« il s'agit de se faire »), mais servant dans les deux cas un même mouvement d'impersonnalisation.

Par un mouvement parallèle à cette impersonnalisation, le texte tend à s'affranchir des repères temporels de la situation d'énonciation présente, associant étroitement, au moment T de référence, l'auteur de la lettre à son destinataire. L'absence, dans le texte, de tout connecteur temporel déictique est de ce point de vue exemplaire ; l'usage de certains tiroirs-temps ne l'est pas moins. Nombre de présents du texte se voient notamment conférer une valeur temporelle étendue (« rythme »), interprétable parfois comme omnitemporelle (« charme », « s'éjouissent », « veut », « cherche », « inspecte »...). Assorti de marqueurs temporels hyperboliques (« toujours ») comme d'imparfaits à valeur durative (« ramassait », « agissait », « écrivait »), un des trois passés composés du texte (« a jeté ») marque sans doute moins l'antériorité au moment présent de l'énonciation que la plus grande amplitude temporelle, requise par l'expression d'une vérité générale.

### Transition

Les tensions énonciatives du passage trahissent les contradictions dans lesquelles se débat tout auteur de manifeste : il clame son dégoût envers les valeurs fondatrices de son actualité immédiate,

mais il aspire simultanément à lui donner une portée générale. C'est que, texte de rupture, tout manifeste est aussi un texte programmatique, désireux de réformer l'état présent des choses en tâchant d'imposer l'universalité de ses maximes. En ce sens, l'opération de décentrage énonciatif qu'il suppose apparaît étroitement en rapport avec sa visée didactique.

## II. UNE PROSE DIDACTIQUE

Abstrait et théorique, l'objet du propos du poète est porté à l'attention du lecteur par la modalité déontique et marqué par le souci de précision et de clarté.

### 2.1. Abstraction d'un discours théorique

La déprise du repérage nynégocentrique étudiée plus haut s'inscrit dans un mouvement plus ample de généralisation et, en définitive, de théorisation du propos.

Le fait est particulièrement saillant au niveau de l'usage des déterminants : articles définis singuliers ou pluriels en emploi générique engageant une extensité maximale (« le cuivre », « l'homme » x 2, « les hommes », « les curieux »...); articles zéro en emploi non référentiel, construisant une saisie purement notionnelle des noms concernés et amenant à considérer leur référent dans leur plus grande généralité (« s'éveille clairon », « sont jeux, délassements », « qui veut être poète », « se proclament auteurs », « auteur, créateur, poète », « coup d'archet »...); déterminant indéfini de totalité distributive passant en revue les éléments indifférenciés d'un même ensemble (« en tout cerveau »); déterminant indéfini en emploi attributif impliquant une extraction aléatoire (« imaginez un homme »)... La convergence de tant d'usages traduit une claire visée conceptuelle et théorique du discours.

Mais à cette évidente tendance à envisager le lexique dans sa plus grande généralité – dont témoigne du reste l'association de certains adjectifs à certains noms (« temps infini », « l'intelligence universelle ») –, s'ajoute encore une remarquable efflorescence de noms abstraits (« faute », « éclosion », « coup », « remuement », « profondeurs », « bond », « signification »). Ces noms abstraits sont occasionnellement dotés d'une majuscule accentuant les dimensions idéologique et théoriques du propos (« Action »); parfois insérés dans des constructions prédicatives à verbe support substantialisant les procès concernés (« fait son remuement » vs *remue*; « vient d'un bond sur » vs *bondit sur*...); autorisant éventuellement l'occultation des supports agentifs des prédicats nominaux concernés (« *rythment l'Action* », « musique et rimes sont jeux »), ou renforçant encore la scission métonymique de l'énonciateur (« j'assiste à l'éclosion de ma pensée » vs *ma pensée écloit*), certes; mais soulignant surtout à chacune de leur occurrence la pente abstraite du discours, pluriels métonymiques ou non (« les profondeurs »).

Mise en relation avec ces deux phénomènes, la spécialisation du lexique utilisé, renvoyant tantôt au champ lexical des arts (« écrivains », « auteurs », « créateur », « poète », « vers », « lyres », « archet »...), tantôt à celui de l'esprit humain (« pensée », « intelligence », « intellectuel », « idées », « cerveau » x 2, « âme » x 2, « connaissance »...), tantôt à celui du progrès (« éclosion », « remuement », « marche », « développement », « progrès »...) achève de manifester la dimension spéculative et théorique du passage.

### 2.2. De la contrainte argumentative à l'expression de l'obligation

Le caractère didactique et programmatique de l'extrait s'observe encore dans la manière dont l'énonciateur tend à exercer une pression, plus ou moins marquée, sur son allocutaire.

On relèvera dans cette perspective la dimension argumentative du passage, notamment sensible à travers l'usage récurrent des deux points ayant, dans plusieurs cas, valeur d'explication et/ou de justification (« Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée », « les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : on agissait par, on en écrivait des livres »); et, plus nettement encore, à travers l'occurrence liminaire du « Car », marquant explicitement la volonté de l'épistolier de justifier une implication (c'est-à-dire, d'obliger son destinataire à l'admettre), et œuvrant simultanément à l'élaboration d'un *ethos* professoral, en postulant, par contraste avec *puisque*, l'inégalité des connaissances possédées par le maître et son disciple.

On relèvera surtout, comme relai privilégié du caractère programmatique et didactique du manifeste, l'usage insistant de la modalité déontique fait par l'épistolier, ce qui revient à dire, sa manière d'exprimer une nécessité ayant force de loi par le biais d'énoncés se donnant comme obligatoires / facultatifs / permis / défendus. Les marques lexicales explicites en sont très nombreuses dans le texte, comme le montrent les occurrences du verbe impersonnel *falloir* (« il faut être *voyant* »), de la construction pronominale impersonnelle *il s'agit de* (« il s'agit de se faire l'âme monstrueuse »), du verbe *devoir* (« doit la cultiver »), mais aussi du semi-auxiliaire *avoir à* (« nous n'aurions pas à balayer »). Il apparaît cependant que plusieurs énoncés sont aussi implicitement porteurs de cette modalité. Ainsi, dans l'énoncé : « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance », le verbe *être* signifie davantage « doit être » et marque autant l'expression d'une injonction pressante qu'un pur rapport attributif. De la même manière, dans « je dis qu'il faut être voyant », la modalisation assertive de l'énoncé (« je dis que ») relaie implicitement l'expression explicitement marquée de la modalisation déontique (« il faut être voyant »), et engage ainsi à prêter, sous la forme d'un trope illocutoire une valeur injonctive voilée à l'assertion prise dans son ensemble (« je dis qu'il faut être voyant » = *soyez voyants*).

### 2.3. La clarté en question

La double attention portée à la précision et, si problématique soit-elle par ailleurs, à la clarté de l'expression couronne l'intention didactique du passage.

L'usage de doublets ou triplets parasynonymiques construits en parataxe asyndétique (« jeux, délassements », « auteur, créateur, poète ») peut en ce sens être mis en relation avec la fréquence de reformulations paraphrastiques, certes plus ou moins transparentes (« L'étude de ce passé charme les curieux : plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités » vs. « Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute »), mais régulièrement juxtaposées, elles aussi, en parataxe asyndétique (« j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute » ; « il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, il l'apprend » ; « l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore réveillé »). Dans tous les cas, en effet, ces procédés semblent autant traduire une tension du discours vers le mot ou l'expression les plus justes, qu'une volonté affirmée (au moins par instants) de se faire clairement comprendre, en présentant un même objet depuis différents points de vue successifs – et néanmoins donnés pour équivalents par leur mode de juxtaposition.

La récurrence des procédés d'insistance et de soulignement participe d'une même recherche de clarté. Qu'ils soient d'ordre typographique, à travers l'usage des majuscules (« Je », « Action ») et des caractères italiques (« rythment l'Action », « égoïstes », « voyant » x 2), ou d'ordre syntaxique, par le biais de diverses perturbations proches de l'anacoluthie (« auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ») ou de l'hyperbate (« connaissance, entière » ; « a toujours jeté ses idées, naturellement »), ils ne visent qu'à baliser le plus expressivement, mais aussi le plus commodément possible le chemin du lecteur, en attirant régulièrement son attention sur les points névralgiques du discours.

Dans une assez large mesure, le jeu de l'analogie – métaphores et comparaisons – déployé par le texte peut être lui aussi rattaché à cette même intention didactique. La comparaison avec les « comprachicos », par exemple, entend fournir une illustration sensible et, par là même, immédiatement intelligible au propos nécessairement plus spéculatif concernant « l'âme monstrueuse ». De la même manière, l'énoncé métaphorique « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute » se présente idéalement comme une forme d'explicitation par l'image de l'énoncé plus obscur qui le précède : « Je est un autre ». Fondé sur une relation d'analogie, il tend à élucider le thème inédit et hermétique (à savoir le rapport du Je à cet autre qu'il est) par le biais d'un *phore* dont on suppose l'intellection plus immédiate (à savoir le rapport, globalement aristotélicien, de la forme *clairon* à la matière *cuivre* le constituant). Cependant, telle est ici l'audace des raccourcis métaphoriques impliqués par le *phore*, que ce *phore* lui-même n'est pas exempt d'obscurité. De plus, la brusquerie de la juxtaposition du thème abstrus au *phore* obscur n'est pas sans menacer elle-même la perception des liens unissant, dans les faits, le thème au *phore*, voire la simple possibilité de les percevoir à coup sûr comme thème et *phore* d'une même analogie. Et que reste-t-il alors de la vertu explicative de leur rapprochement ?

**Transition** : Appelée à élucider les difficultés d'un propos théorique abstrait, la métaphore se fait dans le même temps figure vive et, en cela, ferment d'opacité. Elle témoigne ainsi de l'étroitesse des liens

unissant, dans le passage, dimensions pédagogique et oraculaire – et du caractère singulier d'un texte-manifeste accomplissant enfin dans sa forme même le programme poétique annoncé.

### III. UN MANIFESTE POÉTIQUE EN ACTE

Mettant en scène le spectacle d'une parole oraculaire, ce texte accomplit simultanément un programme poétique valorisant le jaillissement et le bond, sur fond de lutte exacerbée des contraires et de redéfinitions paradoxales superposant évidence et mystère.

#### 3.1. Une pensée procédant par bonds

Cette esthétique du jaillissement se dit d'abord à travers une quasi-absence : celle des connecteurs logiques, qui, à l'exception notable du « car » liminaire, tendent à s'effacer au profit de l'usage presque systématique des deux points, de la parataxe et de l'asyndète.

Certes, les enchaînements ne se font qu'exceptionnellement sur le mode de la solution de continuité, dès lors que la cohérence, parfois tout implicite, informant le passage d'un paragraphe à l'autre (ainsi du §2 au §3), voire d'une phrase à l'autre (ainsi dans le paragraphe inaugural, de la première à la deuxième phrase) peut être le plus souvent reconstruite par le détour de diverses implicatures. Cela étant, il n'en reste pas moins que cette cohérence apparaît alors d'une appréhension d'autant moins immédiate qu'elle n'est matérialisée, dans le texte, par aucun marqueur cohésif (anaphore, répétition...), et qu'en résulte donc, pour le lecteur, une impression de morcellement.

Cette esthétique de la rupture fait du reste l'objet d'une élaboration complexe, quant à elle, parfaitement cohérente. L'usage évocatoire de déterminants définis aphoriques (« les vieux imbéciles », « la symphonie ») engage l'irruption soudaine de référents surgis de nulle part et imposant sans préavis leur abrupte présence. Une relative cacophonie est suscitée par la succession et l'enchâssement passablement désordonnés de métaphores non filées convergeant néanmoins au sein d'une même isotopie (« éveil du clairon » > « éclosion » > « coup d'archet » > « symphonie » > « remuement » > « bond ») ; syllepse sémantiques (« tente », « voyant ») impliquant, plus qu'un tremblé, un foisonnement, voire un débordement, constant du sens... Tout converge pour accomplir en acte le programme poétique d'une écriture singulièrement bondissante.

#### 3.2. Un affrontement constant des contraires

Au-delà d'un apparent éparpillement, cette même écriture trouve cependant son principe de structuration profonde dans la violence d'une bipolarisation axiologique marquée par l'usage d'antithèses globalement convergentes (autour du sème /vision/ : « borgnesse » vs « voyant » ; autour du sème /originalité/ : « fonctionnaire », « écrivain » vs « poète », « auteur », « créateur » ; autour du sème **recherche** : « accumulé », « ramassaient » vs « cherche », « inspecte », « tente », « apprend », « cultiver » ; autour du sème **nouveauté** : « vieux », « squelettes », « passé », « antiquités » vs « s'éveille », « éclosion », « développement »).

Cette structuration duelle, qui sous-tend l'ensemble d'un texte, au fond, manichéen, se voit renforcée tantôt par l'hyperbole (opposition *toujours / jamais*, stylisation du grand nombre par le numéral pluriel *millions*, usage du déterminant de totalité distributive *tout* et d'adjectifs qualificatifs tels qu' « infini » et « entière ») ; tantôt par l'invective (« vieux imbéciles » ; « millions de squelettes » ; « intelligence borgnesse ») ; tantôt par le sarcasme grinçant (« c'est pour eux » ; « l'étude de ce passé charme les curieux ») ; et tantôt par les jeux croisés des allitérations et des assonances, permettant, par exemple, de mettre en regard du couple « clairon » / « éclosion » les dérivés « clamant » et « proclamant ».

#### 3.3. Évidence et mystère

À la mise en scène spectaculairement agressive de ces affrontements répond cependant le laconisme lapidaire d'une parole oraculaire, unissant les contraires dans un double mouvement de dépassement et de recatégorisation, et montant en séries les redéfinitions paradoxales les plus provocantes, en s'appliquant à superposer leurs effets d'évidence et de mystère.

Ainsi en va-t-il, par exemple, dans l'usage de phrases attributives telles que « je est un autre », conférant à leur intrigant paradoxe la forme sans réplique de l'énoncé définitoire et, de ce fait, une fausse apparence de tranquille – et d'autant plus fascinante – évidence.

Ainsi en va-t-il encore, quoique sur un mode assez différent, dans les recatégorisations impliquées par les épanorthoses (« pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe ») et les appositions (« des fonctionnaires, des écrivains »). Là encore, sont présumés comme allant de soi les énoncés de para-doxes *a priori* intenable : *un écrivain n'est qu'un fonctionnaire, on n'est vraiment éveillé que dans la plénitude du grand songe*. Mais à la différence de ce qu'on observe dans l'énoncé définitoire « je est un autre », se trouvent cette fois reléguées à l'arrière-plan informatif du texte les recatégorisations qui en constituent le véritable cœur. L'alliance du paradoxe et du trope présuppositionnel permet ainsi de combiner coup de force argumentatif et écriture évocatoire, efficacité rhétorique et parole visionnaire.

## Conclusion

Si donc la théorie poétique de Rimbaud énoncée dans cette lettre, au prix d'un estompage des marques de la deixis, spécifiques du genre épistolaire, (d)énonce un temps révolu et pose les bases d'une nouvelle ère nécessaire, dont le poète fait son credo, les marques de la subjectivité, fortement présentes, traduisent une sensibilité vive, tout entière engagée à persuader le destinataire de la validité et de la force de sa théorie. On peut inférer de cela que le sujet Rimbaud, dans cette lettre, choisit de s'incarner dans un Poète nouveau qui le dépasse largement, illustrant ainsi sa célèbre formule liminaire (« Je est un autre ») et travaillant assurément « à [se] rendre voyant ».

*« Confronter intelligence universelle et moi particulier, réveil et grand songe, c'est montrer que le véritable poète est à la fois tout et partie [...] Tout, dans la mesure où le poète idéal [...] apparaît comme l'intelligence universelle même, riche de toutes les expériences humaines possibles ; partie, puisque [...] il acquiert la claire conscience de recevoir les textes, qu'il met en forme, d'un au-delà (en-deçà ?) de lui-même »<sup>7</sup>.*

Violaine Géraud

Professeur des Universités

---

<sup>7</sup>

G. Schaeffer, *Lettres du voyant*, Minard, 1975.

## Version latine

### Quelques données chiffrées

Le jury a corrigé cette année 599 copies. Les notes s'échelonnent de 0 (copie blanche ou, ce qui revient exactement au même, copie qui s'est contentée de recopier le texte latin) à 20 et se répartissent comme suit :

-de 20 à 16 : 93 (presqu'une centaine d'excellentes copies, donc)

-de 15,5 à 12 : 121 copies (copies honorables)

-de 11,5 à 10 : 76 copies (copies correctes)

→ 290 copies (soit presque 50%) à la moyenne.

-de 9,5 à 7 : 106 copies (copies médiocres)

-de 6,5 à 2 : 161 copies (mauvaises copies)

-inférieures à 2 : 42 copies (ce sont des copies dites « résiduelles », dans lesquelles seules des portions infimes de la version sont comprises).

La moyenne générale s'élève à 10,48 sans les copies résiduelles et 9,48 si on les prend en compte (par comparaison, la moyenne était de 9,2 en 2007 ; 9,75 en 2008 ; 9,53 en 2009). Le « cru » 2010 est donc honorable, et le jury a eu le plaisir de mettre à 19 copies les notes de 19 et 20.

### Remarques générales

D'après les échos entendus après l'écrit, le texte a paru difficile aux candidats (mais les résultats sont parfaitement dans la moyenne des années passées, comme on l'a vu). En fait, c'était surtout un texte sur lequel il était absolument impossible de « faire illusion » : soit l'on maîtrisait un minimum la grammaire latine et l'on parvenait à construire le texte, pas dans son ensemble, peut-être, mais en repérant un certain nombre de structures grammaticales extrêmement classiques ; soit l'on avait des lacunes de grammaire trop importantes, et alors le texte restait absolument impossible à construire, et donc à comprendre.

Cette version doit donc attirer l'attention des candidats sur le fait que la version latine de l'agrégation de lettres modernes se prépare tout au long d'un cursus universitaire, et non simplement l'année où l'on décide de passer le concours (car accumuler des connaissances suffisantes en grammaire en une seule année se révèle alors une tâche digne d'Hercule). Ce conseil doit être pris d'autant plus au sérieux que, le latin ayant disparu du Capes de lettres modernes, on risque fort de voir un certain nombre d'étudiants renoncer à apprendre la langue latine dans leur premières années d'université (au motif qu'ils ne savent pas encore qu'ils auront un jour envie de passer l'agrégation), et prendre ainsi le risque de se créer eux-mêmes un gros handicap pour ce concours. Cette mise en garde doit donc être prise très au sérieux...

Le texte proposé était un extrait de Suétone, historien latin auteur des *Vies des douze Césars*, concernant l'enfance d'un des empereurs romains les plus connus, Néron. Pour autant, le jury n'exigeait pas de connaissances de civilisation très pointues, d'où un certain nombre de notes qui figuraient sur le sujet, expliquant ce qu'était le *dies lustricus*, qui désignait le nom *Gaius* (*Caesar*) et précisant qu'Agrippine était la sœur de Caligula. En revanche, il lui a semblé plus surprenant que le féminin *Lepida*, tante de Néron, puisse être confondu avec le général Lépide ; et carrément honteux que certaines copies ignorent absolument tout des relations existant entre Néron, Agrippine et Britannicus, dans la mesure où l'histoire malheureuse de ce dernier fait l'objet de la pièce éponyme de Racine ! De telles ignorances révèlent donc des lacunes non en latin, mais en littérature française, évidemment inadmissibles chez un candidat à l'agrégation de lettres modernes

D'autres erreurs, sans doute moins graves, ont néanmoins surpris le jury : la propension qu'ont eue certaines copies à traduire les *realia* de la civilisation romaine par des termes empruntés à la religion chrétienne : traduire *de genitura eius* par « à propos de sa nativité » et *dies lustricus* par « le jour de son baptême » pousse le jury à se demander s'il s'agit d'une simple inattention, ou si le candidat ignore les référents culturels des termes « nativité » et « baptême » ; et lorsque, dans les mêmes copies, il est question du « Père Domitius », le soupçon redouble évidemment. Plus grave encore, lorsque *Trimulus patrem amisit* fait de *Trimulus* le nom propre (Trimulus, voire « le père Trimul ») d'un personnage dont on n'a jamais entendu parler et qui disparaît (et pour cause) après cette phrase, le jury est en droit de se demander si la cohérence du texte a la moindre importance dans la copie en question...



Enfin, ce rapport voudrait attirer l'attention des candidats sur l'importance de la correction de la langue française, quand il s'agit pour le jury de noter et de classer de futurs professeurs de français. Il est absolument inutile de faire la liste des fautes (d'orthographe et de syntaxe) recensées. Il est en revanche capitale d'attirer l'attention des candidats sur l'importance d'une relecture attentive qui éradique le plus de fautes possible et ne laisse en tout cas passer aucune incorrection caractérisée de langue française.

#### **Difficultés particulières du texte :**

***De genitura eius statim multa et formidulosa multis coniectantibus praesagio fuit etiam Domitii patris uox, inter gratulationes amicorum negantis « quicquam ex se et Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse ».***

-*de genitura eius* : le sens le plus attendu était aussi le plus habituel : *de* + abl. « au sujet de » ; le jury a admis néanmoins un sens temporel (« immédiatement après »). *Genitura* devait ici se traduire par « horoscope » (donné par Gaffiot) ; « naissance » était admissible, mais pas « enfantement, génération, descendance, progéniture » et encore moins « nativité ».

-*multa et formidulosa* ne devaient pas être rapportés à *genitura* ; ce sont des neutres pluriels, COD de *coniectantibus* (sens actif « conjecturer »).

-*multis coniectantibus* : il s'agit du premier membre d'un double datif (cf. *infra*), mais le jury a accepté d'y voir aussi un ablatif absolu.

-*praesagio* : 2<sup>e</sup> membre du double datif, qui se traduit donc littéralement par « pour ceux, nombreux, qui conjecturaient, au sujet de son horoscope, de nombreuses choses affreuses, la parole de son père Domitius aussi fut "destinée à être" un présage ». Le fonctionnement, un peu malaisé, du double datif, doit être connu.

-*Domitii patris* : le père de Néron est Domitius Ahenobarbus.

-beaucoup de fautes sur *negantis*, qui ne pouvait se rapporter qu'à *patris*, mais que de nombreuses copies, au mépris de la grammaire, ont fait aller avec *amicorum*.

-la construction *negare* + *quicquam* a souvent été mal comprise (« dire que pas quelque chose » = « dire que rien », en français). *Quicquam* (neutre) a souvent été confondu avec *quisquam* (masculin). Puisque *quicquam* en contexte, est l'équivalent de *nihil*, il fallait penser à l'expression *nihil...nisi* (« rien... si ce n'est », « rien d'autre que »).

-*ex se* : le fonctionnement du réfléchi et du réfléchi indirect doit être maîtrisé ; se ne pouvait renvoyer qu'au père de Néron, le locuteur.

-*malo publico* est un datif, et non pas un nominatif ; il fallait montrer, dans votre traduction, que vous aviez repéré ce cas.

***Eiusdem futurae infelicitatis signum euidens die lustrico exstitit ; nam C. Caesar, rogante sorore ut infanti quod uellet nomen daret, intuens Claudium patruum suum, a quo mox principe Nero adoptatus est, eius se dixit dare, neque ipse serio sed per iocum et aspernante Agrippina, quod tum Claudius inter ludibria aulae erat.***

-*eiusdem* : ne pas omettre ce type de pronom, et ne pas confondre *eiusdem* avec un simple *eius*, ni *idem* avec *ipse*.

-*nam C. Caesar...* : phrase à la construction un peu complexe. La construction et la traduction littérale en sont les suivantes : « en effet C. César (*nam C. Caesar*), sa sœur lui demandant (*rogante sorore*) de donner à l'enfant (*ut infanti daret*) le nom qu'il voulait (*quod uellet nomen*), regardant Claude son oncle (*intuens Claudium patruum suum*. Attention *patruus* ≠ *pater* !), par lequel bientôt empereur (*a quo mox principe* ; *principe*, ablatif, ne peut se rapporter qu'à *quo*) Néron fut adopté (*Nero adoptatus est*), déclara (*dixit*) qu'il donnait (*se dare*) [le nom] de celui-ci (*eius*), et lui-même [ne le disait] pas sérieusement (*neque ipse serio*) mais par plaisanterie (*per iocum*) et Agrippine méprisante [cette proposition] (*et aspernante Agrippina* ; attention *aspernante* a forcément un sens actif !), parce que Claude était alors parmi les plaisanteries de la cour (*quod tum Claudius inter ludibria aulae erat* ; cas où la traduction littérale doit impérativement être explicitée : que signifie « être *parmi* [ou pire : *entre*] les plaisanteries de la cour » ? Dites par exemple « faisaient l'objet des plaisanteries de la cour »).

***Trimulus patrem amisit ; cuius ex parte tertia heres, ne hanc quidem integram cepit correptis per coheredem Gaium universis bonis. Et subinde matre etiam relegata paene inops atque egens apud amitam Lepidam nutritus est sub duobus paedagogis saltatore atque tonsore.***

-Attention à la cohérence du texte : je passe sur les traductions type « Trimulus perdit son père » (cf. *supra*) ou « à trois ans, il renvoya son père » (quel peut bien être le sens d'une telle phrase ?) ; mais « l'enfant âgé de trois ans perdit son père » n'est pas satisfaisant non plus : qui est donc cet enfant ? Votre traduction devait montrer que vous aviez compris qu'il s'agit évidemment de Néron.

- cuius* : l'usage du relatif de liaison doit être connu.
- ex tertia parte* : Gaffiot aidait à l'article *heres*, en proposant : *heres ex asse* « héritier institué pour le tout », et surtout à *pars* (*tertia pars* : « le tiers »)
- hanc integram* : il faut sous-entendre *partem* pour justifier le féminin *integram*.
- correptis universis bonis* : l'ablatif absolu doit impérativement être maîtrisé, ainsi que l'usage du neutre pluriel substantivé.
- matre etiam relegata* : même chose pour l'ablatif absolu. Eviter de traduire *matre* par *la* mère : précisez *sa* mère.
- paene inops atque egens* : ne peut pas se rapporter à l'ablatif *matre* ! Va forcément avec le sujet au nominatif de *nutritus est*, Néron.

***Verum Claudio imperium adepto non solum paternas opes recipavit, sed et Crispi Passieni vitrici sui hereditate ditatus est. Gratia quidem et potentia revocatae restituaeque matris usque eo floruit, ut emanaret in vulgus missos a Messalina uxore Claudii, qui eum meridianem, quasi Britannici aemulum, strangularent. Additum fabulae eosdem dracone e pulvino se proferente conterritos refugisse.***

- Verum Claudio imperium adepto* : de nouveau un ablatif absolu. Attention, *adepto* vient du déponent *adipiscor* ; le participe a donc une forme passive, mais un sens actif (d'où l'existence du COD *imperium*). *Verum* au sens de « mais » doit être connu.
- opes* : a parfois été confondu avec *opus* (« œuvre »).
- Gratia et potentia* n'étaient pas des ablatifs, mais les sujets de *floruit* (accord au sg par proximité). *Reuocatae restituaeque matris* : génitif, cpl't du nom *gratia*. Pour *floruit*, Gaffiot n'aidait pas beaucoup (traductions proposées : « fleurir, être en fleur, être fleuri, être garni de fleurs, avoir des couleurs brillantes » ; il fallait lire les exemples donnés pour trouver « être florissant, avoir un grand éclat, être distingué ») ; le jury a donc été indulgent.
- usque eo* a généré beaucoup d'erreurs ; il fallait construire *gratia floruit usque eo ut...* : « la faveur brilla jusqu'au point que... ».
- emanaret in uulgus missos qui...* : autre passage difficile. Gaffiot aidait cette fois, en proposant *emanabat* + prop.i nf. : « c'était une chose connue que » ; la vraie difficulté venait de *missos* avec lequel il fallait sous-entendre un [*homines*], antécédent de *qui [...]* *strangularent* (relative au subj., dont la valeur circonstancielle doit être maîtrisée). Littéralement, cette phrase se traduit donc par : « la faveur et le crédit de sa mère ... brillèrent à tel point qu'il se répandait dans la foule (*in uulgus*) le bruit que des hommes avaient été envoyés (*[homines] missos[esse]*) par Messaline, l'épouse de Claude (*a Messalina uxore Claudii*) pour l'étrangler faisant sa méridienne (*qui eum meridianem strangularent* = pour l'étrangler pendant qu'il faisait sa méridienne = sa sieste) en tant que rival de Britannicus (*quasi Britannici aemulum*) ».
- Additum fabulae* : attention, grammaticalement, ce syntagme ne peut pas signifier « l'histoire ajoutée que » (*fabulae* : datif ; *additum*, neutre passif ; il faut comprendre *additum [est]*, passif impersonnel), mais « on ajouta à cette histoire que » (+ proposition infinitive).
- eosdem dracone e pulvino se proferente conterritos refugisse* : « les mêmes hommes s'étaient enfuis (*refugisse*) terrifiés (*conterritos*, ne peut se rapporter qu'à *eosdem*) par un serpent (*dracone*) sortant (*se proferente*, ne peut se rapporter qu'à *dracone*) d'un coussin (*e pulvino*) ». Le jury a admis les traductions faisant de *dracone se proferente* non pas le complément d'agent de *conterritos*, mais un ablatif absolu.

***Quae fabula exorta est deprensus in lecto eius circum cervicalia serpentis exuviis ; quas tamen aureae armillae ex uoluntate matris inclusas dextro brachio gestavit aliquamdiu ac taedio tandem maternae memoriae abiecit rursusque extremis suis rebus frustra requisivit.***

- quae fabula* : relatif de liaison.
- exuviis deprensus* : ablatif, complément de *exorta est* (« cette légende naquit de dépouilles trouvées ») ou ablatif absolu. Attention, si *exuviis* et *deprensus* sont des ablatifs pluriel, *serpentis* est, lui, un génitif singulier !
- quas* : relatif de liaison, reprend *exuiviae*, COD de *gestavit*. *Inclusas* se rapporte à *quas*.
- armillae aureae* : complément de *inclusas* (« ces dépouilles, incluses dans un bracelet d'or, il les porta... »)
- ac taedio tandem maternae memoriae abiecit* : *taedio*, ablatif, complément de cause de *abiecit*. *Maternae memoriae* : génitif, complément du nom *taedio*.
- extremis suis rebus* : expression à connaître signifiant « à la fin de sa vie, dans ses derniers moments, dans ses derniers malheurs ».

### **Traduction proposée :**

Les nombreuses personnes qui, en consultant son horoscope, firent aussitôt mille prédictions terribles virent aussi un présage dans une parole de son père Domitius : celui-ci, tandis que ses amis le félicitaient, affirma que « de lui et d'Agrippine, il n'avait pu naître qu'une chose détestable et destinée à causer le malheur de l'Etat ». Un signe très clair de la triste destinée du même enfant se manifesta le jour de sa purification, car Caligula, tandis que sa sœur lui demandait de donner à l'enfant le nom de son choix, regarda son oncle Claude — celui qui devait peu après devenir empereur et adopter Néron —, et dit qu'il lui donnait le nom de Claude ; lui-même ne parlait pas sérieusement mais en manière de plaisanterie, et Agrippine méprisa cette suggestion, parce que Claude était alors l'objet des plaisanteries de la cour. Agé de trois ans, Néron perdit son père ; héritier du tiers de sa fortune, il ne reçut même pas cette part dans son intégralité, car Caligula, son co-héritier, s'empara de l'ensemble des biens. Et comme immédiatement après, sa mère aussi fut bannie, il fut élevé, quasiment sans ressource et manquant de tout, chez sa tante Lepida, avec deux maîtres pour s'occuper de lui, un danseur et un barbier.

Mais, Claude une fois devenu empereur, non seulement Néron récupéra les biens de son père, mais il s'enrichit également de l'héritage de son beau-père Crispus Passienus. La faveur et la puissance de sa mère, qui avait été rappelée d'exil et rétablie dans ses droits, furent telles que se répandait dans la foule le bruit selon lequel des hommes avaient été envoyés par Messaline, l'épouse de Claude — qui considérait Néron comme un rival de Britannicus —, pour l'étrangler pendant sa sieste. On ajouta à cette légende le fait que ces mêmes hommes s'étaient enfuis, terrorisés par un serpent qui se dressait depuis un coussin. Ce qui fit naître cette légende, c'est qu'on retrouva dans son lit, autour de son oreiller, des peaux de serpent ; ces peaux furent, sur la volonté de sa mère, enchâssées dans un bracelet d'or : Néron le porta au bras droit quelque temps puis enfin, quand le souvenir de sa mère lui devint pénible, il rejeta ce bracelet, et le réclama de nouveau, mais en vain, à la fin de sa vie.

Sylvie Laigneau-Fontaine  
Professeur des Universités

## Version grecque

Onze candidats avaient choisi cette année de composer en version grecque. Ils étaient sept lors de la session 2009, où l'alternative version grecque / version latine avait été mise en place. Les chiffres progressent, donc, tout en restant modestes. Il est vrai que l'épreuve est encore jeune ; sans doute les effectifs continueront-ils d'augmenter, au fur et à mesure que de nouveaux candidats, avertis de cette option depuis le début de leurs études supérieures, se disposeront à la choisir, et que la préparation se sera organisée et pérennisée dans les universités.

Le paquet de copies était pour la présente session assez hétérogène, avec cependant un niveau d'ensemble très honorable, puisque la moyenne s'établit à 9,8/20. Si quatre candidats, qui n'étaient manifestement pas armés pour réussir l'épreuve, ont reçu une note inférieure à 5, les autres ont généralement fait preuve de connaissances assez solides en grec ; trois copies ont dépassé 15, et le meilleur candidat, helléniste aguerri, a obtenu 18.

Le texte proposé était un extrait du *Philopseudes* de Lucien, cette suite savoureuse d'histoires de sorciers où le thème de la magie, se mêlant à celui du mensonge, construit une réflexion sur la fiction et ses prestiges. Le récit retenu ici, le dernier de l'opuscule, est indirectement célèbre ; il est en effet à l'origine du poème de Goethe dont s'est inspiré Dukas pour son poème symphonique *L'apprenti sorcier*, lui-même popularisé par le *Fantasia* de Walt Disney. Le texte de Lucien montrait ainsi, s'il en était besoin, à quel point les textes de l'Antiquité, bien loin d'appartenir aux spécialistes, irriguent tous les domaines de la culture, fût-elle populaire et contemporaine.

Bien sûr, la connaissance globale de l'histoire racontée ici pouvait aussi induire en erreur, si les souvenirs du film de Disney venaient se substituer à la traduction rigoureuse des phrases grecques : en particulier, c'est bien le pilon, πῆρον, qui joue ici le rôle du serviteur récalcitrant, et non le balai, comme on l'a lu parfois. Cet écueil surmonté, le texte ne présentait aucune difficulté véritable, mais permettait de jauger la familiarité des candidats avec différents aspects de la grammaire grecque. On devait par exemple être capable d'analyser une forme de présent athématique (ἔμπλη, φίσταται) ou de plus-que-parfait (ἔδεδίδεν, ἔγεγένητο) ; une bonne maîtrise de la morphologie du participe était, comme toujours, indispensable, ce qu'ont montré les erreurs commises sur ἄσπουδακός, ἄποστός ou συνεός ; l'impératif parfait πέπαυσο a également piégé un candidat qui a cru y voir le nom propre du pilon... Du côté de la syntaxe, il fallait ne pas ignorer les usages de l'optatif, oblique avec ἔκμῃθι, exprimant la répétition dans le passé avec ἔχοι et ἔλοιομεν. Surtout, le jury a attaché beaucoup d'importance aux qualités stylistiques de la traduction. C'est la maîtrise du français, autant que celle du grec, qu'une version de ce genre doit faire apparaître, *a fortiori* à l'agrégation de lettres modernes. En l'occurrence, le texte était censé reproduire une narration orale, simple et directe, dépourvue de tout ornement oratoire. Cette simplicité le rendait assez facile à comprendre, mais il était légitime d'attendre des candidats, en contrepartie, un certain naturel dans le rendu de la phrase grecque. Il convenait par exemple d'adapter soigneusement au français les hellénismes comme la polysyndète (καὶ ψῶνει καὶ σκεύαζεν καὶ πάντα δεξιῶς πηρέει καὶ διηκονεῖτο...), la parenthèse introduite par ὃν (ὃν δὲ τρισύλλαβος σχεδόν), les séquences participe/verbe conjugué (ἔχετο... ἔντειλάμενος, λαβὼν τὸ πῆρον σχηματίσας... ἔπειπεν... ἐκέλευσα, ἔξινην λαβὼν διακόπτω, ἔμφορέας λαβόντα ἔδροφόρει). Le passage au style direct, en particulier, ne supportait guère le calque (« arrête-toi, et n'apporte plus d'eau, mais sois de nouveau un pilon ! »). Par ailleurs, la variété des temps utilisés (présent, imparfait, aoriste), comme souvent dans le récit grec, devait être rendue avec précision. Entre fidélité à la langue d'origine et respect de la langue cible, l'équilibre est délicat à trouver, mais nullement hors de portée d'étudiants ayant sérieusement préparé le concours. Les candidats capables d'analyser avec rigueur un texte grec d'une difficulté comparable à celui de Lucien, tout en montrant leur finesse dans le maniement du français, ne manqueront pas d'obtenir une excellente note en version grecque dans les années à venir.

### Proposition de traduction :

Finalement, il insiste pour que je laisse tous mes serviteurs à Memphis, et que je l'accompagne seul, car ce n'étaient pas les domestiques qui nous manqueraient ; et depuis ce moment-là, nous voyageons ainsi, à deux. Lorsque nous descendions dans une auberge, l'homme s'emparait de la barre de porte, du balai ou du pilon, lui mettait des vêtements, prononçait une incantation et le faisait marcher ; et l'objet passait pour un homme aux yeux du reste du monde. Il sortait puiser de l'eau, chercher des provisions, il nous servait habilement et nous obéissait en tous

points. Ensuite, quand il n'avait plus besoin de ses services, il prononçait une autre incantation, et ordonnait au balai de redevenir balai, au pilon de redevenir pilon. Or, ce tour, malgré tous mes efforts, il n'y avait pas moyen de l'apprendre de lui : quoique fort aimable par ailleurs, il le gardait jalousement. Un jour cependant, à son insu, je parvins à entendre l'incantation (elle faisait trois syllabes à peine), en me cachant dans l'obscurité ; lui de son côté partit au marché, après avoir donné ses instructions au pilon. Le lendemain, comme il avait des affaires à régler au marché, je pris le pilon, je lui mis son accoutrement habituel, je prononçai les syllabes et lui ordonnai d'aller chercher de l'eau. Quand il eut rapporté l'amphore après l'avoir remplie : « ça suffit », déclarai-je, « assez d'eau comme cela : redeviens pilon ». Mais lui ne voulait plus m'obéir : il continuait d'aller chercher de l'eau, encore et encore, au point d'inonder la maison à force de remplir l'amphore. Alors, ne sachant que faire — j'avais peur que Pancratès, à son retour, ne se mette en colère, ce qui ne manqua pas d'arriver — je saisis une hache, et je coupe le pilon en deux. Mais voilà les deux morceaux, chacun de son côté, qui s'emparent d'une amphore pour aller chercher de l'eau, et je me retrouvais avec deux serviteurs au lieu d'un ! Là-dessus, Pancratès arrive et comprend ce qui s'était passé : il transforma à nouveau les morceaux en bois, tels qu'ils étaient avant l'incantation, mais quant à lui, il me quitta sans que j'y prenne garde, et disparut je ne sais où.

