

Agrégation externe

Section : Lettres modernes

Session 2018

Rapport de jury présenté par :

Anne VIBERT, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale,

Présidente du jury.

Sommaire

Composition du jury page 3.

Observations générales, par la présidente du jury page 8.

Épreuves écrites page 10.

Première composition : littérature française page 10.

Deuxième composition : littérature comparée page 23.

Étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500 page 38.

Étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500 page 68.

Version latine page 83.

Version grecque page 89.

Version de langues vivantes page 93.

Allemand	93.
Anglais	100.
Arabe	112.
Chinois	114.
Espagnol	116.
Hébreu	122.
Italien	124.
Polonais	133.
Portugais	138.
Roumain	142.
Russe	144.
Tchèque	146.

Épreuves orales page 148.

Leçon page 148.

Explication de textes sur programme page 158.

Exposé de grammaire associé à l'explication sur programme page 162.

Explication de textes hors programme page 167.

Commentaire d'un texte issu du programme de littérature comparée page 174.

Éléments statistiques page 179.



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

Secrétariat général
Direction générale des ressources humaines
Sous-direction du recrutement

Le ministre de l'éducation nationale,

- Vu l'arrêté du 8 août 2017 autorisant au titre de l'année 2018 l'ouverture du concours externe de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré,
- Vu l'arrêté du 16 octobre 2017 nommant les présidents des jurys des concours externes de l'agrégation ouverts au titre de la session 2018,
- Vu les propositions de la présidente du jury,

ARRETE

Article 1 : Le jury du concours de l'agrégation externe, section Lettres Modernes est constitué comme suit pour la session 2018 :

Présidente

Mme Anne VIBERT
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

Vice-Présidente

Mme Marianne BOUCHARDON
Maître de conférences des universités

Académie de ROUEN

Vice-Président

M. Jean-François LOUETTE
Professeur des universités

Académie de PARIS

Secrétaire Général

M. Marc EVEN
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

Membres du jury

Mme Karine ABIVEN
Maître de conférences des universités

Académie de PARIS

Mme Christina AGUIBETOV
Inspecteur d'académie/Inspecteur pédagogique régional

Académie de VERSAILLES

M. Julien ALLIOT
Professeur agrégé

Académie de PARIS

Mme Chrystelle BARBILLON
Professeur agrégé

Académie de PARIS

Mme Christine BARON
Professeur des universités

Académie de POITIERS

Mme Naima BATAILLE
Professeur agrégé

Académie de LILLE

M. Rodolphe BAUDIN
Maître de conférences des universités

Académie de STRASBOURG

Mme Ariane BENDAVID Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Cécile BERTRAND Professeur agrégé	Académie de LYON
Mme Vanessa BESAND Maître de conférences des universités	Académie de DIJON
Mme Katarzyna BESSIERE Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Catherine BRASME-VIOLA Professeur agrégé	Académie de LILLE
Mme Pauline BRULEY-BERNON Maître de conférences des universités	Académie de NANTES
M. Alain BRUNN Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
M. Thomas CAILLIEZ Professeur agrégé	Académie de PARIS
M. Philippe CAPPELLE Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Thibaut CASAGRANDE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Inès CAZALAS Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Nadia CERNOGORA Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Richard CHARBONNEAU Professeur agrégé	Académie de RENNES
Mme Aurore CLAVIER Maître de conférences des universités	Académie de LILLE
M. Jean CLEDER Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
Mme Marie-Andrée COLBEAUX Professeur agrégé	Académie de LILLE
M. Damien DE CARNE Professeur des universités	Académie de NANCY-METZ
Mme Anne-Sophie DE GROER Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
M. François DE SAINT-CHERON Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Odile DIAZ-FELIU Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
M. Sébastien DOUCHET Maître de conférences des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
Mme Estelle DOUDET Professeur des universités	Académie de GRENOBLE
M. Pedro DUARTE Maître de conférences des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
Mme Cécile DUDOUYT Maître de conférences des universités	Académie de CRETEIL
M. Fabrice DULERY Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Fanny EOUZAN Professeur agrégé	Académie de LILLE
M. Jean Raymond FANLO Professeur des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
M. Laurent FOLLIOU Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Cécile FOLSCHWEILLER Maître de conférences des universités	Académie de PARIS

M. Jean-Marie FOURNIER Professeur des universités	Académie de PARIS
Mme Corinne FRANCOIS-DENEVE Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Xavier GALMICHE Professeur des universités	Académie de PARIS
Mme Florence GARAMBOIS-VASQUEZ Maître de conférences des universités	Académie de LYON
Mme Stéphanie GENAND Maître de conférences des universités	Académie de ROUEN
M. Emmanuel GODO Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Julien GOEURY Professeur des universités	Académie d' AMIENS
M. Bertrand GUEST Maître de conférences des universités	Académie de NANTES
M. Jean-Christophe JOLIVET Professeur des universités	Académie de PARIS
M. Philippe JOUSSET Professeur des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
Mme Sophie LABATUT Professeur agrégé	Académie d' ORLEANS-TOURS
Mme Christelle LAIZE-GRATIAS Professeur de chaire supérieure	Académie de LYON
M. Patrice LALOYE Professeur de chaire supérieure	Académie de LYON
M. Philippe LAMOUREUX Professeur agrégé	Académie de LILLE
M. Romain LANCREY-JAVAL Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Ajda LATIFSES Professeur agrégé	Académie de NANCY-METZ
M. Nicolas LAURENT Maître de conférences des universités	Académie de LYON
Mme Rachel LE LAMER-PAVARD Inspecteur d'académie/Inspecteur pédagogique régional	Académie de MONTPELLIER
Mme Cécile LIGNEREUX Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. Stéphane LOJKINE Professeur des universités	Académie d' AIX-MARSEILLE
M. Boris LYON-CAEN Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Matthieu MARCHAL Maître de conférences des universités	Académie de LILLE
M. Alexandru MARDALE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Philippe MARTY Professeur des universités	Académie de MONTPELLIER
M. Silvère MENEGALDO Maître de conférences des universités	Académie d' ORLEANS-TOURS
M. Fouad MLIH Professeur agrégé	Académie de PARIS
M. Dominique MONCOND'HUY Professeur des universités	Académie de POITIERS
M. Philippe MONNERET Professeur des universités	Académie de PARIS
Mme Amandine MUSSOU Maître de conférences des universités	Académie de PARIS