Jean-Philippe Guez  
Maître de conférences

## Version anglaise

### *Remarques préalables*

Le texte proposé cette année pour la version anglaise était tiré du roman *Armadillo* de William Boyd publié en 1998 chez Hamish Hamilton Ltd, Londres. Le héros, Lorimer Black (de son vrai nom Milomre Bločj, fils d'une famille de gitans de Transnitrie), exerce à Londres le métier d'ajusteur de pertes, profession qui va le plonger dans toutes sortes de problèmes. Pensant contrôler sa vie, celle-ci va peu à peu lui échapper et ce, dès l'ouverture du roman où il découvre un pendu, un certain M. Dupree, événement ô combien choquant mais dont il ne saisit pas immédiatement les implications. Il s'agissait donc ici de l'incipit du récit reconnaissable par le style qui emprunte les caractéristiques des contes merveilleux mais qui est structuré par les jeux habituels de l'herméneutique afin de capter l'attention du lecteur grâce au procédé de réticence (rétention d'information) qui crée un effet d'indécision au niveau narratif :

In these times of ours – and we don't need to be precise about the exact date –but, anyway, very early in the year, [...] (l.1-2)

Le lecteur est ainsi jeté dans l'histoire sans aucune précision préliminaire, incipit que d'aucuns pourraient qualifier de *in medias res*. Ce procédé bien connu d'indécision narrative a pour but de laisser le lecteur sur sa faim afin d'accroître son intérêt pour ce qui va suivre et l'encourager à une lecture attentive. Cette invitation est également adressée aux candidats traducteurs auxquels il n'est pas vain de rappeler qu'une lecture attentive du texte dans sa totalité avant de se lancer dans la traduction est cruciale afin d'en identifier l'appartenance générique (ici guère lointaine du récit de type policier), d'en discerner la cohérence, d'en saisir les subtilités et d'en comprendre la structure narrative. Les candidats qui ont eu la sagacité de se livrer à cet exercice ont ainsi pu mieux saisir la cohérence générale du texte et éviter des traductions se limitant à un collage de fragments invraisemblables juxtaposés les uns derrière les autres.

Écrit à la troisième personne du singulier, ce passage dresse le portrait de Lorimer Black et donne d'emblée un aperçu de son comportement caractérisé par la contradiction, le paradoxe. Citons pour l'exemple : "at once clamorous with shocked alarm and curiously inert" (l.4-5), "the warring symptoms" (l.5), "His eyes travelled reluctantly upwards" (l.10), "provoked a shiver of ersatz disgust and horror" (l.22-23). Soucieux de se préserver face à des événements choquants, il relativise la portée de la situation dans laquelle il se trouve : "after all, he told himself, no pain had been suffered" (l.23)

L'absurdité des événements de la vie ("a young man [...] went to keep a business appointment and discovered a hanged man.") n'est rien d'autre qu'un reflet de la personnalité du protagoniste, illustration étonnante de ce qui se rapprocherait du concept anglais de « pathetic fallacy ». Lorimer Black qui est ajusteur de pertes comprend que c'est sa vie qui a besoin d'ajustements permanents afin de faire sens de l'irrationalité ambiante, comme il le consigne du reste dans son journal intime (journal auquel il a donné le nom de "Book of Transfiguration") plus loin dans le roman, mais évidemment il n'était pas demandé au candidat d'avoir lu cet ouvrage, ces éléments sont donnés afin d'éclairer les auteurs de contresens malheureux :

"399. IRRATIONALITY. I do not mind contradictions, paradoxes, puzzles, and ambiguities... Of course I can be rational and sensible, but often so much of what defines us is the opposite. I am defined by the fact that I consider Jane to be beautiful and Jill to be unattractive, by the fact that I prefer blue-colored things to green, that I have a taste for tomato juice and disdain tomato sauce, and that sometimes rain falling will make me sad and at other times make me happy".

Souffrant d'insomnies Lorimer Black suit une thérapie dans un centre du sommeil appelé "Lucid Dreams" où il tente de contrôler ses rêves qu'il consigne dans un journal, contrepoint à son incapacité à garder le contrôle de sa vie. Ainsi le besoin de cohérence face au chaos (ici une découverte macabre et un sinistre de grande ampleur) est exprimé par le choix d'images et de comparaisons tirées de la vie quotidienne ("like that worn by exhausted commuters [...]") (l.12-13), "If you had seen Mr Dupree snoozing opposite you [...]" (l.14)) et un style très descriptif et factuel relatant les impressions du héros : "he supposed" (l.6), "his eyes travelled" (l.10), "he could discern" (l.11), "he could see" (l.20), "he told himself" (l.23). Le candidat se devait de tenter de rendre au mieux cet

aspect descriptif du texte en ayant recours à une syntaxe adaptée proche du style rapporté. La multiplication des adjectifs permet également d'établir une description quasi clinique de la situation afin de coller au plus près du réel. Mais il ne s'agit là que de stratégies d'évitement pour se préserver face au drame qui vient de se nouer et qui annonce un avenir plus inquiétant pour notre personnage, comme semble le signaler le corrélat objectif de l'horizon dévasté, bouché et pesant qui s'offre à sa vue :

"Through the blackened and carbonized joists and beams of the roof he could see the low, unrelieved pewter of the sky; [...]" (l.19-20)

La noirceur apparente de ce texte est toutefois traitée avec une certaine légèreté et le ton plutôt humoristique du roman est ainsi donné. Il s'agissait donc une nouvelle fois de bien identifier après lecture attentive le registre adéquat de langue sans sombrer dans l'excès burlesque ou le tragique hors-sujet voir pédant.

### Problèmes de lexique

Le jury souhaite 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. Ainsi "at once" (l.4) a été traduit par "dans un premier temps", "the ceiling" (l.6) par "la cave" (confusion probable avec "cellar"), "a near-thousand plastic mannequins" (l.21) par "presque une centaine de mannequins"-quand "near" n'était tout simplement pas traduit-, ou plus étrange encore "of cartoon handsomeness" (l.24) s'est parfois trouvé rendu par "à la beauté virile-conventionnelle". Certains mots ont été confondus comme "quietly" et "quickly" ou "mangled" et "mingled" voire "melted". Enfin quelques traductions ont montré la maîtrise plus qu'approximative de certains candidats du vocabulaire français : "anteroom" (l.6) traduit par "succursale" par exemple, citons encore la confusion entre "conjonction" et "conjecture" pour traduire "congruence" (l.9). Au-delà du vocabulaire de base qui a fait défaut à de trop nombreux candidats, la traduction de certaines unités de sens a révélé une absence totale de perception du contexte grammatical ou narratif. Citons quelques exemples de passages qui ont posé des problèmes allant de la simple maladresse, au faux-sens ou contresens :

- "A small set of aluminium folding steps" (l.6-7), (il s'agissait d'un petit escabeau pliant en aluminium utilisé par M. Dupree pour se pendre), a donné lieu à des traductions pour le moins singulières allant de "Une petite couche d'aluminium recouvrant les traces de pas" ou encore "Une petite quantité d'aluminium désintégrant les pas" à "Une petite pièce d'aluminium placée à l'intérieur".

- "[T]he 18.12 from Liverpool Street" (l.14) a parfois été traduit par une date "en ce 18 décembre rue Liverpool", par un numéro "le train numéro 18.12" ou encore par une adresse "au 18.12 de Liverpool Street".

- La description de M. Dupree a donné lieu à des aberrations totales, tantôt le pendu se prélassant "les pieds légèrement en éventail", après avoir utilisé "un tuyau qui traversait le plafond" ou plus ridicule "un fin tuyau d'extincteur accroché au plafond" pour commettre l'irréparable, tantôt arborant des "pieds imperceptiblement tordus" ou encore "la tête détachée du corps".

- "Stiff neck. Cricked neck. Broken neck. Christ." (l.17) : au delà de la difficulté de rendre les allitérations, ce que certains candidats ont su très bien faire, d'autres ont fait preuve de mysticisme en voyant là un portait du Christ en croix s'exclamant "Le Christ !" alors qu'il s'agissait d'une simple interjection marquant l'effroi du témoin de la scène : "Seigneur/Mon dieu".

Dans ce contexte où toutes notions de réalisme et de bon sens semblent avoir déserté nombre de candidats, nous passerons sous silence les propositions pour "groin area" ou "the fabled, improptu erection of the hangee" (l.11).

Il apparaît clairement que de nombreux candidats n'ont manifestement pas tenté de visualiser la scène, ni envisagé le texte dans sa globalité et se sont contentés de le traduire par segments, sans vision d'ensemble et sans utiliser les indices qui leur étaient fournis par le texte.

Les candidats n'ont pas non plus ménagé les structures prépositionnelles ou autres verbes à

particules en dépit du dictionnaire. Les traductions de "hunched too far over" (l.12), "doze off" (l.13), "canted over" (l.15) ou "peered out over" (l.18) ont parfois donné lieu à des contresens d'autant plus incompréhensibles que ces collocations sont répertoriées dans les lexiques. Au-delà de la bonne utilisation du dictionnaire, nous ne pouvons qu'encourager les futurs candidats à se pencher sur l'utilisation des post/prépositions en anglais. Il en est de même pour les déterminants possessifs qui ne devraient plus poser de problèmes à des agrégatifs, or beaucoup ont traduit "lay on its side" (l.7) par "se trouvait à côté de lui/à ses côtés".

Le choix du lexique est donc primordial pour rendre le sens du texte, sa tonalité et son style. Dans certains cas, l'accumulation d'erreurs lexicales a été telle que c'est l'intégrité syntaxique de la phrase française qui était mise en péril comme nous le verrons dans un instant. Mais abordons d'abord le sujet épineux de l'orthographe.

## L'orthographe

Le jury, cette année encore, n'a pu constater que de trop nombreux errements orthographiques. Ainsi, certaines règles de base ont été bafouées dans presque une copie sur deux pour la traduction de la taille de Lorimer Black : "un mètre quatre-vingt", "un mètre quatre-vingts-dix". Le nombre de mannequins a parfois été de "neuf-cents soixante seize". Il n'est probablement pas inutile de rappeler que les numéraux cardinaux *vingt* et *cent* prennent un "s" au pluriel uniquement lorsqu'ils représentent des vingtaines et des centaines entières, c'est-à-dire, non suivis d'unités ou de dizaines (la marque du pluriel s'impose également quand ces adjectifs cardinaux sont suivis de milliers, millions, milliards).

Lorimer arborait également une chevelure tantôt "noir de geais" (soit une grande variété de couleurs selon les espèces), tantôt "noir de jet" (probablement à cause de particules provenant de la chambre de combustion d'un réacteur) et trop rarement "noir de jais". Bien que l'accord des couleurs présente parfois certaines difficultés en français (et le texte en présentait plusieurs exemples : "les cheveux brun foncé", "les chaussures marron (clair)"), le jury s'attend à une maîtrise parfaite de ces règles de la part de futurs enseignants de la langue française.

L'orthographe très approximative de certains mots ("escabaud", "escabaut", "provoca...") se limite parfois tout simplement à une transcription phonétique. La célèbre mallette est ainsi devenue sous la plume de candidats à l'imagination débordante "un attaché-caisse" ou pire encore un "attache-et-caisse" et les banlieusards sont "affachis" sur des banquettes. Se sentant certainement trop limités par les possibilités de la langue française, d'autres candidats ont eu recours à l'univerbation virant au barbarisme en transformant "faire une sieste" en "siester" dans "comme le travailleur qui sieste dans les compartiments surchauffés" (l.13) ou alors "faire une pause" en "pauser" dans "ses yeux pausèrent un instant" (l.10). Enfin, des hésitations sur le doublement (ou non) des consonnes ont engendré de nombreux problèmes : "carbonnisées", "apercevait", "manequins"... Nous ne pouvons ici que conseiller la consultation régulière tout au long de l'année de dictionnaires de la langue française comme le Robert 1, le Larousse...

## Problèmes de langue et de syntaxe

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 par exemple est tout simplement inadmissible : "et découvra une homme pendu" (l.3), ou encore "il se dirigea vers la porte [...]. Il l'ouvra" (l.18)...

Pour ce qui est des temps utilisés dans le récit, si l'usage de l'imparfait et du passé simple pouvait parfois se justifier, il est bon de rappeler qu'ils ne sont pas interchangeables. Le tout début du texte illustre bien ce propos : l'imparfait et le passé simple ont ainsi été acceptés pour "se rendait à un rendez-vous d'affaires/se rendit à un rendez-vous d'affaires" (l.3) ; en revanche, l'alternative n'était pas possible à la fin de ce même passage où seul le passé simple convenait : "et découvrit un pendu" (l.3). Certaines traductions ont révélé une méconnaissance des structures syntaxiques de la langue française modifiant ainsi le sens initial du texte : "se rendait à un rendez-vous d'affaires pour découvrir un homme pendu", étrange finalité. Des problèmes d'accord sont venus se mêler à cette utilisation des temps ("ses yeux se promenait" l.10) engendrant ainsi des ruptures de syntaxe et des non-sens : "Ses yeux s'élevèrent [...], s'arrêtant [...], et remonta jusqu'au visage" (l.10-11).

Toujours en ce qui concerne les temps, le conditionnel a été employé à plusieurs reprises de façon injustifiée aux lignes 11 ("he could discern") et 20 ("he could see").

La traduction des adjectifs possessifs continue de poser des problèmes, les candidats ayant le plus souvent recours au calque, usant parfois de collocations pour le moins insolites : "ses yeux



s'éloignèrent/voyagèrent" (l.10), "son esprit subitement confus" (l.4), "sa tête renversée en avant" (l.15).

Certains candidats remanient leurs phrases, les transforment plusieurs fois au cours de leur travail et finissent par produire des phrases dont la structure même est imparfaite voire incohérente et tout simplement inacceptable : "Une petite pièce d'aluminium placée à l'intérieur, laissée dans cette pièce et écrasée par son pied dans une chaussure abîmée" (l.6-7) ; son regard remonta "depuis l'extrémité des chaussures de M. Dupree qui se choquaient, s'attardant brièvement au niveau de l'aire centrale - où il pouvait discerner, sans aucun signe d'affabulation, une érection impromptue des hanches - et se déplaçait à hauteur du visage". Loin de vouloir faire une généralisation de ce type d'ineptie, le jury rappelle que ces "propositions" illustrent bien l'origine des fautes de syntaxe : une erreur d'analyse de la phrase initiale, un manque de vision du texte dans sa globalité, des erreurs causées par des carences lexicales et enfin une maîtrise de la syntaxe française plus qu'aléatoire. Rappelons encore une fois aux candidats qu'une lecture et relecture attentives du texte à traduire dans un premier temps mais également de ce qu'ils ont écrit dans un deuxième temps, n'est ni superflu, ni une perte de temps mais bien un élément essentiel dans la réussite de l'exercice.

### **Quelques chiffres**

Le texte choisi pour la traduction ne visait pas à mettre en défaut le candidat en le piégeant par un lexique trop technique ou en le perdant dans un dédale de phrases alambiquées. C'est avant tout sa capacité et son aisance à analyser et comprendre un texte littéraire en anglais puis à le transposer en français qui sont évaluées.

Cette année 349 candidats ont choisi la version anglaise et les notes se sont réparties de 0,5 à 15/20 pour une moyenne générale de 6,34 en retrait par rapport à l'année dernière (6,95). La présence d'un plus grand nombre de traductions incomplètes que lors des dernières années (pour un texte de longueur équivalente) et des productions d'une indigence rare sévèrement sanctionnées, expliquent cette note moyenne en baisse. La qualité de certaines copies prouve toutefois que l'exercice était à la portée des candidats rigoureux ayant fait preuve de discernement en respectant le style et le déroulement du texte. Le jury espère que ces quelques remarques et humbles conseils seront profitables aux candidats qui présenteront l'épreuve de version anglaise au concours l'an prochain.

### **Proposition de traduction**

En ces temps-là (et il n'est pas nécessaire d'être plus précis quant à la date exacte), en tout cas, très tôt dans l'année, un jeune homme de trente ans guère plus / d'à peine plus de trente ans, grand (un mètre quatre-vingt cinq/quatre-vingt-dix) les cheveux d'un noir de jais et le visage grave, les traits fins mais le teint blafard, se rendait à un rendez-vous d'affaires et découvrit un pendu.

Horriifié, Lorimer Black dévisagea M. Dupree, l'esprit à la fois ébranlé par un affolement intense et curieusement frappé d'apathie, symptômes contradictoires d'une forme de peur panique, pensa-t-il. M. Dupree s'était pendu à un tuyau enveloppé d'un fin matériau isolant qui courait le long du plafond d'une petite pièce, derrière le bureau d'accueil. Un petit escabeau pliant en aluminium était renversé sous ses pieds légèrement tournés en dehors (Lorimer remarqua que les chaussures marron clair avaient besoin d'un bon coup de cirage). M. Dupree était en même temps le premier mort que Lorimer rencontrait de sa vie, le premier suicidé et le premier pendu et il trouva cette coïncidence de premières extrêmement perturbante.

Son regard remonta non sans hésitation du bout éraflé des chaussures de M. Dupree, s'attardant au niveau du bas-ventre (où il ne distingua aucun signe de la fameuse érection spontanée du pendu) pour se poser finalement sur son visage. M. Dupree avait la tête anormalement penchée avec cet air affalé et endormi tels les banlieusards épuisés qui somnoient dans les wagons surchauffés, et que maintiennent droits des banquettes mal conçues. Si vous aviez vu M. Dupree assoupi en face de vous dans le 18h12 au départ de Liverpool Street, la tête penchée dans cette même position étrange, vous auriez souffert d'avance à l'idée du torticolis qu'il allait immanquablement ressentir à son réveil.

Torticolis. Cou tordu. Cou brisé. Seigneur. Lorimer posa délicatement son attaché-case par terre, contourna M. Dupree et se dirigea doucement vers la porte au fond de la petite pièce. Il l'ouvrit et scruta l'étendue dévastée de l'usine. A travers les solives et les poutres du toit noircies et carbonisées il apercevait le ciel de plomb bas et lourd; le sol était encore couvert des corps nus calcinés et fondus de presque un millier de mannequins en plastique (976 selon les bordereaux, une livraison destinée à une chaîne de magasins américains). Toute cette "chair" mutilée et détruite provoqua chez lui un

frisson proche du dégoût et de l'horreur (seulement proche car ces corps n'étaient pas réels; après tout, se dit-il, personne n'avait souffert) mais ici et là subsistait une tête d'une beauté sortie d'un dessin animé, ou une fille bronzée arborant un absurde sourire de bienvenue. L'inaltérable bonhomie qu'affichait leur expression conférait une note de stoïcisme poignant à la scène.

Jérôme LEPIOUFLE  
Professeur agrégé

## Version espagnole

### BILAN DE L'ÉPREUVE DE VERSION ESPAGNOLE

Le jury constate une baisse des résultats à cette session. Beaucoup de candidats ont négligé une préparation rigoureuse de l'épreuve et ont cru bon de traduire à la hâte et littéralement le texte. Cependant, il convient de noter le nombre moins important cette année de copies dites résiduelles et inachevées.

L'écart-type de 4,6 montre un grand étalement des notes autour de la moyenne. Dans trop de copies, une préparation manifestement insuffisante, voire inexistante à la version met en difficulté les candidats dès les premières lignes du texte. En revanche, le jury a apprécié le travail méthodique et rigoureux de 43 candidats qui ont proposé une traduction pertinente et soignée du texte de Juan Marsé. Malheureusement, plus de la moitié des copies ne proposaient qu'une réécriture du texte proposé.

### REMARQUES GÉNÉRALES SUR L'ÉPREUVE DE VERSION

L'épreuve de version espagnole de la session 2010 a donné lieu à peu de copies blanches ou inachevées, et à un nombre moins important de lacunes et d'omissions volontaires que par le passé. Ce signe est plutôt encourageant. De façon générale, les candidats ont mieux respecté les règles de l'exercice très normé qu'est la traduction littéraire et en l'occurrence la version en langue étrangère. On a su éviter ainsi, dans la grande majorité des cas, les réécritures libres, gloses et autres interprétations plus ou moins éloignées du texte. Le jury a pu lire également de très bonnes copies, écrites dans une langue fluide, alliant respect du texte et intelligence de la traduction. Celles-ci sont le résultat d'un entraînement régulier à la version et de solides ressources grammaticales et lexicales en français comme en espagnol.

En revanche, l'abondance des fautes de français est inquiétante. Celles-ci ont pu peser de façon significative sur la note finale de copies déjà faibles. Le jury souhaite attirer l'attention des futurs candidats sur le fait que toutes les fautes de français sont pénalisées dans une version. Accents erronés ou absents, accords fautifs (de genre, de nombre et trop souvent cette année, des fautes d'accord sujet-verbe). Les fautes de syntaxe et de conjugaisons sont aussi fortement sanctionnées.

Le jury a donc lourdement pénalisé en nombre de points-faute ces graves fautes de français et les erreurs de traduction à proprement parler, comme les faux-sens et contresens.

L'absence de rigueur dans ce domaine est un défaut dont les candidats doivent être conscients. Comment justifier la négligence sur un point aussi capital que celui de la correction de la langue que le candidat sera amené à enseigner – et à corriger un jour- s'il est admis au concours ? Bien souvent l'expression fautive est allée de pair avec une mauvaise compréhension du texte et de graves erreurs de traduction.

Enfin, certaines copies sont peu soignées et difficilement lisibles. Ratures, écritures indéchiffrables, mise en page négligée et compacte, épais emplâtres de blanc rendent la tâche du correcteur ardue. Le jury rappelle donc l'indispensable effort de clarté.

### PRESENTATION DE L'EXTRAIT

Le texte proposé cette année était tiré de *Últimas tardes con Teresa*, roman de l'écrivain espagnol Juan Marsé. Œuvre publiée en 1966 par l'un des principaux romanciers de la seconde moitié du vingtième siècle, elle pouvait être familière à un candidat hispanisant. L'œuvre de Juan Marsé s'inscrit dans l'Espagne des années soixante. À cette époque charnière, nombre d'auteurs vont rompre avec le réalisme social, considérant que le style réaliste et la répétition de thèmes sociaux ont uniformisé et appauvri la langue. Dans la filiation du nouveau roman français et du réalisme magique latino-américain, les jeunes romanciers, dont Juan Marsé, recherchent de nouvelles formes narratives et créent un roman sans trame linéaire et à la structure complexe, où la langue très travaillée et la puissance expressive sont au premier plan.

L'extrait proposé se situe à Barcelone, où vivent deux jeunes migrants andalous. Nous sommes au tout début du chapitre qui fait suite à un malaise brutal de Maruja, la fiancée du personnage principal, Manolo. Alors qu'elle est inconsciente, celui-ci s'enfuit à moto, convaincu qu'elle est morte. La scène retrace le trajet à moto et de nuit de Manolo, en proie à une vive agitation.

## LES PRINCIPALES SOURCES DE FAUTES

La lecture attentive et minutieuse du texte, ainsi que le maniement correct et prudent du dictionnaire unilingue (autorisé à cette épreuve) devaient permettre une traduction fidèle au texte originel. Le jury déplore les transpositions mécaniques qui trahissent une imprudente précipitation et qui ne tiennent malheureusement pas compte du sens du texte. Il s'agit de traduire un texte cohérent en un autre texte cohérent. Les rapports antérieurs (sessions 2008 et 2009) rappellent la nécessité d'un travail préalable et indispensable d'analyse, de repérages et de déduction avant d'espérer pouvoir ébaucher quelque traduction que ce soit.

### ❑ LES FAUTES D'ORTHOGRAPHE

Les fautes d'orthographe sont inadmissibles de la part de futurs professeurs de Lettres Modernes et le jury les a par conséquent lourdement pénalisées. Il est inquiétant, en effet, de lire dans les copies des mots courants tels que : « athées, maléfiques, phare, caresses, distillant, parasols, cime » orthographiés : « athés, maléphiques, far, carresses, distilant, parasoles, cîme ».

À ces fautes d'orthographe lexicales, s'ajoutent de graves fautes d'orthographe grammaticale, telles que « comme si on eut projeté », « la côte envahit par les touristes » au lieu de « comme si on eût projeté » et « la côte envahie par les touristes ».

Les fautes d'accord portant sur verbes et noms, les fautes d'accent, l'absence de majuscules devant les gentilices comme « Murcien », l'orthographe fantaisiste sont encore trop présentes dans les copies et dans un exercice qui vise à apprécier la maîtrise de l'espagnol comme du français.

### ❑ UN DEFAUT D'ANALYSE GRAMMATICALE

À la ligne 2, beaucoup de candidats ont commis de lourds contresens sur le segment « *agazapado sobre la rugiente máquina* », en rapportant souvent l'adjectif « *rugiente* » à « *felino* ». La structure de la phrase était pourtant simple et claire et ce contresens révèle un défaut de méthode et des lectures de repérages grammaticaux insuffisantes.

Enfin, un calque grossier débouchant sur un non-sens a souvent été déploré à la ligne 28. En effet, «... *su emoción diurna* » ne pouvait en aucun cas être traduit par : « son émotion diurne », puisque l'adjectif possessif fait suite à un pluriel. Il y a de façon générale une mauvaise analyse des possessifs, comme à la ligne 2, où « *los faldones de la camisa* » est souvent traduit en français sans l'adjectif possessif, « les pans de sa chemise ».

### ❑ DES STRUCTURES ESPAGNOLES NON RECONNUES

L'emploi, pourtant récurrent en espagnol, du gérondif a été ignoré dans plus de la moitié des copies. C'est ainsi que par exemple à la ligne 4 : « *se iban quedando atrás* » n'a pas été traduit, désordonnant ainsi tout l'équilibre de la première phrase et la sensation de vitesse et de mouvement de la fuite de Manolo.

Le pronom « *él* » aux lignes 18 et 20 permettait aux candidats de proposer des choix de traduction montrant leur connaissance de l'espagnol. Les meilleures copies ont su tenir compte de la particularité du texte, en insistant sur la traduction de ce pronom à la ligne 18, et en faisant le choix raisonné de ne pas le traduire à la ligne 20.

### ❑ DES CONFUSIONS LEXICALES

« Hâle » et « halo » sont employés sans distinction et donnent lieu à des non-sens.

De graves confusions sont déplorées. Elles se caractérisent par une série d'approximations qui font office de traduction. « *Un suicida* » (ligne 6) est souvent traduit par « suicidé ».

L'approximation lexicale de certaines copies trahit une grande pauvreté d'expression que l'exercice de version met à jour sans concession.

### ❑ DES TRADUCTIONS-CALQUE

Les traductions calquées hâtivement sur le français disqualifient de nombreuses copies et débouchent sur des hispanismes caractérisés et sanctionnés par le jury.

Il n'est pas acceptable de lire que : « *películas* » est traduit par « pellicules » sans plus de soin et d'attention, que « *traía consigo* » devient « amenait avec elle », que « des places en fêtes » est calqué de l'espagnol « *plazas en fiestas* », que « *dejar atrás* » est traduit par « laisser en arrière », ou encore que « *chalets* » devient « chalets » au milieu pourtant « des plages et des vacanciers au cœur tropical » (lignes 26 et 34)!

## □ DES FAUTES DE FRANÇAIS

À la ligne 31, « qui semble venir de nulle part » ne semble pas choquer certains candidats. Le registre de langue mal adapté au texte et souvent familier est l'un des écueils contre lesquels les candidats doivent être mis en garde.

### PROPOSITION DE CORRIGE

*Le texte supposait un important effort d'interprétation avant d'être traduit, particulièrement à cause de la charge poétique de certains passages. Cette proposition de corrigé ne peut inclure toutes les variantes possibles.*

En vacances, chaque voyage en/ à motocyclette était une fuite effrénée/ désespérée : les cheveux et les pans de sa chemise flottant au vent, recroquevillé comme un félin sur sa rugissante machine, le regard perdu au loin et feignant un dédain absolu à l'égard des plaisirs/ divertissements/ distractions qui virevoltaient vertigineusement et qu'il laissait derrière lui, le Murcien dévorait des kilomètres le long de la côte, enveloppé dans un halo de provocation et de réparation/d'esprit de revanche, l'imagination remplie de caresses ébauchées et jamais accomplies et, suicidaire, il dépassait les voitures et les cars remplis de touristes, il traversait des villages et des places en fête, et il laissait derrière lui les terrasses animées, les résidences illuminées, les hôtels et les campings. Les cuisses serrées contre les flancs du réservoir à essence, il maîtrisait et dirigeait un tremblement qui parcourait le métal et le sang ; avec de doux mouvements/ légers mouvements de la taille et des genoux, il contrôlait le pouvoir/ la puissance aveugle de la machine, dans l'idée vague de conduire sa propre volonté et son impatience, comme si le fer et les muscles et la poussière qui les recouvrait n'étaient qu'une seule et même matière condamnée à être lancée sans repos/ sans relâche à travers la nuit : il ne savait pas où était la ligne d'arrivée. Face à lui régulièrement, surgissaient au milieu de la nuit, sur le faisceau /champ/périmètre lumineux projeté par le phare sur la route, les uniformes de bonne suspendus sur le cintre/ patère de la chambre de Maruja. Mais malgré les évocations fantomatiques que la vitesse entraînait/ faisait naître/ provoquait, il eut toujours conscience du mouvement et de la couleur qui l'entouraient : c'était comme si l'on projetait à toute vitesse deux films de chaque côté de la moto, deux séries de photogrammes qu'il pouvait voir, lui,/ que lui seul pouvait voir du coin de l'œil : l'enchaînement fugace et chaotique des visions aimables/ agréables qu'enfantait la nuit de la côte, fécondée par le tourisme et qu'il célébrait et détestait à la fois.

D'impitoyables vacanciers athées et de pieux couples d'amoureux locaux continuaient à prendre du bon temps, mais lui, dans sa course éperdue, ne voyait que la nuit qui répandait/ déversant sur eux sa tendresse grise sans passion, distillant/ laissant couler la vieille sève du silence : il voyait verdoyer sur la cime des arbres la lune bleue et renfrognée, il la voyait scintiller sur la mer semblable à une flaque argentée qui se meurt, il la voyait se traîner sur les plages, sur les villas et les hôtels, sur les jardins, les terrasses, les parasols et les chaises longues orientées vers le couchant, tournées encore vers un invisible soleil, conservant un peu de leur émotion diurne.

Une musique douce, épidermique, comme un frémissement/ frisson de la peau hâlée au contact de la brise, une musique qui ne semble venir de nulle part, qui est un peu la chanson intime de tous, se répand sur la côte toutes les nuits, en même temps qu'une sorte d'invasion de termites rouges qui sortent des hôtels et des résidences, les épaules pelées et le cœur tropical, et remplissent les salles de fêtes, les bals et les terrasses.

### CONSEILS AUX PREPARATIONNAIRES

Nous conseillons de relire les rapports du jury des sessions précédentes.

Il faut se préparer à l'épreuve tout au long de l'année et ne pas croire que l'espagnol est une langue qui s'improvise, et qu'elle peut servir de langue de secours car elle serait facile. Comme pour toutes les langues, l'appréhension de sa syntaxe ainsi que ses difficultés morphologiques et verbales ne la rendent pas plus facile d'accès à un candidat non préparé à l'épreuve. Rappelons qu'une bonne note à cette épreuve peut faire la différence ou, en tous les cas, aider à obtenir l'admissibilité.

Par ailleurs, s'efforcer d'analyser minutieusement les temps et les modes, d'identifier les difficultés, faire preuve de logique et de bon sens, bien utiliser un dictionnaire unilingue, lire des ouvrages en espagnol pour acquérir un bagage lexical suffisant, éviter les omissions qui sont toujours lourdement sanctionnées et relire très attentivement sa copie sont autant de gages de réussite de l'épreuve de version.

### BIBLIOGRAPHIE (Nous reprenons ici celle du rapport de la session 2008)

**Ouvrages généraux :**

- P. Salomon, *La pratique de la version espagnole dans l'enseignement supérieur*, Paris -Gap, Ophrys, 1988.
- J. Boucher, M.C. Baro-Vanelli, *Version espagnole. Méthode et lecture*, Rosny, Bréal Éditions, coll. Fort, 1993.
- F. Parisot, *L'espagnol par la version. Version classique et moderne*, Paris, Ellipses, 1996.
- J. Pérez, J.-M. Pelorson, *Guide de la version espagnole*, Paris, Armand Colin, coll. U2, 1996 (1ère éd. 1971).
- Alain Deguernel, Rémi Le Marc'hadour, *Initiation à la version espagnole*, Paris, Nathan, coll. Fac., 2000 (réimpression, 2004).
- Alain Deguernel, Rémi Le Marc'hadour, *La version espagnole. Licence / concours*, Paris, Nathan, coll. Fac., 2001 (1ère éd. 1999).

**Grammaires:**

- Jean-Marc Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, Coll. Major, 3e éd. Mise à jour, 2002.
- Patrick Charaudeau, Bernard Darbord, Bernard Pottier, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Nathan, 1994 [un peu plus complexe].
- Pierre Gerboin, Christine Leroy, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

**Dictionnaires unilingues :**

- María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Ed. Gredos, 2 volumes.
- Manuel Seco, *Diccionario del español actual*, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, Aguilar Lexicografía, 1999.

Mme Christine AGUILAR- ADAN  
Mme Naïma BATAILLE  
Mme Marie-Hélène GARCIA  
Mr Fabrice QUERO

## Version italienne

**Trente six** candidats ont choisi la langue italienne cette année, un chiffre relativement bas, qui confirme un fléchissement amorcé l'an dernier (46 copies en 2009, 60 en 2008, 55 en 2007, 51 en 2006, ).

La **moyenne** des copies (notées de 0,5 à 17/20) est de 08,98/20, et marque une légère baisse aussi par rapport aux années précédentes (09,48 en 2009, 09,53 en 2008, 10,6 en 2007, 09,80 en 2006, mais 06,7 en 2003).

50% des copies ont obtenu au moins la moyenne.

Le niveau général reste néanmoins plutôt satisfaisant. Se sont distinguées une excellente copie, sept très bonnes et trois particulièrement faibles.

Les notes se répartissent ainsi :

17 : 1 copie	9,5 : 1 copie
15,5 : 2 copies	9 : 1 copie
15 : 5 copies	8 : 2 copies
14,5 : 1 copie	7,5 : 1 copie
13,5 : 1 copie	6 : 2 copies
13 : 2 copies	5 : 1 copie
12,5 : 1 copie	4,5 : 1 copie
12 : 1 copie	4 : 1 copie
11,5 : 1 copie	3 : 2 copies
10,5 : 3 copies	2 : 1 copie
	1 : 2 copies
	0,5 : 3 copies

Le texte de cette année était extrait de *L'Airone*, un court roman de Giorgio Bassani (Bologne, 1961, Rome, 2000), publié pour la première fois en 1968, puis réuni en 1974 sous le titre *Il romanzo di Ferrara* avec *Gli occhiali d'oro* (1958), *Il Giardino dei Finzi Contini* (1962), *Dietro la porta* (1964), *L'odore del fieno* (1973).

*L'Airone* – qui a obtenu le prix Campiello - raconte la dernière journée d'un homme en proie à une profonde crise existentielle.

Le passage à traduire, situé dans le deuxième chapitre du livre, décrit comment à l'aube d'une froide journée de décembre, Edgardo Limentani, en tenue de chasse, tente de sortir discrètement de chez lui, tiraillé entre sa hâte de partir, son envie d'embrasser sa fille et sa répugnance à devoir supporter une conversation inutile avec sa femme, Nives, qui dort seule dans la chambre conjugale.

### Remarques formelles

Le **titre** de la version doit être non seulement conservé mais aussi traduit, contrairement à celui de l'œuvre dont est extrait le texte, mais qui doit être rappelé, ainsi que le nom de l'auteur, à la fin de la version.

Les **prénoms** – a fortiori les diminutifs – seront laissés en italien, ainsi que le titre d'un journal (*l'Unione*, ici).

Les **alinéas et paragraphes** du texte original seront conservés pour ne pas en trahir la structure. La césure d'une **longue phrase**, en revanche, est autorisée, car elles sont généralement plus fréquentes en italien qu'en français.

Si le sens et la grammaire française l'exigent, il est obligatoire de **ne pas calquer la syntaxe** de la phrase italienne (nous reviendrons dans le corrigé détaillé sur des exemples précis).

L'usage des **deux points** peut varier d'une langue à l'autre. Dans le cas du texte de Bassani, en l'occurrence, ils ne pouvaient à deux reprises être conservés (« È vero : Rory, la sua bambina ... »; « Le cose tutte di là : e lui, di qua,... »). Il convenait alors de choisir une ponctuation plus conforme à l'usage du français (voir proposition de corrigé).

Enfin, même si nous n'avons pas déploré trop de défauts de ce type cette année, rappelons que l'on apprécie les **graphies** bien lisibles, les copies soigneusement présentées et que les propositions de traduction multiples pour un même mot ou passage ne sont pas acceptées : il ne revient pas au correcteur de faire un choix (nous nous l'autorisons dans la proposition de corrigé car nous rendons compte aussi de la variété des copies).

### Orthographe et barbarismes grammaticaux

Les fautes d'orthographe (y compris les fautes ou oublis d'accents, de tirets) sont sanctionnées. Si certaines sont « pardonnables » (quoique l'on soit particulièrement exigeant vis-à-vis de potentiels agrégés de Lettres), que dire d'autres comme *engonssé*, *allourdi*, *appellerait*, *le pousse*, *la bandouillère*, *suffisement*, ou de fautes d'accord (*neuf heure*, *quatre vingt*, *sa ceintures*), de grammaire (*il avait était*, *bien qu'il aie...*)? Une relecture attentive est indispensable.

### Lexique, idiomatismes

Le texte, certes subtilement descriptif, ne comportait pas d'insurmontables difficultés lexicales pour le détenteur d'un bon dictionnaire unilingue. Certaines copies, toutefois, pouvaient laisser croire qu'un ou deux candidats en étaient dépourvus. Était-ce le cas? N'oublions pas que les textes de version sont choisis en tenant compte du fait que les candidats ont cet indispensable auxiliaire à leur disposition. Quelques tournures idiomatiques rendues avec pertinence ont permis aux meilleurs candidats de témoigner d'une connaissance réelle de la langue italienne. D'autres, en revanche, qui les ont traduites littéralement, ont commis de grosses maladresses, voire des non sens. Rappelons à l'occasion aux futurs candidats que l'exercice de la version ne doit pas s'improviser le jour du concours, mais se préparer régulièrement durant les mois qui précèdent l'épreuve.