M. Frédéric NAU Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Yolaine PARISOT Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
M. Stéphane PATIN Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Emilie PICHEROT Maître de conférences des universités	Académie de LILLE
Mme Claire PLACIAL Maître de conférences des universités	Académie de NANCY-METZ
Mme Marina POISSON Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
Mme Emmanuelle POULAIN-GAUTRET Maître de conférences des universités	Académie de LILLE
Mme Aude PRETA-DE-BEAUFORT Professeur des universités	Académie de NANCY-METZ
M. Patrick QUILLIER Professeur des universités	Académie de NICE
Mme Anne ROEHLING Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Delphine RUMEAU Maître de conférences des universités	Académie de TOULOUSE
Mme Judith SARFATI-LANTER Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Kinga SIATOWSKA-CALLEBAT Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Valérie STEMMER Professeur de chaire supérieure	Académie de LILLE
Mme Edmée STRAUCH NGATOUM Professeur agrégé	Académie de MONTPELLIER
M. Yovan STUPAR Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Hélène TETREL Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
Mme Brigitte THOMAS Inspecteur d'académie/Inspecteur pédagogique régional	Académie de REIMS
M. Trung TRAN QUOC Maître de conférences des universités	Académie de MONTPELLIER
M. Pascal VACHER Maître de conférences des universités	Académie de DIJON
M. Andréa VALENTINI Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Pascal VALLAT Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Mathilde VALLESPER Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
Mme Jana VARGOVCIKOVA ATTACHE TEMPORAIRE ENSEIGN. ET RECHERCHE	Académie de PARIS
Mme Elisabeth VAUTHIER Professeur des universités	Académie de LYON
Mme Marie VER EECHE Professeur agrégé	Académie de CRETEIL
M. Thomas VERJANS Professeur des universités	Académie de TOULOUSE
M. Paul VEYRET Maître de conférences des universités	Académie de BORDEAUX
Mme Géraldine VEYSSEYRE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS

Mme Laurence VIANES
Maître de conférences des universités

Académie de GRENOBLE

M. Victor VUILLEUMIER
Maître de conférences des universités

Académie de PARIS

Mme Marie-Albane WATINE
Maître de conférences des universités

Académie de NICE

Mme Agnès WOOG
Professeur agrégé

Académie de PARIS

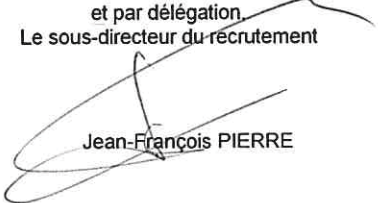
Mme Véronique ZAERCHER-KECK
Inspecteur d'académie/Inspecteur pédagogique régional

Académie de NANCY-METZ

Article 2 : Le directeur général des ressources humaines est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 15 février 2018

Pour le ministre de l'éducation nationale
et par délégation,
Le sous-directeur du recrutement


Jean-François PIERRE

Observations générales de la présidente du jury

Pour cette session 2018 de l'agrégation externe de Lettres modernes, 119 postes étaient mis au concours, en diminution de 20% par rapport aux 147 postes de la session 2017. Le nombre d'inscrits était de 1352, en légère baisse par rapport à 2017 (1411 inscrits) ; de même la proportion des candidats qui ont passé toutes les épreuves écrites (candidats dits « non éliminés ») : 45,11% des inscrits, soit 614 candidats seulement (45,64% en 2017, soit 644 candidats) ont composé dans toutes ces épreuves, taux qui reste donc bas. On ne peut que regretter que tant de candidats s'éliminent d'eux-mêmes, soit en ne participant pas au concours, soit en n'allant pas jusqu'au bout des épreuves. (l'absence à une épreuve est en effet éliminatoire) alors même qu'ils ne sont peut-être pas toujours les meilleurs juges de leurs prestations et surtout, comme l'atteste heureusement un certain nombre d'exemples, qu'une contre-performance dans une épreuve peut être compensée. On ne peut pas nécessairement et en toute circonstance être au plus haut niveau sur chaque épreuve. Mais c'est précisément la loi du concours, et ce qui fonde tout à la fois sa légitimité et son équité : qu'il propose des épreuves nombreuses et requérant des compétences diverses pour juger d'un haut niveau d'ensemble. De la même manière, une excellente prestation dans une épreuve, quelle qu'elle soit, ne suffira pas à racheter un niveau général trop faible. C'est pourquoi le bon sens impose aux candidats de se préparer au mieux dans *toutes* les épreuves, ce qui empêche les supposés « aléas » du concours d'intervenir de façon décisive sur le résultat final.

Les admissibles étaient cette année 297, à savoir 48,37 % des non éliminés. La moyenne des non éliminés était de 7,79, celle des admissibles de 10,59 et la barre d'admissibilité a été fixée par le jury à 8,11. On trouvera ci-dessous un petit tableau récapitulant ces données de l'admissibilité pour les années 2014 à 2018.

	Session 2014	Session 2015	Session 2016	Session 2017	Session 2018
Postes	125	154	162	147	119
Inscrits	1378	1415	1398	1411	1352
Non éliminés	744 (53,99% des inscrits)	764 (53,99% des inscrits)	687 (49% des inscrits)	644 (45,64% des inscrits)	614 (45,41% des inscrits)
Admissibles	287 (38,58% des non éliminés)	349 (45,68% des non éliminés)	352 (51% des non éliminés)	346 (53,73% des non éliminés)	297 (48,37% des non éliminés)
Moyenne des non éliminés	7,35	7,59	7,31	7,75	7,79
Moyenne des admissibles	10,68	10,44	9,91	10,17	10,59
Barre d'admissibilité	8,60	8,10	7,25	7,61	8,11

En ce qui concerne l'admission, il n'y a pas eu de liste complémentaire et les 119 postes ont été pourvus avec une barre à 9,97, plus élevée que celle des quatre sessions précédentes qui nous servent de point de comparaison, et avec une moyenne des admis de 11,88, en hausse également. Le niveau du concours était donc cette année logiquement et significativement plus élevé, en proportion de la diminution du nombre de postes. Si l'on ne peut que se réjouir de voir attribuer le grade d'agrégé(e) à d'excellent(e)s candidat(e)s, on regrettera que la baisse importante du nombre de postes n'ait pas permis de recevoir de bons candidats qui auraient mérité de réussir le concours. On trouvera ci-après le tableau des données de l'admission pour les années 2014 à 2018.

	Session 2014	Session 2015	Session 2016	Session 2017	Session 2018
Postes	125	154	162	147	119
Reçus	156	165	163	158	119
Admissibles	287 (- 2 = 285)	349 (- 3 = 346)	352 (- 8) = 344	346 (- 3) = 343	297 (-2) = 295
Moyenne des non éliminés (admissibilité + admission)	8,97	9,17	9,09	9,42	9,76
Moyenne des non éliminés (épreuves d'admission)	7,30	7,89	8,24	8,64	8,93

Moyenne des Admis (admissibilité + admission)	10,65	10,88	10,86	11,26	11,88
Moyenne des admis (épreuves d'admission)	9,58	10,19	10,50	10,83	11,70
Barre d'admission	8,96 (Barre liste complémentaire > + 31 : 8,37)	9,15 (Barre liste complémentaire > + 11 : 9,03)	8,86 (Barre liste complémentaire > + 1 : 8,85)	9,47 (Barre liste complémentaire > + 11 : 9,35)	9,97

Le lecteur pourra se reporter à la fin du rapport pour le détail des moyennes épreuve par épreuve. Précisons simplement ici que les moyennes des épreuves écrites se situent entre 7,21 et 8,55 ; celles des épreuves orales entre 8,26 et 9,37. La moyenne d'écrit la plus basse est celle de la composition de littérature comparée : il apparaît qu'un nombre important de candidats ont travaillé de façon très insuffisante sur la question tombée à l'écrit, ce qui a donné lieu à des copies quasi vides ou très approximatives, montrant à l'évidence au jury que les œuvres avaient été survolées voire, pour certaines d'entre elle, n'avaient pas même été lues. Il nous faut donc rappeler ici que se livrer à des calculs de probabilité sur les questions susceptibles ou non de tomber à l'écrit pour faire des impasses est la plus sûre garantie d'un échec annoncé. Toutes les œuvres et toutes les questions du programme peuvent donner lieu à un sujet, quelles que soient celles qui ont été retenues lors de la session précédente. Faire des impasses, c'est aussi oublier que préparer un concours comme l'agrégation, c'est d'abord s'engager dans un processus de formation, y approfondir et élargir sa culture littéraire et, en ce qui concerne plus particulièrement la littérature comparée, découvrir des auteurs et des œuvres qu'on n'avait peut-être pas encore eu l'occasion de fréquenter. En grammaire, et pour les mêmes raisons, c'est oublier qu'il s'agit de se donner une connaissance générale et large de la langue et de son évolution historique. Toute préparation sérieuse exclut donc les pronostics hasardeux et s'attache au contraire à la lecture approfondie des œuvres au programme comme à un travail méthodique en grammaire médiévale et moderne.

Les rapports des différentes épreuves insistent tous, comme du reste ceux des années précédentes, sur la nécessaire appropriation personnelle des œuvres, que ne sauraient remplacer les meilleurs cours ou la reprise de discours critiques. Qu'il s'agisse de dissertation, de leçon ou d'explication de texte, les connaissances acquises nourrissent une réflexion personnelle sur les sujets et sur les textes, réflexion qui suppose qu'on ait d'abord soi-même lu véritablement, et relu, les œuvres. De même, la préparation de l'explication hors programme, si elle n'exige pas d'avoir lu toutes les œuvres dont sont extraits les textes proposés aux candidats, demande d'avoir construit en amont une solide culture littéraire fondée sur la fréquentation des œuvres et sur les connaissances en histoire littéraire qui permettent de les situer. Les candidats seront également attentifs aux conseils que prodiguent les différents rapports consacrés aux dissertations et à la leçon en ce qui concerne l'analyse du sujet, moment essentiel qui conditionne la réussite de l'épreuve, ainsi qu'à la question du traitement des exemples, point faible récurrent qui caractérise de façon hautement dommageable bien des copies et des leçons.

Les candidats ne négligeront pas non plus l'entraînement aux versions, latine ou grecque, ni de langue vivante étrangère : la lecture des rapports consacrés à chaque épreuve leur permettra de prendre la mesure du niveau d'exigence attendu. Et rappelons pour finir que la préparation aux épreuves orales doit s'anticiper et pour cela accompagner celle des épreuves écrites : trop de candidats perdent leurs moyens à l'oral, sont mal à l'aise, ou manifestent des difficultés à gérer leur temps, ce qui est le signe d'un manque de pratique de ces différentes épreuves, aussi exigeantes que les épreuves écrites. Néanmoins, avec une préparation sérieuse, régulière et intensive, le concours est accessible à ceux qui s'en donnent véritablement les moyens. Cette année comme les précédentes, le jury a eu le plaisir de lire d'excellentes copies et d'entendre des prestations orales de très grande qualité. Chaque fois, il a su apprécier et valoriser ces performances qui donnent tout son sens à un concours tel que l'agrégation. Il serait heureux de pouvoir en saluer encore davantage.

La Présidente du jury souhaite enfin remercier l'ensemble des collègues du jury pour le travail accompli efficacement et en bonne intelligence. Elle tient en outre à remercier chaleureusement le Proviseur du lycée Turgot, ainsi que ses équipes, pour avoir accueilli le concours, et pour avoir, avec grande compétence et fort aimablement, pleinement contribué au bon déroulement de cette session 2018 de l'agrégation de Lettres modernes.

Anne Vibert, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale.

ÉPREUVES ÉCRITES : première composition française

Rapport présenté par Trung Tran, maître de conférences des universités, université Paul Valéry-Montpellier III

« Dans un récit plus ou moins tiré des « romans de prouesses », donc sans grande invention thématique ou structurelle, la parole doit s'afficher première : livrée à l'état brut, elle transcende les données médiocres du roman. Le cadre gigantesque n'est là que pour servir de tremplin au gigantisme verbal. L'énormité des balourdises et des loufoqueries dispose le lecteur à accepter toutes les outrances de la parole. On s'achemine progressivement d'une intrigue fabuleuse aux fabulations d'un langage. Le roman est autre chose qu'une galerie de tableaux grotesques. La véritable intrigue, il faut la chercher dans un concours de voix désaccordées qui s'enivrent de verbe. » (François Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, [1972], 1996, p.34)

Analyse du sujet / remarques sur les copies

La citation soumise à la sagacité des candidats était extraite d'un ouvrage qu'un certain nombre d'entre eux, semble-t-il, connaissait. Ouvrant la section « Langage du géant et gigantisme verbal » des *Langages de Rabelais*, les propos de François Rigolot portent en l'occurrence sur le *Pantagruel* mais trouvent à s'appliquer sans difficulté au *Gargantua*, que l'auteur cite du reste dans les pages qui suivent immédiatement notre extrait pour étayer sa démonstration. Précisons d'emblée que si cet essai a fortement marqué la critique rabelaisienne, le jury n'exigeait nullement des candidats qu'ils l'aient fréquenté en profondeur, et sa méconnaissance ne constituait en rien un handicap pour peu que l'on soit doté d'une certaine culture en matière d'histoire de la critique. Les entours de la citation donnaient ainsi des éléments utiles de **contextualisation** : le sujet était assorti des références précises de l'ouvrage, et l'on avait pris soin d'en indiquer la date de première publication (1972). La mise en relation de cette date et du titre de l'ouvrage permettait à un candidat avisé de replacer les propos de François Rigolot dans le contexte connu de promotion de la critique poétique et textualiste et de réaction de cette dernière contre l'approche exclusivement historique et philologique des textes. C'est dans ce contexte que s'inscrivent les querelles qui opposent alors les spécialistes de Rabelais et dont l'élément déclencheur fut l'article de Leo Spitzer (« Rabelais et les rabelaisants »), paru en 1960 et repris en 1970 dans *Études de style*. Le débat ressurgira en 1985-1986 pour se cristalliser autour du prologue du *Gargantua* à l'occasion de la parution d'un article de Gérard Defaux, promoteur de l'univocité du sens, et la réponse de Terence Cave, Michel Jeanneret et François Rigolot, contre la « prétendue transparence de Rabelais ». F. Rigolot se fait l'écho de cette querelle dans la préface qu'il donne en tête de la réédition de ses *Langages de Rabelais*, parue en 1996. Il y précise ses positions, prenant ses distances vis-à-vis des splendeurs passées du structuralisme tout en réaffirmant l'absolue nécessité de se prémunir des excès du positivisme, ce qu'exige tout particulièrement une analyse des romans rabelaisiens soucieuse de rendre compte de la langue et du style de leur auteur et, plus globalement, de la question du statut du signe qui traverse la geste pantagruéline.