- *Il cacciatore e la moglie* : le chasseur et sa femme. L'italien emploie moins souvent les possessifs que le français, ce qui ne saurait dans certains cas être calqué en français, au risque de voir le sens modifié. En l'occurrence, *le chasseur et la femme* signifierait en français *la femme* générique, ou celle d'un autre. Même chose au début du deuxième paragraphe : *La madre e la moglie* = *sa mère et sa femme*; et plus loin : ... *entrare nella camera della moglie coi fucili* = *entrer dans la chambre de sa femme avec ses fusils*.

Attention : *il cacciatore* (de *caccia*) n'est pas *il calciatore* (de *calcio*), le footballeur, ce que l'on a trouvé dans une copie qui, cohérente à sa façon, évoquait plus loin des chaussures à crampons. Mais la présence de toute une panoplie d'armes aurait dû éveiller les soupçons du traducteur distrait.

- *toccano il saliscendi senza abbassarlo* : *il saliscendi* n'est pas une *poignée* (= *la maniglia*) ni un *verrou* (= *il catenaccio*, *il chiavistello*) ni un *bouton automatique* (anachronisme) mais un *loquet*, éventuellement une *clenche* (trouvé par un candidat, mais avec une faute de genre). Le verbe *abbassare* convenait mieux ici que *baisser*.

- *se ce l'avrebbe fatta ...: s'il arriverait...* l'expression idiomatique *farcela* est synonyme d'y arriver (*Non ce la faccio* = *je n'y arrive pas*) et a donné lieu à de gros contresens.

- *svignarsela alla chetichella* : expression un peu redondante (l'idée de *en douce*, *en cachette* étant déjà bien rendue par le verbe *svignarsela*, que vient ici renforcer *alla chetichella*). *Filer en douce*, *filer à l'anglaise*.

- *sferruzzare* : tricoter.

- *la Rory, la Nives* : *Rory, Nives*. Garder l'article devant ces noms est un italianisme. Cela les connoterait en français d'une façon assez péjorative (ou comiquement solennelle, comme on dit « la Callas », ou à l'opposé, archaïque et rurale).

- *non era certo il caso di esitare* : *ce n'était certes pas le moment d'hésiter*. *Certo* est ici un adverbe et non l'adjectif *certain*.

- *il bacio* : le baiser et non le bisou (trouvé plusieurs fois), qui relève d'un autre registre inadapté ici.

- *la stanza matrimoniale contigua da un lato alla sua, e, dal lato opposto, a quella della bambina* : la chambre conjugale, contiguë à la sienne d'un côté, et à celle de la fillette de l'autre. (ou voisine de...)

- *per carità* : par pitié, de grâce.

- *la camera di sua madre dava sul davanti* : la chambre de sa mère donnait sur le devant.

- *lui avrebbe fatto volentieri a meno di...* : *Fare a meno di* est une expression idiomatique qui signifie *se passer de...* *Il se passerait volontiers de...* (pour le temps du verbe, voir partie Grammaire et constructions syntaxiques).

- *quindi fece qualche cauto passo* : *puis il fit quelques pas prudents*. *Quindi* = *puis* (ici), et non pas *donc*.

- *il linoleum* : le lino ou linoléum (avec un accent aigu). Un candidat, probablement gêné, a traduit in extenso la définition du dictionnaire, ce qui est à bannir dans une traduction littéraire. Dans l'appartement d'Edgardo et Nives, le parquet du couloir a été recouvert de lino, ce qui explique la suite de la description : *il parquet sottostante al linoleum* (*le parquet situé sous le lino*), et les craintes qu'a Edgardo de faire craquer le parquet : *un semplice scricchiolio strappato dal suo quintale al parquet...* : *un simple craquement arraché par son quintal au parquet...*



- *lo scricchiolio* : le craquement, éventuellement le grincement, mais pas le crissement ni le crépitement ni le craquèlement (ou craquellement).
- *Benché calzasse stivaletti militari americani con soles senza chiodi* : bien qu'il fût chaussé (ou bien qu'il portât) de(s) bottines militaires américaines, et non bien qu'il chaussât..., aux semelles sans clous.
- *un'ottantina di chili* : environ quatre-vingts (avec un -s) kilos. *Ottantina* ≠ *ottanta* (le suffixe *-ina* indique l'approximation).
- *infagottato come era* : harnaché / engoncé comme il l'était.
- *oggi, garantito, ne pesava almeno...* : aujourd'hui, à coup sûr, il en pesait au moins... Il fallait rendre l'incise *garantito*, teintée d'oralité, par une expression du même registre, sans tomber dans l'excessive familiarité de « pour sûr ».
- *Sst* : *Chut*. Les interjections et leur retranscription n'étant pas universelles, le candidat se devait de trouver l'équivalent en français. Ici, le contexte rendait le choix évident.
- *Se non entrava subito da lei* : s'il n'entraît pas tout de suite dans sa chambre, et non chez elle. Certes, les deux personnages font chambre à part, mais ils occupent encore le même appartement.
- *quella là tornava a gridare* : cette maudite Nives se remettrait à crier. *Quella là* est un démonstratif qui exprime ici l'inimitié d'Edgardo vis-à-vis de son épouse. La simple traduction par *celle-là* ne permettait pas de rendre cette nuance. *Tornare* est ici synonyme de *ricominciare*.
- *Mise la testa dentro la stanza* : il passa la tête dans la chambre. Le verbe *mettere* était très maladroit ici.
- *Gli seccava* : cela l'ennuyait.
- *niente valeva meglio che darle subito l'impressione ...* : la meilleure chose à faire était de lui donner tout de suite l'impression...
- *era di partenza* : il était sur le départ / sur le point de partir
- *... non aveva un solo minuto da impiegare in chiacchiere ...* : ... il n'avait pas une seule minute à perdre en bavardages... Le verbe *employer* ne convenait pas ici pour rendre *impiegare*.
- *il comodino* : la table de nuit, de chevet, et non la commode (= *il cassettone*, *il comò*).
- *Col pollice della mano destra* : Le pouce de la main droite... Il est maladroit de traduire la préposition *con* dans ce cas.
- *l'ispida lana scozzese della giacca* : la laine écossaise rêche de sa veste. Ce passage a donné lieu à de très nombreux contresens, voire à des incohérences (*la peau de laine rugueuse de sa veste; la fourrure de la bandoulière; la laine boulochée et bariolée; l'épineuse laine écossaise...*).
- *mosse verso il centro della stanza* : il avançait vers le centre de la pièce.
- *il grande letto matrimoniale di legno scolpito, rossastro* : le grand lit conjugal en bois sculpté, rougeâtre.
- *dove, dal '39 in poi, aveva dormito così di rado con sua moglie* : où, depuis 39, il avait dormi si rarement avec sa femme. L'idiomatisme « *da... in poi* » signifiant « à partir de », il ne faut pas traduire littéralement « *in poi* ».
- *uno strano senso di assurdità* : un étrange sentiment d'absurdité.
- *come se fra lui e le cose che vedeva si levasse una specie di sottile e trasparente lastra di vetro* : comme si se dressait entre lui et les choses qu'il voyait une sorte de paroi de verre fine et transparente. *Levare* ne pouvait ici être traduit par *lever*, ni *sottile* par *subtil*. L'image de la *lastra di vetro* a posé des difficultés (*couche* – trop horizontal; *lame* – trop petit; *pellicule*, *feuille* – trop souples; *écran* – trop opaque; *bloc de verre* – trop épais).
- *Le cose tutte di là : e lui, di qua* : toutes les choses d'un côté, et lui de l'autre. Il fallait bien marquer la séparation entre les deux côtés (*di qua / di là*) pour décrire l'incapacité d'Edgardo à se sentir partie prenante du monde qui l'entoure, y compris dans le contexte si intime de sa propre chambre à coucher.
- *meravigliarsene (meravigliare + si + ne)* : s'en étonner. Le premier sens du verbe *meravigliarsi* est éprouver de l'étonnement, de la surprise, pas forcément de l'admiration. Nous avons pour cette raison accepté des traductions telles que *stupéfait*, avec *stupéfaction*. *Emerveillé*, en revanche, était un faux sens.

#### Grammaire et constructions syntaxiques

- *le aveva lasciate (...) a sferruzzare* : il les avait laissées en train de tricoter, et non pas il les avait laissé tricoter, dont le sens est ambigu (= *il leur avait donné l'autorisation de ...*).
  - *lui avrebbe fatto volentieri a meno di...; si sarebbe svegliata e lo avrebbe chiamato*.
- Le « futur dans le passé », rendu par un conditionnel passé en italien, doit être traduit par un conditionnel présent en français : *il se passerait volontiers de ...; elle se réveillerait et l'appellerait*.

- *accese la luce, si voltò, fece, mosse* : passé simple des verbes *accendere, voltarsi, fare, muovere* à la troisième personne du singulier . *Il alluma, se retourna* (et non pas *tourna*), *il fit, il avançà*. Le passé simple (notamment les verbes irréguliers) est à bien connaître car c'est un temps fréquent dans les textes littéraires et qui fait souvent l'objet d'erreurs (mauvaise reconnaissance du verbe ou de la personne).

- *ciò nondimeno muoveva i piedi con estrema circospezione : il n'en bougeait pas moins les pieds avec une extrême circonspection*.

- *La Nives stava accendendo la lampada... : Nives était en train d'allumer la lampe ... Stare* suivi d'un gérondif exprime l'action en train d'être accomplie. Cette tournure, extrêmement courante en italien, n'était pas connue de tous les candidats.

## Le chasseur et sa femme

Immuable devant la porte close et tenant le loquet sans l'abaisser, il se demandait s'il arriverait à filer en douce / à l'anglaise.

Il avait salué sa mère et sa femme la veille au soir, lorsque, aussitôt / juste après le dîner, il les avait laissées dans la salle à manger en train de tricoter en silence face aux braises à moitié éteintes de la cheminée. Le fait est que, la veille au soir, il n'avait pas pu dire au revoir à Rory, sa petite fille, puisqu'il était rentré de l'*Unione* à neuf heures, et qu'alors elle dormait depuis au moins une heure. Mais maintenant, ce n'était certes pas le moment d'hésiter. Si, pour un baiser à Rory, il lui fallait s'exposer à de nouveaux adieux à Nives, qui occupait la chambre conjugale, attenante à la sienne d'un côté, et à celle de la fillette de l'autre (la chambre de sa mère donnait sur le devant, donc suffisamment éloignée et isolée, Dieu merci!), alors non, par pitié, il se passerait volontiers de ce baiser aussi.

Il ouvrit tout doucement.

Dès qu'il fut dehors, il alluma la lumière, se retourna pour refermer la porte, puis fit quelques pas prudents sur le lino du couloir. Bien qu'il fût chaussé de bottines militaires américaines aux semelles sans clous, il n'en marchait pas moins avec une extrême circonspection. Normalement, il pesait environ quatre-vingts kilos. Mais aujourd'hui, harnaché comme il l'était avec ses vêtements de chasse et alourdi par le poids des deux fusils, de son Browning et de sa vieille Krupp, aujourd'hui, à coup sûr, il en pesait au moins vingt de plus. Un simple craquement arraché par son quintal au parquet situé sous le lino, et, selon toute probabilité, Nives, qui, avait toujours eu le sommeil léger, se réveillerait et l'appellerait.

« Dgardo »!

« Chut », fit-il instinctivement.

Comment diable avait-elle fait pour l'entendre? S'il n'entrait pas tout de suite dans sa chambre, cette maudite Nives allait se remettre à crier, c'est sûr.

Il passa la tête dans la chambre plongée dans le noir complet / complètement plongée dans l'obscurité.

« Chut! Qu'est-ce qu'il y a? Attends un moment / un peu ».

Cela l'ennuyait d'entrer dans la chambre de sa femme avec ses fusils, la cartouchière sur le ventre, et tout le reste, mais la meilleure chose à faire, c'était de lui donner tout de suite l'impression qu'il était sur le départ, qu'il n'avait pas une seule minute à perdre en bavardages ou autre chose.

Il entra.

Nives était en train d'allumer la lampe de la table de nuit / de chevet. Le pouce de la main droite glissé entre le cuir de la bandoulière et la laine écossaise rêche de sa veste, il avançà vers le centre de la pièce. Et voici que, s'approchant du grand lit conjugal en bois sculpté, rougeâtre, où, enfant unique, il avait été conçu, et où, depuis 39, il avait si rarement dormi avec sa femme, pour la deuxième fois ce matin-là, il se sentit envahi par un étrange sentiment d'absurdité. Encore une fois, c'était comme si se dressait entre lui et les choses qu'il voyait une sorte de paroi / plaque de verre fine et transparente. Toutes les choses d'un côté, et lui de l'autre, les regardant une par une / l'une après l'autre et s'en étonnant.

Giorgio Bassani, *L'airone*, 1968

Gabrielle Kerleroux  
Professeur agrégé

## version allemande

Le nombre de candidats ayant composé pour l'épreuve de la version allemande s'élève à 94, soit 34 de moins que la session précédente. Si le jury déplore la baisse sensible du nombre de copies corrigées cette année, il ne peut que se réjouir des résultats globalement honorables obtenus par ces candidats à l'agrégation de Lettres modernes. En effet, la moyenne des notes qui ont pu être attribuées est nettement supérieure à celle de 2009 : 10,83 sur 20 en moyenne cette année contre 8,94 sur 20 l'an dernier. Cette tendance, déjà commentée dans le précédent rapport, semble donc se confirmer : certains candidats, conscients de la fragilité de leurs connaissances en allemand, semblent s'être stratégiquement abstenus de composer dans cette option.

59 copies obtiennent au total une note supérieure à 10 sur 20, et sept d'entre elles décrochent même une excellente note, comprise entre 17 et 18 sur 20. Les résultats des candidats peuvent être répartis de la façon suivante :

Notes égales ou supérieures à 15 :	14	(14,9 %)
Notes comprises entre 10 et 14,5 :	45	(47,9 %)
Notes comprises entre 04,5 et 09,5 :	30	(31,9 %)
Notes égales ou inférieures à 04 :	5	(05,3 %)

Aussi le bilan d'ensemble de la session 2010 est-il positif et encourageant. Beaucoup de candidats se sont manifestement préparés avec régularité et sérieux à l'épreuve de version allemande. Un très mince lot de copies est resté inachevé ou largement lacunaire – face aux connaissances insuffisantes de leurs auteurs et à une mauvaise gestion du temps imparti –, tandis que quelques candidats ont su se distinguer en témoignant d'une fine compréhension du texte allemand et d'une expression française fluide et élégante. Le jury a été sensible aux efforts déployés par tel ou tel candidat pour rendre le rythme et les mouvements du texte en usant de tournures propres à la langue française, et n'a pas hésité, le cas échéant, à majorer la note d'une copie qui a su allier précision et pertinence de l'analyse du texte allemand et qualité de la langue française.

\* \* \* \* \*

Les rapports de jury antérieurs ont prodigué de multiples conseils précieux pour réussir l'exercice de la version allemande ; nous incitons vivement les candidats à s'y reporter. Néanmoins, il convient de rappeler ici brièvement quelques points élémentaires :

- la version est 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 ; elle doit être irréprochable. Les manquements aux règles d'usage sont systématiquement sanctionnés,
- toute omission de traduction – qu'il s'agisse d'un simple oubli ou d'une tactique d'évitement de la difficulté – est sévèrement sanctionnée,
- 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,
- l'usage efficace du dictionnaire unilingue autorisé ne s'improvise pas le jour de l'épreuve. Cet usuel ne vient que préciser ou compléter les connaissances lexicales acquises minutieusement et régulièrement tout au long de la scolarité,
- le candidat, futur enseignant, doit se soucier de soigner la lisibilité et la présentation du travail qu'il donne à lire.

\* \* \* \* \*

En proposant cette année un extrait de *Die gerettete Zunge* d'Elias Canetti, premier volet de son autobiographie, le jury n'a nullement cherché à surprendre les candidats ni à tendre de quelconques « pièges ». L'œuvre si célèbre de l'auteur, prix Nobel de littérature en 1981, ne pouvait désarçonner un candidat sérieux et préparé. La compréhension du passage à traduire – le portrait d'Alice Asriel par le narrateur – ne présupposait pas en outre de connaissances pointues dans un domaine spécifique ou sur un contexte particulier, ni ne contenait des tournures peu usuelles de la langue allemande. Aussi l'extrait ne présentait-il aucune phrase impossible à comprendre pour qui possède les bases de la grammaire allemande, des connaissances lexicales sûres, ainsi qu'un peu de rigueur et de bon sens pour débrouiller les passages plus complexes.

\* \* \* \* \*

Quelle ne fut pas la surprise du jury de constater tout d'abord que le sens de termes des plus courants dans la langue allemande avait réussi à échapper à quelques-uns : doit-on rappeler ici que *die Art* et *das Mal* sont des faux-amis ? ce que signifie *später*, *auffallen*, *bloß*, *sich streiten*, *vermögen* ? la signification du verbe de modalisation *müssen* ? que *geistig* n'a pas le même sens que *geistlich* ? Posséder des connaissances lexicales aussi pauvres qu'approximatives est malheureusement rédhibitoire ; elles limitent de fait l'accès au sens du texte. Traduire à la fin de l'extrait *da sie Hass nicht kannte* par *\*comme elle ne connaissait pas Hass*, prenant le substantif *der Hass*, la haine, pour un nom propre, c'est reconnaître que ce qui est écrit n'a pas du tout été compris. Le jury invite les agrégatifs à ne cesser d'enrichir leurs connaissances lexicales fondamentales par la lecture régulière de textes en langue allemande. Il semble évident de devoir combler de telles carences – l'œuvre d'une minorité cette année – avant de se présenter à l'épreuve de version.

Une lecture minutieuse du texte, suivie de relectures attentives, afin de s'en imprégner, – et prendre le temps de voir qu'il est fait référence à Bahr et non à Bach, par exemple – permettaient d'en saisir la structure logique, narrative et chronologique, et les subtilités.

Le texte de Canetti a été globalement compris par les candidats. Les non-sens et contresens qui ont été commis s'expliquent encore souvent par un manque de clairvoyance dans le repérage des verbes et de leurs sujets, des déclinaisons, dans la délimitation des groupes de mots et la compréhension des relations qu'ils entretiennent. Il convenait tout particulièrement cette année de prêter une attention soutenue à la structure des phrases, aux articulations syntaxiques, à la ponctuation – sous peine de se noyer dans des réécritures insensées. Revenons sur quelques-unes des difficultés rencontrées par les candidats afin de mettre en garde les agrégatifs à venir :

- *die interessanteste Freundin der Mutter* : le jury est resté pantois en découvrant des traductions telles que *\*l'amie la plus intéressante de la nourrice* ou encore *\*de la « Maternelle »*. De la même manière, *\*l'amie la plus intéressante de la mère* ne convenait pas non plus. Tous ces candidats se sont manifestement laissés surprendre par l'emploi de l'article *die* (décliné ici au génitif). Une lecture fine du texte amenait à comprendre qu'il s'agissait bien de la mère du narrateur.
- *in allem, was sie beschäftigte* : le pronom *sie*, qui renvoie à Alice Asriel, est bien à l'accusatif.
- L'énoncé *Sie sprach von Bahr und von Schnitzler [...] beachtete sie kaum* a donné lieu à de graves erreurs de traduction :
  - a) Il fallait reconnaître au milieu de l'énoncé que *wer immer mit ihr sprach, vermochte sie zu beeindrucken* fonctionne d'un seul tenant. En effet, le premier groupe est introduit par *wer* et use du *immer*, ici terme illocutoire : il exprime donc la concession (quelle que soit la personne qui, quiconque...)
  - b) *was nicht zur Literatur des Tages gehörte, beachtete sie kaum* : *was nicht zur Literatur des Tages gehörte* est un groupe relatif qui débute par un élément pronominal indéterminé *was*, membre du groupe verbal *beachtete sie kaum* dans lequel il occupe la fonction d'objet.
- *Sie war schon darum Wienerin, weil ...* : le groupe conjonctionnel introduit par *weil* est annoncé ici par *darum*.
- *als hätte ein böser Geist es darauf abgesehen / als ob sie es an diesen erprobe* : ces deux groupes conjonctionnels introduits par *als ob* et *als*, dont les verbes sont conjugués respectivement au subjonctif II et I, expriment une comparaison irréaliste.
- *sich mit aller Leidenschaft gegen ihn stellte und vor mir über ihn bloß schwieg / vermochte sie sich nicht für ihn zu begeistern und dachte an ihm vorbei* : les pronoms *ihn/ihm* ne marquent nullement l'entrée en scène d'un personnage masculin. Ils ne font que reprendre le substantif masculin *der Krieg!*

Du point de vue de l'expression française – la langue cible de l'exercice et pour la plupart la langue maternelle –, les productions sont hétérogènes dans l'ensemble. Les candidats ont réagi différemment aux difficultés réelles que pouvait receler le texte de Canetti. Si le jury a pris plaisir à lire quelques copies faisant preuve d'une grande sensibilité et de qualités littéraires affirmées, et ayant su négocier des possibilités de traduction, d'autres se sont distinguées par leur méconnaissance du français :

- Rappelons avant tout que tous les toponymes ayant une traduction « homologuée » en français doivent être présentés dans leur version française. Aussi traduira-t-on *Belgrad* par *Belgrade*.
- *am liebsten hörte sie zu, wenn ...* : ne peut bien évidemment se traduire littéralement par *\*elle écoutait le plus lorsque ... !*
- *eine Erklärung zur Hand haben* : une traduction-calque du type *\*avoir une explication à la main* n'a pas de sens en français.

Une lecture assidue de textes en langue française et en langue allemande, un apprentissage approfondi de l'allemand, une écoute attentive du passage à traduire le jour de l'épreuve et des efforts de rigueur sont autant d'ingrédients qui permettront aux futurs candidats à l'Agrégation de rédiger une traduction fidèle et élégante.

### **Proposition de traduction**

L'amie la plus intéressante de ma mère était Alice Asriel, dont la famille était originaire de Belgrade. Elle était devenue viennoise à part entière, dans son langage et dans sa manière d'être, dans chacune de ses préoccupations, jusqu'à la moindre de ses réactions. Un petit bout de femme, la plus petite de son cercle d'amies, qui n'étaient déjà pas bien grandes. Elle s'intéressait aux choses de l'esprit et faisait preuve d'ironie dans la manière qu'elle avait de parler avec ma mère de sujets auxquels je n'entendais rien. Elle vivait dans le monde littéraire viennois de l'époque, l'intérêt que vouait ma mère aux choses de la vie lui faisait défaut. Elle parlait de Bahr et de Schnitzler, avec légèreté, papillonnant quelque peu, sans jamais s'appesantir, réceptive à toutes les influences. Le premier venu était à même de l'impressionner pourvu qu'il abordât des sujets qui appartenaient à sa sphère, elle ne prêtait guère attention à ce qui ne relevait pas de la littérature du moment. Certainement était-ce des hommes qui lui apprirent ce qui comptait, elle avait de l'estime pour les hommes qui parlaient bien, les conversations, les discussions, les divergences d'opinions, c'était sa vie, elle aimait par-dessus tout écouter des intellectuels ne partageant pas les mêmes opinions se quereller. Elle était toujours au fait, sans se donner trop de peine, de ce qui se passait dans le monde des idées : cela suffisait à faire d'elle une Viennoise. Mais elle aimait tout autant parler des gens, de leurs histoires d'amour, de leurs imbroglios et de leurs ruptures ; elle considérait qu'en amour tout était permis, elle ne jetait pas de blâme, contrairement à ma mère, elle la contredisait quand elle prononçait de tels jugements et elle avait toujours une explication toute trouvée aux situations les plus compliquées. Tout ce que l'être humain faisait lui paraissait naturel. Sa vision de la vie, elle aussi en faisait l'épreuve, à croire qu'un esprit malin avait veillé à lui faire endurer ce qu'elle permettait à d'autres. Elle aimait mettre les gens en relation, surtout ceux de sexe opposé, et observer les effets qu'ils produisaient l'un sur l'autre, car il lui semblait que le bonheur de la vie consistait essentiellement à changer de partenaire, et ce qu'elle désirait pour elle-même, elle le souhaitait tout autant à d'autres, tant et si bien qu'on avait souvent l'impression qu'elle en faisait l'essai sur eux.

Elle a joué un rôle dans ma vie, et ce que je viens de dire à son sujet découle en réalité d'expériences plus tardives. En 1915, lorsque je fis sa connaissance pour la première fois, je fus frappé de voir que la guerre l'affectait si peu. Elle ne la mentionna pas une seule fois en ma présence, mais pas exactement pour les mêmes raisons que ma mère, qui s'y opposait avec ferveur, et s'abstenait d'en parler devant moi uniquement pour m'éviter des ennuis à l'école. Alice ne se sentait en rien concernée par la guerre ; ne sachant pas ce qu'était la haine et accordant de la valeur à chaque chose comme à chaque individu, elle était incapable de s'enthousiasmer pour elle et y pensait sans s'y arrêter.

Fabienne Paulin-Moulard, Inspecteur d'académie  
 Bruno Faux, Professeur agrégé  
 Philippe Wellnitz, Maître de conférences

## Version arabe

Le texte proposé en arabe cette année était un extrait d'une nouvelle de Muhammad al-Murr (écrivain contemporain émirati) publié en 1987 à Beyrouth dans le recueil au titre suivant : حبّ من نوع آخر (« Un amour d'une autre sorte » - deuxième nouvelle : العروسة = « la mariée »).

Le texte ne présentait pas de difficultés particulières de compréhension. Par contre, il réclamait une attention particulière pour le rendre en bon français, notamment pour la concordance des temps.

Seuls 2 candidats ont choisi de passer cette épreuve en arabe. Les notes vont de 5 à 13.

L'un des candidats a accumulé les erreurs de toutes sortes:

- transcription fautive du nom propre du personnage : Hamada (au lieu de Hamad)
- concordances des temps : il passe sans cesse et de façon injustifiée de l'imparfait au passé composé. Sans compter ces autres erreurs :
  - « Au lieu que cet incident soit le début... il deviendra le début ... ».
  - « Il a préféré poursuivre la voiture... ensuite il va se renseigner ».
  - « Il se peut que sa demoiselle est en train... ».
  - « la porte s'est ouverte, celui qui la conduisait descendait », etc.
- syntaxe souvent indigente : « Au matin le jour du vendredi... » ou « Elle est sortie, la couleur de son costume ou de sa robe est rouge, sa couleur préférée... » ou « Il s'est rappelé les propos de ses amis comment ils jetaient des cassettes... »
- traductions très approximatives : « en relevant sa tête et en la baissant », « l'un des ronds-points » (pour « tournant » ou « virage »), « des signaux de feux » (pour « feu tricolore », ou « feu rouge »
- plusieurs contre-sens :
  - 1.2. « il craint d'être dérangé par son analyse » pour « il saurait l'agacer avec ses analyses »
  - 1.3. « voiture de location » pour « taxi »
  - 1.4. « Il a jugé utile de mettre toute son énergie en essuyant sa lèvre » pour « Hamad réajusta sa toque et se passa la main sur la moustache »
  - 1.5. « Hamada est parti au début » pour « Tout d'abord, Hamad resta abasourdi »
  - 1.6. « files » pour « villas »
  - 1.7. « des rues du sud » pour des « rues latérales »

L'autre candidat a choisi le passé composé, et s'y est tenu, sauf, curieusement, pour la première phrase.

On relève un certain nombre de maladresses :

1. « il l'écoute et hoche la tête en signe d'acquiescement des analyses... »
2. « Il n'a nullement d'autres choix que celui... ».
3. « Sans doute, c'est une jeune fille riche »
4. « Et puis, c'est une une idée ridicule puisque si la voiture roule à vive allure... »
5. « et au lieu que cet événement soit le commencement d'une histoire d'amour, il devient le début... »
6. « et son sourire s'est transformé en un rire si abondant... »
7. On trouve aussi un « plutard », « une voiture de taxi », « des K7 » (pour « des cassettes »), « autoradio » (pour « magnétophone »).

Mais dans l'ensemble, le texte arabe est bien compris, il n'y a pas de contre-sens et le texte français se laisse lire agréablement.

## Proposition de traduction

Ce vendredi matin, les rues de la ville étaient presque vides : les gens dormaient. Hamad parcourut dans sa voiture japonaise rouge de nombreux endroits. Il pensa aller chez son collègue Khalifa : sans doute celui-ci ne manquerait pas de l'agacer avec ses analyses et ses longs discours sur le match d'hier qu'ils avaient vu ensemble. Il ferait des commentaires sur l'arbitre, les joueurs, l'entraîneur et leurs erreurs scandaleuses. Il expliquerait comment l'équipe qu'ils supportaient aurait

pu gagner. Il saurait même parler de la vie personnelle de ces joueurs, et expliquer en quoi elle avait pu perturber le résultat du match... Hamad ne savait pas comment Khalifa obtenait tous ces renseignements, mais pour se préserver de la langue acérée de son ami, il écoutait et opinait du chef pour signifier son accord avec les commentaires footballistiques de son collègue. Il n'y avait pas mieux que d'aller chez Khalifa et peut-être partir ensemble à la mer.

Quand il arriva à un tournant, une Mercedes verte le dépassa de façon incorrecte, provoquant presque un accident. Il maudit et injuria à haute voix. Il poursuivit sa route derrière cette voiture. Il vit une pèlerine de femme sur la fenêtre de derrière : sa colère se calma. Il vit aussi de longues et touffues mèches de cheveux noirs. Cela l'excita : ce devait être une fille riche qui conduisait la Mercedes. La « Mariée » passa devant la maison de Khalifa, mais ne s'arrêta pas et continua à suivre la Mercedes rouge qui s'était immobilisée à un feu rouge. Entre les deux voitures se trouvait un taxi. Il pensa la dépasser afin de voir son visage, mais il y renonça parce qu'elle risquait de prendre une des rues latérales et qu'il ne pourrait pas alors la rattraper. Elle sortit son coude. Sa chemise ou sa robe était rouge, sa couleur préférée, la couleur de la « Mariée »... Comment lui donner son numéro de téléphone ? Il se rappela ses amis expliquant comment ils jetaient dans les voitures des filles des cassettes sur lesquelles ils avaient inscrit leur numéro de téléphone. Il se retourna dans sa voiture et sourit : il n'y avait pas de magnétophone dans la « Mariée ». Comment y aurait-il des cassettes ? Et puis, c'était une idée stupide : si la voiture allait très vite, la cassette lancée pourrait frapper la tête de la fille, ce qui la blesserait et le sang coulerait. Et ce qui devait être l'amorce d'une histoire d'amour serait le début d'une affaire judiciaire.

Il préféra suivre la Mercedes verte de loin jusqu'à ce que la fille arrive chez elle : il entreprendrait alors une enquête sur les habitants de cette maison, et il pourrait ainsi contacter la fille rapidement. La « Mariée » s'arrêta juste derrière elle. Hamad réajusta sa toque et se passa la main sur la moustache. La fille devait sans doute l'observer dans le rétroviseur de sa voiture. La Mercedes repartit et se rabattit sur la droite : elle s'arrêta devant une des grandes villas. La « Mariée » avança très lentement, Hamad retenant sa respiration tout en fixant du regard la Mercedes verte. La porte s'ouvrit : celui qui conduisait sortit. C'était un Indien brun qui portait dans l'une de ses mains quatre poissons et dans l'autre un sac rempli. Il fit voler ses longs et abondants cheveux noirs et sourit stupidement, puis entra dans la villa. Tout d'abord, Hamad resta abasourdi : cette découverte lui imposa le sourire. Il arrêta la « Mariée » sur le côté de la rue, et son sourire se transforma en un éclat de rire qui lui tira des larmes. Il lui semblait que du fait du piquant de la situation la « Mariée » riait avec lui...

« Un amour d'une autre sorte » de Muhammad Al-Murr

## Version chinoise

### Traduction proposée

#### *La femme du Grand-bain* (1)

La lumière du soleil, en réalité, n'est pas différente en province de ce qu'elle est à la capitale. En ce début de printemps où la chaleur soudaine est encore mêlée de froid, le fait que cette lumière du soleil soit identique en province et à la capitale a quelque chose de précieux. En cette saison, dans les immeubles de bureau, dans les appartements ou dans les résidences, le chauffage a été arrêté, et en journée il fait nettement plus frais au-dehors qu'au-dedans. [...]

Assise dans un taxi immatriculé en province, Yin Xiaotiao descendit la vitre et passa la tête au-dehors, comme pour éprouver la température qu'il y faisait, ou comme si elle voulait que les rayons de soleil du monde entier viennent étinceler sur son crâne aux cheveux coupés court. Cette posture, la tête au-dehors de la voiture, avait de quoi paraître un peu sauvageonne, et aurait même pu, poussée plus loin, sembler provocante. Yin Xiaotiao ne dépassait toutefois pas cette limite, car elle avait dès son plus jeune âge acquis spontanément un certain sens de la mesure par lequel elle était capable de contrôler la moindre de ses attitudes. Aussi sa posture présente, penchée à la fenêtre de la voiture, présentait-elle un parfait dosage de sauvage et de gracieux. Pressée contre son menton, la vitre rabaisée de la voiture semblait comme une lame étincelante prête à lui effleurer le cou, lui donnant l'impression d'avoir la tête sous une faucille. Spectacle d'un aspect aussi sanglant qu'il semblait satisfaire quelque violent désir, et trahir quelque chose d'une irréductible propension masochique. Il était lié pour elle à un souvenir d'enfance, ineffaçable, celui de l'histoire de Liu Hulan. Chaque fois qu'elle se rappelait comment le jeune Liu Hulan, à quinze ans, avait été égorgé à la faucille par les gangsters du Guomindang, elle se mettait à avaler bruyamment, son larynx émettant des sons gutturaux. Il y avait là-dedans une terreur difficile à formuler, tout comme une jouissance invouable. Alors à chaque fois elle se posait à elle-même la question : comment se faisait-il que les choses les plus effrayantes étaient en même temps les choses les plus attirantes ? Il lui était difficile de décider si c'était parce qu'elle brûlait de devenir un héros qu'elle fantasmaient de finir couchée sous la lame de la faucille, ou si c'était parce que plus elle s'imaginait sous la lame de la faucille, plus elle en avait envie.

L'extrait proposé du roman de Tie Ning, *La femme du Grand-bain*, ne présentait pas de très grandes difficultés, ni sur le plan grammatical, ni sur le plan du vocabulaire. Une partie, au demeurant, des problèmes qui pouvaient se poser sur le plan lexical était levé par la présence de pas moins de 13 notes explicatives — on remarquera qu'il s'agit là d'un atout que la version de chinois est la seule à offrir, parmi toutes les épreuves de langues étrangères vivantes du concours, les difficultés propres au chinois justifiant ce traitement assez favorable. On n'en attendra que plus de démonstrations de compétence, de la part du/de la candidat(e) (ci-après au masculin), du côté du style, des tournures, de l'exactitude syntaxique... En particulier ici, on devait attendre du candidat qu'il fût attentif aux finesses stylistiques d'un texte qui demandait beaucoup d'attention en raison de la succession de descriptions méticuleuses dont il était marqué.

Du côté du rendu en français, et sans d'abord regarder le texte chinois, on peut dire que le travail du candidat fait une bonne impression générale. Le rendu est correct, voire bien dit, l'orthographe satisfaisante. Il y a une recherche de style. Dans l'ensemble le texte est compris, il n'y a pas de contresens importants au point de faire courir le risque de l'enfermement ou de ce phrases vraiment absurdes dont l'expérience nous offre souvent le témoignage. En cela le candidat a fait preuve d'un relatif sens littéraire.

On est dès lors déçu par le nombre quand même important de contresens ou faux sens, surtout à partir du moment où, comme on l'a dit, une partie des difficultés de vocabulaire étaient écartées. Certains manques à ce niveau sont alarmants. Comment peut-on par exemple traduire le 《大浴女》 du titre, autrement dit *La femme du Grand-bain*, par *La jeune fille au grand rayonnement* ! C'est là faire preuve d'une imagination assez débridée... Même en mettant de côté l'ignorance du mot 浴, « bain », déjà fâcheuse, comment peut-on traduire 女 par « jeune fille » ! Sans autre précision l'accompagnant, le caractère 女, pour autant qu'on sache, veut dire « femme », et il nous semble que



c'est là quelque chose que l'on apprend dès les premières leçons de la première année du chinois... « Jeune fille » correspondrait à d'autres syntagmes (姑娘, 少女, 女孩, etc.). Accumuler déjà plusieurs gros contresens dans le titre ne contribue pas à faire une bonne impression sur le correcteur : que nul candidat n'en doute.

En fait les problèmes de vocabulaire, quelquefois d'un niveau de débutant, émaillent la traduction. On n'en finirait pas d'en faire la liste. Ainsi :

- A. 白天 rendu par un énigmatique « les jours blancs » alors que l'expression, vraiment élémentaire, signifie « la journée », le « plein jour » (par opposition à la nuit).
- B. 暖气, tout composé qu'il soit de 暖, « tiède », et de 气, « souffle », ne veut pas dire « la douceur », mais, très prosaïquement, « le chauffage » dans un immeuble.
- C. L'ignorance du sens du mot 写字楼, litt. « bâtiment où l'on écrit », autrement dit « immeuble de bureaux » — un terme quand même bien courant dans la Chine tertiaire d'aujourd'hui ! — fait faire au candidat des contorsions d'autant plus invraisemblable qu'elles tordent à leur tour complètement le bras à la syntaxe du passage, où rien, en aucune façon, n'indique que l'on puisse rendre (ce contresens-ci s'ajoutant au précédent) 这个季节写字楼、公寓和居民住宅的暖气已经停 par « La douceur qu'inscrivait cette saison sur les immeubles, les maisons et les habitations résidentielles (sic) avait déjà atteint son terme », ceci alors que le sens de la phrase est clairement : « En cette saison, dans les immeubles de bureau, dans les appartements ou dans les résidences, le chauffage a été arrêté ».
- D. 尹 : ce nom de famille ne semble pas connu du candidat ; il se prononce Yin, et non Cun.
- E. Dans la phrase 她这种探头车外的姿态看上去有点儿野, 再过分一点儿就是粗鲁了, le sens de l'adjectif 野 (ici rendu par « sauvageon ») n'est manifestement pas connu du candidat, qui n'ignore pas cependant que son sens premier est de l'ordre de ce qui concerne « une étendue sauvage ». D'où sans doute sa tentative de le rendre par « distant » (« un air un peu distant »). Malheureusement cette supposition tombe à côté. Peut-être que si l'autre adjectif appliqué à la même situation (粗鲁) lui avait été connu, le candidat aurait-il pu mieux exercer ses supputations, en conjecturant l'un par l'autre. Malheureusement il ne le connaît pas davantage (il le traduit par « sentimental » au lieu de son sens de « hardi », « cru », « provoquant »). Et c'est ainsi qu'une phrase qui signifiait « Cette posture, la tête au-dehors de la voiture, avait de quoi paraître un peu sauvageonne, et aurait même pu, poussée plus loin, sembler provocante », finit par tomber en plein contresens : « Son attitude... lui donnait un air un peu distante (sic), une posture presque même un peu sentimentale »...
- F. Dans 一种莫可名状的快感, la chose « inavouable » (adjectif traduit en note) est, non pas une « douleur », mais une « jouissance » (快感). Si l'exemple précédent indiquait qu'il est toujours hautement périlleux, et dans toutes les langues, de s'essayer à deviner la traduction d'un mot que l'on ne connaît pas, cet exemple-ci indique que l'inverse est vrai, et il paraît d'autant moins pardonnable ; en chinois les composés disyllabiques ne laissent-ils pas quand même assez largement sa chance à l'invention, surtout quand elle est aidée d'un peu de logique ? Ainsi le mot 快感 est-il composé de 感, « sentiment », « sensation », et de 快, fort élémentaire, que l'on retrouve dans des mots comme 愉快, 快乐 ou 痛快, c'est-à-dire très clairement avec la connotation de « plaisir ». Par conséquent on a du mal à comprendre par quelle logique le candidat passe ainsi de 快感 « jouissance », à 快感 « douleur »...