Tiré d'un essai paru dans le contexte d'une vive polémique critique qui se prolongera bien des années après, la citation, très riche, offrait de nombreuses prises pour l'analyse mais aussi de nombreux leviers pour la discussion, ne serait-ce que par son caractère – à certains égards – daté. Une lecture minutieuse de la citation permettait de comprendre en quoi précisément elle se fait l'écho du débat opposant – pour le dire vite – la critique textualiste et la critique historique, et en quels termes elle le formule très exactement. Il importait ainsi de la serrer de près et d'être fidèle à sa lettre en relevant en premier lieu la tension qui confronte récit et langage si bien que c'est, d'une certaine façon, non pas tant au Rabelais humaniste et savant qu'au Rabelais romancier et conteur d'histoires qu'il s'agit d'opposer le Rabelais poète et inventeur de langue(s). Fortement dialectisée, la citation est ainsi entièrement structurée par la mise en conflit d'une série de termes et d'expressions qui appelaient un examen détaillé permettant d'explicitier le point de vue proposé et de le mettre en débat. Formulons ici une remarque valant conseil pour les futurs candidats : on ne saurait trop insister sur la nécessité – quel que soit le sujet proposé – de se livrer à une **analyse de la citation** qui en examine de près les termes clés. S'il importe de revenir sur la citation tout au long de la démonstration afin d'en assurer la dynamique, de la confronter sans cesse à sa propre lecture de l'œuvre, c'est d'abord dans l'introduction (dont on rappelle qu'elle doit reproduire intégralement le sujet) qu'il est

attendu des candidats qu'ils synthétisent l'analyse du sujet, à laquelle ils se seront livrés dans leur travail préparatoire. Il ne faut jamais oublier que la citation est un *texte* et qu'à cet égard, il convient d'*expliquer* ce texte en étant attentif à sa construction, à son lexique, éventuellement au ton employé, sans pour autant s'embarrasser de remarques grammaticales et stylistiques superflues. Définir les mots du sujet – sans oublier de les mettre en relation les uns avec les autres –, c'est ouvrir leur éventail sémantique, que peuvent utilement mettre en évidence leurs points de contact avec leurs paronymes ou, inversement, leurs antonymes. Il s'agit là d'une étape cruciale de la dissertation, qui ne doit pas se contenter d'une reformulation paraphrastique de la citation, comme le jury l'a trop souvent lu. Ainsi de cette copie :

« Selon F. Rigolot, l'intrigue du *Gargantua* réside non pas dans un travail d'invention thématique et structurelle mais dans la langue, et tout est, dans le roman, mis au service de cette langue donnée à l'état brut. »

Rien de faux dans ces lignes, mais elles restent bien en deçà de ce que doit être une véritable ressaie synthétique et analytique du sujet, telle que la proposent par exemple ces deux candidats :

« Pour F. Rigolot, *Gargantua* s'inspire du canevas du « roman de prouesses », dans la tradition du roman de chevalerie relatant les hauts faits de personnages exemplaires, afin de créer moins une intrigue valant pour elle-même que pour la virtuosité verbale qu'elle permet d'orchestrer. Le vocabulaire romanesque (« récit », « intrigue », « fable ») se trouve assujéti aux différentes ressources de la parole (« langage », « parole », « verbe », « voix ») dans ce qu'elle a d'excessif (« l'énormité des balourdises » fait écho aux « outrances de la parole » et aux voix « qui s'enivrent »). Le cadre du genre romanesque permet donc le déploiement d'une verve langagière qui constituerait la « véritable intrigue », et ce plaisir du « verbe », à la jonction de l'oralité et de la matérialité sonore des mots, est donc rendu possible par une fiction gigantesque par essence excessive. Finalement, c'est donc à une définition du roman que semble aboutir la citation aux réminiscences bakhtiniennes : le concours de « voix désaccordées » n'est pas sans rappeler la polyphonie étudiée par le critique comme étant l'essence du roman. »

« Il est tout à fait remarquable que cette citation progresse par couples de concepts opposés, disposés sur six segments phrastiques plus ou moins autonomes. Le premier segment revient sur l'origine du *Gargantua*, le « roman de prouesses », évoquant explicitement le substrat des *Chroniques gargantuines* et le type-cadre arthurien qui, quoique parodié, fournit sa tradition thématique (un roman de chevalerie merveilleux) et structurelle (épreuves successives imposées au personnage éponyme puis résolution heureuse, en accord avec les valeurs courtoises). La modalisation « plus ou moins » modère toutefois cet héritage pour se focaliser au contraire sur le primat de la « parole », c'est-à-dire de l'énonciation directe d'une pensée livrée à tous, par rapport au « récit », ordonnancement des faits encadrés par une visée téléologique. Ces « données médiocres » du roman s'effacent donc au profit d'une « parole livrée à l'état brut ». Le deuxième segment vient préciser cette dichotomie : du côté du roman se trouve le 'cadre gigantesque', c'est-à-dire le merveilleux qui entoure l'origine, la force, la taille et la longévité des géants, merveilleux qui s'amenuise parfois jusqu'à disparaître au profit d'une seule parole, celle des géants mais aussi des autres personnages et du (des ?) narrateur(s). Cette isotopie du gigantisme reparaît ensuite tout au long de la citation, dans l'opposition entre « l'énormité des balourdises et des loufoqueries » (comique de situation quasi farcesque) et l'« outrance de la parole ». Toutefois, le troisième segment fait également mention d'une instance essentielle, le lecteur, programmé par la narration, dont le parcours est ici retracé (« on s'achemine »), de l'« intrigue fabuleuse » aux « fabulations d'un langage ». Ainsi, bien que la désignation de « roman » soit contestable, François Rigolot rejette la division par épisodes au profit d'une unité d'ensemble de la parole. La « parole livrée à l'état brut » devient un « concours de voix désaccordées » dans lequel il convient de « chercher » (apparition *in extremis* d'une quête herméneutique assignée au lecteur) la « véritable intrigue ».