Le candidat sans quelquefois commettre des contresens, montre qu'il ne possède pas toujours les ficelles du traducteur, et ceci parce qu'il n'est pas très au clair avec la valeur grammaticale des mots et les fonctionnements qui s'y attachent. Ces notions entraînent la question de leur rendu adéquat dans une autre langue, en l'occurrence dans une langue indo-européenne, où les ressources lexicales ne sont pas exactement les mêmes. Un bon exemple s'en trouve dès le premier paragraphe, dans le passage 外省的阳光和首都的一样, 都让人觉得珍贵. Certes 人 veut dire « homme », « être humain », « gens », mais il ne faut jamais oublier qu'il tient lieu de ce que des langues indo-européennes rendent par une 3<sup>ième</sup> personne indéfinie — autrement dit en français par « on ». Aussi une traduction lourde, à la limite du faux sens, pourra-t-elle être, ainsi que le propose le candidat : « la lumière de la province et celle de la capitale étaient les mêmes, laissant les gens croire qu'elle était précieuse ». Le résultat est surtraduit, pour le moins, alors que le sens de la phrase dit simplement : « [le fait que la lumière du soleil soit identique en province et à la capitale] est (littéralement) telle qu'on trouve cela ».

précieux ». On peut donc traduire ce passage, sans insister du tout sur ce 人 (et surtout en évitant de le traduire par « l'homme », ou « les gens »), par exemple par : « le fait que cette lumière du soleil soit identique en province et à la capitale a quelque chose de précieux », c'est-à-dire en choisissant une tournure (« a quelque chose de ») qui en français permet de rendre la composante de subjectivité qu'induit, dans la phrase d'origine, la présence de 人.

D'autres problèmes de tournure apparaissent, et plusieurs sont liés davantage à des aspects syntaxiques.

Ainsi du mot 全部, « complètement », « tous », « en totalité », dans la première phrase du 2<sup>nd</sup> paragraphe, qui dit : 仿佛要让普天下的阳光全部照耀在她那颗剪着短发的脑袋上. En tant qu'adverbe 全部 précède nécessairement le verbe (照耀) et modifie ce qui est placé *avant* ce groupe Adv.+V. (en l'occurrence 普天下的阳光) : « comme si elle voulait que les rayons de soleil du monde entier viennent étinceler sur son crâne aux cheveux coupés court ». Par conséquent il n'est pas possible de dire : « comme si elle voulait faire en sorte que la lumière du jour éclaire chaque recoin de sa tête aux cheveux courts... ». Le 全部 concerne ici la « lumière », et non pas « sa tête » : ce point est syntaxiquement très clair en chinois, il ne souffre jamais d'exception, et un tel flottement là où aucune ambiguïté n'est de mise montre que les bases grammaticales du candidat laissent à désirer. Par ailleurs, et en passant, peut-on dire en français : « chaque recoin de sa tête » (*sic!*) ? Enfin, toujours dans la même phrase, si 她那颗剪着短发的脑袋 veut dire « son crâne », ou « sa tête aux cheveux coupés court », on ne voit pas de quel chapeau le candidat tire cet ajout incongru : « coiffés en épis »...

Plusieurs fois, au demeurant, se pose la question de la littéralité : le candidat a toujours intérêt à rester au plus près du texte, sans quoi on le soupçonnera, soit de n'avoir pas compris le passage, soit de résister à ce que veut le texte, ce qui n'est jamais légitime. Par exemple la phrase [她]幻想去躺在铡刀下 est stylistiquement bien campée, qui veut dire : « [elle] fantasmat de finir couchée sous la lame de la faucille » ; c'est vraiment la trahir que de rendre par : « elle souhaitait être poignardée par un couteau » ! Certes le sens de 幻想 a échappé au candidat (confondant « fantasmer » et « souhaiter ») ; mais à tout le moins il pouvait connaître 躺在...下, « être couché sous... ».

Le temps verbaux sont un autre aspect où le travail de traduction n'est pas au point. Il s'agit là d'un aspect toujours difficile s'agissant du chinois, car une narration y est souvent sur un temps plus ou moins atemporel, avec des notations aspectuelles et non de temps qui obligent à faire des choix quand il s'agit d'effectuer un rendu dans une langue indo-européenne. Dans ces dernières les temps verbaux sont au contraire très contraignants. Il faut alors être cohérent. Par exemple dans ce texte, le premier paragraphe énonce une atmosphère au moyen de notations sur le temps qu'il fait : à l'évidence il y a là des généralités qui demandent à être rendues au présent : 外省的阳光和首都其实没什么两样 : « La lumière du soleil, en réalité, n'est pas différente en province de ce qu'elle est à la capitale. » Puis le paragraphe suivant enchaîne sur une narration événementielle concernant un personnage particulier, à un moment précis : de toute évidence encore, les temps passés, passé simple et imparfait, s'imposent (« Assise dans un taxi immatriculé en province, Yin Xiaotiao descendit la vitre et passa la tête au-dehors... Cette posture... avait de quoi paraître un peu sauvageonne »). Le candidat fait exactement l'inverse : un imparfait (« ...le soleil réchauffait... »), suivi par un présent événementiel que rien ne justifie dans le texte et qui précipite inutilement le rythme de la narration (« Cun Xiaotiao est assise dans un taxi de province, elle baisse la vitre... et y passe la tête... »), modifiant sensiblement le style, donc l'intention, du texte d'origine. Puis, inexplicablement, la phrase suivante passe à l'imparfait. La suite du texte ne cesse d'ailleurs de flotter entre présent et imparfait, dans une assez totale incohérence : ainsi 那是一种难以言说的惊惧, 又是一种莫可名状的快感。那时她就总问自己... rendu par : « ... son cri alors étouffé était un râle qui ne cesse de résonner. C'est une terreur difficile à exprimer... A ce moment-là elle se demande pourquoi... ». Dans la dernière proposition (那时她就总问自己), l'adverbe 总 impose presque à tout coup un rendu par un imparfait en français, en raison de la signification qu'il induit de quelque chose qui est de l'ordre de l'habitude ou de la répétition (« Alors à chaque fois elle se *posait* à elle-même la question... »). En conclusion de cet aspect, les candidats doivent se souvenir d'avoir à bien réfléchir à leur maniement des temps verbaux : si une assez grande licence est permise dans la traduction en raison d'un usage très différent des aspects temporels en chinois par rapport à ce qu'ils sont en français, il faut au moins que les choix soient raisonnés en termes stylistiques, et surtout qu'ils observent une vraie cohérence sur l'ensemble de la traduction.

Ce relevé très incomplet montre, pour conclure, que les faiblesses du candidat sont assez importantes, tant du point de vue du vocabulaire que de celui de la grammaire, des tournures, mais aussi d'un certain sens de la langue, qui fait défaut : non seulement de la langue chinoise, mais aussi de la française, sans parler de ce qui incombe à la « tâche du traducteur ». Dans un concours de lettres modernes, le problème de l'incohérence des temps verbaux, lesquels sont, par rapport à un texte chinois, précisément d'un ordre où une certaine licence personnelle est permise, sera révélateur de la façon dont est maîtrisé un aspect essentiel de la langue. Un autre enjeu important est celui de la littéralité, où c'est le respect du texte qui est en jeu, et où le candidat révèle là des qualités ou des faiblesses qui sont de toutes les langues.

Rainier Lanselle  
Maître de conférences

## Version hébraïque

La version proposée ne présentait pas de difficultés syntaxiques particulières hormis un emploi particulier du futur hébreu que l'on traduit par un futur dans le passé, ou un imparfait à valeur de futur proche : « Le docteur allait publier un article... ». Elle requérait certes quelques connaissances culturelles de base telles que le nom du plus grand hôpital de Jérusalem : Hadassa, celui d'un parti politique israélien le Mapaï ou du syndicat Histadrout, ou encore celui de grands poètes français tels que Musset et Agrippa d'Aubigné.

Au grand regret des correcteurs, le candidat a rendu une copie quasi-incompréhensible tant y abondaient les faux-sens et les omissions. D'emblée s'affichent des lacunes considérables : le terme *ahot*, qui signifie à la fois 'sœur' (famille) et 'infirmière' est incompris dans le contexte. Le participe passé *levusha*, vêtue, n'est pas identifié alors qu'il est immédiatement suivi de : 'blouse blanche'. Le terme *misra*, 'emploi' est traduit de façon inattendue par 'Prix Nobel' ! La locution *huts mi-yom shishi*, littéralement 'à part le vendredi', a été traduite par 'l'hydratation de marbre' : le candidat ayant fait une énorme confusion due à une lecture erronée avec *mayim* : l'eau et *shaish*, le marbre.

Il nous est malheureusement impossible, vu leur nombre, de dresser une liste exhaustive de toutes les bévues rencontrées dans cette copie. Nous ne pouvons que rappeler aux futurs candidats à la version hébraïque qu'une solide compréhension générale de la langue ainsi qu'une connaissance de la culture juive et israélienne est requise pour accéder à cette épreuve et espérons que la version ci-jointe leur montre que le niveau requis est tout à fait accessible. Preuve en est de candidats des années précédentes qui ont su tirer leur épingle du jeu et obtenir une note plus que satisfaisante. Manifestement le candidat de cette année s'était fourvoyé dans son choix.

## Madame Oulmi

Au deuxième étage de la maison située à côté de la nôtre habitait Madame Oulmi, l'infirmière du dispensaire. Nous appelions ce dispensaire la petite Hadassa. Dans le quartier, on voyait toujours Madame Oulmi en blouse blanche, la tête couverte d'une coiffe parfaitement repassée et éclatante, avec en son centre une étoile de David d'un rouge vif. C'était très prestigieux, à l'époque, d'être infirmière dans un dispensaire. Les nouveaux immigrants y passaient pratiquement la moitié de leur temps. Tous les jours, depuis le matin jusqu'à midi. Ils faisaient la queue, attendant que le médecin arrive enfin de Hadassa accompagné de quelques étudiants qui faisaient des recherches sur les maladies les plus répandues chez les nouveaux immigrants. Le docteur allait publier un article scientifique dans une importante revue médicale d'Hadassa en Amérique et y trouver peut-être un emploi. D'autres attendaient impatiemment que la pharmacienne ouvre au tiers le guichet de la pharmacie pour examiner longuement l'ordonnance, secouer la tête et dire que le médicament manquait, que l'on veuille bien revenir demain, qu'il y aurait peut-être un nouvel envoi de Tel-Aviv . Tous les jours, la queue s'allongeait jusqu'au seuil de la petite Hadassa, sauf le vendredi où tous les immigrants étaient occupés par les préparatifs du shabbat. Ce jour-là, le temps leur manquait pour le dispensaire.

Madame Oulmi réclamait toujours le silence. Pour son mari. Maman m'avait dit que Monsieur Oulmi était un grand poète, et quelqu'un d'important à la Histadrout et au Mapaï ; or un poète a besoin de silence. Et moi, je me disais qu'un grand poète habitait près de chez nous dans un logement pour les immigrants à Beyt-Mazmil et que les voisins n'en savaient rien. Pourquoi ne demanderais-je pas à quelqu'un de monter chez lui avec moi pour qu'il nous lise un des nouveaux poèmes qu'il avait écrit ? Chez nous, on avait beaucoup de considération pour les poètes. Maman connaissait les poètes français et nous les récitait par cœur, Alfred de Musset et Alfred d'Aubigné. Mais je savais que je n'avais personne à qui demander de m'accompagner. Tout le monde était très affairé à cette époque. Qui avait le temps de s'occuper des poèmes d'un poète sioniste ? Moi, je m'y intéressais, mais je craignais qu'on ne se moque de moi.

Haïm Sabbato – *Bo'i haruakh*

## Version polonaise

### Remarque générale

Un seul candidat a choisi la version polonaise. Bilingue parfait de toute évidence, il a très bien saisi la portée mi-philosophique, mi-humoristique du texte, a contourné adroitement les pièges lexicaux et a fait preuve d'une bonne connaissance des mécanismes de créativité lexicale. Il a su reproduire le sens et donner au texte la verve qui le caractérise.

### Situation de l'extrait

La version proposée est un extrait du recueil de contes de Stanislaw Lem « Cyberiada » (Wydawnictwo Literackie, 2002). Ce dernier fait suite au cycle initial « Bajki robotow » ; l'auteur, sans doute emporté par le motif « constructiviste », a décidé de l'enrichir progressivement de nouvelles histoires.

### Analyse préliminaire, lecture et repérage

Tous les récits de la « La Cybériade » sont des créations *hybrides* réunissant les traits d'un ouvrage scientifique, d'un essai philosophique, d'un conte de fées et d'un pamphlet humoristique. A cette *hybridation du genre* correspond une *hybridation de la langue*, langue originale et drôle, pleine de pièges, de références culturelles et scientifiques. La créativité lexicale de Lem exploite la *substance* notionnelle de toutes les disciplines que maîtrise son intellect, par conséquent avant de procéder à la traduction proprement dite, il est indispensable de prendre conscience du caractère néologique de nombreux vocables et du style mêlant l'archaïque et le moderne, le réel et le fantastique. Lem y exploite la combinatoire de morphèmes, la polysémie de lexèmes, l'inversion et le jeu syntaxiques, le pouvoir évocateur des sonorités, les racines pseudo-scientifiques ou pseudo-archaïques des mots, les anachronismes, les permutations et parallélismes idiomatiques.

### Analyse des vocables

Le titre de l'extrait fait appel à l'inventivité du traducteur. Il s'agit d'un néologisme formé au moyen de la composition. Ce procédé de créativité lexicale est particulièrement productif chez Lem en raison de l'effet recherché du « paradoxe », provoqué par la fusion sémantique des deux racines portant les traits sémiques antinomiques : *elektro-* (renvoyant à l'époque moderne) et *rycerze* (renvoyant au Moyen Age). Ici, le calque linguistique s'impose et la traduction *électrochevaliers* semble la plus adaptée. Quant au composé *maszynkę-okruszynkę*, il convenait de rétablir en langue d'arrivée la paronymie du morphème final, ce qui est le cas de *engin-poussin*, mais aussi de *machinette-miette*. La traduction de *ptaszyno* par *oiselâtre* semble moins heureuse, mais le suffixe péjoratif – *yno* pouvait inciter à faire le choix de *-âtre*. Pour faire suite à *machinette-miette*, il serait préférable de conserver le caractère hypocoristique avec *oiselette*.

En revanche, la traduction de *Krionidow* par *des Créonides*, même si elle ne reprend pas le sème *cryo-* du grec *kruos* « froid », comme le suggérait l'auteur, renvoie aux capacités créatrices de ce peuple polaire et peut être acceptable.

### Question de syntaxe

Le texte ne présente pas de difficultés syntaxiques. L'opposition aspectuelle perfectif/imperfectif, source d'erreurs habituelle, n'a pas posé de problème au candidat.

### Question de grammaire et d'orthographe

La traduction proposée par le candidat a été exempte aussi bien de fautes de grammaire que de fautes d'orthographe.

### Question de style

Le style cumulant les traits d'un conte philosophique et d'un conte de fées a bien été reproduit. Un seul défaut : le pronom personnel *ils* correspondrait mieux à la tonalité du texte plutôt que *on*, trop familier...

### Conseils

Il est conseillé aux futurs candidats d'éviter la traduction littérale ; au même nombre de mots dans les deux langues ne correspond pas le même poids... Avant toute chose, il faut *s'emparer* du texte, le

comprendre en approfondissant le contexte historique, culturel, affectif... et en saisissant la pensée profonde de l'auteur. L'étape suivante consiste à « *déverbaliser* », *penser en images* sans intervention des mots ni en langue de départ, ni en langue d'arrivée. Vient ensuite la phase de la réexpression du *compris déverbalisé* au moyen de la langue d'arrivée. Bien évidemment, il conviendra de veiller à la correction grammaticale, syntaxique et stylistique...

Avant de rendre la copie, une double relecture est à faire impérativement ; tout d'abord avec le texte original en regard pour repérer les éventuelles omissions, et ensuite la relecture du texte traduit seul pour éviter les énoncés incohérents, les erreurs de construction et d'orthographe, pour vérifier les accents et la ponctuation. et pour homogénéiser le style.

### *Corrigé proposé*

#### « Trois électrochevaliers »

Il était une fois un grand constructeur-inventeur qui concevait sans cesse des mécanismes les plus extraordinaires et créait des appareils les plus étonnants. Il construisit par exemple une machinette-miette qui chantait admirablement et l'appela oiselette...

Il avait pour blason un cœur vaillant et chaque atome formé de sa main portait cette marque, si bien que plus tard, les savants s'étonnaient de trouver dans les spectres atomiques de petits cœurs miroitants.

Il créa beaucoup de machines utiles, grandes et petites, jusqu'à ce qu'une idée bizarre l'envahît, celle d'unir la vie à la mort et d'atteindre ainsi l'impossible.

Il décida de construire des êtres dotés de raison à partir de l'eau, mais pas de cette façon malsaine à laquelle vous alliez penser... L'idée des corps mous et humides lui était étrangère et le dégoûtait comme nous tous ; il projeta de créer à partir de l'eau des êtres véritablement beaux et intelligents, des êtres cristallins.

Ainsi, choisit-il une planète très éloignée de tous les soleils, puis découpa dans son océan de glace des montagnes dans lesquelles il sculpta, comme dans un cristal de roche, les Cryonides. Ils portaient ce nom car ils ne pouvaient vivre que dans un froid extrême et dans un vide dépourvu de toute lumière.

En peu de temps, les Cryonides fondèrent des villes et des palais de glace. Comme toute chaleur était pour eux une menace de mort, ils saisissaient les aurores boréales dans de grands récipients transparents et éclairaient ainsi leurs demeures. Ceux parmi eux qui étaient plus fortunés, avaient plus d'aurores boréales, couleur citron ou argent, et vivaient ainsi heureux. En plus de la lumière, ils aimaient les pierres précieuses et étaient célèbres pour leurs bijoux faits de blocs de glace, taillés et polis. Ils coloraient leur nuit éternelle dans laquelle, telles les âmes captives, les aurores boréales brûlaient élancées, pareilles à des nébuleuses enchantées, enfermées dans des blocs de cristal.

« La Cybériade » Stanisław LEM

## Version portugaise

Le nombre de candidats à l'Agrégation de Lettres Modernes étant tombé cette année au niveau de l'unité, nos remarques seront nécessairement plus succinctes. Regrettons toutefois qu'une culture et qu'une langue aussi riches que celles du vaste ensemble des pays lusophones suscitent aussi peu d'intérêt. Faut-il y voir le signe que les œuvres de l'esprit se soumettent, elles aussi, aux lois du marché?

Le texte que nous avons choisi pour la session 2010 était dû à la plume d'un des meilleurs romanciers brésiliens du XX<sup>ème</sup> siècle, Lúcio Cardoso. D'une facture classique, il est en quelque sorte l'équivalent en langue portugaise de ce qu'avait donné en son temps Guy de Maupassant avec son *Horla*. A l'usage, aussi restreint fût-il, il nous est apparu que ce morceau, malgré la sobre beauté de ses périodes, ne présentait pas beaucoup de difficultés de traduction. C'est ce qui nous a convaincus de n'accorder que 9,5/20 à l'unique copie corrigée, laquelle vient à faillir sur quelques cas relativement simples, sans pour autant être dénuée d'un certain sens de la restitution en français d'un style noble et bien rythmé.

Voici quelques remarques sur les passages les plus intéressants en matière de traductologie.

I.7 — *Ousarei confessar abertamente* : Je vais oser l'avouer ouvertement .

Même si les langues néo-latines sont voisines, l'aire sémantique des mots qui leur sont communs n'est pas identique. Le jury apprécie la justesse des usages entre l'aveu et la confession.

I. 15 — *Explico como me senti naquele momento* : Voici comment je me suis senti à ce moment-là .

Même remarque que précédemment, portant cette fois-ci plus sur l'usage, la formulation, que sur la sémantique proprement dite.

I. 17 — *Depois, ciciosas, cheias de envenenado encantamento, vozes que não me eram conhecidas espalhavam segredos...* : Puis, chuchotantes, pleines d'un enchantement vénéneux, des voix qui m'étaient inconnues répandaient des secrets...

La technique du redoublement (murmures + voix), qui permet souvent de résoudre des difficultés sémantiques ou syntaxiques, n'était pas heureuse ici, dans la mesure où elle brisait le rythme et la musicalité voulus de la période.

I. 23 — *a fim de ganhar o mundo e nele criar forma para suas infernais bruxarias* : pour s'introduire dans le monde et y trouver forme à ses infernales sorcelleries

L'entité qui hante le malheureux ensorcelé tente d'utiliser le corps de celui-ci, de transiter par lui, pour pratiquer son enchantement infernal. C'est le principe de la transe ou de la possession. L'expression «sorts infernaux» n'a pas de sens en français.

I. 24 — *procurando válvula onde pudesse ecoar a sua extraordinária existência* : cherchant un exutoire (litt. une valve, une soupape) par où pût passer l'écho de son extraordinaire existence.

Il s'agit du processus décrit à la note précédent et non de s'emparer du cœur de l'être possédé. C'est d'ailleurs tout le corps qui est l'objet du rapt.

I. 30 — *do impiedoso ente* : de l'être impitoyable

Même si piété et pitié, du *pietas* latin, ont eu tendance à se confondre en français et que le  *piedade* du portugais signifie aussi bien religiosité que compassion, il ne fallait pas mélanger impie et impitoyable.

I. 31 — *que me tornara estranho ao mundo* : qui me rendait étranger au monde

C'est bien d'une aliénation dont il s'agit. La traduction proposée dans l'unique copie était donc tout à fait exacte. Le jury sait apprécier les réussites. Il ne se contente pas de sanctionner les erreurs.

I. 36-37 — *Caminhei de um lado para o outro* : J'allais d'un côté, de l'autre

Il faut se défier des solutions trop simples, comme «faire les cent pas», qui introduisent un tout autre contexte, incompatible avec l'univers de la possession décrit dans le texte. Et cela est pire encore si l'on fait l'accord avec l'adjectif suivant : «des pas désorientés».

I. 40 — *E desse compromisso entre tudo que era vivo é que eu me sentia isolado* : Et c'est de ce compromis qui réunit tout ce qui est vivant que je me sentais exclu...

L'effet de l'envoûtement est que l'ensorcelé est devenu étranger au monde (cf. I. 31), c'est-à-dire à la vie. Il se sent dépossédé de sa propre vie. Il n'est donc pas simplement « isolé » du monde, ce qui eût été un moindre mal.

**Traduction proposée :**

### **L'ensorcelé**

Je ne sais pas si vous me comprenez bien, si je parle clairement. La vérité, c'est que je me suis senti malade, brisé, comme si j'étais revenu d'une longue marche ou que je me sois éreinté à de rudes tâches. Lorsque je sentis le sang me battre violemment aux tempes, je me suis levé, cherchant la carafe, pour boire un peu d'eau. Quelque chose me brûlait de l'intérieur. C'est à ce moment-là, précisément, que j'ai pris conscience du silence, du mystérieux silence qui m'entourait. La carafe, le verre en étain, qui se trouvait à côté, la boîte de biscuits, tout participait de cette quiétude où il était impossible de ne pas déceler une évidente hostilité. Je vais oser l'avouer ouvertement : ces objets me niaient. Ce n'était pas seulement le silence, mais une négation, une annulation de ma propre existence. Je ne l'ai pas compris immédiatement, mais au moment où le verre m'a échappé des mains et où l'eau s'est répandue sur le sol. Il avait dû y avoir une brèche dans ma pensée, mes mains tremblaient. A l'intérieur, ce feu me brûlait encore — et l'eau était là, s'écoulant lentement sur le sol poussiéreux. Alors seulement j'ai repris mes sens et que j'ai regardé avec effroi les choses qui m'entouraient. Je veux parler des vieux livres, des almanachs anciens que j'avais lus pendant les heures de bien être et de bonheur, et qui traitaient de sorcellerie, de pratiques de magie noire. Certains obsédés avaient les mêmes sensations que les miennes, celles de se sentir évacués du monde réel, abandonnés dans un cimetière de formes sans épaisseur sonore. Oui, j'ai pensé que j'étais ensorcelé. Ce ne pouvait être, ce ne devait être que cela. Voici comment je me suis senti à ce moment-là : d'abord je sentais un fourmillement dans tout le corps, comme si une substance tiède, irritante, eût fait s'écouler différemment le sang dans mes veines. Ensuite, chuchotantes, pleines d'un enchantement vénéneux, des voix qui m'étaient inconnues répandaient des secrets qui envahissaient ma pensée agitée, à travers des mots que je n'avais jamais entendu prononcer, des mots sucrés et vils. Je dis des voix, mais je veux croire qu'il s'agit d'une voix unique, rapide, faite de millions d'inflexions, me soufflant par ci, par là, comme un vent sans direction, des propositions et des conseils que je n'arrivais pas à comprendre complètement, mais que je sentais venir s'enfler sur mes lèvres. La vérité c'est que quelqu'un tentait d'utiliser ma propre bouche, pour s'introduire dans le monde et y donner forme à l'enfer de ses sorcelleries. Ne me croyez excentrique, je le répète, cette voix voyageait à travers mon être, cherchant un exutoire par où pût passer l'écho de son extraordinaire existence. Mes lèvres déjà étaient desséchées par cette haleine ardente, et, je le jure, mes propres mains étaient passées à l'ennemi, devenues des inconnues pour moi, indifférentes à ma volonté. Et soudain à travers je ne sais quelles fissures obscures et dilacérations intérieures, le son qui m'habitait se transforma en mille petits ricanements qui s'écoulaient à l'intérieur de moi comme les fontaines d'une allégresse désordonnée. Mon être palpait et souffrait comme un organisme possédé par une affection diabolique, et tout en moi se contorsionnait, manipulé par la fièvre de l'être impitoyable qui dansait dans mon intimité. Et c'était lui, cet hôte, cet intrus, qui rendait étrange le monde qui m'entourait et qui s'était emparé de mon âme, je ne sais pour quels desseins effrayants. En effet, ce que ressentais réellement c'était la présence de quelqu'un qui commandait le réseau complexe de mes nerfs et de ma sensibilité, qui était prêt à s'emparer de ma voix, qui retenait mes mouvements, qui peu à peu devenait moi-même. Effaré, je regardais en vain les objets que je connaissais si bien et qui s'entêtaient à fabriquer un monde à part, une harmonie secrète et impérieuse qui m'annulait. Et il y avait aussi ce silence, ce silence sacrilège qui m'entourait. J'allais d'un côté, de l'autre, désorienté, me tâtant le corps, comme si ces objets eussent pu transmettre, dans leur obscur langage, l'énigme qui se développait en moi. Il y a une vie qui constitue la réalité de toute chose, une loi vivante qui maintient les liens entre tout ce qui existe, comme un flux invisible. Et c'est de ce compromis qui réunit tout ce qui est vivant que je me sentais exclu...

Pierre Blasco  
Bernard Emery



## version roumaine

Le texte de version roumaine était extrait de l'ouvrage du romancier, critique, poète symboliste Félix Aderca ( 1891-1962) : «*Orașele înecate* » ( 1935), réédité en 1966 ( texte de 1932) sous le titre «*Orașele scufundate/ Les villes englouties* ». Rédigé dans le style laconique du fantastique scientifique, le livre use d'une syntaxe simple: phrases brèves, peu de relatives, de circonstanciées, lexicale efficace.

La traduction ne présentait pas de difficultés. L'unique copie ( A 000 000276) a produit un seul faux sens caractérisé, pas de contre-sens.«Mutat mai de mult » a été rendu par « installé de force » et non « muté depuis longtemps». «Gongul » a été traduit par « cloche », impropreté affectant peu le sens, mais on pouvait garder «gong » identique dans les deux langues, «baroase » (« masses ») par «grands marteaux ». Le titre du roman hors traduction a été rendu par:«villes écroulées » au lieu de «submergées.»

Plusieurs passages ont été traduits de manière heureuse. «Coups de minuit » pour «ora 24 » (= minuit) est une surtraduction réussie induisant une connotation de contes de fées dans un texte de féerie moderne. De même, le titre de chapitre ( «Orașul cu inima de foc »: «la ville au cœur enflammé »-) a été rendu par une formule lyrique de bon aloi ( mot à mot : «la ville au cœur de feu »).

En en-tête de devoir, le(a) candidat(e) a signalé la coquille « se țineași el » et a proposé sa correction ( correcte) par l'espacement : « se ținea și el ».

En résumé, la version a constitué une bonne performance méritant 15/20.

### Proposition de traduction

#### La ville au cœur de feu

( ... ) Quand le gong grave a retenti dans Mariana, il n'a été entendu de personne. L'alarme des fours de fond, les détonations des marteaux et des masses, le crissement des rabots dans les métaux, les fracas assourdis des trains arrivant et partant du sommet de la ville pyramide, étouffèrent tout à fait le son du gong et son effroyable message. Le travail se poursuivait dans les ateliers noirs autour du Cratère et fatiguée, l'équipe de service attendait la relève de la vingt-quatrième heure. Les hommes savaient qu'à Hawaï une fête avait été célébrée publiquement et qu'au Théâtre on avait dansé - mais pas un Marianien des équipes en repos n'était allé à Hawaï. Les places de théâtre réservées aux Marianiens étaient restées vides. Le directeur général de la Ville, l'ingénieur Xavier, homme blanc de Hawaï muté depuis longtemps à Mariana pour insoumission au règlement des Aptitudes- car il s'occupait en secret du mouvement des étoiles, de mécanique céleste - se trouvait lui aussi loin de la Capitale.

Xavier se montrait rarement parmi les travailleurs des étages du bas de Mariana, où étaient installés les ateliers.

Que visait l'ingénieur avec ses recherches et ses expériences secrètes? Personne ne le savait.

Avant la vingt-quatrième heure, à l'heure du remplacement des équipes, Iran l'ancien mineur devenu ingénieur en second quitta le bureau de commande et s'approcha respectueusement de la porte de l'ingénieur Xavier. Il pressa un bouton une fois, longuement. Ensuite, il leva les yeux sur les deux boutons de verre au-dessus de la porte. Si le bleu s'allumait, il compterait cinq secondes avant d'entrer. Si le rouge étincelait, Iran reviendrait au bureau de commande surveiller l'ordre de la Ville, la production des ateliers, le départ des trains au cours des vingt-quatre heures qui allaient suivre.

p.39-40. Felix Aderca « *La ville au cœur de feu* ». « Les villes englouties » .Editura Tineretului. Bucarest. 1966.

Hélène Lenz  
Maître de conférences

## version russe

Un(e) seul(e) candidat(e) a choisi cette année la version russe. Est-ce là la conséquence de la diminution (pour des causes souvent administratives) du vivier d'élèves russisants dans le secondaire? Ou la crainte d'affronter un texte difficile? Le niveau de la version russe est pourtant celui d'une troisième année de Licence de russe, avec l'avantage de pouvoir utiliser un dictionnaire unilingue. Chaque année, une moitié des copies obtenait une bonne ou très bonne note.

Le texte de cette session appartenait à un auteur célèbre en son temps, Piotr Boborykine (1836-1921), qui passe pour être en Russie le représentant du naturalisme (il connaissait personnellement Zola). Il s'agissait d'un extrait du roman *Žertva večemjaja*, qui traite de l'émancipation féminine et se présente sous la forme d'une confession de l'héroïne, ici un monologue intérieur dans un style proche du langage parlé (pour lequel il fallait souvent trouver des équivalents français).

En l'absence d'autres copies permettant une comparaison, et eu égard à une compréhension générale du texte satisfaisante et à quelques bonnes trouvailles qui témoignent d'un rapport au texte exempt de servilisme, et malgré de nombreux faux sens et quelques contresens, la copie a été notée 11/20.

Les contresens sont dus, comme c'est généralement le cas, à une mauvaise analyse grammaticale, et dans le cas du russe, le plus souvent à une violence faite aux valeurs et au rôle des cas :

Un substantif à l'instrumental (*personoj*, ligne 2) ne saurait être sujet de la proposition.

Le locatif (*v našej mizernoj molodosti*, l. 5) ne peut avoir une valeur temporelle (\*au cours de cette jeunesse misérable qui fut la nôtre — le besoin d'ajouter ces quatre derniers mots aurait dû sembler anormal).

Ne pas respecter le temps ou l'aspect des verbes entraîne aussi des fautes :

*vižu*, l. 5, traduit par \*il ne m'a pas été donné d'en voir.

Lignes 22 et 23, on trouve le même verbe à l'imperfectif (*umiral*) et au perfectif (*umer*) : seul *umer* a le sens de « est mort », *umiral* signifiant « se mourait ».

*pisknut'* (l. 10), est traduit par \*gémir, alors que le suffixe *-nu* indique un semelfactif (pousser un cri aigu).

D'autres fautes proviennent simplement d'une mauvaise lecture :

*gluxoj* (l. 3) a été confondu avec *suxoj* ;

*zračkami* (l. 11) avec *iskrami* (étincelles) ; l'instrumental après un verbe de mouvement aurait dû faire penser à une partie du corps, comme l'aurait confirmé une recherche dans le dictionnaire Ožegov (*zračok* = prunelle, pupille) ; il restait à trouver un équivalent français (*rouler des yeux* [et pourquoi ne pas ajouter, en surtraduisant un peu, — *de merlan frit*], *rouler ses mirettes*). L'expression était du reste reprise l. 14 sous une forme plus simple : *krutil glazami*, qui permettait de comprendre la première expression.

*Stalo*, dans la proposition impersonnelle *ego ne stalo* (l. 23), a été lu comme *vstal*, alors que le dictionnaire donnait une expression semblable en la glosant : *otca ne stalo (umer)*.

Les *faux sens* auraient pu, pour la plupart, être évités, ou atténués par un bon usage du dictionnaire unilingue :

*Uxaživat'* (l. 11) signifie simplement *faire la cour*. « Honorer de ses faveurs » est trop fort, et du reste la faveur (ou les faveurs) est généralement une marque d'amour donnée par une femme à un homme (et non l'inverse).

*Vse* (*vsě*, l. 11) avait le sens, très courant, de *vsě vremja*.

*Beliberda* (l. 17, familier), pour lequel Ožegov donne trois synonymes (*vzdor*, *bessmyslica*, *čepuxa*) ne désigne pas le personnage (Nicolas), mais le genre de vie des jeunes mariés, comme le montre la suite du texte.

Traduire *celovalis* (l. 17, 18, litt. « nous nous embrassions ») par « nous faisons l'amour » est justifié par le contexte, mais il faut respecter l'euphémisation propre aux textes non clandestins du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Pošlost'* (l. 17) n'est pas l'immoralité, mais la vulgarité, la platitude, la trivialité, la médiocrité, — un mot clé chez Gogol.

*po-svoemu* (l. 21) signifie « à sa façon », « à sa manière », et non \*selon ses propres mots.

*čto za* + Nominatif est une locution interrogative, qui le sens de *kakoj*. La traduction proposée est non seulement fautive (\*Mais peut-on seulement avoir une conversation avec cette bonté ?), mais gauche.

*Persi* est un mot du vocabulaire poétique (l'héroïne l'a trouvé dans des vers) ; \*nichons appartient à un autre registre stylistique.

Au nombre des trouvailles, mentionnons « forces de la nature » pour *zdorovjakov* (l. 5), « bravo ! » pour *pozdravljaju ix* (l. 20), « pester » pour *serdit'sja* (l. 24). Cela fait d'autant plus regretter les

maladresses ou les lourdeurs de style comme « Bien sûr que j'ai éprouvé de la pitié à son égard » (*Mne, razumeetsja, bylo ego žalko*, l. 24-25).

Une seule faute d'orthographe a été relevée : \*phtysie (mais « être atteint de phtisie », « devenir phtisique » était préférable à « contracter la phtisie »)

La traduction doit comporter le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, mais indiquer \*d'après Boborykine signifie que le texte original a été adapté.

En résumé, la plupart des fautes sont dues à une connaissance (ou à un respect) insuffisante de la morphologie (cas des substantifs, temps des verbes), à des faux sens qu'un bon usage du dictionnaire aurait pu éviter, à des maladresses en français. Deux relectures, l'une vérifiant la conformité grammaticale et syntaxique de la traduction au texte d'origine, et l'autre, sans recours au texte russe, destinée à apprécier la qualité du français (dût-il être populaire) sont indispensables. L'épreuve de traduction, une fois les difficultés lexicales ou syntaxiques surmontées, est avant tout une épreuve de français, ce qui justifie son coefficient élevé. Elle se prépare tout au long de l'année par l'acquisition de bonnes bases grammaticales et la lecture des grands textes classiques, de préférence avec différentes traductions, que l'on pourra comparer (la collection « Folio bilingue » offre maintenant un choix varié de textes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle).

Michel NIQUEUX  
Professeur des Universités

### Proposition de traduction:

J'ai la migraine, mais je n'ai pas envie de dormir. Je pense que même si le dernier des idiots, ne serait-ce que ce Koutchkine, apparaissait maintenant en personne, je lui ferais du charme, tant je m'ennuie. Il y a exactement deux ans, en plein automne, comme maintenant, dans ce même appartement, j'étais encore avec mon Nicolas. Il était alors en pleine santé ! De telles forces de la nature, je n'en vois aucune parmi notre piètre jeunesse. C'est étrange : je l'ai beaucoup pleuré, j'ai failli devenir phtisique, mais à vrai dire, je doute l'avoir aimé comme il faut. Maintenant encore je ne sais s'il y avait ou non en lui quelque chose qui me plaisait. J'étais une jeune fille sotte, grande et bien en chair. Aux eaux de Lipetzk, on me fait rencontrer un adjudant de la Garde. Je ne m'en souviens plus très bien, mais je crois que du premier coup il m'a serré la main si fort que j'ai failli pousser un cri. Je ne sais plus s'il m'a parlé de lui quand il m'a fait la cour. Il me semble qu'il roulait surtout ses mirettes. Il m'a d'emblée fait peur. J'ai tout de suite compris de tout mon corps ce que cela signifiait quand un homme vous regarde ainsi. Il m'était bien égal d'épouser Nicolas ou de faire autre chose, pourvu qu'il ne roulât plus ses yeux. C'est ainsi que je l'épousai. Ses caresses avaient une telle frénésie, il se jetait sur moi à tout moment... Je n'ai pas le souvenir d'une quelconque conversation sérieuse avec lui. C'était toujours des « balivernes », comme dit Sophie. Nous sortions, nous nous aimions. Si souvent que jusqu'à présent, j'en éprouve du dégoût. Qui a inventé cette expression idiote : la lune de miel? Quelle vulgarité! Je ne connais rien de plus vulgaire. Si tous les jeunes mariés passent leur première année comme moi avec mon Nicolas, je les félicite. Pas la moindre pensée, pas le moindre mot intelligent. De vrais animaux! Et pourtant, c'était quelqu'un de très bon, même pas bête, à sa façon. Mais à quoi rime la seule bonté? [...] Quand Nicolas se mourait, je n'avais pas le temps de pleurer. Il n'est pas mort, il s'est consumé d'un coup, comme un gaz. Il a disparu en trois-quatre jours. Il ne me disait rien. Il était seulement fâché de mourir. [...] Bien sûr, j'avais pitié de lui. Pitié, pitié, encore un mot idiot. De qui et de quoi n'a-t-on pas pitié? Peut-être est-il plus pitoyable que les sottes que nous sommes devenions mères sans savoir pourquoi ; il aura suffi que notre « gorge » plaise à un adjudant de la Garde. Quel mot ridicule. Je l'ai trouvé dans quelque poésie russe. Je pense même que si les femmes n'avaient pas cette fameuse « gorge », les hommes seraient bien plus intelligents.

P. Boborykine, *La victime vespérale* (1868)

## Version tchèque

### Traduction proposée

#### Un rêve

Trop d'études et de lectures m'avaient exténué. Je craignais de tomber malade et j'éprouvais le besoin de marcher dans les rues, n'importe où, là où je ne verrais ni mes livres, ni les fenêtres de notre palais. Je sortis. C'était un jour d'automne mais l'air était lourd et chaud, je n'avais pas pris de manteau. Devant moi, je voyais de hautes tours et la ville entière. Le ciel était bas, la rivière prenait des reflets bleus et les contours s'estompaient.

Je passai sur le pont de pierre. Tout autour de moi, les bruissements me donnaient l'impression de traverser la rivière sur une corde qui se balançait, tendue haut dans le ciel. Je voyais le pavé gris qui se teintait légèrement de blanc, je voyais des chapeaux noirs, des chaussures et des bottines noires, et des fenêtres dans lesquelles se reflétait le ciel, mais dont nulle lumière ne s'échappait. [...] Puis j'arrivai dans la Vieille Ville. Je marchais quelque part mais toutes les rues avaient été interverties, certaines ne semblaient pas même être de Prague. La journée dut être très longue, car je parcourus toutes les rues et tous les passages de Prague, ou d'ailleurs. Enfin le soir s'approcha, je marchais toujours, j'étais fatigué, je m'appuyais aux rampes des trottoirs surélevés et des escaliers, mais je n'avais pas envie de rentrer. Puis une lumière s'alluma dans une boutique obscure et je dus m'arrêter pour regarder cette lumière. Mais par la suite une deuxième boutique s'illumina, puis une troisième, et sous les devantures, les pavés éclairés prirent des reflets jaunes. [...] Je marchais de rue en rue, traversais furtivement la place d'un cloître, un chantier, de petits jardins publics, tel un étranger. Lorsque je ne pus aller plus loin, l'idée me vint de rentrer chez moi. Je cherchai de l'argent pour louer une voiture, mais je n'avais pas un sou. J'avais tout oublié à la maison. Il ne me restait plus qu'à aller à pied. Je ne savais pas où j'étais et je mis beaucoup de temps à m'extraire des méandres de la Vieille Ville, qu'à coup sûr je traversai plusieurs fois encore d'un bout à l'autre. Il était déjà tard, puisque l'avenue Ferdinand était déserte, lampes éteintes pour la plupart. Les derniers spectateurs sortis du Théâtre national s'éloignaient les uns après les autres. Une horloge éclairée m'indiquait qu'il était onze heures moins le quart. Au Théâtre, la représentation avait dû être longue. Mais je soufflai un peu et, pensant très fort à ma chambre, m'engageai sur les quais. J'avais l'impression que je n'arriverais jamais et je fus pris de vertige. Pourtant je traversai le pont Charles en clopinant. Les gens se retournaient sur mon passage, ils voyaient que je ne pouvais plus avancer. Devant l'Hôtel de commandement, on relevait la garde. Puis j'entrai dans la rue Ostruhová, je me tenais au mur, j'aurais encore préféré me traîner à quatre pattes. Des hommes ivres entraient des tavernes en brillant. Je calculais le nombre de maisons qu'il me restait à dépasser avant de pouvoir sonner. Encore trois, encore deux, et j'avais atteint la demeure voisine de la nôtre. Je m'arrêtais pour souffler.

Jaroslav Durych, *Un rêve*, traduction Tomáš Macek, pp. 61-63, in *Nouvelles pragoises*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 1999.

L'épreuve de version tchèque a été présentée cette année par un(e) candidat(e). Il est apparu d'emblée que cette copie se caractérisait par un niveau général de compréhension du tchèque malheureusement très insuffisant. De la sorte, le jury n'a pu lui attribuer qu'une note très inférieure à la moyenne.

Le texte proposé, extrait des premiers paragraphes d'une nouvelle de Jaroslav Durych, est rédigé dans une langue incontestablement très littéraire, ce qui constitue un avantage pour sa compréhension (en comparaison d'auteurs maniant une langue beaucoup plus « parlée »), mais implique aussi d'indéniables difficultés – tournures syntaxiques élaborées, quelques formes verbales un peu anciennes...

L'accumulation des erreurs, maladresses et inventions présentées par cette copie complique toute tentative de relevé et de corrigé d'erreurs. Un manque évident de maîtrise élémentaire de la langue tchèque, tant au niveau du vocabulaire (y compris très simple et courant) que de la grammaire et de la syntaxe, peut être constaté tout au long de la version.

Un nombre notable d'erreurs sur le plan du lexique se font jour. Par exemple, dès la première phrase, le mot « *unaven* », signifiant « fatigué », n'a pas été compris – ainsi le narrateur-protagoniste,

au lieu d'être « fatigué » par ses études et lectures, se retrouve-t-il « plongé » (?) dans ses études et lectures. Citons encore la phrase suivante, « *Bál jsem se nemoci* » (« Je craignais de tomber malade »), rendue ici par « je me sentis malade », de sorte que le verbe commun « *bát se [čeho]* » (avoir peur [de qqch]) semble ne pas avoir été compris. On peut encore penser que le (la) candidat(e) ne connaît pas le substantif « *okno* », signifiant « fenêtre » – et présent dans le texte sous les formes « *oken* » et « *okna* » –, puisque celui-ci a totalement disparu de la traduction, à l'instar de plusieurs autres substantifs et adjectifs éludés. Enfin, le titre même de la nouvelle, « *Sen* » (« Un rêve »), a été traduit par « Illusions ».

À moins que cette multiplication de « décalages » sémantiques (et d'omissions) ne doive être mise sur le compte d'une conception parfaitement fantaisiste de la traduction littéraire, tout cela semble renvoyer avant tout à de graves lacunes dans la compréhension du lexique élémentaire. Un tel constat peut être étendu aux spécificités grammaticales et syntaxiques du tchèque. Nombre de faux-sens et contresens trahissent leur méconnaissance. Il arrive même que le singulier ne soit pas distingué du pluriel, ou vice versa (pour « *chodit po ulicích* », signifiant « marcher dans les rues », on trouve ici « la rue »).

Tous ces flottements conduisent le ou la candidat(e) à forcer le sens pour l'adapter à son interprétation – plutôt que d'être véritablement guidé(e) par le texte. Dans le déchiffrement de ce début de « récit à mystère », on relève par exemple une tendance à l'interprétation optimiste, affectant certains passages mal compris : la phrase « *Den byl asi velice dlouhý, poněvadž jsem prošel všechny ulice a průchody, které v Praze jsou, i kterých v Praze není* », qui peut être traduite par « La journée dut être très longue, car je parcourus toutes les rues et tous les passages de Prague, ou d'ailleurs », glisse ainsi vers une atmosphère de joyeuse promenade : « La journée s'annonçait longue et pleine de promesse, j'avais l'intention de parcourir toutes les rues, toutes les ruelles qui se trouvaient à Prague, ou ne s'y trouvaient pas ». Et quand la phrase n'est pas du tout comprise, reste l'invention : voir la phrase « *Bylo pod mrakem, řeka se modrala a obrysy se zastíraly* » (« Le ciel était bas, la rivière prenait des reflets bleus et les contours s'estompaient »), devenue « Je demeurais là, admirant la vue et contemplant les alentours » ; ou encore « *Když už jsem nemohl dále, napadlo mě vrátit se domů* » (« Lorsque je ne pus aller plus loin, l'idée me vint de rentrer chez moi »), restituée par une phrase française pour le moins éloignée de l'original : « Jamais je ne pourrais m'y résigner, jamais je ne pourrais rentrer chez moi ».

Sans entrer dans des considérations stylistiques poussées, ni même évoquer l'expression française, c'est donc sur la nécessité d'une certaine maîtrise de la langue à traduire – en l'occurrence le tchèque – que ces propos souhaitent insister. Un tel constat ne vaut heureusement pas chaque année, et l'on ne saurait oublier les bonnes et très bonnes versions tchèques qu'il nous a été donné de corriger, les années précédentes, pour l'agrégation de lettres.

# RAPPORTS DES ÉPREUVES ORALES

## La leçon

La leçon, avec son très fort coefficient (13), son temps de préparation assez long (6 heures), sa durée (40 minutes de prise de parole suivies d'un entretien de 10 minutes environ), apparaît aux yeux de bien des candidats comme le grand oral de leur agrégation. Tout ne s'y joue pas – on a vu cette année des candidats réussir leur concours malgré un cuisant échec dans cette épreuve redoutable et redoutée – mais une réussite dans cet exercice phare est de bon augure. C'est l'occasion pour les candidats de montrer la maîtrise et le savoir-faire qu'ils ont pu acquérir dans leur approche d'œuvres majeures de la littérature française, à travers un exercice particulièrement complet qui leur demande d'articuler sens de l'analyse et effort de synthèse.

La leçon est construite selon le principe de la dissertation. Même sur des sujets qui peuvent paraître thématiques, la dynamique imprimée à l'exposé est essentielle. Il s'agit donc pour le candidat de repérer, en introduction, les enjeux du sujet et, à partir d'une analyse approfondie, de développer une réflexion cohérente et progressive, étayée sur une solide connaissance de l'œuvre étudiée. Gare aux inflexions et aux gauchissements insidieux : en aucun cas le jury n'attend du candidat qu'il retaille le sujet pour le faire coïncider avec des problématiques envisagées durant l'année. Chaque terme du libellé compte et doit être interrogé en tant que tel. Le jury est particulièrement attentif à cette probité du candidat.

Il en va de même pour les études littéraires. Les extraits ne sont pas choisis pour qu'on les fasse rentrer de force dans des cadres préétablis mais bien au contraire pour que l'on en dégage la spécificité. Il est important que les candidats des prochaines sessions aient bien à l'esprit cette consigne – le jury sanctionnant très sévèrement ce travers.

Leçon et étude littéraire doivent suivre un plan strict, soigneusement orchestré. On veillera à ce que les trois parties soient équilibrées. Plus qu'à l'originalité des titres de chaque partie ou de chaque sous-partie, il convient de veiller à leur justesse ainsi qu'aux transitions qui permettent de les relier : la réussite d'une leçon vient de la clarté de l'élocution, de la fermeté des définitions proposées, de la parfaite connaissance de l'œuvre mais surtout du mouvement d'une pensée qui se déploie de manière progressive et logique. On recommande tout particulièrement aux candidats d'être vigilants dans l'élaboration de leur plan, dans le choix, la répartition et la variété de leurs exemples.

### 1. Remarques générales :

Nous voudrions rappeler en préambule quelques principes qui paraîtront des évidences mais qui sont trop souvent négligés par les candidats pour qu'on puisse les tenir pour acquis.

La leçon est une épreuve *orale* et, à ce titre, on ne saurait trop insister sur l'engagement qu'elle implique. À chacun son éloquence mais comment tenir en haleine son auditeur lorsque l'on procède à la lecture, d'une voix monocorde, de vingt pages de brouillon ? Il ne s'agit pas de recourir à des artifices rhétoriques ni à une *actio* convenue, fondée sur une dépense d'énergie vaine, mais bien de porter son discours, avec conviction et goût, précision et honnêteté, rigueur et plaisir. Même dans le cadre d'un concours et malgré le trac que les circonstances ne manquent pas de susciter, il n'est pas impossible de faire entendre sinon de la passion du moins cette forme d'amour de la beauté qui est l'un des soubassements les plus profonds et les plus sûrs de l'enseignement des lettres. Quelques candidats ont su faire partager au jury le bonheur qu'ils ont eu à approfondir, une année durant, leur connaissance de six écrivains majeurs de l'histoire de notre littérature.

En ce sens, la gestion du temps n'est pas qu'une question d'équilibre entre les parties : c'est aussi une manière de doser son effort, de ménager une progression dans l'intérêt de ce que l'on a à dire. Combien de candidats donnent le sentiment de s'essouffler alors que le mouvement logique d'une leçon est celui d'une montée en puissance. Le jury est dans une disposition de bienveillance et d'attention, il est prêt à suivre un candidat dans l'approfondissement et la complexification de ce qui, de prime abord, semblait simple. Mais pour que ce cheminement ait lieu, encore faut-il que le candidat assume à plein son rôle de guide : annonce claire et précise d'un plan, présence de transitions qui permettent de suivre l'agencement général du propos, exemples analysés avec soin. La troisième partie n'est pas un palier de décompression avant une remontée libératoire à la surface – c'est le clou de la réflexion, ce vers quoi convergent les deux premières parties, le moment où le corps à corps avec le texte étudié est le plus exaltant.

La leçon n'est pas une vérification de connaissances, au sens le plus platement académique du terme. Le jury ne choisit pas ses sujets dans cette optique. Il ne s'agit pas pour lui de vérifier la conformité des propos des candidats à l'égard d'un discours dominant. Trop de leçons donnent le sentiment d'une frilosité terrible, d'une peur de sortir des sentiers battus ou prétendument tels, en un mot d'une crainte de lire les textes en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Un nombre très important de candidats semblent s'imaginer que le jury attend, avec impatience et gourmandise, les dernières analyses à la mode sur Beckett ou Rimbaud. La lecture des critiques, adjuvant indispensable lors de l'année de préparation, ne saurait se substituer à la familiarité avec l'œuvre, au compagnonnage patient, à l'écoute de ce qu'elle peut avoir à nous dire. Les sujets de leçon ne sont pas choisis autrement ni dans une autre finalité : il s'agit bien d'inviter le candidat à une relecture, on aimerait dire un parcours si le terme n'était quelque peu galvaudé. Le sujet est comme une invitation sinon à la table rase du moins à l'exercice d'une *docte ignorance*, prélude à la reconstruction d'un sens, à une réinterprétation – en un mot la leçon a quelque chose à voir avec l'aventure intellectuelle. Le jury peut avoir des attentes mais il est prêt à se laisser surprendre, à suivre des développements audacieux, pourvu qu'ils soient justifiés. La seule connaissance qui importe est donc celle de l'œuvre et de son contexte. D'où l'importance des exemples, qui étayent la réflexion. Trop souvent conçus sur un mode statique, ils se réduisent à de simples illustrations du propos en cours, alors qu'un exemple digne de ce nom est le lieu d'une analyse, où la pensée du commentateur entre en confrontation avec le texte. Qui peut raisonnablement soutenir qu'un texte littéraire digne de ce nom ait pour fonction de docilement confirmer une idée ? Il faudrait concevoir l'exemple – la citation, l'évocation d'un passage, l'étude d'une occurrence – comme une matière sensible qu'il s'agit, devant le jury, de *travailler* – et tant mieux s'il résiste en partie.

À cette qualité proprement littéraire, il convient d'ajouter une autre, que l'on pourrait dire pédagogique. La leçon est un exercice d'enseignement. Cela ne signifie pas que le candidat doit prendre le jury pour un quarteron d'élèves postiches et adopter le ton mièvre et lourdement scolaire que d'aucuns considèrent comme le fleuron du didactisme. Cela signifie que les candidats ne doivent jamais perdre de vue leur devoir de transmission. Il est ainsi indispensable lorsqu'ils citent le texte, qu'ils indiquent clairement et distinctement la page, éventuellement la ligne ou le vers, où se trouve l'extrait qu'ils souhaitent commenter. Rappelons que pour le texte médiéval une transposition en français moderne s'impose. Il ne faut pas attendre que le jury rappelle ces exigences le jour de l'oral : elles relèvent du plus élémentaire bon sens. En ce qui concerne la poésie, et singulièrement cette année Ronsard et Rimbaud, on s'étonne du nombre de fautes entendues : vers faux par escamotage intempestif d'un e qui ne demandait qu'à être prononcé, absence de diérèse, rythmes trompés, enjambements trop rapides prosaisant le moindre vers, intonation fade... On attend de futurs professeurs de Lettres une attention autrement plus soignée à l'égard de la langue poétique. Quant au théâtre, il faudrait tâcher de lui garder sa fluidité et son tempo de théâtre. Une candidate, interrogée sur le sujet « Théâtralités » chez Beckett, a su séduire le jury par sa manière, sensible et inspirée, de dire telle ou telle réplique d'*En attendant Godot* ou d'*Oh ! les beaux jours*. Il n'est pas question de jouer et encore moins de sur-jouer mais de faire entendre ce qui est *en jeu* dans un texte de théâtre, étape indispensable à un commentaire éclairant.

Un mot sur le langage. Le jury n'est pas hostile à l'emploi de termes précis voire techniques, à condition qu'ils soient utilisés à bon escient et selon leur acception stricte. Toute description n'est pas une hypotypose, tout reflet une mise en abyme, une injonction ne relève pas nécessairement de la fonction performative du langage. Pas de méprise : l'espérance de réussite d'une leçon n'est pas proportionnée à sa densité par phrase de termes abscons. Le jargon devient trop souvent une fin en soi, qui écrase le sens, les nuances et la saveur du texte à étudier. L'outil d'analyse doit rester au service de l'interprétation. Combien de fois se transforme-t-il en écran de fumée, empêchant toute approche singulière ! On a l'impression que ces termes sont comme des grigris notionnels à la vertu vaguement conjuratoire et qu'en les faisant hâtivement siens le candidat espère accéder à une science hautement désirée. Mais qui a dit que l'hermétisme était synonyme de précision ? À perdre l'exigence de clarté, on en vient à produire un simulacre d'explication. Et que dire des scies de l'heure, ce vocabulaire qui donne lui aussi une illusion de professionnalisme ? Ont fait florès cette année les verbes *thématiser*, *convoquer*, *déconstruire*, *remotiver*, les notions d'*isotopie* et de *dysphorie*, l'adjectif *vicariant* – avec une ardeur et une unanimité qui relèvent plus d'un inquiétant conformisme que d'un souci de justesse. La notion d'*éthos* est très utile en elle-même mais doit être utilisée à partir des limites de son acception rhétorique comme *image que le locuteur construit de lui-même dans son discours*. Utilisée à tort et à travers, elle cesse d'être un instrument de compréhension pour devenir un pauvre ornement pédantesque. La *topique* est elle aussi servie à toutes les sauces et, au lieu de contribuer à la reconnaissance de l'originalité d'un propos ou d'une forme, devient l'aune d'une conformité. Une mention spéciale doit être faite à l'expression « faire signe vers », qui mérite, avec

son côté passe-partout et glissant, de recevoir la palme de l'indétermination : tel passage de Beckett *fait signe vers* le lyrisme, tel poème de Rimbaud *vers* le Parnasse. On aimerait en savoir plus sur cette direction, cette aimantation, ce tropisme mystérieux. S'agit-il, en catimini, de réhabiliter le clin d'œil ou de s'en tenir, prudemment, dans les voiles du je-ne-sais-quoi ? Mieux vaut s'en tenir à des notions ou des registres clairement identifiés et fermement maîtrisés que de recourir à ce genre de manœuvre de diversion, qui ne trompe personne.

On aura compris que le jury n'attend pas des candidats qu'ils adoptent une langue improbable et nébuleuse mais qu'ils sachent faire entendre ce qu'ils ont à dire avec clarté et élégance, rectitude et simplicité.

## 2. Données chiffrées :

Quelques statistiques pour poursuivre. Cette année, la moyenne de l'épreuve se situe à 7,7. Le jury s'autorise toute l'échelle de notes et, plus précisément pour cette session, de 02 à 19. Les notes les plus basses, qui demeurent exceptionnelles, sanctionnent de graves manquements aux règles élémentaires de l'exercice, une analyse trop sommaire du sujet proposé, allant parfois jusqu'au contresens, une méconnaissance inadmissible de l'œuvre étudiée, le tout souvent allié à des problèmes de gestion de temps ou d'élocution. Comment admettre, dans le cadre d'une leçon consacrée à la Bible dans *Les Discours des Misères de ce temps*, que le candidat conclue sur « l'idéal ronsardien d'une société civile, laïque » ? Une leçon sur « le vers » dans *Erec et Enide* se transforme en catalogue – qui plus est erroné – sur les procédés poétiques prétendument en jeu dans l'œuvre. Amenée à réfléchir à ce que peut signifier « esquiver » dans les pièces de Marivaux, une candidate réduit l'acception de ce verbe à celle de « fuir » ou de « partir » : comment, dès lors, rendre compte de la diversité des esquives dans le champ du marivaudage ?

Les notes les plus hautes valorisent des prestations particulièrement remarquables, dans lesquelles les candidats savent entrer dans la logique d'un sujet, profiter de sa dynamique pour refaire une lecture quasi complète de l'œuvre étudiée, sans jamais donner le sentiment de réciter un cours. Le jury a pu ainsi apprécier, lors de l'étude littéraire d'un extrait du livre XIV du *Télémaque*, la manière dont la candidate, avec clarté et vigueur, en cerne la portée politique et religieuse, sans jamais perdre de vue sa spécificité stylistique et tout en rendant compte de l'intertexte antique et chrétien. Une leçon consacrée à Beckett et intitulée « C'est vrai, nous sommes intarissables » a elle aussi conquis le jury par sa clarté, sa précision simple et la manière toute nuancée dont le candidat a pu faire entendre sa voix personnelle au service de l'œuvre abordée.

Les moyennes par auteur sont assez proches et les écarts insuffisamment significatifs pour alimenter les sempiternels fantasmes sur les difficultés supposées de tel ou tel siècle. On peut simplement constater que Marivaux semble avoir posé des difficultés aux candidats – pour des raisons que nous essaierons de cerner plus bas.

- 7,5 pour Chrétien de Troyes (meilleure note obtenue : 17 sur une leçon consacrée au double et à la dualité).

- 7,5 pour Ronsard (meilleures notes obtenues : 15 pour une leçon sur la poétique du témoignage et l'étude littéraire des 318 premiers vers de la *Continuation*).

- 7,7 pour Fénelon (meilleure note obtenue : 19 pour l'étude littéraire du livre XIV, p.453-476).

- 7,2 pour Marivaux (meilleure note obtenue : 14 pour une leçon consacrée à l'enchaînement des répliques).

- 7,8 pour Rimbaud (meilleure note obtenue : 16 pour l'étude littéraire de « Mauvais sang » dans *Une saison en enfer*).

- 8,2 pour Beckett (meilleure note obtenue : 18 pour une leçon intitulée : « C'est vrai, nous sommes intarissables »).

Quant au nombre de sujets par auteur et à la répartition entre les leçons et les études littéraires, la variation est peu sensible par rapport aux années précédentes : la leçon domine mais l'étude littéraire est loin d'être un exercice marginal :

- Sur 22 sujets consacrés à Chrétien de Troyes, 16 relèvent de l'exercice de la leçon, pour une moyenne de 7,1. Les 6 études littéraires obtiennent une moyenne de 9,5.

- Sur 33 sujets dévolus à Ronsard, 28 sont des leçons. La moyenne est de 7,4. Les 5 études littéraires atteignent 8,4 de moyenne.

- Sur 34 sujets abordant Fénelon, on compte 27 leçons, pour une moyenne de 7,3. Les 7 études littéraires sont à 9,1 de moyenne.



- Sur 21 sujets concernant Marivaux, on dénombre 15 leçons. La moyenne est de 7,2. Les 6 études littéraires idem.
- Sur les 36 sujets centrés sur Rimbaud, 26 appartiennent au genre de la leçon. La moyenne atteint 8. Les 10 études littéraires, quant à elles, n'obtiennent que 7,7 de moyenne.
- Sur Beckett, 34 sujets furent donnés. 26 ressortissent à la leçon. La moyenne tourne autour de 8,7. Les 8 études littéraires atteignent péniblement 6,4 de moyenne.

On se gardera de toute surinterprétation de telles données. Ne concluons pas que l'étude littéraire est rentable sur les textes antérieurs à 1700 et nettement risquée pour les suivants ! C'est un exercice tout aussi exigeant que celui de la leçon mais dont les exigences ne recourent pas complètement celles de la leçon. Il s'est trouvé, mais sans doute est-ce conjoncturel, que les candidats se sont montrés plus attentifs à la singularité de l'extrait proposé lorsqu'il s'agissait de Chrétien de Troyes, de Ronsard et de Fénelon et qu'ils ont davantage cédé, sur Marivaux, Rimbaud et Beckett, au travers qui consiste à plaquer des généralités sur le texte à étudier. Pas de quoi ranimer, en tout cas, une querelle des Anciens et des Modernes que l'on souhaite sinon endormie du moins durablement apaisée.

### 3. Sujets proposés :

Voici la liste exhaustive des sujets proposés en 2010. Il se peut que deux commissions aient donné le même sujet, d'où quelques doublets.

#### - *Erec et Enide de Chrétien de Troyes.*

**Leçons :** Arthur et le monde arthurien – Erec – Parler et se taire – Silence et parole – La description – À la recherche de l'amour – Erec, Enide et Guenièvre – Les personnages secondaires – La merveille – La violence – La description – Double et dualité – La répétition – Les instances narratives – Tissus et vêtements – Le vers.

**Études littéraires :** vers 1497 à 1859 – vers 2021 à 2438 – vers 3290 à 3513 – vers 4559 à 4900 – vers 5680 à 6137 – vers 6636 à 6878.

#### - *Discours des misères de ce temps de Ronsard.*

**Leçons :** La Bible – Les *Discours* sont-ils des textes humanistes ? – Christianisme et paganisme – Ordre et désordre – Luther, Calvin et Bèze – Le féminin – Théodore de Bèze – La fureur – L'épopée et le registre épique – La gaillardise – Ronsard, poète de cour dans les *Discours* ? – La représentation de l'adversaire – L'ordre – L'Église catholique – La parole – Dieu – Poésie et mémoire – La poétique du témoignage – « Prédicant mon amy » – Mythe et discours mythique – La connivence – La maladie – La parole et l'écriture – La théologie – Ronsard – *Éthos et persona* : la figure du poète dans les *Discours* – Le portrait du protestant.

**Études littéraires :** *Continuation du Discours*, vers 1 à 318 – *Continuation du Discours*, vers 1 à 318 – *Réponse*, vers 847 à 1058 – *Discours à la Reine* en intégralité – *Remontrance*, vers 1 à 220.

#### - *Les Aventures de Télémaque de Fénelon.*

**Leçons :** Le récit d'une initiation ? – Une fiction transparente ? – Idéaux et modèles utopiques – Une épopée dégradée ? – La description – L'utopie – Coupables et innocents – La sagesse – L'aventure – La figure féminine – La jeunesse – Figures du monarque – Le divin – Les monstres – Douceur et violence – L'art du récit – La temporalité – La figure du père – Ulysse – un miroir des Princes ? – Poésie et géographie – Idoménée – Les dieux mythologiques – Le Prince, le Guerrier et le Paysan – Mourir – L'éloquence – « Voilà Ulysse lui-même » (VIII).

**Études littéraires :** livre V, p.201 à 213 – livre VI – livre X, p.335 à 351 – livre XII – livre XIV – livre XIV – livre XIV, p.453 à 476.

#### - *Le Jeu de l'amour et du hasard, La Surprise de l'amour et La Seconde Surprise de l'amour de Marivaux.*

**Leçons :** Esquiver – Les figures féminines – « Mais en vérité, voilà un garçon qui me surprend malgré que j'en aie... » – « Ah ! Je vois clair dans mon cœur » – L'esprit – « Expliquez-vous, et n'attendez pas que je vous devine » – Le comique – Le personnage d'Arlequin – L'aveu – Les personnages secondaires – Le personnage d'Hortensius dans la *Seconde Surprise* – L'exposition – La comédie des valets – L'enchaînement des répliques – Le dénouement.

**Études littéraires :** *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte I, scènes 5 à 9 – *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte II, scènes 1 à 5 – *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte III, scènes 8 à 13 – *La*

*Surprise de l'amour*, acte I, scène 2 – *La Surprise de l'amour*, acte I, scènes 1 à 3 – *La Seconde Surprise de l'amour*, acte III, scènes 5 à 11.

**- Poésies et *Une saison en enfer* de Rimbaud.**

**Leçons :** L'enfance – La « réalité rugueuse » – « L'enfer des femmes » – Légèreté et gravité – Le féminin – Mystique de l'ivresse – Rimbaud politique ? – Le temps – Poésie et politique – « L'enfance de l'art » – Laideur et beauté – « Refrains niais, rythmes naïfs » – L'enfer dans *Une saison en enfer* – Les villes – Le rire – Poésie et dérision – La tradition poétique – « Trouver une langue » – Vers et prose – Enfer et paradis – A. Rimbaud, poète lyrique ? – Histoire et innovation poétique – La sensualité – Quel sens donner à l'aventure dans les textes de Rimbaud ? – Révolte et poésie – *Une saison en enfer*, combat spirituel ?

**Études littéraires :** *Poésies*, « Le forgeron » – *Poésies*, « Le bateau ivre » – *Poésies*, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » – *Poésies*, du « Dormeur du val » à « Ma bohème » – *Poésies*, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » – *Poésies*, « Le bateau ivre » – *Poésies* de 1872, p.145 à 152 – *Une saison en enfer*, « Délires I et II » – *Une saison en enfer*, « Mauvais sang » – *Une saison en enfer*, « Délires II ».

**- *En attendant Godot* et *Oh ! les beaux jours* de Beckett.**

**Leçons :** « C'est vrai, nous sommes intarissables » – Beckett, la tentation lyrique – Un théâtre exsangue ? – Tout est-il sombre dans *En attendant Godot* et *Oh ! les beaux jours* ? – « Ils ne bougent pas » – Couples et duos – Comment en rire ? – Le féminin – Avoir un corps – Winnie, Willie, Brownie – La mémoire et l'oubli – Théâtralités – Espaces, scène et hors scène – Rire et dérision – La scène – Le corps en jeu – La dislocation – « Une sorte de prière » – « Peut-on parler encore de temps ? » – Je, tu, il, elle, etc – Les didascalies – Cap au pire ? – Profondeurs et perspectives – Le jour, la nuit – « Devenir moindre, toujours moindre, sans jamais disparaître » – Monologue, dialogue.

**Études littéraires :** *En attendant Godot*, acte I, p. 16 à 28 – *En attendant Godot*, acte I, p.38 à 48 – *En attendant Godot*, acte I, p.40 à 62 – *En attendant Godot*, acte I, p.53 à 65 – *En attendant Godot*, acte II, p.91 à 108 – *Oh ! les beaux jours*, acte I, p.46 à 57 – *Oh ! les beaux jours*, acte I, p.48 à 57 – *Oh ! les beaux jours*, acte II, en intégralité.

**4. Éléments de méthode sur la leçon :**

Nous ne reviendrons pas ici sur la typologie des sujets et renverrons pour cela au rapport de la session 2009. Nous prenons le parti d'illustrer abondamment notre propos d'exemples précis, tirés de cette session, afin d'aider au mieux les futurs candidats et leurs préparateurs.

Que le libellé soit classique ou atypique, qu'il ne comprenne qu'un élément ou qu'il en propose plusieurs, qu'il paraisse limpide ou soit volontairement opaque, il exige la même attention de la part du candidat. Il n'y a pas de sujet simple ou, du moins, qui ne débouche sur un enjeu majeur de l'œuvre étudiée, sur le repérage de tensions fortes en son sein, sur l'identification de débats interprétatifs. Interroger un candidat sur le personnage d'Erec dans le roman de Chrétien de Troyes ne doit évidemment pas déboucher sur un portrait de celui-ci mais invite, par exemple, à s'interroger, par le biais de la figure du héros, sur l'invention du genre romanesque.

Si le dictionnaire est un adjuvant non négligeable, on ne saurait accepter que certaines notions-clés de l'analyse littéraire comme le lyrisme, la parodie, l'épopée ou le comique, pour ne citer qu'elles, soient réduites à ce qu'en dit *Le Robert*. Pour traiter l'épineuse question de la tentation lyrique chez Rimbaud ou Beckett, la définition du lyrisme comme « expression en style élevé de sentiments personnels » se révèle vite insuffisante. L'on attend des candidats qu'ils soient davantage outillés, en particulier en ce qui concerne les questions de poétique, de dramaturgie et de narratologie. Prenons comme exemple ce dernier point. Dans une leçon consacrée aux instances narratives dans *Erec et Enide*, faute de posséder une vision suffisamment claire de la notion, une candidate transforme le moindre élément du récit en instance narrative : il n'est pas jusqu'au « poids de la rumeur » qui ne devienne, dans la confusion de son propos, une « instance narrative diffuse ». De même, étudier la description dans *Erec et Enide* implique d'en recontextualiser le procédé, dans la rhétorique de l'époque et dans le cadre de l'avènement de ce genre nouveau qu'est le roman dans le sillage de ceux de l'Antiquité. Pour que l'approche puisse être précise, il faudrait envisager la multiplicité des fonctions possibles de la description – ornementale, symbolique, expressive, narrative... Une leçon consacrée à la temporalité dans *Les Aventures de Télémaque* se heurte à des écueils de même nature : faute des connaissances narratologiques idoines, le candidat passe totalement à côté d'une description, pourtant nécessaire, des structures narratives de l'œuvre et les variations de tempo qu'elles induisent (récit/scène/discours, itératif, analepse initiale, prolepses...).

Si la connaissance de l'œuvre est indispensable et constitue pour les candidats bien préparés un atout de poids, elle ne doit pas reléguer au second plan la culture littéraire générale, fort utile pour situer les enjeux d'une question. On n'attend certes pas des candidats qu'ils disposent d'un savoir encyclopédique mais qu'ils soient à même de repérer les implicites d'un sujet. Confrontée au sujet : « *Les Aventures de Télémaque*, une épopée dégradée ? », une candidate parvient à construire une leçon convaincante mais qui trouve ses limites dans la méconnaissance du présupposé lukácsien (le roman défini comme épopée dégradée). Sur le thème de la mémoire chez Ronsard, il est dommage qu'une confusion entre Némésis et Mnémosyne vienne affaiblir une analyse par ailleurs non dépourvue de qualités. À ce sujet, qu'il nous soit permis d'élargir notre propos et de parler de culture générale. Nombre de leçons pâtissent de lacunes graves dans le domaine de l'histoire des idées et de la culture religieuse, particulièrement biblique. Est-il acceptable que le Dieu de Ronsard soit présenté comme une « instance judéo-chrétienne » par un candidat visiblement peu au fait de ce que peuvent être l'Ancien et le Nouveau Testament ? Des vues plus précises sur l'art de la conversation et une connaissance minimale de ce que peut être l'univers des cercles et des salons auraient permis à bien des candidats de mieux circuler dans les trois pièces de Marivaux au programme, qu'ils soient interrogés sur les figures féminines ou sur l'esprit. Gare à la myopie dans l'approche des œuvres au programme et attention, surtout, à ne pas trop les décontextualiser.

La réussite d'une leçon tient, pour une très large part, à la capacité du candidat à interroger le sujet proposé, à le délimiter, définir les notions qui y sont en jeu et, fort de la problématisation qu'il en peut faire, de se réengager dans une lecture de l'œuvre. Interrogée sur le thème de la violence dans *Erec et Enide*, une candidate réduit trop vite la notion à celle de force. Son introduction ne pose pas les questions indispensables qui lui auraient permis de déployer de façon satisfaisante sa réflexion comme les diverses natures de la violence, son origine, ses cibles, ses fonctions structurelles, ses modes d'expression poétique ou narratif. Le libellé d'un sujet n'est jamais anodin : lorsqu'une candidate est amenée à s'interroger sur « Ronsard dans les *Discours des misères de ce temps* », il lui est reproché, malgré une ferme et convaincante analyse de la figure du poète dans le recueil, d'avoir négligé l'autoportrait plus personnel et plus complexe qui s'y dessine. En revanche, le jury a pu apprécier la manière dont une candidate, ayant étudié « la merveille » chez Chrétien de Troyes, ne l'a pas réduite au simple spectaculaire étonnant mais a su l'aborder comme un élément fondamental de la nouvelle esthétique romanesque à l'œuvre dans *Erec et Enide*. Étudier le divin dans *Les Aventures de Télémaque* ne revient pas à étudier la religion : les champs recouverts par les notions peuvent se recouper mais non s'intervertir ou se confondre. De même, emprunter à Beckett lui-même la formule « Une sorte de prière » et demander de la confronter aux pièces au programme invite à une réflexion qui dépasse largement la question rebattue de leur portée métaphysique.

Cette vigilance à l'égard de la formulation des sujets doit particulièrement être de mise lorsqu'il s'agit de citations. Dans une leçon consacrée à Marivaux et intitulée : « Expliquez-vous, et n'attendez pas que je vous devine », l'absence de définition précise de ce qu'*expliquer* et *deviner* veulent dire empêche la candidate de mettre en tension les deux verbes et, par là, d'identifier le jeu du dit et du non-dit dans le théâtre de Marivaux. Dans le sujet : « Devenir moindre, toujours moindre, sans jamais disparaître », qui concernait les pièces de Beckett, le jury s'attendait à ce que soit davantage interrogé le comparatif : moindre par rapport à quoi, à qui ? Le souvenir de la *Poétique* d'Aristote et de la définition du personnage de comédie comme inférieur au spectateur pouvait se profiler alors et permettre une réflexion sur l'appartenance générique des pièces de Beckett et le statut exact de leurs personnages. Une leçon consacrée à « *Une saison en enfer*, combat spirituel ? » part, au contraire, d'une analyse pertinente des différentes acceptions du syntagme, repère efficacement ses propriétés structurantes tant sur le plan théologique qu'esthétique. La perspective se centre d'abord sur les effets de théâtralisation d'une psychomachie qui est, dans un deuxième temps, placée sous le signe d'un conflit entre Dieu et le Diable tandis que la troisième partie valide l'hypothèse d'une ironie à l'œuvre comme mise à distance et neutralisation du combat spirituel.