Ces deux copies ne sont pas exemptes de maladresses mais présentent des qualités certaines : la première a le mérite de la clarté et de l'efficacité bien qu'elle passe sous silence certains aspects du sujet. Prenant appui sur certains des termes qui en constituent le cœur, elle engage la réflexion dans une voie clairement définie, tournant autour de la question du romanesque et, plus globalement, du genre dont relève le *Gargantua*. C'était là une façon tout à fait pertinente d'approcher le sujet. La deuxième copie, plus prolixe et quelque peu touffue, procède à une lecture maladroitement linéaire de la citation qui devrait aboutir à une formulation plus synthétique de ses enjeux mais frappe par son souci de précision et la richesse des pistes soulevées.

Dans l'un et l'autre cas, on soulignera le soin avec lequel les mots de la citation ne sont pas simplement repris mais explicités et déployés selon le système de correspondances et d'oppositions qui structure la citation (« récit »/ « parole », « cadre gigantesque »/« gigantisme verbal », « énormité des balourdises et loufoqueries »/ « outrances de la parole », « intrigue fabuleuse »/« fabulations du langage », « galerie de tableaux grotesques »/ « concours de voix désaccordées »). À une invention romanesque reposant sur une matière et une manière narratives jugées médiocres car calquées sur des modèles préexistants éprouvés et une topique attendue s'oppose donc, selon Rigolot, une invention langagière qui fonde l'entreprise novatrice de Rabelais. Le « récit », l'« histoire » se trouvent dévalorisés, voire disqualifiés, et ne sont que des prétextes à toutes les expérimentations linguistiques possibles. La langue débridée de Rabelais est rendue acceptable et se trouve acceptée car permise par un univers lui-même débridé et fantaisiste, où les « loufoqueries » le disputent aux « balourdises ». Ainsi, s'installer dans la fiction, c'est *de facto* consentir à entrer dans sa langue, à en comprendre le surgissement : de la bouche des géants ne peut sortir qu'une parole à la mesure de leur démesure. La création de ce que Rigolot, dans les lignes qui suivent immédiatement notre citation, appelle un « univers mythique » autorise le déploiement d'un « lyrisme grotesque » ne connaissant aucune limite.

À partir de là, il était attendu des candidats qu'ils précisent la nature des modèles narratifs que Rigolot définit par la seule étiquette de « romans de prouesses » : modèle générique de la littérature épico-chevaleresque et modèle textuel des *Chroniques gargantuines*. Le *Gargantua* en porterait l'empreinte au regard de ses données thématiques et structurelles (trame linéaire et continue, configuration des actions tendues vers une fin, densité des personnages, thème du gigantisme, etc.). La modalisation que F. Rigolot apporte lui-même à ses affirmations (« plus ou moins ») en signale cependant les limites et invite à s'interroger sur leur caractère réducteur. L'on pouvait ainsi à la fois en appeler à ces autres modèles narratifs que sont les genres historiques (Annales, chroniques) et biographiques (récits de vie, hagiographie) mais aussi aux modèles non narratifs dont le texte se nourrit tout autant (théâtre, farce, poésie, genres oratoires) : leur cohabitation fonde la poétique du *Gargantua* en lui conférant des traits dont l'examen permet soit de prolonger le point de vue de Rigolot, soit de le nuancer ou de le discuter.

« Transcendées », ces « données médiocres » se voient rehaussées par une langue qui reconfigure un schéma narratif sans cesse troué et dynamité par une prolifération de morceaux de paroles, et transformées par un verbe outrancier qui en assure la déformation comique et parodique. L'étude de toutes ces « fabulations du langage » constituait bien évidemment un attendu fort du sujet : les candidats avaient toute latitude pour se livrer à des développements précisant les modalités de l'écriture de l'excès, aborder les procédés de l'amplification et de la *copia*, la trivialité du lexique et les écarts de registres et de styles. Sur tous ces points, la précision des analyses a constitué un critère essentiel pour discriminer les copies. Elle était notamment conditionnée par le soin avec lequel le « gigantisme verbal » était mis en relation avec les termes de « paroles » et de « voix », qu'il convenait d'interroger :

- la parole « livrée à l'état brut » : à l'« état brut » car sans filtre ni fard ? au plus près du naturel ? sans entraves et, à ce titre, s'autorisant tous les écarts, toutes les brutalités, les dissonances, les irrévérences ? À « l'état brut » encore car livrant et travaillant le verbe dans sa plus pure matérialité pour explorer tous les sentiers du mot jusqu'à promouvoir la gratuité d'un langage n'ayant d'autre fin que lui-même ?
- la promotion de l'oralité, des discours et des paroles vives : affirmer la prééminence du langage sur le récit, c'est affirmer la prééminence des modèles discursifs et oratoires sur les modèles narratifs : harangue, déclamation, éloge, rhétorique épistolaire, dialogue. S'agit-il là de morceaux digressifs trouant le tissu narratif, prétextes à explorer toutes les variétés de la langue et du style ? Loin de n'être que de purs morceaux de bravoure verbaux, marquent-ils au contraire des étapes clés dans la progression du récit, ou sont-ils les lieux d'une réflexion éthique sous-jacente sur la pertinence et les impertinences de la parole, son juste usage, son efficacité ?
- ces paroles et ces discours sont proférés par les voix des personnages d'une fiction qui se donne les allures d'une fiction d'oralité. Ces personnages, se livrant à loisir à des discours graves ou fantaisistes, ou à de joyeux propos de table, ne sont-ils que des supports de voix et, à ce titre, des lieux d'expérimentation du verbe rabelaisien, ou faut-il y voir des figures dotées de densité et d'épaisseur, définies par leur caractère, leurs actions, déployant une parole porteuse de valeurs ?
- le « concours des voix désaccordées » : « désaccordées », ces voix le sont car en dissonance avec le fil narratif qu'elles ne cessent de troubler ; « désaccordées », elles le sont encore car en constante opposition les unes par rapport aux autres, en permanente contradiction : faut-il aller jusqu'à dire que ces « désaccords » annulent le sens et invitent à n'être qu'à l'écoute de la texture des voix et de leur joyeux tintamarre ? ou fondent-ils plutôt une entreprise de déstabilisation qui déséquilibre le sens et le suspend pour inviter à l'interroger sans cesse ? L'ivresse des mots et par les mots (« s'enivrent de verbe ») promeut-elle la manipulation gratuite et la jouissance tout aussi gratuite du verbe, invitant à accueillir le roman par un éclat de rire généralisé ? Poussée à ses extrémités, la thèse de Rigolot

délégitimerait-elle alors les lectures à « plus haut sens », traversées par les débats (politiques, moraux, religieux, spirituels) du temps et dévoilant les intentions (transparentes ?) de Rabelais ? À moins que l'ivresse, l'absorption et le partage du vin n'offrent l'image d'une dynamique herméneutique qui rencontre l'inspiration bachique que Rabelais, sous la figure d'Alcofribas, met en scène au terme de son prologue.