Si la définition des notions est une étape indispensable, il faut veiller à ce qu'elle structure l'exposé. Il arrive en effet qu'après une bonne introduction, voire une première partie de bon aloi, des candidats s'égarer hors du champ qu'ils avaient pourtant convenablement délimité auparavant. Dans une leçon consacrée aux personnages secondaires dans *Erec et Enide*, une candidate prend bien soin, en introduction, de donner un contenu théorique à la notion de personnage secondaire et, forte de ses définitions, procède, dans une première partie à un exposé d'assez bonne qualité, centré sur les listes, les nominations, la valeur actancielle desdits personnages secondaires. Mais faute d'une problématisation suffisante, la suite de la leçon s'avère décevante, avec une deuxième partie hors-sujet sur le personnage secondaire comme support des débats sociaux contemporains et une troisième partie fourre-tout. Une problématique fragile génère inmanquablement des problèmes de plan.

L'approche du sujet ne doit pas être trop fermée, sous peine de manquer ce qui fait son intérêt véritable. Dans une leçon consacrée à la maladie dans les *Discours des misères de ce temps*, une candidate adopte une définition trop restrictive de la maladie, ne l'envisageant que comme métaphore de la crise traversée par la France des guerres des religions : elle néglige ainsi d'observer les nombreux passages où Ronsard évoque, parfois avec précision, les pathologies diverses qui affectent sa propre personne ou celle de ses adversaires. La terminologie médicale, pourtant très présente dans le texte, n'est presque pas examinée, si bien que la leçon s'égare, presque inéluctablement, dans le hors-sujet, notamment dans une troisième partie centrée sur le travail de l'adresse, le travail de l'exécration et le bestiaire négatif. Le sujet : « Mourir dans *Les Aventures de Télémaque* » ne saurait aboutir à l'idée vague selon laquelle Fénelon amène son lecteur « à réfléchir sur sa condition mortelle ». Le candidat n'envisage à aucun moment l'esthétique de la représentation de la mort, à travers des registres comme le pathétique, le tragique ou l'horrible. De même sont absents de son exposé les réseaux d'images sollicités pour peindre poétiquement la mort, sans compter la question du suicide et la dimension proprement chrétienne du propos chez Fénelon. Interrogée sur le féminin dans les *Poésies* et *Une saison en enfer*, une candidate distingue nettement, en introduction, les limites du sujet et se garde bien de le confondre avec celui de la femme. On regrette qu'après une première partie convaincante – le féminin entre fascination et déception –, elle semble perdre le fil de sa réflexion, d'abord dans sa deuxième partie – le féminin entre abstrait et concret – puis dans une troisième – le féminin comme double fécond du poète – qui montre que sa distinction initiale (féminin vs femme) n'était pas assez ferme dans son esprit.

Lorsque le sujet y invite par sa formulation, le repérage des occurrences se révèle une étape essentielle de la réflexion. Il est souvent négligé ou traité sur un mode fastidieux, à la manière d'un catalogue, insuffisamment opératoire. Dans une leçon consacrée à la Bible dans les *Discours des misères de ce temps*, un candidat se propose, à juste titre, d'étudier la transformation que Ronsard fait subir à la matière biblique mais n'examine aucun des nombreux passages des *Discours* qui exploitent, explicitement ou non, la « sainte parole ». Faute de ce repérage indispensable, le candidat ne donne pas à sa leçon la matière et l'assise qui lui permettraient de développer convenablement son analyse et il s'égare fatalement dans des considérations hors-sujet – le rôle de la mythologie, la prolifération des sectes protestantes, l'influence de Marulle, la spiritualisation de l'expérience sensible etc... Dans une leçon consacrée à Ronsard et intitulée « Prédicant mon amy », on s'attend à ce que les occurrences de la citation soient relevées dans la *Réponse* et, de même, que soit procédé à un relevé du mot « amy » dans l'œuvre, ce qui permettrait au candidat de définir avec plus de précision la notion d'amitié, comme sentiment et valeur. Plutôt que de conjecturer de façon hasardeuse, le repérage des occurrences permet de construire sa réflexion sur une base saine et solide. Sur le sujet : « Ronsard, poète de cour dans les *Discours* ? », le candidat s'emploie à démontrer que Ronsard n'était poète de cour qu'à contrecœur et qu'il se révèle, dans les *Discours*, plutôt sincère et indépendant. Il va même jusqu'à saluer, dans sa deuxième partie, « des prises de position personnelles et courageuses » avant d'étudier, dans une dernière partie, « l'éthos ronsardien et sa mission d'ordre supérieur ». Un relevé sérieux des occurrences des mots *cour* et *courtisan* dans le corpus lui aurait permis au contraire de voir comment Ronsard assume et revendique les diverses fonctions du poète de cour à la Renaissance et comment la cour pouvait être considérée comme le destinataire privilégié des *Discours*. Et qu'on n'aille pas s'imaginer que ce travail de repérage ne soit valable que pour la littérature d'Ancien régime ! Une telle démarche méthodique aurait évité à une candidate, interrogée sur l'enfance dans les œuvres de Rimbaud au programme, de se perdre dans des considérations annexes, omettant des occurrences essentielles du substantif *enfance* (« Mauvais sang », p.179, « Nuit de l'enfer », p.186, « Délires II », p.192, « L'impossible », p.199...).

Pour conclure, les candidats des prochaines sessions doivent se dire qu'il n'y a pas de sujets convenus, pas de plans types, que le jury n'attend pas des élucubrations périlleuses ou des virtuosités inaccessibles mais des analyses étayées, une démarche logique, des connaissances solides, susceptibles de faire résonner le texte proposé à l'étude dans toutes ses composantes et toutes ses nuances.

## 5. Quelques remarques sur l'étude littéraire :

Tout a déjà été écrit sur l'étude littéraire. Que l'extrait proposé soit resitué dans l'économie générale de l'œuvre est une chose entendue mais il faut veiller à ne surtout pas le lire à travers une grille interprétative stéréotypée. Tout extrait d'*En attendant Godot* n'est pas réductible à la dialectique du maître et du valet, tout poème de Rimbaud à une parodie ou une parade d'ironiste. C'est l'unité du passage, son mouvement propre qu'il importe avant tout de dégager et de comprendre dans un développement organisé. Trop d'études littéraires tentent, vainement et maladroitement, de montrer

en quoi l'extrait proposé confirme les grandes problématiques en jeu dans le reste de l'œuvre. Il y a là sans doute une manière de se rassurer, de ne pas affronter l'absolue singularité d'un texte qui, certes peut se relier à des lignes de force de l'œuvre mais fait surtout entendre un son qui lui est propre. Pourquoi le texte a-t-il été choisi avec ces limites-là ? Quels sont les principes qui le structurent et lui donnent sens ? Quel rôle particulier joue-t-il dans l'ensemble de l'œuvre ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles les meilleures études littéraires tâchent de répondre.

Interrogée sur le début de la *Continuation*, une candidate procède ainsi à une contextualisation historique précise qui lui permet d'envisager l'extrait comme une « prise de parole problématique », révélatrice non seulement du durcissement conflictuel mais de l'évolution du rôle qu'entend jouer le poète au moment où il s'attaque pour la première fois à un ennemi désigné. La candidate repère bien la tension qui se fait jour dans la figure même du « poète orateur », défenseur du camp catholique et représentant d'une « communauté poétique qui transcende les différences politiques et religieuses ». Le « geste de prise de parole » qui structure le passage est envisagé tant du point de vue énonciatif, dans un « système d'enchâssement », que dans sa thématisation avec le « presche » de Bèze, ou son détournement polémique avec le jeu sur l'intertexte biblique.

Ajoutons pour conclure que les exigences de cohérence, de dynamisme et de progression, en ce qui concerne le plan de l'étude littéraire, ne sont pas moindres que celles qui prévalent pour la leçon. Il en va de même pour la clarté de la prise de parole et l'inutilité de toute dérives en matière de jargon.

\*

La leçon et l'étude littéraire sont de beaux exercices. Il n'est pas trop d'une année pour s'y préparer. Entre le conformisme et l'originalité à tout crin, comme entre le dilettantisme et l'hyper-spécialisation, il est une voie moyenne que le jury recommande aux candidats d'emprunter – celle qui consiste à s'engager dans un compagnonnage fécond avec les œuvres, leur auteur, l'époque et le champ esthétique dans lesquels elles s'inscrivent.

Il en va des connaissances acquises durant cette année de préparation comme de toutes les autres : elles ne sont pas destinées à se figer en certitudes, à devenir lettres mortes mais au contraire à sans cesse se renouveler, se réinventer à chaque nouveau contact avec la lettre vive du texte littéraire. La leçon et l'étude littéraire ne doivent pas être conçues autrement que comme des moments où un discours est invité à se repenser, où un savoir est convié à se redécouvrir dans la confrontation toujours surprenante, jamais écrite d'avance, avec la polysémie de l'œuvre.

Emmanuel Godo  
Professeur de chaire supérieure

## Commentaire composé

### Organisation des épreuves orales

- Comme les années précédentes, les modalités pratiques de l'épreuve sont les suivantes :
- le jury est composé de deux commissions, C1 et C2, comptant chacune trois membres issus de différentes universités, avec une large représentation dans toute la France.
  - le texte donné à étudier au candidat est choisi par le « 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 est établie, après délibération, sur la base d'un *accord unanime* entre tous les membres du jury.
  - Si un membre du jury connaît un candidat, dans la mesure du possible il « permute » dans l'autre commission : de toute façon, un candidat n'aura jamais comme « premier rapporteur » un enseignant qu'il connaît.
  - Rien n'empêche qu'un redoublant passe deux fois devant la même commission et/ou sur la même œuvre.
  - Les oraux sont publics et toute personne a le droit d'y assister (dans la limite de quatre personnes par oral). Les candidats n'ont pas le droit de s'opposer à cette pratique, qui garantit la transparence des activités républicaines. Il est bien sûr recommandé aux futurs candidats d'assister à des oraux l'année précédant leur propre passage.

Les résultats ont été proclamés le lundi 5 juillet à 09h30 dans le cloître du Lycée Henri IV, puis les candidats ont reçu leur feuille de résultats, avant de rencontrer dans la matinée, s'ils le souhaitent, le « premier rapporteur » de leur jury : cet entretien (traditionnellement surnommé « la confession »), qui permet d'obtenir des renseignements sur l'évaluation de la prestation, est évidemment fort utile à tous ceux qui désirent se présenter à nouveau au concours.

### Déroulement de l'épreuve de littérature comparée

- Le temps de préparation est de *deux heures pleines* : le temps perdu lors du tirage et des déplacements est prévu en sus. Les candidats se voient remettre un exemplaire du texte à commenter en traduction française. Pas plus que l'an dernier (mais contrairement à l'année précédente) les candidats n'ont pu consulter les textes étrangers en langue originale : les candidats à la prochaine session seront informés en temps utile des dispositions prévues sur ce point pour 2011. De toute façon, et cela vaut également pour d'éventuelles références faites « de mémoire » par le candidat, le recours au texte original peut être utile mais demeure parfaitement facultatif : le fait de ne pas s'y référer n'est jamais pénalisé.
- Les candidats n'ont pas le droit d'écrire sur leurs exemplaires. Afin de se repérer dans le texte, certains notent donc les références des pages au brouillon, ou se servent de « post-it » colorés à coller sur les pages du livre, ce qui est tout à fait autorisé (le jury enlève ces petites marques lorsque le candidat rend son exemplaire en sortant).
- Des dictionnaires et une Bible sont à la disposition des candidats en salle de préparation, très utiles pour vérifier par exemple l'identité d'une figure mythologique, une référence biblique ou la définition d'un terme rare. Notons que cette année, les candidats ont pu consulter en outre le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire* de René Hénane (éd. J.M. Place, 2004), disposition évidemment maintenue pour 2011.
- Le temps de passage est de *30 minutes maximum de commentaire*, suivies de 10 minutes environ d'entretien. Le candidat est arrêté net au bout des 30 minutes qui lui sont allouées, même s'il n'a pas achevé son commentaire. (Le jury n'est pas tenu de prévenir le candidat qu'il lui reste x minutes de parole, et les pratiques diffèrent d'une commission à l'autre. C'est au candidat de surveiller sa montre). Il est recommandé d'employer au moins 25 des 30 minutes prévues : les textes proposés sont rarement propres à être commentés en détail en 20 minutes. L'épreuve nécessite donc un entraînement pour la maîtrise du temps global et l'équilibre des parties : trop de commentaires ont commencé par une « première partie » débordant de beaucoup les 10 minutes requises pour

finalement « boucler » en catastrophe une « troisième partie » de moins de 5 minutes : non seulement le fait d'amputer les développements initialement réservés pour cette « troisième partie » implique le plus souvent de sacrifier l'essentiel de l'interprétation, mais cette mauvaise gestion du temps est en elle-même regardée comme une faiblesse dans l'évaluation globale d'un exercice dont les contraintes liées au temps ne sont pas la moindre difficulté.

- L'entretien sert à clarifier et à approfondir le commentaire. Il permet de vérifier les capacités du candidat à éclaircir et développer son propos, à relever avec efficacité d'éventuelles suggestions qui lui sont faites. Il faut rappeler encore une fois, et en dépit de l'impression que peuvent en retirer certains candidats, que l'entretien ne peut qu'améliorer l'évaluation du commentaire, sans jamais servir à charge. Certes, il n'est pas rare que les questions servent à inciter le candidat à rappeler des évidences plus ou moins « oubliées » dans son commentaire, ce qui peut induire le sentiment qu'on lui reproche ses lacunes, ou bien que l'on attend de lui la réponse à une « colle » particulièrement retorse (parce que la question est en fait si simple qu'elle suscite sa méfiance). Répétons-le : les questions ne sont jamais des pièges et ne peuvent jamais servir à « faire baisser la note ». Par conséquent, il vaut mieux les considérer comme l'occasion d'apporter à sa lecture des éléments nouveaux, voire de modifier un point touchant l'interprétation du texte, plutôt que de camper bravement sur ses positions, persuadé qu'on est de faire face à une sournoise tentative de déstabilisation.

Un mot encore sur l'« impression » que peut retirer un candidat de sa prestation : cette impression, bonne ou mauvaise, est souvent démentie par la note obtenue, et la stupéfaction chronique des candidats à la lecture de leurs résultats alimente l'angoisse suscitée par les fameuses « questions », supposées donner la clé de l'évaluation de la prestation. Une telle supposition est absolument erronée dans la mesure où le jury a pour consigne expresse de ne pas laisser voir au candidat ce qu'il pense de sa prestation ; et cela, non pas par sadisme quoi qu'on en dise, mais pour maintenir entre les candidats l'égalité des conditions de préparation de chaque épreuve, égalité dans le calcul de laquelle le facteur psychologique joue son rôle : la ferme certitude d'avoir raté, ou même réussi, une épreuve risquerait fort de démobiliser le candidat pour l'épreuve suivante, alors qu'en vérité rien n'est joué avant la fin des oraux.

- Un dernier point à noter : les conditions serrées de l'organisation des épreuves obligent à ne pas perdre une minute (ce qui implique notamment que des tirages de sujets aient lieu au cours des oraux à certaines heures). Ainsi, le candidat ne doit pas se laisser troubler par le manque d'attention qu'il peut remarquer chez l'un de ses « auditeurs » visiblement occupé à autre chose, rédigeant des rapports, calculant des moyennes ou ouvrant la porte à un candidat venu tirer son sujet : les rapporteurs de son épreuve sont les deux autres membres du jury !

### **Remarques générales sur l'épreuve**

La moyenne de l'épreuve est cette année de 07,85 (contre 08,42 en 2009, mais seulement 07,60 en 2008). Que ceux qui s'inquiéteraient d'une éventuelle disparité entre les commissions C1 et C2 soient rassurés : il se trouve que cette moyenne 2010 correspond au centième près à la moyenne obtenue dans chacune des deux commissions !

Toute l'échelle des notes a été utilisée, de 01 à 19, de manière à départager au mieux les candidats. Nous avons eu le plaisir de mettre un 19, trois 18, deux 17,5, trois 17 et un nombre non négligeable de 16 et de 15. Si le 01 et le 01,5 sont restés des exceptions sanctionnant l'absence manifeste de lecture de l'œuvre ou, dans un cas, l'incapacité d'une candidate submergée par la panique à mener à bien sa prestation, les notes comprises entre 02 et 05 sont légion (comme l'an dernier, environ un tiers des notes attribuées). Les candidats qui ont obtenu ces notes très basses doivent rester bien conscients qu'elles ne prétendent pas à l'évaluation de leur niveau général comme le ferait une note d'examen : elles ne font que témoigner d'une logique de notation propre au concours, attentive seulement à creuser un écart maximal entre les prestations les plus réussies et celles qui le sont le moins.

En l'occurrence, une cause récurrente d'échec tient, cette année encore, à une connaissance insuffisante des œuvres, menant fatalement à une lecture très superficielle du texte proposé, dépourvue d'analyses précises, mêlant paraphrase et idées toutes faites, auxquelles vient s'ajouter tel ou tel contresens massif prouvant que le propos général de l'œuvre n'est pas du tout compris, sans parler des habituelles « bourdes » (inexactitudes

portant sur les étapes essentielles d'une intrigue romanesque ou sur l'identité d'un personnage) qui sont toujours du meilleur effet (en dépit du rapport de l'an dernier, Tess est ainsi toujours mariée avec Alec ; le « Pancho » de la « chanson de Tata Nacho » citée dans le *Chant général* (p. 157-159) désigne Zapata ; Benerdji est un personnage de fiction inventé par Hikmet...). On ne rappellera jamais assez que *les épreuves orales se préparent bien en amont des résultats d'admissibilité*, et que la lecture de cours et d'ouvrages de synthèse sur les questions au programme, aussi bien faits soient-ils, ne peut en aucun cas pallier l'absence d'une réelle appropriation des œuvres, laquelle ne peut s'obtenir que *par une fréquentation assidue des textes — lus, relus, commentés à plusieurs reprises — tout au long de l'année*.

Ainsi, seule une connaissance approfondie des œuvres elles-mêmes permet de « centrer » véritablement le commentaire sur tel extrait de roman ou sur tel groupement de poèmes, au moyen d'un plan qui prenne en compte les aspects spécifiques du « découpage » proposé, au lieu de se contenter d'une grille de lecture interchangeable : que de « troisièmes parties » passe-partout sur « l'annonce de la destinée tragique de Tess », sur « la satire du Second Empire » dans *Nana*, ou sur « la poésie d'Akhmatova entre parole et silence » !

Rappelons que si la « dissertation de littérature comparée » est une épreuve *comparatiste*, qui réunit des textes gravitant autour d'une question littéraire, le commentaire composé est, pour sa part, une épreuve de *littérature générale* sur programme, incluant des textes français et étrangers. La définition globale de la discipline elle-même est, ne l'oublions pas, *Littératures générales et comparées*. Certes, la conclusion, dont on attend qu'elle mette vigoureusement en regard l'interprétation du passage avec les enjeux généraux de l'œuvre, voire du programme, peut être l'occasion d'une confrontation avec une ou plusieurs autres œuvres du programme ; mais seulement si cette comparaison, qui n'est en aucun cas un attendu de l'exercice demandé, apparaît comme naturelle. Quant à proposer des rapprochements avec les autres œuvres au programme dans le corps même du commentaire, comme quelques candidats l'ont fait, c'est là une pure et simple erreur de méthode — à moins que ce rapprochement ne soit justifié par le texte lui-même (on pense à la mention de *Nana* dans *Effi Briest*, susceptible de justifier une caractérisation du « réalisme poétique » de Fontane comme mise à distance du naturalisme zolien) et ne suscite aucune digression, c'est-à-dire aucun développement qui ne soit argumenté au moyen des éléments du texte.

La longueur des textes proposés est variable : de 4 pages de poésie ou de roman à une dizaine de pages. La notation tient compte des difficultés du passage (qui peuvent d'ailleurs être tout aussi nombreuses dans un passage court). Certains passages sembleront parfois étrangement découpés ; ils le sont à dessein, en manière d'incitation à dégager la forme spécifique d'unité que peut présenter un extrait « à cheval » sur deux chapitres de roman ou mettant en regard deux poèmes *a priori* très différents : le silence complet de plusieurs commentaires sur ce type de « découpage » a eu l'effet navrant qu'on imagine...

Le plan du commentaire (dont nous rappelons qu'il est « composé », en général de trois parties) doit toujours être conçu en fonction des enjeux précis du texte. Il doit lier les idées entre elles, les équilibrer et les hiérarchiser, en rendant les articulations du raisonnement distinctes et convaincantes. La démonstration des idées doit être clairement appuyée sur le texte, livre en main, afin de permettre au jury d'en suivre le détail et d'en vérifier la pertinence. C'est le seul moyen de s'assurer de la validité d'une interprétation.

Le commentaire ne doit pas non plus se limiter à éclairer les phénomènes liés à une lecture première, naïve et non informée du texte : si l'analyse du « co-texte » ne doit aucunement prendre le pas sur l'étude du passage donné, celle-ci ne doit pas pour autant se priver des éléments de compréhension précise et d'analyse critique que permet la pleine connaissance de l'œuvre tout entière. On attirera particulièrement l'attention des futurs candidats sur la nécessité de s'informer rapidement de ce qui précède et suit immédiatement l'extrait qu'ils ont à commenter : évidente dans le cas des romans, cette précaution aurait évité à plusieurs commentaires sur la poésie — notamment sur Neruda — de livrer une lecture rendue borgne par l'ignorance de procédés d'enchaînement, voire d'« engendrement » d'un poème à l'autre.

Le jury n'exige pas des candidats des miracles d'érudition ni une originalité géniale dans l'interprétation ; en revanche, on attend d'un commentaire composé portant sur une œuvre complète au programme qu'il éclaire de manière approfondie les enjeux spécifiques du passage proposé, en cernant au mieux les fonctions dudit passage dans l'économie de l'œuvre et en mobilisant les connaissances nécessaires à son interprétation — en particulier les repères intertextuels, modèles littéraires et implicites historiques et culturels qui



nourrissent l'œuvre. L'incapacité de nombreux candidats à prendre en compte les enjeux esthétiques et idéologiques des textes, déjà détaillée dans le rapport 2009 au sujet du programme sur les « Destinées féminines », s'est révélée particulièrement dommageable concernant la « Permanence de la poésie épique » : trop de commentaires ont péché par leur caractère « désincarné », alors qu'ils portaient sur une poésie fortement ancrée dans l'Histoire et la dimension autobiographique. À titre d'exemples, en attendant le compte rendu par auteur : ne pas saisir sous la mention de « Bordeaux » et de « Nantes » chez Césaire (dans *Cahier d'un retour au pays natal*) l'allusion à la traite des Noirs, ou ne pas être capable de faire le lien, dans le poème « La grève » de Neruda (p. 380-381), entre la mention de « la fondation perdue, la lointaine cité de la tendresse » et la civilisation Inca, est le signe d'une lecture aveugle aux grands repères historiques qui jouent pourtant un rôle fondateur chez ces poètes.

Il est nécessaire de soigner les qualités de communication : clarté et régularité de l'élocution (pas trop rapide, sans être artificiellement ralentie), rigueur démonstrative, force de conviction (mais sans excès de certitude péremptoire). Faire, le temps de l'épreuve, la démonstration de ses qualités pédagogiques entre pleinement dans le cadre du concours. Il est impératif, à ce titre, de ne pas rédiger son texte : cela conduirait inévitablement à proposer un commentaire rachitique, sans efficacité de communication ni capacité d'adaptation aux contraintes de temps. Attention : il ne faut bien sûr pas « donner lecture » du texte en guise d'introduction !

On ne saurait terminer ces remarques générales sans insister une fois encore sur les exigences requises en matière de précision et de pertinence du vocabulaire critique, comme en matière de correction et de clarté de l'expression française. Le jury a été quelque peu effaré par le trop fréquent manque de maîtrise d'outils conceptuels fondamentaux pour l'analyse littéraire, posés çà et là en guise d'étiquettes et non définis ni justifiés par le commentaire. En particulier, on attendait que des termes comme « lyrique » et « épique », employés au sujet du programme de poésie, soient soigneusement définis de manière à fournir des concepts opératoires destinés à une exploration nuancée des poétiques singulières déployées par ces auteurs du XXe siècle. De même, le « tragique » servi à toutes les sauces (et volontiers mis pour « pathétique » ou pour « funeste ») dans les commentaires sur le programme romanesque n'a que rarement été saisi dans sa dimension de catégorie esthétique *a priori* incompatible avec l'esthétique du roman réaliste, naïveté qui a interdit à la plupart d'accorder l'attention requise au subtil travail des romanciers sur les modèles génériques comme sur le jeu des tonalités. Indice de ce flottement, la surabondance de modalisations témoignant d'une prudence malvenue dans la mesure où elles éludaient la justification qu'elles auraient dû au contraire introduire : qu'est-ce qu' « une sorte de tragique » ? Et « une sorte d'épopée » ? Et un moment « presque » lyrique » ou « presque tragique » ?

On dira une fois de plus l'agacement du jury devant l'abus de jargon, supposé « faire sérieux » en lieu et place d'une lecture sérieuse, et qui incite les candidats à sacrifier au principe Shadok du « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué », souvent jusqu'au faux-sens ou à l'incorrection : que de « dichotomies » au lieu de simples « oppositions », de « questionnements » au lieu de « questions », de « déceptif » au lieu de « décevant », de « mortifère » au lieu de « sinistre », d'« hypocoristique » là où « affectueux » suffisait amplement... La palme des tics de langage revient cette année, *ex æquo*, aux expressions « faire signe vers » — mise pour « indiquer » — et « mettre en exergue » — mise pour « souligner ». Quant aux perles de cuistrerie agrégative, on savourera la « logique de l'épanorthose », la « rhétorique de l'aposiopèse », ou encore la « propédeutique de l'apocalypse »... Disons-le tout net : toute attitude inspirée de la « technique du calamar » — destinée à aveugler l'adversaire sur ses propres faiblesses au moyen de jets d'encre, de poudre aux yeux et autres écrans de fumée — risque fort d'avoir un effet désastreux, là où le visible effort de clarté, de simplicité et de cohérence est toujours très apprécié.

Enfin, signe des temps, on constate que le style du Journal Télévisé s'insinue jusque dans l'air raréfié des salles de préparation aux épreuves de l'agrégation de Lettres Modernes : outre quelques maladresses ou familiarités (ainsi, « culpabiliser » employé de manière intransitive, « balade » mis pour « promenade », ou le martèlement très inélégant de « On a... on a... » au début de chaque phrase), le jury a pu regretter le recours à des termes et expressions aux connotations inappropriées, comme la « pénibilité » (du travail aux champs), les « violences sociales » (que subirait Effi), le « poids des déchets » que « dénonce » Akhmatova (!), ou encore la « volonté de s'en sortir » qui anime Tess...

Cela dit, les remarques qui précèdent, passage obligé de tout rapport de jury, ne doivent pas laisser penser que l'expression française de la plupart des candidats mérite une moue dégoûtée : au

contraire, on aura eu plaisir à écouter un nombre très appréciable de commentaires présentés dans une langue non seulement correcte, mais claire, précise et parfois pleine d'élégance.

### Compte rendu par auteur

Moyenne des notes sur chaque auteur :

Hardy : 06,3  
Fontane : 06,9  
Zola : 07,52  
Hikmet : 07,57  
Neruda : 07,94  
Akhmatova : 08,56  
Césaire : 10,5

Ces moyennes par auteur sont éloquentes : la question des « Destinées féminines » a cette année été prise à la légère par nombre de candidats (on méditera la chute de la moyenne sur ce programme, par rapport à l'an dernier : presque un point de différence sur Fontane et Zola, carrément deux points sur Hardy) qui ont préféré concentrer leurs efforts sur le programme de poésie, envisagé avec crainte et tremblement... ce qui a en revanche réussi à ceux qui sont passés sur Akhmatova et surtout sur Césaire, cauchemar à n'en pas douter de la plupart des candidats tout au long de l'année ! Certes, le jury aura pris en compte, dans sa notation, la difficulté particulière de certains textes poétiques. Mais cette bienveillance relative n'explique pas tout, et la moyenne, somme toute admirable, des prestations sur Césaire est en réalité la meilleure preuve de la nécessité, dûment rappelée plus haut, d'une lecture personnelle assidue des œuvres au programme. Une raison particulière de connaître en profondeur ces textes poétiques tient du reste à leur diversité thématique et formelle, en particulier dans le cas des œuvres de Neruda et de Césaire, dont la longueur laissait au jury l'embarras du choix, et dont de nombreuses pages restent très rétives à la grille de lecture passe-partout « potassée » pour la dissertation.

#### *Question sur la « Permanence de la poésie épique »*

Dans l'ensemble, le jury a noté une certaine amélioration de la vigilance des candidats face aux textes traduits, mais a été frappé par la tendance de nombreux commentaires à l'excès inverse — repérable, cela dit, sur Césaire aussi ! —, consistant à éluder, voire à éviter l'analyse des effets de rythme, pourtant sensibles même en traduction. Plus généralement, un défaut majeur de nombreux commentaires tient au dramatique manque d'attention prêtée à la forme des poèmes, élément pourtant crucial s'il en est ! Par exemple, une candidate a réussi à commenter le poème de Neruda « À Emiliano Zapata, sur une musique de Tata Nacho » sans mentionner une seule fois la présence de la chanson populaire intercalée entre certains vers. De même, trop de commentaires sur Hikmet sont restés muets sur la disposition typographique et « l'orchestration » des différentes parties des poèmes narratifs. Sur l'ensemble du programme de poésie, la simple lecture orale de citations par les candidats a d'ailleurs trop souvent donné la preuve d'une imperméabilité fâcheuse aux effets de rythme, voire à la syntaxe (en particulier dans les commentaires sur Césaire).

L'autre défaut majeur tient à l'insuffisance notoire de l'attention prêtée aux *realia*, et plus généralement à la dimension historique, politique et idéologique de ces poèmes. Sans doute la culture marxiste est-elle devenue un objet exotique pour la jeune génération. Pourtant, il était indispensable de connaître au moins les grands traits esthétiques et les mots d'ordre de l'écriture propre à la propagande soviétique des années 1930 à 1960, pour donner une lecture pertinente de nombreuses pages de Neruda, d'Hikmet ou d'Akhmatova : ils n'ont souvent pas été identifiés et ont été confondus, soit avec un lyrisme propre à l'auteur, soit avec des traits beaucoup plus anciens de l'écriture épique.

#### *Césaire*

Fruits de l'effort particulier visiblement fourni pendant l'année pour maîtriser un texte réputé difficile — du fait de son fréquent hermétisme, de ses jeux poétiques proches du surréalisme,

de son fameux vocabulaire savant ou rare, ou encore de ses nombreux jeux de réécriture —, les relativement bons résultats souvent obtenus sur Césaire tiennent peut-être aussi au fait que le contexte historique et idéologique dont se nourrit sa poésie — les questions de la négritude, de la colonisation etc. — est plus familier au lecteur français que dans le cas d'Hikmet. Mais le plus important à retenir reste l'intérêt qu'il y avait à travailler avec précision sur les textes proposés, sans chercher à plaquer sur les extraits à étudier un cours appris par cœur ou des poncifs, mais en tentant au contraire de rester près du texte et d'analyser les réseaux d'images et le mode de composition propre à chacun. Les commentaires entendus ont donc été souvent inventifs, libres et pourtant construits avec rigueur, en raison précisément d'une difficulté devant laquelle le jury n'a pas reculé dans ses choix, n'hésitant pas à donner des passages franchement hermétiques, tirés par exemple de *Moi, laminaire...*

Comme dans les commentaires sur les autres auteurs du *corpus* cependant, on regrette la place insuffisante que de nombreux commentaires ont accordée au contexte historique, lequel donnait par exemple des raisons objectives à la mélancolie exprimée dans « L'irréremédiable » (p. 139-143), tandis que le projet politique et idéologique de Césaire aura été régulièrement sous-estimé, par exemple dans *Moi, laminaire...*, où la tension entre mélancolie (et désir de retrait) et souci de poursuivre l'entreprise d'éveil et de défense de la Négritude s'exprime dans l'évolution subtile du « je » poétique.

D'autre part, les commentaires n'ont que rarement mis en évidence l'originalité de l'inscription de Césaire dans le contexte du surréalisme, manquant par exemple l'analyse du lien, mais aussi de l'écart, que la poésie césairienne définit par rapport aux « modèles » surréalistes dans « En guise de manifeste littéraire » (p. 59-65).

Enfin, de manière plus générale, les candidats ont beaucoup de mal livré une analyse suffisamment approfondie et organisée des images, ce qui est d'autant plus regrettable que la poésie césairienne s'appuie sur des jeux d'échos et de variations formels et thématiques.

#### *Hikmet*

Le jury a entendu avec plaisir de belles prestations, qui ont su se montrer sensibles à l'originalité de cette écriture poétique tout en manifestant une connaissance solide du contexte historique et idéologique, là encore essentiel. Mais un certain nombre de candidats ont une tendance fâcheuse à « plaquer » sur les textes proposés un certain nombre de clichés mal assimilés sur la poétique d'Hikmet (le lien avec l'esthétique cinématographique donne lieu, notamment, à des confusions navrantes entre « montage » et « collage », sans parler du fait que, par ailleurs, certaines références sont ignorées, que ce soit du côté américain ou du côté russe — Eisenstein par exemple).

Sur *Paysages humains* notamment, on doit déplorer la difficulté de certains candidats à « circuler » avec aisance dans l'ensemble du recueil : on peut difficilement admettre, par exemple, que tel(le) candidat(e) ignore que le personnage de Kiyazime évoqué p. 181 et suivantes (dans « En cette année 1941 ») a fait plus haut l'objet d'un récit autonome en tant que héros de la Guerre d'Indépendance (p. 93-97) !

Autre problème, l'insuffisante prise en compte des relations entre l'écriture d'Hikmet et l'Histoire : on peut difficilement proposer une lecture pertinente de *Paysages humains* si l'on ignore l'engagement de la Turquie aux côtés des Empires centraux pendant la Première Guerre mondiale et les conséquences de cette « erreur » sur les mouvements insurrectionnels Jeunes-Turcs ! On attend que le commentaire témoigne d'une claire conscience du contexte historique dans lequel l'œuvre d'Hikmet voit le jour, ce qui suppose une mise au point substantielle en introduction, ainsi qu'une attention suivie, dans le cours du commentaire, à cette dimension historique. Trop d'entretiens suivant le commentaire ont dû s'en tenir à des questions aussi basiques que : « De quelle(s) guerre(s) parle-t-on ? Qui sont les forces en présence ? » De même, les candidats négligent de rappeler les éléments de la biographie d'Hikmet qui informent la situation de certains personnages, comme l'expérience répétée de l'emprisonnement, le vieillissement précoce, la maladie (cas de Benerdji ou d'Halil par exemple).

Sur *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, on est resté perplexe devant les difficultés de plusieurs candidats à préciser d'où Hikmet tirait son personnage, ou à commenter son choix de transposition d'une action révolutionnaire en Inde, plusieurs candidats « oubliant » tout simplement de mettre en relation *Benerdji* avec la situation politique d'Hikmet et de la Turquie. Du côté de l'interprétation, on a constaté beaucoup de flottement et d'incertitudes concernant la position d'Hikmet face au suicide, de nombreux candidats décrétant qu'il était « pour » ou « contre », sans même se poser la question d'une possible évolution. Quant à la

méconnaissance de la culture marxiste déjà soulignée, elle a beaucoup nui à la lecture de textes souvent marqués çà et là par la phraséologie marxiste ou par des pratiques militantes communistes représentées dans *Benedji*, telle la pratique de l'autocritique.

Enfin, peu de commentaires parviennent à donner la place nécessaire à l'humour d'Hikmet et à décrire les procédés sur lesquels repose cet humour. De même, lorsque l'émotion affleure, que l'effet pathétique, même contenu, est sensible, il ne faut pas le négliger au profit d'une interprétation en termes strictement idéologiques. Plus généralement, on voudrait que soit mieux identifiée l'ambivalence du narrateur à l'égard des personnages qu'il dépeint (voir par exemple les jeux complexes du point de vue sur « les modestes héros » p. 190-199) : peu de candidats semblent avoir clairement compris que *Paysages Humains* construisait une figure paradoxale de l'héroïsme, dans laquelle la fréquente tonalité comique et jubilatoire (par exemple p. 101-108) ne doit pas être sous-estimée, sans pour autant faire conclure à la « parodie ». Par exemple, un personnage comme Kerime (« le petit bossu »), qui participe au mouvement de l'Histoire malgré lui et que son expérience de la guerre n'a pas rendu plus lucide, peut être à la fois grotesque et admirable. Dire de lui que « sa vie est un chant héroïque » n'a rien de parodique !

#### *Neruda*

Le contexte historique et l'engagement personnel de l'auteur sont en général connus, et mobilisés dans les commentaires. Mais le caractère « engagé » de sa poésie constitue parfois un filtre très réducteur pour aborder les chants. Le commentaire ne peut se borner à « dégager le message » du texte. En général, c'est donc l'analyse précise de l'écriture qui est défaillante : énonciation, registre, étude précise des images, sont pourtant autant de moments nécessaires de l'analyse. Il ne suffit pas de lire un vers et de signaler qu'« il est poétique » pour l'avoir prouvé !

Neruda n'a pas, dans l'ensemble, été l'occasion de trop lourds contresens (à quelques exceptions près bien sûr, par exemple telle lecture du Chant I, dont l'homme serait le grand oublié), mais a donné lieu, en revanche, à une litanie de propos généraux et plaqués sur sa « poésie tellurique », « prophétique » ou « sensuelle », sur la « poésie génésique » et le « métamorphisme nerudien », de préférence non suivis de démonstration. On a valorisé, à l'inverse, les commentaires qui prenaient le temps de montrer concrètement comment évoluaient les principaux réseaux d'images d'un poème, au lieu de proposer de simples « listes » d'images.

On rappelle la nécessité de commenter les intertitres des poèmes, et surtout de bien lire les poèmes qui encadrent le séquence à commenter, précaution qui aurait évité de cruelles lacunes dans l'interprétation, par exemple dans l'étude du cycle de « Lautaro » (p. 102 et suivantes). D'autre part, le jury a été frappé par la difficulté de plusieurs candidats à nommer les croyances et les pratiques amérindiennes comme l'animisme ou l'anthropophagie (comment peut-on commenter « Le cœur de Pedro Valdivia » sans prononcer une seule fois les mots « anthropophagie » ou « cannibalisme » ?) et à envisager leurs relations éventuelles avec des procédés poétiques (métamorphoses et métaphores).

Enfin, la candeur générale face à la dimension militante de nombreux poèmes, l'incapacité communément partagée à reconnaître la rhétorique propre au discours militant, ou même à nommer un discours politique, un discours de propagande (en l'occurrence marxiste), a laissé le jury pantois.