L'énoncé de la **problématique**, qui succède à l'analyse de la citation, est une étape tant cruciale que délicate. On comparera les problématiques suivantes :

« Dans quelle mesure est-il possible d'affirmer que l'intrigue du *Gargantua* se trouve dans la parole donnée à l'état brut dans une polyphonie de voix qui donnent à lire une aventure du langage ? »

« Il s'agira de montrer dans quelle mesure la parole et ses « fabulations », à la fois dans son gigantisme et sa polyphonie, interrogent le langage lui-même dans sa dimension réflexive et herméneutique, ainsi que le sens dont il est porteur : doit-il toujours véhiculer un « plus haut sens » ou peut-il advenir à l'état brut dans la joie et la gratuité de son enivrement ? »

La première proposition manifeste une juste compréhension de la citation mais, loin de la soumettre à la question, se contente de la reformuler. La problématique revient en définitive à se demander en quoi son auteur a raison (ou tort) sans qu'aucune dynamique dialectique ne soit engagée. La seconde proposition, au contraire, interroge le statut de la parole dans son rapport au processus herméneutique et aboutit à la formulation d'un questionnement clair, et fécond.

Il faut mettre au crédit de ces deux copies, quels que soient les reproches que l'on peut formuler à l'égard de la première, d'engager la réflexion autour de la parole et du langage en empruntant deux voies clairement définies, susceptibles par ailleurs de fédérer l'ensemble des enjeux que soulève le sujet : dans le premier cas, l'angle d'attaque choisi tourne autour de la question de l'intrigue (et donc du récit), dont il s'agit de problématiser le statut ; dans le second cas, c'est la question du (des) sens et du processus herméneutique qui constitue le fil directeur du propos. Ces deux axes sont bien entendu complémentaires l'un de l'autre, mais rappelons combien il importe que le raisonnement soit fermement tenu par un fil cohérent qui conditionnera le plan et vers lequel convergera toute la démonstration. En l'espèce, il s'agit donc de questionner soit l'un des postulats qui fonde le propos de F. Rigolot et est explicitement formulé par ce dernier, soit ses implications – ici bien plus implicites : s'il faut être attentif à ce que dit le sujet, il faut tout autant « entendre » ce qu'il ne dit pas, interroger ses silences.

Précisons les choses : le renversement de la hiérarchie entre récit et paroles invite à interroger le lien problématique entre l'invention romanesque (et toutes ses composantes – l'histoire, la narration, la composition, les personnages, etc.) et l'invention langagière. Ce renversement a pour corollaire tant la disqualification que les conditions de renouvellement de ce que François Rigolot qualifie par deux fois de « roman ». Cette qualification générique n'est pas sans importance. Elle paraît tributaire d'une certaine conception du genre romanesque qui éclaire les présupposés du sujet, et dont les termes « récit », « histoire » et « intrigue » dessinent nettement les coordonnées. C'est à une réflexion sur le genre qu'invitent tout autant les vocables renvoyant à la sphère de la parole et des voix, dont les résonances bakhtiniennes engagent sur la voie de la polyphonie comme trait constitutif du « roman », une polyphonie qui, dans le *Gargantua*, fait entendre un concert de voix discordantes se laissant aller au délire de leur propre enivrement. Les implications d'une telle promotion du langage (la « véritable intrigue » du roman, soit son argument exclusif) – amènent, si l'on pousse la thèse de Rigolot jusqu'à ses extrémités, à vider le récit de sa substance tant narrative que morale, politique, religieuse ou spirituelle : plus que suspendu, le sens serait-il dès lors annulé, sapé par une langue qui, toujours, l'excède ? Si aucune place ne semble être faite, dans la citation, aux lectures à « plus haut sens » qu'appelle indubitablement le *Gargantua*, l'on voit donc qu'il était aisé de restituer le roman à ses « tres haultz sacremens et mysteres horricques » – soit à sa valeur heuristique, voire à sa portée idéologique. Ainsi la mise en question du « récit » dans son rapport au langage ouvre sur un questionnement plus large sur l'élaboration et les fins de la fiction fabuleuse et sur les modalités de rencontre entre fiction plaisante, fiction de langage et fiction de savoir.

À partir de là, plusieurs trajectoires étaient possibles, selon l'angle adopté pour aborder le sujet et la logique démonstrative choisie pour l'explicitier, le nuancer et le discuter. Deux types de plan ont été proposés par les candidats : (I) le plan dialectique traditionnel – qui a la faveur de la majorité d'entre eux ; (II) un plan dont les deux premières parties vont dans le sens de la thèse pour ensuite la discuter et en dépasser les apories dans la troisième partie. Une telle démarche se justifie tout à fait

dès lors que les candidats estiment que le point de vue proposé nécessite d'être pleinement déployé. Il convient simplement de prendre garde à ce que la démonstration progresse d'une partie à l'autre et que la troisième partie ne se contente pas de récuser purement et simplement la thèse au risque que la démonstration n'aboutisse à un mur. Dans tous les cas, il est nécessaire que la démonstration soit mue par une dynamique dialectique : un sujet de dissertation propose toujours un point de vue qui prétend à l'universalité mais qui est toujours partial et donc partiel. Admettre, un temps du moins, la validité de la thèse est un préalable nécessaire à sa discussion. Celle-ci doit se garder d'être dans la contestation brute, au risque de manquer de nuance et d'être dans la pure contradiction. Mais la difficulté du sujet résidait surtout dans le risque de proposer une deuxième partie passant en revue les plus « hauts sens » du roman, au sein d'un développement descriptif et peu problématisé se cantonnant à la récitation de fiches de cours plus ou moins bien assimilées. Les meilleures copies furent celles qui surent rendre compte des enjeux touchant l'éducation, la politique contemporaine, ou encore l'évangélisme en restant strictement dans le cadre du sujet. Il s'agissait de faire voir en l'occurrence, et pour le dire simplement, que Rabelais ne démontre pas, mais qu'il démontre en racontant. Autrement dit on pouvait montrer, comme l'on fait avec bonheur certains candidats, en quoi les thèmes proprement humanistes, qui ne doivent rien aux « romans de prouesses », étaient portés par la narration, participaient de la configuration de la fiction, irriguaient l'univers romanesque, imprimaient leur trace tant dans la structuration de ce dernier que dans le système des personnages, leur caractère, leurs actions ou leurs discours. La troisième partie est sans doute la plus délicate à élaborer. Il faut se garder d'en faire une partie « fourre-tout » et prendre soin de rester rigoureusement dans le périmètre du sujet en prenant appui, encore et toujours, sur les mots de la citation pour les envisager autrement, élargir leur champ d'application. Il était ainsi possible de reconsidérer les « données » du roman en montrant en quoi son cadre discursif et énonciatif est à même de produire un univers d'actions et de paroles foncièrement ambivalent, porté par une figure fictionnelle et une voix narrative qui l'est tout autant (Alcofribas), pour finalement remettre en perspective le cadre générique dont relève le *Gargantua* : non pas tant « roman » que « narration fabuleuse ».

Pour terminer sur d'ultimes recommandations d'ordre méthodologique, on insistera sur la nécessité de proposer une démonstration nette et rigoureuse. Les candidats ne doivent jamais oublier que leurs correcteurs sont des lecteurs, qu'ils doivent guider tout au long de leur devoir, sans jamais risquer de les perdre. Cela passe tout d'abord par le soin à apporter à la présentation matérielle de la copie, qui se doit d'être lisible et rédigée dans une langue claire et non fautive. Par ailleurs, si les grandes articulations de la dissertation doivent être typographiquement marquées par des sauts de lignes et des alinéas, elles doivent surtout l'être dans ces moments essentiels que sont les introductions et conclusions partielles. Ces dernières, qui synthétisent les acquis de chaque partie et font retour sur la problématique autant que sur la citation elle-même, sont des lieux de transition qu'il faut tout particulièrement soigner. Enfin, rappelons que le traitement des exemples constitue le cœur battant d'une dissertation. L'on attendait des candidats qu'ils s'appuient sur des passages précis du roman pour proposer des micro-lectures brèves et efficaces. Sans être trop prolixes au risque de se substituer aux arguments, ces analyses doivent être suffisamment précises pour attester la bonne connaissance de l'œuvre et pour remplir leur fonction démonstrative. Le sujet le requerrait tout particulièrement. Or le jury a été frappé par le nombre de copies ne citant pas le texte une seule fois, se contentant d'évoquer ici des hyperboles, là des énumérations mais sans qu'aucun exemple ne soit donné et dûment analysé. Par ailleurs, il n'était évidemment pas interdit de se référer à des épisodes connus (le torchecul, les propos des « bienyvres », la défense de l'abbaye de Seuillé par frère Jean, la braguette de Gargantua) mais outre qu'une simple allusion ne suffit pas, le jury a aussi apprécié que les candidats renvoient à des passages moins attendus. Faire revivre le texte de Rabelais garantissait dans tous les cas le plaisir des lecteurs. Dans cet esprit, on propose ci-dessous la possibilité d'un parcours.

* * *

I. De la disqualification du récit à la libération de la parole

A. Relever les « données médiocres » du roman : déformation comique des « romans de prouesses » et « gigantisme verbal »

La matière et la manière narratives du *Gargantua* doivent pour beaucoup aux genres narratifs alors disponibles, dont le vif succès ne se dément pas au moment où Rabelais publie son roman. Si l'on replace le *Gargantua* dans le contexte large de la geste pantagruéline, il relève tout autant de la pratique de la continuation que de celle du cycle, affichant par là même sa filiation avec le romanesque médiéval. Les « romans de prouesses » mentionnés par François Rigolot renvoient bien

sûr à la littérature chevaleresque qui, chez Rabelais, cohabite avec les genres de la chronique, de la biographie et de l'hagiographie. Les titres dont sont pourvues les éditions successives des romans rabelaisiens fonctionnent du reste comme des marqueurs génériques forts. En 1532 sont d'abord donnés à lire *Les horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenommé Pantagruel*. Aux lecteurs sont ensuite offertes *La vie inestimable du grand Gargantua* (édition de 1535) puis *La vie treshorifique du grand Gargantua* (édition de 1542). Si, du *Pantagruel* au *Gargantua*, les titres font porter l'accent sur des modèles narratifs distincts (romans d'inspiration chevaleresque et récits de vie), l'un et l'autre cohabitent bel et bien dans l'œuvre et ont ceci en commun de promettre un « récit » déroulant un fil diégétique continu, progressant par une succession d'actions et de hauts faits selon une architecture solide et une topique narrative attendue, avec son lot de scènes de bataille (chap. 43, 48) et de prouesses individuelles (chap. 27, 43). De fait, si le *Gargantua* est, semble-t-il, sans grande « invention structurelle », c'est bien parce qu'il se calque sur un schéma passe-partout qui modelait déjà le *Pantagruel*. D'un point de vue thématique, la transposition de la matière épique et chevaleresque dans un « cadre gigantal » n'est pas davantage la marque de l'invention rabelaisienne : la dette de Rabelais envers les *Chroniques gargantuines* est patente, le titre de l'édition *princeps* du *Gargantua*, par le biais de l'adjectif « inestimable », affichant du reste sans détour sa filiation avec les *Grandes et inestimables Croniques du grant et enorme geant Gargantua*. Rabelais en reprend certains épisodes pour leur apporter des modifications plus ou moins substantielles (la livrée, la jument, les cloches de Notre-Dame) tout comme il récupère les ressorts du comique gigantal qui en faisait déjà le sel. Mais ces derniers sont poussés à leurs extrémités par l'emploi d'une langue profuse et débridée.

De fait, l'intérêt du lecteur pour le pur récit et les modèles narratifs censés le nourrir est vite détourné vers la déformation parodique et le rabaissement burlesque et bouffon dont ils font l'objet. La désagrégation de l'histoire passe par sa dissolution en une « galerie » de « tableaux grotesques », qui deviennent prétextes au déploiement des « outrances de la parole ». L'« énormité des loufoqueries et des balourdises » que donnent par exemple à lire la naissance de Gargantua, le déluge urinal qui s'abat sur les Parisiens ou l'assaut du château du gué de Vède montre combien, à la dynamique narrative, se substitue une dynamique langagière. Il faut voir encore quelle querelle de clocher déclenche ce qui est censé être la grande séquence épique du roman : le tombereau d'injures et d'« épithètes diffamatoires » que les fouaciers lancent à l'adresse des bergers donne lieu à une frénésie énumérative où la créativité lexicale par néologisme (« chienlit ») ou par voie de dérivation ou de composition (« trainneguainnes », « claquedans », « breschedens »), le plurilinguisme par le recours aux dialectes (« baugeard », « boyer »), les insultes triviales (« bergiers de merde ») ne valent plus que pour le joyeux tintamarre verbal qu'ils font entendre. À l'image de cet épisode, les lieux narratifs du récit d'armes ne constituent que le noyau autour duquel Rabelais se livre à d'incessantes broderies stylistiques, poussant par exemple jusqu'au bout le style déjà hyperbolique de l'écriture épique : la défense du clos de Seuillé par frère Jean (chap. 27) en est l'exemple emblématique, à laquelle répond son assaut contre l'armée de Picrochole (chap. 44). Son discours d'encouragement au chapitre 42 prend un envol épique (« Enfans n'ayez ny paour ny doubte. Je vous conduiray seurement. Dieu et saint Benoist soient avecques nous ») pour se dégrader dans la trivialité des comparaisons animales (« par la mort bieu je vous les plumeroyz comme un canart ») : l'épisode s'achèvera de surcroît sur une pendaison piteuse et burlesque. Les outrances verbales grossières du moine, et les jurons qu'il profère, sont ironiquement justifiés par ce dernier en clôture du chapitre 39 : « Ce n'est (dist le moyne) que pour orner mon langaige. Ce sont couleurs de rhétorique Ciceroniane ». Le « gigantisme verbal » se réalise pleinement, à la faveur des procédés de l'amplification, dans une *copia* vertigineuse qui étire démesurément le discours. Les *lieux* du récit épique ou du récit de vie, ceux-là mêmes qui sont censés tenir et construire le fil de l'histoire, subissent donc une inflation langagière qui « transcende » les « données » du roman en leur faisant subir un rabaissement burlesque et, dans le même temps, en les élevant par le relief que leur confère la virtuosité d'une langue « sans fin ny canon ».