#### *Akhmatova :*

Le principal problème rencontré concerne l'insuffisance des connaissances nécessaires à l'intelligibilité de la poésie d'Akhmatova, qu'il s'agisse des éléments biographiques présents dans nombre de poèmes, des références et citations renvoyant à la tradition poétique russe (Pouchkine, Dostoïevski, ou les poètes proches d'Akhmatova, comme les acméistes) ou encore de la référence constante aux événements historiques.

Il est certain que le silence imposé à la poétesse par la censure stalinienne déclenche dans l'écriture des stratégies d'évitement, mais aussi des jeux poétiques complexes déterminant la labilité des références : il n'en est pas moins nécessaire d'identifier l'objet (souvent multiple) des allusions contextuelles qui parcourent notamment le « Poème sans héros », les « Elégies du Nord » ou les « Secrets du métier ». Difficilement pardonnable a été le flou entourant certaines réalités qui jouent un rôle pourtant sérial dans son inspiration poétique : comment lire Akhmatova si l'on ne sait pas quand l'URSS est entrée en guerre, dans quelles conditions

et pourquoi Akhmatova a été évacuée... ni où se trouve Tachkent (non, Tachkent n'est pas en Sibérie !)?

On veillera l'an prochain à éviter certaines confusions consternantes : la Russie n'est pas « un grand pays catholique », Ivan Denissovitich n'est pas Ivan Karamazov, Blok n'est pas un contemporain de Pouchkine... De même, on prendra soin de vérifier à quoi ressemble l'Enfer de Dante, et ce que c'est que le Léthé... Les notes de l'édition critique doivent absolument être mises à profit — avec discernement bien sûr : on ne bâtit pas un commentaire entier à partir des notes de l'éditeur !

On pensera d'autre part à travailler les effets de recueil (même sur « Requiem », il est arrivé que le candidat « oublie » de commenter la composition, traitant tous les textes sur le même plan), ainsi qu'à reconnaître l'émotion souvent très intense qui se dégage de ces textes, et que, de même que chez Hikmet, peu de candidats semblent percevoir. D'une manière générale, il faut chercher à conjuguer vision d'ensemble et analyse de détail : trop souvent, les commentaires s'en sont tenus à des analyses tellement générales qu'elles pouvaient convenir à n'importe quel poème, ou bien se sont contentés de juxtaposer des analyses ponctuelles que ne soutenaient aucune vue d'ensemble.

#### Question sur les « Destinées féminines »

On l'a dit, cette question n'a visiblement pas fait l'objet d'une préparation suffisamment sérieuse en cours d'année, et les défauts majeurs que l'on reproche à de nombreuses prestations trahissent cette erreur d'appréciation : il est erroné de croire que l'on « pourra toujours s'en sortir » sur un roman réaliste européen, simplement parce qu'on est familier — comme simple lecteur ! — de ce type d'esthétique et qu'on a eu l'occasion d'acquérir quelques lumières sur Zola et le naturalisme au cours de ses études. Précisément, les pires prestations sur le corpus romanesque ont été celles qui, outre le fait qu'elles trahissaient parfois une méconnaissance de la diégèse même, s'en tenaient à une paraphrase continue de la lettre du texte, soutenue par une « problématique » réduite à une interrogation purement psychologisante sur le personnage principal. En exagérant à peine pour les besoins de la cause, disons que le plan le plus souvent suivi dans ces commentaires ratés revenait à ceci :

- I- quelle expérience vit Nana/Effi/Tess dans ce passage ?
- II- Nana/Effi/Tess est-elle (seule) coupable ?
- III- Que va-t-il arriver ensuite à Nana/Effi/Tess ? (*id est* : qu'est-ce qui annonce sa triste fin ?)

Ce psychologisme réducteur ne pouvait laisser aucune place au repérage des modèles littéraires pris en charge par la poétique romanesque, ni à l'analyse des enjeux tout ensemble esthétiques, idéologiques et moraux à l'œuvre dans ces textes.

À l'inverse, un nombre non négligeable de commentaires à péché par excès d'abstraction, de crainte peut-être de tomber dans les ténèbres extérieures de la paraphrase : ainsi, il a fallu plusieurs fois attendre le deuxième tiers du commentaire pour que le candidat songe à dire « ce qui se passait » dans l'extrait de roman qu'il avait à étudier, telle une candidate interrogée sur l'épisode de la mort des faisans dans *Tess d'Urberville* et s'abstenant jusqu'à la vingtième minute de même mentionner les pauvres bestioles et leur triste sort. Il faut faire preuve de discernement, et donner, dès l'introduction, une vision d'ensemble de l'extrait étudié, en commençant par ce qui saute aux yeux du lecteur (tel événement, tel portrait, etc.) ; c'est encore la meilleure façon de ne pas attendre la IIIe partie pour « découvrir » des éléments simplement diégétiques qui auraient dû être mentionnés d'emblée de manière à laisser le champ libre à l'analyse de l'écriture elle-même et à l'interprétation générale.

On mettra en garde les candidats sur un écueil trop fréquemment rencontré, et mieux connu dans le cas de la dissertation : le jury a subi avec ennui et consternation trop de « premières parties » volontairement naïves, faussant le texte jusqu'au contresens et qui n'étaient là que pour faire admirer la sagacité du candidat, « retournant » cette plate lecture en son contraire dans une « deuxième partie » qui se voulait pleine d'escarpements analytiques, avant le feu d'artifice annoncé pour la « troisième partie » (fourre-tout d'une interprétation qu'on s'était soigneusement interdit d'entamer plus tôt) et qui le plus souvent finissait en pétard mouillé parce qu'« attention, il ne vous reste que 5 minutes »... On ne le répétera jamais assez : les parties du plan sont des étapes dans la réflexion sur le texte, chaque étape permettant de passer à l'étape suivante au moyen des *lumières* qu'elle apporte sur le texte. Si l'on veut

commenter par exemple une « impression fausse », au sens d'une impression qui n'est valide qu'au niveau de la diégèse, tandis qu'elle est démentie par le discours ironique du narrateur, il faut nommer d'emblée le phénomène de dualité ou d'ironie et ne pas commencer par décrire, par exemple : I- « un épisode idyllique » II- « mais miné par l'ironie ».

*Zola :*

Contrairement à l'an dernier, les prestations sur Zola n'ont donné lieu à aucune vraie réussite, mais seulement à un certain nombre de lectures honorables, ce qui prouve encore une fois le manque d'attention que les candidats ont prêté cette année à la question des « Destinées féminines ». On peut déplorer que plusieurs candidats n'aient visiblement pas pris la peine de consulter de près le rapport 2009, qui donnait par exemple la clé d'une lecture pertinente de l'épisode de la visite au château d'Irma d'Anglars, « longue traversée d'une forêt dense comme celle de la Belle au bois dormant, [...] anabase effectuée par Nana jusqu'à une aristocratie mythifiée » : au lieu d'une lecture consciente du jeu sur le modèle du conte de fées et sur la mythification bouffonne de cette prostitution faite « reine » — concentrant dans sa « puissance » glorieuse les splendeurs disparues de l'Ancien Régime et symbolisant du même coup l'imposture de toute « noblesse » dans la société du Second Empire, tandis que la fascination de Nana, fermement mise à distance par l'ironie du narrateur qui interdit au lecteur de croire à ses « bonnes résolutions », introduit dans le texte une tonalité nettement humoristique —, on aura pu entendre un commentaire candidement axé sur la volonté de Nana de « changer de vie », toute la question intéressant le candidat étant de savoir si elle y parviendrait ou pas...

D'une manière générale, les lectures psychologisantes auront été particulièrement désastreuses, appliquées à une héroïne dont l'intériorité est toujours posée comme problématique, mise à distance qu'elle est par le jeu constant avec les stéréotypes sociaux comme avec les modèles littéraires.

D'autre part, le pont aux ânes de la « théâtralité » du roman zolien ne dispensait pas de l'identification de modèles génériques précis, comme l'opérette, le vaudeville, le mélodrame, certains éléments propres au théâtre baroque ou au drame romantique. Quant à parler — sans autre forme de procès ni nuance d'aucune sorte — du « destin tragique de Nana », cela n'avait tout simplement aucun sens !

*Hardy :*

Manifestement sous-estimée par les candidats, cette œuvre en réalité très complexe a donné lieu aux pires contresens, surtout lorsque l'ironie et les jeux de focalisation n'étaient pas identifiés. Le plus agaçant a été l'abus de psychologie simpliste et moralisante, infligé à un texte qui se propose pourtant d'explorer les contradictions inhérentes aux normes en vigueur dans la société victorienne, qui examine la collusion entre un certain type d'esthétique (celui de la tradition romanesque et poétique idéalisante dont les clichés remplissent la tête d'Angel et sur fond desquels Hardy ne cesse de travailler ses personnages), un certain ordre moral (le puritanisme victorien) et une certaine violence historique liée à l'essor du capitalisme industriel dans la société anglaise ! Là encore, le rapport de l'an dernier semble ne pas avoir été lu. On y trouvait pourtant la saine recommandation de « faire la part entre le point de vue des personnages et celui du narrateur et de les mettre en lien aussi bien avec des enjeux esthétiques qu'avec des problématiques idéologiques ».

Beaucoup de commentaires se sont ainsi contentés de chercher qui était le plus coupable des personnages, à grand renfort de clichés sur l'héroïne victime et malheureuse, la problématique se bornant à dégager ce qui annonce la « tragédie finale » (en mettant tout sur le même plan : événements qui auront une conséquence funeste, signes symboliques, allusions au modèle littéraire de l'héroïne tragique...).

*Fontane*

C'est sur *Effi Briest*, malgré tout, que le jury a pu entendre certains des meilleurs commentaires — peut-être parce que, « résistant » plus que les deux autres romans à la première lecture, il a mérité plus d'attention au cours de l'année. Ces belles prestations ont su mettre en rapport de façon fine et convaincante le mouvement subtil et souvent lacunaire de la

diégèse, les jeux du narrateur avec les attendus esthétiques respectifs du roman de mœurs réaliste et du romanesque romantique, et la vision pleinement paradoxale que donne Fontane de la crise des valeurs qui agite la société de son temps (ce qui supposait bien sûr un certain nombre de connaissances à ce sujet).

Cela dit, contrairement au cas de Zola, la moyenne des notes obtenue sur Fontane cache un fort contraste entre les quelques excellentes prestations entendues et un nombre important de notes très basses. La plupart des commentaires ont en fait sombré dans les mêmes travers que ceux mentionnés au sujet de Hardy et de Zola : psychologisme à tout crin, inconscience candide des enjeux esthétiques et idéologiques du texte, idées toutes faites d'un manichéisme navrant se substituant à l'examen des ambivalences axiologiques de la narration (« l'adultère c'est mal », qu'on se le dise !), banalités — non démontrées — sur l' « humour de Fontane », son « ambiguïté », ou les « signes proleptiques de la chute d'Effi » joints à un tel manque d'attention à l'esprit général du roman qu'il a pu mener telle candidate à « démontrer » patiemment que si Effi ne couchait pas avec Gieshübler, c'était... parce qu'Instetten l'autorisait à fréquenter le pharmacien, « alors qu'Effi aime la transgression » !

On conclura ce compte rendu, toutes choses égales par ailleurs, en remerciant les candidats admissibles pour l'ensemble de leurs prestations qui, malgré certains échecs cuisants — dont on espère avoir donné une raison principale, avec le conseil réitéré aux futurs candidats de se plonger dès cet été dans la lecture des textes au programme — ont témoigné cette année encore d'un niveau général globalement très satisfaisant.

Danielle Perrot-Corpet  
Maître de conférences

## Explication d'un texte postérieur à 1500

En préambule, nous souhaiterions tout d'abord souligner la qualité globale de la préparation des candidats, qui, pour la plupart d'entre eux, ont fait preuve d'une étude sérieuse et détaillée des textes, quelle que soit par ailleurs les lacunes et les erreurs à déplorer. Le jury, comme tous les ans, a utilisé l'ensemble de l'échelle des notes disponibles, n'hésitant pas, pour une excellente prestation sur Marivaux suivie d'un excellent entretien, à monter jusqu'à 20. Les notes se répartissent de la manière suivante :

2 : 2  
3 : 8  
4 : 15  
5 : 16  
6 : 14  
7 : 25  
8 : 19  
9 : 17  
10 : 9  
11 : 7  
12 : 14  
13 : 7  
14 : 13  
15 : 5  
16 : 2  
17 : 2  
18 : 1  
19 : 3  
20 : 1

Si l'on entre dans le détail des auteurs, les moyennes sont les suivantes :

Ronsard : 9,03  
Fénelon : 8,94  
Marivaux : 7,85  
Rimbaud : 9,1  
Beckett : 8,69

Les textes de théâtre semblent donc avoir posé dans l'ensemble plus de problèmes aux candidats. Peut-être y a-t-il là une invitation à perfectionner les connaissances de dramaturgie. La faible moyenne sur Marivaux a surpris le jury. Elle s'explique peut-être par un manque d'outils adaptés, mais aussi par la fausse limpidité de ce théâtre. Elle est aussi la conséquence d'un certain air du temps, qui voit de la manipulation et de la dissimulation là où il n'y a parfois que les intermittences des cœurs confrontés à la surprise de l'amour. Nous reviendrons plus en détail, au cours de ce rapport, sur les difficultés principales rencontrées pour chaque auteur, en les regroupant de manière synthétique. Nous n'avons d'autre ambition que de donner quelques conseils sur l'organisation méthodologique de l'épreuve et sur sa préparation tout au long de l'année. Qu'il soit par ailleurs entendu que les exemples que nous donnerons n'ont pas pour fonction de stigmatiser les candidats qui sont en cause, mais d'indiquer sous quelle forme le jury attend que l'on interroge les textes.

La longueur des textes est variable, elle peut aller d'un sonnet à une quarantaine de vers (le poème « Mémoire » de Rimbaud, long de 40 vers, a ainsi pu être proposé dans son intégralité). Le jury s'efforce toujours de donner une cohérence aux limites choisies. Les candidats ont ainsi intérêt à s'interroger sur les raisons qui ont pu présider à un tel découpage, l'unité du passage étant déjà en soi porteur de sens. De ce point de vue, il était particulièrement maladroit d'invoquer le principe de *varietas* chez Ronsard pour refuser d'affronter la question de l'unité du passage, ou de ne voir, dans des extraits de Beckett, que des sauts du coq-à-l'âne.

Ce qui fait défaut à de nombreuses explications qui par ailleurs ne sont pas dépourvues de qualités est la recherche d'un principe directeur à l'explication. Ce que l'on appelle « problématique » ou « projet de lecture » n'est pas un simple ornement de l'introduction : elle propose une ligne directrice d'interprétation d'un texte. Faute d'un projet de lecture nettement formulé, l'explication est condamnée à se disperser en des remarques parfois justes, mais discontinues, voire en simple paraphrase. L'intelligence du texte, selon l'étymologie du terme, consiste à faire des liens entre les différents éléments qui le composent et à les nommer : seuls ces liens permettent à l'explication de prendre de



la hauteur et de proposer une authentique interprétation. C'est donc dans cette caractérisation, ou plutôt dans la cohérence des caractérisations successives, aussi bien du texte dans son ensemble que des ses différentes composantes et de la relations qu'elles entretiennent entre elles, que réside l'explication ; c'est aussi par là qu'elle se distingue de la paraphrase.

## Inventio

S'il s'agit bien d'expliquer un texte singulier, sans en noyer la singularité dans des généralités, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une explication sur des extraits d'œuvres étudiées pendant une année de préparation entière. A ce titre, il importe de situer précisément l'extrait dans l'œuvre : la place d'un dialogue de théâtre dans la progression d'ensemble de l'intrigue, le savoir des personnages sur les sentiments des autres protagonistes ou sur l'état de leur propre cœur sont par exemple des éléments essentiels. De plus, les liens avec d'autres passages doivent être établis. Ainsi, chez Ronsard, il était difficile de parler de l'allégorie de l'opinion dans la *Remonstrance* sans évoquer également celle du *Discours à la Reine*. De même, le jury a particulièrement apprécié une explication de « O saisons, ô châteaux » qui sollicitait constamment les variantes de la *Saison* pour éclairer l'arrière-plan verlainien de ce poème d'apparence hermétique.

Il importe ensuite de caractériser précisément le passage, tant dans son unité que dans ses différentes parties. Ainsi, par exemple, les vers 235 à 264 de la *Remonstrance* chez Ronsard constituent une transition entre une explication morale de la guerre civile, reposant sur une analyse anthropologique des facultés, et un imaginaire épique où l'opinion allégorisée devient un acteur à part entière de la tentation de Luther. Dans le même ordre d'idées, les catégories dramaturgiques de reconnaissance et de coup de théâtre ont pu être justement mobilisées à propos d'un passage d'*Oh les beaux jours*.

Il faut se garder de plaquer des interprétations toutes faites sur les textes. Par exemple, la voyance ne suffit pas à rendre compte du *Bateau ivre*, surtout si cette interprétation univoque, au demeurant jamais explicitée, conduit le candidat à manquer la figure de l'allégorie, mais aussi la quête de pureté qui habite le sujet lyrique. Sur Ronsard, l'idée de monde renversé ne peut être évoquée seule : ses implications politiques, anthropologiques, morales, voire cosmologiques, ne sauraient être passées sous silence. Il est regrettable que certains candidats ne discernent pas derrière la lutte fratricide ou matricide le motif tragique par excellence, sciemment exploité par Ronsard. Marivaux, de ce point de vue, a été particulièrement mal traité, les candidats pouvant ne pas voir la cruauté de certaines situations, tout en en voyant lorsqu'il n'y en a pas. Le naturel, la spontanéité, la sincérité ont trop souvent été vues à l'aune de la seule manipulation. De même, si le comique n'a pas toujours été perçu, en particulier lorsqu'il résulte d'un décalage entre les affirmations des personnages et ce que le spectateur sait de leur cœur, la notion de ridicule, maladroitement exagérée, a conduit nombre de candidats à ne pas identifier la dimension pathétique de certains passages.

Les caractéristiques propres aux différents genres évoqués semblent dans certains cas mal connues. Au théâtre, la double énonciation : le savoir du spectateur relativement aux personnages lui permet de saisir les quiproquos comiques, par exemple à la scène 3 de l'acte II du *Jeu de l'amour et du hasard*. Les enchaînements sur le mot, qui font, l'une des particularités du dialogue marivaudien, ont rarement été commentés, non plus que l'emploi très particulier fait par Beckett des didascalies.

En poésie la versification a fréquemment été négligée, en particulier chez Rimbaud, dans les poèmes de 1872, alors même que le poète se livre à des expérimentations métriques particulièrement audacieuses. Le lexique minimal de l'analyse du vers, comme le terme de tétramètre, par exemple, qu'un agrégé se doit de maîtriser, fait parfois étrangement défaut. Quant au trimètre, il a donné lieu à de bien étranges définitions. Les coupes et les accents sont eux aussi parfois mal placés. A titre d'exemple, la césure audacieuse d'un vers comme « Au Cabaret-Vert. Je demandai des tartines » ne semble pas mériter de commentaire particulier. En revanche, le dernier vers du même poème, « Que dorait un rayon de soleil arriéré », tétramètre régulier, n'est pas perçu comme un retour à l'ordre, à la plénitude, à l'harmonie à la fin d'un sonnet où la métrique est particulièrement malmenée.

L'analyse des sonorités mérite aussi une remarque : les assonances et allitérations ne sont pas toujours imitatives (elles le sont même rarement). En revanche, la recherche de beauté formelle à laquelle participe la musicalité d'un poème comme « Les chercheuses de poux », a rarement été envisagée comme un projet poétique à part entière.

La question du genre d'*Une Saison en enfer* a été dans l'ensemble très peu abordée. Pour une lecture proposant de lire *Délires I* au croisement du roman, de la poésie et du théâtre, ce qui permettait de rendre compte finement de la question des voix, combien d'explications n'ont pas évoqué la question de la prose poétique.

Il importe ici de souligner une méprise faite par de nombreux candidats : si une approche stylistique des textes est indispensable, celle-ci ne suppose pas de noyer l'explication dans un amphigouri terminologique qui parfois tient lieu de seul éclairage. De plus, il faut rappeler que l'explication n'est pas le lieu de remarques d'ordre grammatical : s'il peut être légitime de commenter l'emploi d'un adjectif, d'une relative, ou certaines caractéristiques aspectuelles des verbes si ces remarques éclairent le sens, il est particulièrement malvenu d'occuper le temps par des commentaires purement grammaticaux.

Les textes ne peuvent être envisagés sans que soient pris en compte les relations qu'ils entretiennent avec d'autres textes, mais aussi avec des projets esthétiques plus généraux, et, tout simplement, des représentations et des mythes. Si certaines explications sur Rimbaud ont convenablement rendu compte des relations entretenues par certains poèmes, comme « Le buffet » ou « Au Cabaret-Vert », avec l'esthétique parnassienne, on a regretté que l'intertexte baudelairien du « Bateau ivre » soit passé sous silence. La *Saison* n'a pas toujours fait l'objet de commentaires soulignant suffisamment que Rimbaud y reprend et parfois y met en question quelques grands mythes de l'imaginaire occidental : la poésie conçue comme voyage initiatique, la philosophie placée sous la tutelle de la raison, le paradis perdu, les âges de la vie. De même on était en droit d'attendre, à propos des pièces de Marivaux, des rapprochements avec les *Journaux*, par exemple sur la coquetterie ou la condition douloureusement subordonnée de la femme. Le fait que Marivaux soit par ailleurs un moraliste n'a que rarement fait l'objet de remarques qui auraient pu être pertinentes : les personnages eux-mêmes s'approprient parfois le discours moral, comme Sylvia proposant des caractères d'hommes mariés qui sont aussi des pastiches de la Bruyère.

La culture littéraire est ainsi inséparable d'une culture plus globale, qui englobe l'histoire et la pensée. Des notions essentielles à la culture occidentale semblent parfois parfaitement ignorées par certains candidats. Mentionnons, tant elle tenait de place dans le programme de cette année, la culture religieuse. L'évangélisme et la position réformatrice d'un Erasme, distincte de la Réforme, auraient permis de préciser la portée de l'argumentation de Ronsard au sujet des abus de l'Eglise et donc de rendre compte précisément de la nature de ses griefs à l'égard des disciples de Luther et de Calvin. La différence entre transsubstantiation et consubstantiation est connue dans ses grandes lignes, ce qui est tout à fait satisfaisant, mais la question fondamentale de l'interprétation des paroles de l'institution eucharistique, essentielle à la polémique confessionnelle, est manifestement ignorée. Le jansénisme ou le pur amour, nécessaires à l'intelligence de bien des passages de *Télémaque*, ne sont pas toujours mieux connus.

De même, la culture philosophique est nécessaire à une juste intelligence des textes. Ainsi dans le *Discours à la Reine*, Ronsard propose une authentique philosophie de l'histoire, présentée comme indissociablement tragique et exemplaire. Le machiavélisme a donné lieu à de surprenantes interprétations de la position politique de Ronsard. La mélancolie ou encore l'honnêteté, notions centrales dans la réflexion morale de l'âge classique, sont indispensables pour comprendre le personnage du Chevalier. Sur Beckett, il est nécessaire de mobiliser, en plus des connaissances dramaturgiques, des notions philosophiques précises, comme par exemple la contingence dans *En Attendant Godot*, faute de quoi on donne une vision purement formaliste de ce théâtre. La préparation en cours d'année doit être l'occasion de faire le point de manière précisée sur les grandes notions de culture générale mobilisées et parfois construites par les textes au programme.

Les notes des éditions peuvent occasionnellement aider les candidats, et ceux-ci ont intérêt à les utiliser, tout en mentionnant leur source. Mais encore faut-il savoir lire ces notes : un rapprochement établi par l'édition au programme entre le discours contre les passions d'Hortentius et la harangue de Janotus de Bragmardo concernait uniquement le jeu de scène et non le contenu philosophique. Encore aurait-il fallu savoir qui était ce personnage rabelaisien... Convenablement exploitée, la note pouvait pourtant permettre de construire une interprétation autour de la figure du pédant.

Il faut toutefois se garder d'une tentation inverse, qui consisterait à ne voir dans les textes qu'un ensemble de références à identifier ou à décrypter. Quelle que soit la richesse de sa culture, le candidat ne doit pas oublier qu'il est invité à expliquer les effets produits par le texte singulier que le jury lui soumet. Aussi des exposés généraux, parfois fort riches, sur les *Amours* de Ronsard ou les traductions réformées de la Bible pouvaient-ils n'être d'aucune utilité pour comprendre l'intention polémique du poète. De plus, la portée de ces références culturelles doit être précisément évaluée : la fin d'*Une Saison en enfer* est ainsi saturée d'ironie dans l'évocation de la création poétique.

Qu'il soit, pour finir, permis au rapporteur de suggérer l'idée qu'un bon projet de lecture doit impérativement mettre en jeu des notions littéraires.

## Dispositio

Dans l'ensemble, les candidats ont convenablement organisé leurs explications. Quelques prestations, toutefois, présentaient de réelles failles dans la gestion du temps. La fin du texte ne doit en aucun cas être escamotée et les explications déséquilibrées sont fortement pénalisées, quelles que soient par ailleurs leurs qualités. Une explication qui consacre vingt minutes au premier mouvement du texte se condamne à expédier les deux autres en dix minutes, au prix de négligences malheureuses. Rappelons aussi aux candidats qu'ils ne sont nullement tenus de remplir l'ensemble du temps qui leur est imparti : vingt-cinq ou vingt-sept minutes denses sont plus efficaces que trente qui délaient le propos.

Nous renverrons, pour une méthodologie détaillée de l'introduction, au rapport de jury de la session 2009. Qu'il nous soit seulement permis de préciser à nouveaux certains points de ce moment essentiel de l'explication.

La situation du passage, qui ouvre l'introduction, doit se garder de trop grandes généralités. Elle a pour fonction non seulement de situer l'extrait dans son contexte, mais d'amorcer l'étude de ce qui se joue dans le texte à expliquer. Aussi ne s'agit-il pas de résumer ce qui précède, mais de montrer que le passage a un sens dans l'économie générale d'une œuvre.

La lecture, sur laquelle nous reviendrons, est suivie d'une caractérisation du texte. Cette caractérisation a intérêt à faire intervenir d'emblée des notions génériques et des catégories littéraires. Il est sans doute préférable de situer à la suite de cette première caractérisation du texte l'exposition de sa structure. En effet, située à la fin de l'introduction, la présentation du mouvement du texte est souvent dénuée de dimension problématique : purement descriptive, elle se confond avec ce qui constitue l'annonce du plan dans les exercices synthétiques que sont la dissertation, le commentaire composé ou la leçon. Or cette organisation n'est pas celle de l'explication elle-même, mais celle du texte, que celle-ci se contente de suivre pas à pas. La structure mérite d'être interrogée pour elle-même et commentée.

Sur ce point, il convient de préciser que l'organisation tripartite n'est en rien une donnée intangible : autant une leçon ou un commentaire se doit, en tant qu'exercice académique, d'adopter cette division, autant un texte littéraire n'y est pas soumis. Identifier deux mouvements peut parfois être plus efficace que s'efforcer en trouver trois sans raison particulière. Au reste, l'identification de la structure est déjà en soi un acte d'interprétation : le sens attribué à cette partition en deux, trois, éventuellement quatre mouvements, compte plus que le repérage lui-même. Les formes littéraires sont sur ce point de bons guides. Tel discours de mentor est structuré par les parties de la rhétorique. Un sonnet, pour sa part repose souvent sur un mouvement binaire. Ainsi, on pouvait montrer que « Au Cabaret-Vert » est constitué d'un premier mouvement qui exprime le désir du voyageur, désir qui est exaucé au-delà même de la demande dans le second mouvement, le vers 7 constituant la bascule.

Le développement de l'explication doit être linéaire, c'est-à-dire qu'il épouse le mouvement d'ensemble du texte, attentif à ses articulations. C'est dire que la démarche est analytique. Elle ne doit toutefois jamais exclure une vision synthétique de l'extrait. Les remarques de détail gagnent à être intégrées dans une perspective d'ensemble : telle figure, telle construction syntaxique se comprend dans leur rapport à l'ensemble de l'extrait. Rien n'est pire que l'atomisation des remarques formelles, sans que celles-ci soient rattachées à une signification globale. Les candidats doivent être vigilants à bien s'en tenir à cette lecture linéaire, sans retours en arrière ni redites. En outre, les mouvements du texte ne sont pas des parties que l'on pourrait ensuite traiter à la manière d'une partie de commentaire composé.

## Elocutio

Le jury attend que les explications soient à la fois précises et claires. L'élégance de la langue orale n'est en rien superflue. Les barbarismes sont ainsi à éviter. On peut à la rigueur mettre une inexactitude sur le compte des circonstances éprouvantes du concours, mais que dire d'une candidate qui hésite entre « stoïciste » et « stoïque » tout au long de sa prestation, sans jamais trouver le terme adéquat ? Parler de « leader » ou de « gouvernance » à propos des enjeux politico-religieux du XVI<sup>e</sup> siècle est maladroit. « Insigne » n'est pas un synonyme d' « insignifiant ».

Le jargon, pour sa part, sans relever à proprement parler de l'impropriété, masque souvent des analyses pauvres. « Défiger la catachrèse » peut ainsi sans dommage être remplacé par une expression plus limpide, comme « rendre son sens propre à une expression figée ». Parler d' « aposiopèses » à propos de Marivaux et de Beckett, ne dispense pas d'en étudier les effets sur le dialogue – et les termes d' « interruption » ou de « suspension » sont pour ce faire tout aussi

pertinents. Dans le même ordre d'idée, le terme d'« ethos », qui a un sens très précis en rhétorique, a été utilisé sans discernement, en particulier à propos de Ronsard, chaque fois que le poète parlait de lui-même, ce qui dans les *Discours* est fréquent. Or cet emploi intempestif du terme d'« ethos » a souvent masqué les problèmes soulevés par les passages à expliquer, évitant de s'interroger sur des notions comme la légitimité, l'autorité ou encore les valeurs que Ronsard revendiquait. Employé à propos d'Hortensius, « ethos de pédant » empêchait de s'interroger sur la notion de type théâtral, et conduisait alors à manquer partiellement le comique du passage. La mode de cette année était l'hyperbate, figure importante d'un point de vue syntaxique et rhétorique, mais d'une identification parfois délicate : toute juxtaposition ou coordination en fin de phrase ou de paragraphe risquait ainsi d'être interprétée comme une hyperbate. La prise en compte des enjeux stylistiques et génériques d'un passage ne se mesure pas à la technicité des termes employés.

Les qualités oratoires sont essentielles. Rappelons que le concours a pour fonction de recruter avant tout des enseignants et non des érudits coupés de tout rapport au public : la capacité du candidat à capter l'attention de son auditoire, signe de sa future aisance devant les classes dont il aura la charge et qu'il aura pour tâche de conduire vers les textes littéraires, n'est en rien un simple surplus. La vivacité de l'élocution, les regards, la gestuelle sont autant d'éléments qui rendent une prestation alerte et lui permettent de se distinguer d'explications plus ternes. L'actio rhétorique ne doit pas être séparée de l'elocutio : regarder le jury, par exemple, ne doit pas se faire au prix d'une pause ; gestes et regards doivent au contraire accompagner harmonieusement un débit sachant varier les tons et les intonations. En s'entraînant au cours de leur préparation, les candidats auraient intérêt à soigner cet aspect de leur prestation, et en particulier à éviter les « heu » trop fréquents qui viennent parfois interrompre la fluidité de la pensée. On se gardera, a contrario, de lire de manière monocorde une explication intégralement rédigée : la parole vive d'une prestation orale peut parfaitement intégrer la recherche de la précision et du mot juste autrement que l'écrit ne saurait faire. L'explication orale, à ce titre, entraîne aussi son auditoire dans une quête de sens. L'usage de « etc. » est à proscrire, dans la mesure où le candidat entend faire ainsi l'économie de plus amples développements.

Disons ici un mot de la lecture à haute voix de l'extrait expliqué. Elle se doit tout d'abord de ne pas être hésitante : si un lapsus peut être mis sur le compte de la fatigue et de l'émotion, il n'en va pas de même de lectures butant à plusieurs reprises sur les mots. Les textes versifiés devraient faire l'objet d'une attention particulière : dans l'ensemble les candidats restituent convenablement le rythme des vers, mais il est surprenant, à un tel niveau, d'entendre encore des alexandrins de 13 syllabes, et plus surprenant encore que la faute ne soit pas naturellement corrigée lorsqu'au cours de l'entretien le jury propose de revenir sur la lecture du vers.

Dans l'ensemble, la lecture du texte semble souvent un passage obligé, effectué platement et sans conviction. Elle devrait être l'occasion de partager une forme de plaisir littéraire, et de montrer d'emblée une certaine intelligence du texte. Le texte de théâtre, en particulier, devrait faire l'objet de lectures particulièrement attentives à mettre en valeur les effets théâtraux, et principalement le comique. Les belles lectures sont souvent un prélude à des explications fines : ainsi, tel candidat a su faire ressortir le rythme si particulier de la prose poétique d'*Une saison en enfer*, et donner toute leur force aux exclamations rimbaldiennes, tel autre a mis en valeur la rapidité des enchaînements dans une scène entre Sylvia et Dorante du *Jeu*.

## L'entretien

Il s'agit d'un moment important et particulièrement difficile de l'épreuve, lorsque le candidat, souvent fatigué par sa prestation, doit encore trouver les ressources pour prêter attention aux questions du jury. Ces questions n'ont jamais pour but de prendre le candidat en défaut : elles peuvent revenir sur un point défectueux de l'explication, demander au candidat de mieux contextualiser le passage, et l'inviter la plupart du temps à envisager des directions d'interprétation qui ont manqué à son explication. Il arrive que les candidats parviennent ainsi à saisir l'importance de ce que le jury leur suggère et à esquisser une interprétation plus riche du texte qu'ils ont à expliquer. Tel candidat a profité d'une question sur les sources philosophiques de Marivaux pour esquisser quelques hypothèses sur l'influence du sensualisme sur le personnage de Lubin dans son dialogue avec Hortensius à la scène 14 de l'acte I de *La Seconde surprise*.

Ces remarques ne doivent pas donner l'impression que l'explication de texte est un exercice insurmontable. Tout candidat qui a sérieusement travaillé l'ensemble du programme et qui est admissible (on ne l'est jamais par hasard) connaît la plupart des notions, poétiques, rhétoriques,

stylistiques, philosophiques et religieuses qu'il importe de mobiliser. Le travail de l'année a nécessairement donné lieu à des lectures nombreuses, dans lesquelles nous invitons les candidats à privilégier ce qui peut éclairer de l'intérieur les textes : lire avec attention et intelligence les *Journaux* de Marivaux, les autres œuvres pédagogiques de Fénelon ou les libelles réformés visant Ronsard était certainement aussi profitable que la lecture des critiques universitaires, qui ne sont utiles que lorsqu'elles aident le candidat à construire sa propre intelligence des textes au programme. La difficulté est souvent de savoir mobiliser au bon moment les vastes connaissances qui sont celles de tout agrégatif. Pour cela, le seul conseil que nous puissions donner est de s'entraîner tout au long de l'année de préparation, si possible dès son commencement : comme le pianiste devient virtuose en faisant ses gammes quotidiennes et en répétant les pièces qu'il interprète, l'agrégatif aura intérêt à s'interroger constamment sur ce qui fait l'intérêt littéraire de chaque page de son programme, et de ponctuer ces réflexions par des entraînements dans les conditions les plus proches possibles du concours. Il nous reste à souhaiter bon courage à celles et à ceux qui se lanceront dans l'aventure de l'agrégation pour la prochaine session : puissent-ils trouver du plaisir dans le travail sur les œuvres du programme et faire partager ce plaisir. C'est ce que l'on attend, finalement, d'un professeur de lettres.

Charles-Olivier Stiker-Metral  
Maître de conférences

## Explication hors programme

Les textes proposés à la sagacité des candidats ont été, cette année, extraits des œuvres suivantes (le nombre d'occurrences figure entre parenthèses) :

### XVI<sup>e</sup> siècle :

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (2)  
Du Bellay, *Les Regrets* (7)  
Louise Labé, *Œuvres poétiques* (5)  
Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil* (2)  
Marot, *Blasons* (1)  
Montaigne, *Essais* (7)  
Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (1)  
Rabelais, *Gargantua* (3) ; *Tiers Livre* (2) ; *Quart Livre* (2)

### XVII<sup>e</sup> siècle :

Bossuet, *Oraisons funèbres* (1)  
Corneille, *La Place Royale* (1) ; *Le Cid* (1) ; *Horace* (1)  
La Bruyère, *Caractères* (5)  
Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier* (2) ; *La Princesse de Clèves* (2)  
La Fontaine, *Fables* (9)  
La Rochefoucauld, *Maximes* (1)  
Malherbe, dans *Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle* (1)  
Molière, *L'École des femmes* (4) ; *Dom Juan* (3) ; *Le Misanthrope* (1) ; *Tartuffe* (1)  
Perrault, *Contes* (3)  
Racine, *Britannicus* (1) ; *Bérénice* (3) ; *Bajazet* (1) ; *Iphigénie* (1) ; *Phèdre* (2) ; *Athalie* (1)  
Saint-Simon, *Mémoires* (1)  
Mme de Sévigné, *Lettres* (2)  
Tristan l'Hermitte, dans *Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle* (1)

### XVIII<sup>e</sup> siècle :

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (2) ; *Le Mariage de Figaro* (3)  
Chénier, *Elégies* (1)  
Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (3)  
Montesquieu, *Lettres persanes* (7)  
Prévoist, *Manon Lescaut* (1)  
Rousseau, *Les Confessions* (1), *Les Rêveries du promeneur solitaire* (3)  
Voltaire, *Zadig* (1)

### XIX<sup>e</sup> siècle :

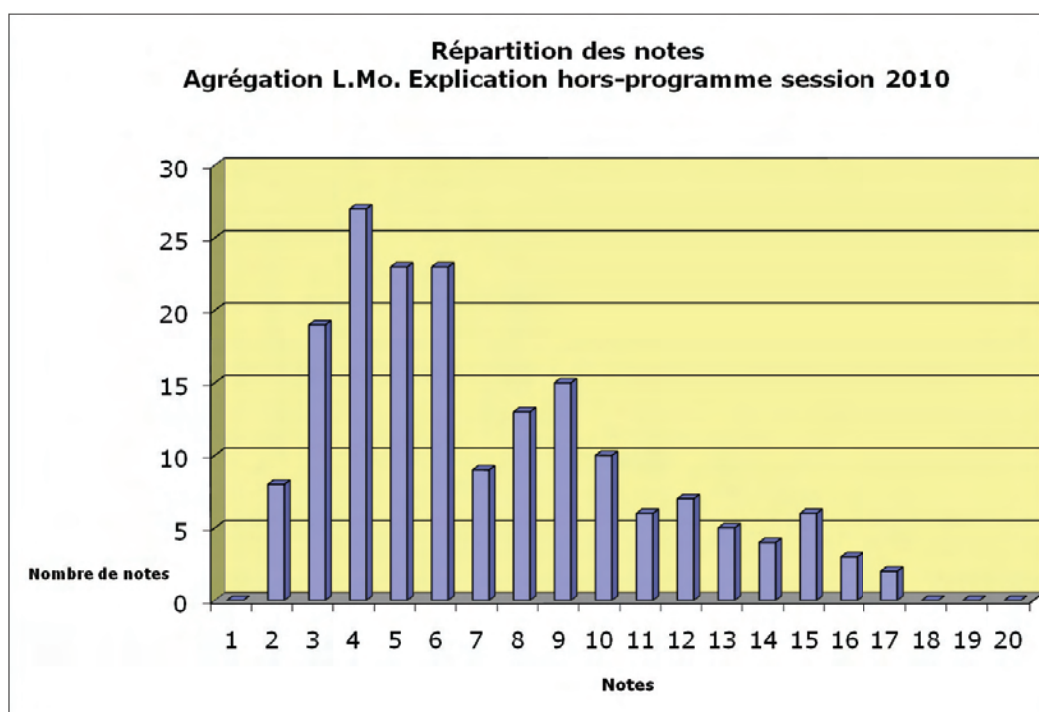
Balzac, *La Peau de chagrin* (1) ; *Le Lys dans la vallée* (2) ; *Le Père Goriot* (1) ; *Illusions perdues* (3)  
Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (5) ; *Petits poèmes en prose* (3)  
Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (2)  
Flaubert, *Madame Bovary* (1) ; *L'Éducation sentimentale* (5) ; *Bouvard et Pécuchet* (2)  
Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1) ; *Les Châtiments* (1) ; *Les Contemplations* (4) ; *Les Misérables* (1)  
Huysmans, *A Rebours* (2)  
Laforgue, *Les Complaintes* (1)  
Mallarmé, *Poésies* (2)  
Musset, *Lorenzaccio* (1) ; *On ne badine pas avec l'amour* (2)  
Nerval, *Promenades et souvenirs* (1)  
Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (2)  
Verlaine, *Poèmes saturniens* (1)  
Zola, *La Curée* (1)

### XX<sup>e</sup> siècle

Apollinaire, *Alcools* (4)  
Aragon, *Aurélien* (2)  
Breton, *Nadja* (1)  
Camus, *L'Étranger* (1)  
Céline, *Voyage au bout de la nuit* (5)

Cendrars, *Prose du transsibérien* (1)  
 Claudel, *Le Soulier de satin* (1) ; dans *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle* (1)  
 Desnos, *Corps et biens* (1)  
 Giraudoux, *Electre* (1)  
 Jaccottet, *Poésie* (2)  
 Leiris, *L'Âge d'homme* (1)  
 Michaux, dans *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle* (1)  
 Perec, *Les Choses* (1)  
 Ponge, *Le Parti pris des choses* (1)  
 Proust, *Du côté de chez Swann* (2) ; *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1) ; *Albertine disparue* (1) ;  
*Sodome et Gomorrhe* (1)  
 Segalen, *Peintures* (1)  
 Valéry, *Mélange* (1) ; *Poésies* (1)

La moyenne des notes attribuées aux candidats lors de cette session est sensiblement équivalente à celle des années précédentes, autour de 7, et les notes s'échelonnent de la façon suivante :



Pour commenter ces résultats, il convient d'observer l'inquiétante proportion de notes comprises entre 3 et 6. Ces évaluations, pour sévères qu'elles soient, ne visent pas à départager artificiellement les candidats mais témoignent d'un malentendu entre ces derniers et le jury : si ce type de note est attribué, c'est que le texte à expliquer est non seulement très mal compris mais, de surcroît, l'exercice est bien peu maîtrisé. A l'inverse, une vingtaine de candidats nous ont montré qu'il était possible de présenter une explication très convenable, voire brillante, en une demi-heure ! Ces derniers sont non seulement en mesure d'aller droit au sens général d'un texte, mais savent aussi exposer clairement les moyens qui leur permettent d'accéder à ce sens.

#### Les principaux défauts visés par les rapports de commission :

Le sens même du texte fait hélas trop souvent l'objet d'une méprise qui entraîne le candidat là où il ne devrait pas être. Il suffirait parfois d'ouvrir le dictionnaire pour dissiper la tentation d'une lecture impossible, comme cette confusion, dans un caractère de La Bruyère, entre le flageolet-flûte et le flageolet-légume qui entraîne le candidat à imaginer que « siffler des serins au flageolet » revient à déjeuner chichement... Mais d'autres nourritures nous semblent encore plus pernicieuses : les préjugés sont à la source de nombreux malentendus qui éloignent définitivement le sens d'un texte de

l'explication proposée. Prenons l'exemple de la canonique mort de Manon qu'on écrase volontiers sous l'éternelle «topique» de la mort des amants – «topique» qui, cette année encore, dispute à «l'éthos» la première place des expressions galvaudées, «cache-misère»... A ne pas lire ce sublime texte avec un peu de clairvoyance, le candidat ne peut lire les contradictions entre les marques affectives ou charnelles et l'aspiration à la grandeur, la tension entre le regard rétrospectif de l'amant passionné et les protestations ascétiques du repentir mais fait de la topique une fin en soi au lieu, éventuellement, d'en faire le moyen d'apprécier la singularité de l'extrait proposé. Lorsque le texte n'est pas compris dans sa lettre même, comme, par exemple, lorsque le candidat confond impératif et indicatif, dans un sonnet des *Regrets*, l'explication est fort mal engagée, *a fortiori* si s'y ajoutent des contresens sur la question de l'imitation, sur le lien entre poésie et peinture ou sur la satire. On a alors le sentiment que tout échappe au malheureux candidat. Ces erreurs d'appréciation proviennent sans doute, en partie, de la précipitation, mais les examinateurs s'inquiètent tout de même lorsqu'ils entendent expliquer à contresens des textes aussi connus que «La Géante» ou la mort de Gavroche...

L'insuffisance des outils d'analyse est, à n'en pas douter, en cause car elle manifeste généralement une fréquentation incertaine de la littérature dans les années qui ont précédé le concours. Comment expliquer, par exemple, que Racine soit encore l'occasion de tant d'explications décevantes ? La paraphrase psychologique agrémentée de remarques grammaticales peu éclairantes ne peut faire illusion lorsqu'il s'agit d'expliquer une scène de *Phèdre* ; sans tirer parti de la situation de la scène et sans bien comprendre le vocabulaire du XVII<sup>e</sup> siècle, comme « transports » ou « fiel », le candidat ne peut employer à tort et à travers les termes de « champ lexical » et de « connotation » sans risquer d'encombrer inutilement son exposé ! Tragédie classique et alexandrin demandent des analyses spécifiques et précises. A propos du vers, l'ensemble des examinateurs déplore l'incurie des candidats face aux simples faits prosodiques ! Une fois pour toutes, les candidats devraient connaître l'essentiel de ce que tous les manuels d'étude stylistique de la poésie donnent à lire ! Comment, par exemple, analyser « Les Colchiques » en méconnaissant le simple décompte du vers ? Le candidat, face au poème d'Apollinaire, n'a pas été capable de discerner la structure fantomatique du sonnet, mimétique de l'empoisonnement et a ignoré les phénomènes de discordance et de concordance entre mètre et syntaxe... Il semble ainsi que beaucoup de candidats demeurent inaccessibles à la compréhension des enjeux esthétiques des textes soumis à leur appréciation : qu'il s'agisse de l'analyse du vers ou de la prose poétique, on constate trop de carences. Mais il en va de même pour les connaissances narratologiques ! Combien de fois se demande-t-on, à entendre les candidats, ce qu'il entend par « narration externe » ? Ou alors, les remarques sont justes mais dépourvues d'intérêt pour l'analyse interprétative, comme décoratives. Pourtant, la précision requise dans l'analyse de la narration est très précieuse ; sans réflexion un peu serrée de la conduite du récit, comment percevoir la polyvalence de l'ironie narrative dans un extrait, par exemple, de *L'Education sentimentale* ? A propos de ce texte, la candidate ne fait pas attention aux jeux polyphoniques et ne perçoit pas les effets de voix qui sont cependant l'enjeu du texte parce qu'elle ne sait hiérarchiser les types de discours et, par conséquent, les manipulations flaubertiennes de la distance narrative. A l'inverse, un candidat qui maîtrise ces quelques rudiments explique très finement une page de *L'Etranger*, et montre aux examinateurs que l'art du discours rapporté n'est pas étranger à la philosophie... Un souhait général émane de toutes les commissions : que les candidats des sessions futures apprennent au moins à distinguer ce que l'on voit et ce que l'on entend dans un récit ! Peut-être les descriptions formelles rejoindront-elles alors la nécessaire interprétation que l'explication est censée amener.

Imprécision, incorrection et inculture semblent enfin ce qui handicape trop de candidats lors de la session 2010. Les erreurs d'appréciation des candidats semblent en effet provenir de la relative incapacité à s'exprimer avec rigueur et précision. Que penser, par exemple, de la prestation d'un candidat qui, pour expliquer un passage du *Lys dans la vallée*, parle d'une « surenchère au doute que la confusion nous avait déjà mis [*sic*] » ? Par ailleurs, le candidat trouve des formules heureuses mais ne cesse de rendre ses analyses floues : l'agrégation exige une rigueur et une constance dans l'expression... Et la compréhension d'une langue qui se distingue parfois de la nôtre : telle candidate qui analyse un sonnet de Louise Labé ne peut décemment pas se permettre de dire que « la syntaxe redevient plus normale dans les tercets ». En commentant des polysémies et amphibologies qui n'ont pas lieu d'être, l'analyse se fourvoie dans une complète confusion de la syntaxe du XVI<sup>e</sup> siècle et de la langue actuelle, laissant penser que la compréhension littérale du texte est loin d'être assurée. Plus encore, trop de candidats ne mesurent pas la portée d'un texte en fonction de son époque et confondent, par exemple, 1830 et 1848. Les confusions culturelles sont d'ailleurs parfois bien gênantes lorsqu'un candidat ne parvient pas à démêler les allusions presque explicites d'un texte de Rabelais au Nouveau Testament ou lorsqu'une candidate attribue à Salomé les attributs de Judith ou



avoue, en entretien, ne rien connaître à l'Ancien Testament. Plus profondément, on ne saurait mieux recommander aux candidats que de convoquer à bon escient, lorsqu'ils abordent un texte hors programme, leur culture littéraire et générale : l'art de la conversation et la figure de l'honnête homme sont propices à la compréhension des enjeux chez Molière, par exemple, comme la question de l'éducation des femmes est centrale chez Laclous.

Lorsque ces connaissances et références possibles sont en place et que le souci de précision anime le candidat, le résultat ne se fait pas attendre : telle candidate qui sait montrer dans une page de Michel Leiris combien l'écriture de soi y est liée aux enjeux de la psychanalyse et de l'ethnologie ou du conte et du tragique ne se contente pas d'agiter vainement des références mais les emploie en tenant compte des effets particuliers de la narration et du style hyperbolique de l'auteur, mettant au jour la reconquête de la parole par l'écriture. Le savoir-faire rejoint alors le savoir-lire et les examinateurs se félicitent qu'une épreuve si rapide puisse révéler l'intelligence littéraire des candidats. Cette intelligence n'est-elle pas ce qui « relie » et « rassemble » tous les éléments de l'analyse et de la réflexion issue de la lecture d'un texte ? De beaucoup de textes ?

### **Des exigences**

Une heure de préparation, 30 minutes de passage et 10 minutes d'entretien pour un texte d'une trentaine de lignes ou vers... Le degré d'exigence de l'explication « improvisée » à l'agrégation est sans doute très élevé... Mais, n'est-ce pas le dernier grand saut avant de se retrouver devant une classe ? Comme le rappellent la plupart des anciens rapports de cette épreuve, une des finalités de l'exercice est évidemment de mettre à l'épreuve les qualités d'un candidat qui se destine à l'enseignement et qui aura, au cours de sa carrière, de nombreuses occasions de vérifier qu'on est parfois contraint d'« improviser », c'est-à-dire d'aller vite. « Improviser » son cours une heure avant, c'est, par la force des choses, développer sa pensée devant la classe sans avoir le nez collé à ses notes : être vivant dans son analyse et sa pensée, en contact avec les autres. Ainsi, l'épreuve d'explication hors programme n'est pas un piège mais une chance, une chance de montrer qu'on est prêt à faire partager son goût de l'analyse et... sa rigueur dans la quête d'un sens. Les textes proposés par les membres des jurys ne sont pas inabornables : très souvent, ils font appel à des connaissances et à une culture que chaque futur enseignant devrait avoir, au plan de l'histoire des idées comme au plan de celle des formes. Elucider un texte avec les concepts adaptés, en prolonger l'explication par un entretien dynamique qui manifeste esprit, aisance orale et plaisir ne dépend pas de recettes, mais d'une préparation de longue haleine et d'une capacité de réaction très rapide.

La préparation de longue haleine est celle de l'année, celle des lectures, de l'entraînement à la mobilité d'esprit (à la manipulation des outils d'analyse au fil de la découverte d'un texte) et à la maîtrise du temps. Ce temps de lecture d'œuvres diverses, de la critique et des histoires littéraires est un temps précieux : comment, sinon, utiliser avec efficacité la bibliothèque mise à la disposition des candidats dans la salle de préparation ? Les ouvrages qui constituent cette « bibliothèque » sont les suivants : le Grand Robert en 9 volumes, le Dictionnaire de Littré, le *Dictionnaire de la langue française* en 6 volumes, un dictionnaire étymologique et historique, les deux volumes du Petit Robert (noms propres et noms communs), le *Dictionnaire latin-français* de F. Gaffiot, le *Dictionnaire d'ancien et de moyen français* de P. Grimal, le *Dictionnaire de la Mythologie* de Grimal, la *Bible* de Jérusalem, le *Dictionnaire de la Bible* (coll. « Bouquins ») et le *Dictionnaires des Oeuvres* Laffont-Bompiani (ce dernier ouvrage étant, de loin, le plus sollicité par les candidats). Face à de tels ouvrages, il faut un minimum de connaissances déjà éprouvées pour être rapidement efficace. L'expérience confirme que les emprunts récents et sans réflexion critique au « Laffont-Bompiani » se maquillent difficilement et qu'une culture trop hâtive et trop récente tend à ajouter à l'opacité du texte qu'elle est censée éclairer. Cette préparation de longue haleine correspond donc au temps de l'entraînement rendu nécessaire car la rigueur de l'expression s'acquiert plus ou moins lentement, car il faut du temps pour savoir passer du moment des remarques ponctuelles et désordonnées sur un texte et du repérage de son angle d'attaque le plus fructueux, à une capacité avérée à en conduire une explication cohérente, critique et informée qui couvre 25 ou 30 mn.

### **L'ordre de l'explication :**

Le temps de réaction rapide que le candidat doit mettre en œuvre le jour de l'épreuve s'organise précisément et, lors du passage, les différentes étapes de l'explication sont balisées. Or, ce chemin, cette « méthode » au sens grec, connaît des lois exogènes et endogènes, c'est-à-dire extérieures à et propres à chaque texte. Sur ce dernier point, c'est la sensibilité littéraire et le bon sens du candidat qui le guideront afin que le « trajet » de l'explication s'adapte aux particularités du texte qu'il a sous les yeux. Quant aux balises de l'explication, elles s'articulent d'abord autour d'une

introduction en cinq étapes. L'introduction contient nécessairement un « avant-lire » (une présentation et/ou situation) qui débouche sur une lecture intelligente (déjà orientée vers une appréciation) à laquelle succèdent caractérisation (appréciation de la tonalité), composition et hypothèse ou « projet » de lecture du texte.

La situation, au début de l'introduction, est une mise en contexte qui oriente déjà la lecture suivant une problématique, dont l'énoncé du projet de lecture précisera bientôt le propos. La situation proprement dite varie selon la nature du texte et du contexte. Il est donc préférable de présenter très rapidement l'auteur en ne s'encombrant pas de détails inutiles à l'analyse future, avant de situer précisément le passage à commenter. Il faut de l'élégance et ne surtout pas commencer par « Ce texte est un extrait de ... » voire « J'ai eu un texte de ... ». Rappeler l'époque et le mouvement littéraire, si l'analyse du texte s'y prête, n'est pas inutile mais il ne s'agit pas de « réciter » ce qu'on aura oublié lors de l'explication même. Tout est pesé, même la présentation. Dire de Huysmans qu'il commença par être naturaliste avant de s'en moquer n'est pas inutile si l'extrait proposé d'*A Rebours* présente une description d'œuvre d'art. De même, rappeler brièvement l'intrigue du *Mariage de Figaro* s'avère indispensable si l'on veut bien comprendre l'enjeu d'une scène mais, en revanche, raconter longuement tout *Phèdre* par le menu si l'on explique la scène de l'aveu à Hippolyte est non seulement maladroit mais aussi inutile. En toute chose, il faut savoir mesurer.

La lecture, qui constitue la seconde étape de l'introduction, ne peut se concevoir sans ce qui la suit exactement et qui la conditionne, c'est-à-dire la caractérisation du texte qui prend en compte les inflexions, couleurs ou tonalités du passage. Quelques mots bien choisis suffiront à une première caractérisation du texte, précisant sa nature, sa forme et son sujet, non sans indiquer exactement la situation d'énonciation. Le candidat doit rapidement montrer qu'il sait très bien **de quoi il est question dans ce texte** et, en même temps, en deux mots, bien souligner ce qui le définit catégoriquement : une description, un commentaire du narrateur, un sonnet, des rimes plates, une hypotypose... Il s'agit aussi de montrer que l'on n'est pas naïf : s'il s'agit d'une scène de première rencontre ou s'il s'agit d'une satire sardonique, les résonances intertextuelles entreront en jeu et il sera bien question de « lieu » littéraire. La problématisation littéraire continuera donc à se former au cours de cette brève caractérisation qui s'assortit de remarques sur la tonalité et les registres. Par exemple, si on a affaire à une scène romanesque héroï-comique, il va de soi que la tonalité sera celle que le genre lui impose, mais il se peut aussi que cette tonalité soit à nuancer et que le rire s'enrichisse d'une ironie plus amère. Cette étape de l'appréciation globale de la tonalité ne peut être délaissée car elle permettra sans doute de mettre à jour une tension, c'est-à-dire de « problématiser » : de ce « frottement » naîtra une interrogation riche de commentaires dans le développement de l'explication.

*L'étape suivante est toujours observée par les candidats mais avec plus ou moins de bonheur, ou plutôt de claire conscience de l'intérêt de la chose. Subdiviser le texte en « parties » n'a d'intérêt que si l'on prend en compte ce qui les unit ou les oppose (étapes chronologiques d'un récit, changement d'énonciation, passage de la cause à la conséquence, du général au particulier). Il se peut très bien qu'aucune répartition claire ne se fasse ; cependant, il faut définir le mouvement général du texte en fonction du sens qu'il prend. Si, par exemple, le texte est tout entier dédié à un monologue intérieur et n'offre aucun indice formel de rupture, le passage n'offre sans doute pas moins à voir une transformation : il s'agit peut-être d'une conversion du personnage... Entre le point de départ du texte à commenter et son point d'arrivée, le dispositif qui préside à l'élaboration ou l'évolution du sens est à problématiser ! Si, par exemple, on a affaire à un poème rendu circulaire par un refrain, ce dernier a peut-être changé de sens entre sa première et sa dernière occurrence, ou alors l'immobilité est significative...*

*Ce n'est qu'après ces réflexions générales que peut s'établir le projet de lecture qui garantit l'explication contre l'éparpillement et en constitue la colonne vertébrale. Pour être sûr de ne pas passer à côté du texte, la meilleure façon de procéder reste d'interroger le texte à partir des étapes qui viennent d'être rappelées : caractérisation, tonalité et structure mettent souvent à jour une tension ou révèlent une voie vers l'interprétation. Ce qui est demandé à ce moment de l'explication est bien d'esquisser l'interprétation du texte. Il ne s'agit pas forcément d'une question mais il ne s'agit pas non plus d'une affirmation péremptoire qui clôturerait définitivement le sens du texte ; il faut savoir nuancer, sans toutefois être imprécis ni trop vague.*

L'ensemble de l'introduction est donc décisif mais ne saurait dépasser les limites temporelles que l'épreuve lui impose : quelques candidats se perdent dans les méandres de leur introduction, rognant les ailes de leur explication proprement dite. Au-delà de 5 ou 6 minutes, l'exercice synthétique de l'introduction a de fortes chances de nuire à l'explication de détail. La conduite de l'explication même consiste à savoir alterner remarques d'ensemble sur le moment commenté et remarques de détail servant la démonstration : il faut toujours lier ensemble ses remarques dans l'intention de démontrer la validité de son interprétation. A ce sujet, il semble bon de rappeler qu'une forme fait

sens, certes, mais que l'interprétation ne peut pas être de mauvaise foi. Par exemple, une allitération peut être imitative mais elle peut aussi simplement s'inscrire dans une perspective esthétique d'harmonisation de la mélodie du texte. La récurrence de certaines sonorités peut alors souligner l'importance donnée par l'écriture à une forme de répétition. Cette répétition peut évoquer une obsession ou peut simplement établir un équilibre phonétique dans le texte. La dentelle des remarques analytiques ne peut pas non plus se passer d'assertions claires : si un passage demande une explicitation claire de ce qui se passe, dire des évidences n'est pas ridicule avant, bien sûr, de problématiser en analysant. Aucune remarque n'est jamais gratuite ou détachée du propos qui la renferme. S'appuyer sur les charnières du texte, c'est-à-dire sur sa structure, est un des meilleurs moyens de ne pas perdre le fil de la démonstration.

La conclusion, à laquelle il faut savoir laisser une juste place, pose généralement peu de problèmes aux candidats. Cependant, cette ultime étape avant l'entretien n'est pas qu'une formalité mais l'occasion de vérifier que le texte a bien été « pesé ». Revenir synthétiquement sur la particularité du texte qu'on vient d'expliquer entre alors en tension avec l'ensemble dont il est extrait ; c'est aussi vrai d'un poème que d'un portrait ou d'une réflexion de moraliste. L'ouverture de la conclusion revient donc sur le sens du texte en contexte, dans une œuvre, une époque et un style. Ces mises en perspective ne sont pourtant pas réservées à la seule conclusion, mais ont logiquement ponctué toute l'explication, qu'elles soient génériques, historiques ou philosophiques.

### **Pour conclure**

Les différentes commissions regrettent, cette année encore, que les candidats ne maîtrisent pas suffisamment les pratiques et les connaissances que nous venons d'évoquer. Savoir repérer une forme stylistique rare mais ne pas comprendre un texte, à quoi cela peut-il bien servir ? Sans s'en rendre compte, trop de candidats se montrent cuistres et seraient les premiers à ne pas comprendre leur propre discours s'ils s'entendaient. En revanche, les candidats honnêtes dans leurs questionnements et méthodiques dans leur démarche savent analyser les aspects essentiels d'un texte pour mettre en valeur son sens. Ceux-là, et ils ne sont heureusement pas si rares, méritent la confiance que les membres du jury leur témoignent en les notant largement. Une explication juste et intéressante, voire brillante, donne tout son sens à la vocation littéraire qui anime aussi bien les candidats que le jury. L'épreuve d'explication hors programme devrait donc être envisagée comme un véritable moment de partage. Les quelques journées suffocantes du début de l'été 2010 furent l'occasion, fort heureusement, de montrer que cette expérience du goût des textes avait tout son sens et que bon nombre de futurs enseignants étaient à même de transmettre simplement leur passion et leur intelligence, c'est-à-dire de faire « respirer » la littérature.

Olivier Decroix.  
Professeur agrégé

## exposé de grammaire

Couplé à l'explication de texte sur programme, l'exposé de grammaire se présente comme un exercice exigeant pour lequel les connaissances théoriques assimilées au cours du *cursus* universitaire sont mises à l'épreuve d'un texte singulier. Sans la maîtrise d'outils grammaticaux puisés dans les différentes grammaires de référence, il est difficile pour le candidat de faire montre d'un esprit de synthèse suffisant pour éclairer des occurrences plus problématiques qui nécessitent la confrontation de diverses théories. La mise en débat d'une option interprétative, l'élaboration d'hypothèses à partir d'une occurrence ne sont valorisées que si l'assise théorique ne pose aucun problème lors de l'exposé. Les notes s'échelonnent de 02 à 20.

Bien séparé de l'explication de texte, l'exposé de grammaire peut cependant témoigner d'une interrogation sur la langue rentable pour l'analyse littéraire. La question du « style » n'a pas sa place dans l'exposé grammatical (si ce n'est en toute conclusion) mais on ne peut que répéter aux candidats cette vérité qui veut que le « sens » global du texte se débusque dans les replis de la langue, dans les réalisations concrètes d'une écriture (le déficit de remarques de style constaté par le jury fait l'objet d'un développement dans le rapport de l'explication de texte sur programme). Un certain nombre de sujets proposés sont une invite à prolonger au cours de l'explication les analyses grammaticales. Des candidats, en nombre représentatif, ont ainsi commencé leur épreuve orale par l'exposé du fait de langue afin d'en montrer l'intérêt dans la lecture interprétative de l'extrait.

### Liste de sujets proposés lors de la session 2010

#### Autour du verbe

Les auxiliaires et semi-auxiliaires  
Les formes verbales des modes personnels  
Les temps de l'indicatif  
Les valeurs des temps de l'indicatif  
Le présent  
Le présent et le passé composé  
Les emplois du futur  
L'infinitif  
Les formes en *-ant*  
Les emplois du subjonctif  
La transitivité verbale  
La transitivité et l'intransitivité verbales  
Les modes

#### Autour de la phrase

La phrase nominale  
Phrase et proposition nominales  
La phrase verbale et la phrase averbale  
La coordination  
Les subordinées relatives  
Les complétives  
La subordination  
Les propositions subordinées  
Les subordinées circonstancielles

#### Autour des fonctions syntaxiques

L'attribut  
La relation attributive  
L'attribut et l'apposition  
La fonction objet  
La fonction sujet  
L'apposition et l'apostrophe  
L'apposition

Les compléments circonstanciels  
Les compléments de lieu  
L'étude des pronoms compléments

#### Autour d'une classe grammaticale

L'absence d'article  
L'adjectif qualificatif  
L'adverbe  
Les adverbes de temps  
Les conjonctions de coordination  
Les démonstratifs  
Les déterminants  
L'absence de déterminants  
Le déterminant démonstratif  
Les groupes nominaux compléments circonstanciels  
Les indéfinis  
Les participes  
La préposition  
Les pronoms personnels  
Les pronoms compléments  
Le pronom réfléchi

#### Étude d'un morphème ou d'un syntagme précis

« ce » et « cela »  
« être » et « avoir »  
« avoir »  
« être » ( les constructions/ emplois de « être » )  
« de »  
« en » et « y »  
« que »  
« qui » et « que »

Les groupes nominaux  
Les expansions du nom  
Les groupes prépositionnels

#### Faits de linguistique textuelle et de linguistique de l'énonciation

L'anaphore  
Les connecteurs argumentatifs  
La coordination  
La place de l'adjectif  
Interrogations et exclamations  
L'interrogation  
Les marques de discours rapporté  
La modalité exclamative  
Les modalités d'énonciation  
La ponctuation

#### Questions transversales relevant également de la sémantique

L'expression du passé et du futur  
La négation

#### Étude syntaxique portant sur une phrase, un segment phrastique, une réplique

Remarques nécessaires sur : « Enfin, quelle joie, t'entendre rire de nouveau, au moins ça, j'étais persuadée, que ça ne t'arriverait, que ça ne t'arriverait plus jamais » (Beckett, *Oh les beaux jours*)  
Caractéristiques linguistiques du parler paysan (Marivaux)  
Etude grammaticale d'une réplique (Marivaux)

La conduite de l'exposé est dans ce cas différente et une introduction synthétique impossible à construire. Le candidat doit repérer les quelques faits syntaxiques intéressants pour lesquels l'énoncé a été isolé. Logiquement classées, les remarques sur Beckett par exemple porteront en priorité sur la macro-structure (modalité d'énonciation, phrase nominale attributive, ordre thème (sujet) / prédicat, dislocation...) pour conduire à l'analyse de certains morphèmes ou de certains éléments internes (étude de *ça*, étude de l'infinitive, valeur du conditionnel ....). Inutile ici de s'arrêter ou de commencer l'exposé sur le statut du participe passé (*persuadée*), la nature du morphème *quelle* évidemment identifié (encore moins acceptable un commentaire sur les pronoms personnels) ou le fonctionnement de la négation. Le jury juge de la capacité du candidat à **hiérarchiser les phénomènes grammaticaux** qui se présentent dans l'énoncé.

Cette typologie des sujets proposés lors de la session 2010 permettra aux candidats d'apprécier la diversité des questions à traiter en cours d'année en même temps que le grand « classicisme » des formulations. Une lecture attentive des sujets éviterait cependant des fourvoiements dommageables voire un traitement partiel du sujet. Ainsi, lorsque deux faits de langue sont rapprochés (par exemple, « apposition et apostrophe » ou « phrase verbale et phrase averbale », « adverbe et préposition »...), il s'agit à l'évidence de confronter les deux termes du sujet pour interroger leurs différences en même temps que leurs points communs, quitte à signaler au jury une certaine porosité des catégories (avec l'annexion par exemple des prépositions dans le camp des adverbes ou la difficile frontière parfois entre apostrophe et apposition). Une définition cohérente et plurielle de la phrase est nécessaire pour traiter de la phrase nominale (la seule évocation de la majuscule et du point ne saurait suffire à poser les cadres théoriques du propos pas plus que le recours au calque « sujet / verbe/ complément »). Ces réflexions doivent être menées durant l'année de préparation comme doivent être parfaitement disponibles **les définitions** sur lesquelles le candidat peut être interrogé. Que signifient les verbes *Prédiquer*, *Déterminer*, *Caractériser* qui tous renvoient à des opérations sémantico-référentielles fondamentales? Les notions *d'extension*, *d'extensité*, de *compréhension*, *d'intension* souvent convoquées par les candidats doivent pouvoir être présentées avec clarté. Le jury peut s'attendre, qu'en amont de son exposé, le candidat sache définir les termes mêmes sur lesquels repose le travail d'analyse. La subordination n'impose pas toujours la présence d'un connecteur/ subordonnant (la notion de parataxe par ailleurs est employée à tort et à travers en explication de texte). Le « pronom » reste trop souvent, dans un raccourci peu acceptable, le substitut du nom. Le « démonstratif », question très souvent mal traitée, ne renvoie pas systématiquement à un acte de monstration et les fonctionnements endophorique et exophorique (parfois associés) du morphème donne lieu à de multiples confusions. Concernant le verbe, là encore, des mises au point semblent nécessaires à propos de la notion de temps sans doute fort complexe mais qui mérite un travail approfondi au cours de l'année (valeur temporelle, valeur modale, valeur aspectuelle...). Comment définir la « transitivité » ? Qu'est « un mode » ? Ce sont là quelques pistes données pour que, forts d'une vraie culture grammaticale, les candidats puissent à partir d'une introduction solide mener leur étude en s'arrêtant plus avant sur des occurrences intéressantes ou problématiques.

### Recommandations méthodologiques

- **Les sources** : les rapports précédents, auxquels nous renvoyons, ont fourni une liste diversifiée des grammaires adaptées à la préparation du concours. On rappellera que les candidats doivent maîtriser la terminologie grammaticale publiée en 1997 par l'Inspection générale des lettres et qu'aucun libellé ne saurait renvoyer à telle ou telle approche spécifique. À côté des ouvrages de base que sont la *Grammaire méthodique du Français* (M. Riegel, R. Rioul et J-M Pellat, PUF), la *Grammaire du français* (D. Denis, A.Sancier-Château, Livre de Poche), il est recommandé aux candidats de développer leur culture grammaticale ainsi que leur sens critique en travaillant à partir, entre autres, de la *Grammaire de la Phrase Française* (P. Le Goffic). Concernant la théorie guillaumienne largement sollicitée encore cette année par les candidats (le concept de subduction a pu servir de cadre à de nombreux exposés : étude de « de », de « que », d' « être et avoir », des semi-auxiliaires, de la négation etc...), la *Systématique de la langue Française* (G. Moignet, Klincksieck) permet de s'approprier avec rigueur une terminologie spécifique, la *Syntaxe du français* (O. Soutet, *Que sais-je ?*) plus accessible propose une synthèse fort utile. Les exposés fondés sur les analyses de *La Grammaire critique du Français* (M. Wilmet, Hachette) ont donné lieu au meilleur (19/20 sur l'apposition) comme au pire (2/20 sur les circonstanciels). Libre au candidat de choisir un

cadre théorique précisé et explicité en introduction et de s'y tenir, (les diverses théories ventilées dans les grammaires sont à l'évidence toutes recevables). Ainsi, évoquer pour les adverbes des emplois intraprédicatifs suppose que soient présentés également des emplois extraprédicatifs et transprédicatifs. Parler d'« intégratives adverbiales » exige que soient exposés clairement les partis pris théoriques qui justifient cette nouvelle partition des propositions subordonnées. Aussi, est-ce parfois dans la confusion et l'amalgame que sont conduites les analyses, empruntant de-ci de-là des éléments théoriques disparates. Le candidat peut, voire doit, (c'est le cas pour l'infinitive, notion de prédication seconde à connaître) proposer plusieurs options interprétatives ou contester éventuellement la pertinence de tel choix terminologique (la complétive ?). Les notes élevées traduisent toujours une vraie sensibilité à la langue, adossée à une solide culture linguistique.

Un exemple précis pour illustrer ce qui vient d'être dit. Différentes descriptions grammaticales ont pu être faites de ce type de constructions très fréquent dans les pièces de Beckett : *Elle relève la tête, ton enjoué [...] elle regarde devant elle, lunettes dans une main, toque dans l'autre*. Libre au candidat de reprendre les analyses de la *Grammaire méthodique du français* (p.193) ou de nourrir son exposé à partir de la *Grammaire de la Phrase Française* (pp. 489-490) et idéalement de convoquer les deux sources. L'exploitation stylistique de ces constructions est par ailleurs aisée.

- **Conduite de l'exposé** : aucun sujet ne peut déstabiliser un candidat tant il est vrai qu'il s'inscrit dans une liste plus ou moins fermée et peut correspondre à des points travaillés sur les textes au programme (une connaissance de certaines particularités de la langue du 16<sup>e</sup> siècle et de la langue classique est bien sûr attendue). La délimitation précise de l'extrait support à l'exposé peut être variable (au candidat d'être vigilant). Une fois le libellé connu, le premier travail est d'en définir et d'en interroger les termes : l'étude de la relation attributive (sujet qui a partie liée avec la fonction apposition, la phrase nominale attributive, la construction prépositionnelle par exemple *ce salaud de Pozzo ! ...*) n'est pas équivalente à l'étude de l'attribut. La notion de modalités d'énonciation oblige le candidat à réfléchir sur les modalités d'énoncé, sur les modalités logiques (quel lien avec les actes de langage ? quel statut de l'exclamation ? La négation peut-elle être envisagée comme une modalité ?). Parfois, à partir d'une définition traditionnelle (la fonction sujet), il convient de revisiter la notion à la lumière d'apports théoriques actualisés. **Une introduction nourrie** s'attache à poser des éclairages théoriques sur le fait de langue ou la notion abordés et permet de délimiter le sujet (en évoquant des cas délicats ou marginaux traités à la fin). Un plan est proposé en fonction du *corpus* en lien avec le cadre théorique annoncé en amont (l'étude de *être* par exemple pourra s'inspirer soit du traitement de la question dans la *Grammaire de la phrase Française*, chapitre 7, soit s'appuyer sur les thèses guillaumiennes). **La conclusion** de l'exposé peut ainsi qu'il a été dit mettre en lumière l'intérêt de l'approche grammaticale pour la lecture interprétative du texte (peu probant avec l'étude de « que », « de »...mais fort intéressant par exemple sur un texte de Marivaux avec l'étude du futur et du conditionnel). L'intuition d'une pertinence du sujet de grammaire par rapport à l'extrait proposé justifie (le candidat l'exprime souvent clairement) le fait de contrarier l'ordre traditionnel : explication de texte/ exposé de grammaire. Ainsi, l'étude des temps de l'indicatif dans le *Télémaque*, du verbe « être » dans *En attendant Godot*, ou des groupes prépositionnels dans *Au Cabaret vert* de Rimbaud a donné lieu à des développements stylistiques fins et valorisés dans la notation.
- **Lors de l'année de préparation**, le candidat devra apprendre à problématiser les définitions ou les notions essentielles et ce, à partir du socle de connaissances acquis au cours de sa formation universitaire (par exemple la question des formes en *-ant* au 16<sup>ème</sup> siècle a obligatoirement été vue et le jury s'étonne de l'ignorance de certains candidats sur ce point). La grammaire n'est pas affaire d'étiquetage et la notion de *continuum* connue des candidats a souvent permis de montrer l'ambiguïté de certaines analyses (nature du « que » par exemple, notion d'attribut du sujet ou de l'objet accessoire). Se confronter à des cas délicats (s'ils le sont vraiment !), ne pas trancher de façon péremptoire ne peut que valoriser la prestation du candidat. Le recours à différents tests (pronominalisation, effacement, commutation, déplacement...) pour l'analyse d'une occurrence difficile est là encore encouragé.
- **Gestion du temps et erreurs possibles** : une introduction hypertrophiée ne permet pas de faire l'économie de l'analyse des occurrences. S'il y a trop de formes dans le texte proposé (par exemple du morphème « de », ou de l'adjectif qualificatif), il ne s'agit nullement de s'arrêter sur chaque cas mais de les regrouper en évoquant le nombre important d'emplois similaires. En revanche, le candidat ne peut faire l'impasse sur des emplois singuliers (« de » indice d'infinitif, présence ou non en structure profonde, amalgame avec un autre morphème...). Écartés volontairement ou non, ces exemples feront l'objet d'une interrogation lors de l'entretien, entretien qui ne peut que majorer la note si le candidat trouve justement réponses aux questions posées par le jury. Trop de candidats ont dû écourter leur exposé à cause d'une mauvaise organisation de leur propos :

inutile de passer cinq minutes sur les dix accordées pour traiter par le menu de la morphologie de l'adjectif ou de l'adverbe, quelques remarques rapides suffisent. *A contrario*, lorsque le candidat dispose de peu d'occurrences, cela lui impose de développer et de problématiser ses analyses. Enfin, comme chaque année, certains candidats réorientent le libellé imposé pour traiter d'une question qui entretient plus ou moins de liens avec le sujet et qu'ils maîtrisent peut-être mieux. Ce gauchissement du sujet est bien sûr sanctionné. Pour exemples, la « place de l'adjectif » devient « la fonction de l'adjectif », l'étude du « pronom réfléchi » est remplacée par celle des verbes pronominaux.

Fabienne Boissieras  
Professeur des Universités.