B. Les « voix désaccordées » des personnages : dislocation du récit et digressions langagières

Mais si la parole s'affiche première, prenant le pas sur l'intrigue narrative, c'est encore et surtout pour les nombreuses digressions qui ne cessent d'en distordre ou d'en retarder le fil, qu'elles prennent la forme de micro-récits grotesques qui se substituent à une épopée possible mais avortée ou de morceaux d'éloquence qui figent l'action pour mieux libérer la parole.

La disqualification d'un récit qui apparaît comme le prétexte à la libération d'un « gigantisme verbal » passe par les éléments qui contreviennent au principe de composition linéaire pour introduire ruptures et discontinuités. Les grandes séquences narratives du roman sont ainsi farcies d'épisodes digressifs, soit à la dimension d'un ou de plusieurs chapitres entiers, soit à l'intérieur d'un même chapitre dont l'unité pose alors question. Ainsi l'analepse du chapitre 21 retarde la séquence sur la nouvelle pédagogie. L'épisode des pèlerins en salade contribue quant à lui à contrarier les attentes du récit épique. Le statut des chapitres conclusifs consacrés à Thélème est lui-même problématique et

un lecteur pressé aura tôt fait de voir en eux des appendices surnuméraires : marquant l'aboutissement des exploits guerriers des gargantuistes, ultime récompense offerte au moine héros, l'érection de l'abbaye idéale est l'occasion de longues dépenses descriptives complaisamment détaillées, retrouvant la *copia* énumérative et les hyperboles en tous genres (numériques notamment) qui fournissaient la matrice stylistique des épisodes précédents. Les insertions poétiques (l'inscription sur la porte de Thélème et l'énigme en prophétie) s'affichent comme des morceaux détachés et détachables, ce qu'accentue du reste le fait que l'énigme finale soit un texte exogène (probablement emprunté, pour partie du moins, à Mellin de Saint-Gelais). Ajoutons encore que l'ouverture de la séquence n'échappe pas aux éruptions comiques de frère Jean, maniant jeux de mots et calembours au gré d'un dialogue qui ne dépare pas avec les « beaux propos » de table du chapitre 39 : au débat sur les cuisses toujours fraîches des demoiselles succède ici l'échange bref et décalé sur ce que vaut une femme « belle et bonne » (« à faire des chemises » !). Les formules qui, dans les deux cas, embrayent sur ces échanges plaisants signalent du reste leur statut digressif (« à propos truelle », « à propos »). Ainsi, la séquence thélémitte est prise dans cette poétique inflationniste qui se répand d'un bout à l'autre du roman. Nous sommes alors à un pas de la lecture qu'en fait François Rigolot, qui, à la lumière des écarts patents entre le style déployé et les thèmes abordés, ne voit dans l'abbaye qu'un monument de langage : la rigidité formelle et syntaxique des phrases contredit l'idéal proclamé de liberté, les litanies énumératives impriment de la lourdeur et du grotesque à un bâtiment qui se veut harmonieux, les innombrables répétitions vident les mots de leur substance et abolissent l'admirable variété dont le manoir, par ses ornements et sa décoration, prétend être le reflet.

Les digressions les plus remarquables sont celles qui se donnent comme des morceaux de parole, au gré des propos intempestifs des personnages : leur ampleur leur confère parfois une réelle autonomie. Ainsi, le récit de la naissance et de l'enfance de Gargantua est interrompu par les propos des *bienyvres* puis par la description de la livrée et le long excursus d'Alcofribas sur la signification des couleurs. Le départ de Gargantua pour Paris, ouvrant l'ère d'une nouvelle pédagogie, donne vite lieu au vol des cloches de Notre Dame qui prépare la harangue exubérante et jargonneuse de Janotus. Quant à la longue séquence de la guerre picrocholine, elle est ponctuée de morceaux d'éloquence ou « menus propos ». Si elles révèlent les modèles cette fois non pas narratifs mais discursifs dont s'empare Rabelais, ces protubérances verbales sont entièrement réinvesties par une langue dont elles apparaissent comme le laboratoire d'expérimentation. La grossesse de onze mois est l'occasion pour Alcofribas de dérouler une argumentation comique, la missive de Grandgousier déroule l'art réglé de la rhétorique épistolaire, la harangue d'Ulrich Gallet comme la « concion » de Gargantua offrent des exemples remarquables d'éloquence cicéronienne. Certes, on pourra dire, dans certains cas, que ces morceaux de bravoure ne dépareraient pas dans un récit épique digne de ce nom : la harangue y serait un passage attendu sinon obligé. Mais le discours d'ambassade de Gallet échoue à éviter la guerre et ne donne lieu qu'à une réaction digne de son interlocuteur (« venez les querir : venez les querir. Ilz ont belle couille et molle »). Quant au discours de Grandgousier à Toucquedillon, il ne fait rien d'autre que mener ce dernier à la mort. Ces échappées verbales semblent donc loin d'être des nœuds de l'action. Apparemment dépourvues de nécessité ou d'efficacité, elles prennent le pas sur le récit par leur prolifération et leur étendue et apparaissent comme les lieux où Rabelais exerce sa plume, explore tous les modes de discours, mélange les registres et les styles. La primauté accordée à la parole vive invite alors à réfléchir à l'élaboration particulière des personnages romanesques, qui existent bien davantage par leur verbe qu'ils ne prennent consistance par leurs actions : autant de voix discordantes qui « s'enivrent de verbe » : « désaccordées », elle le sont autant en ce qu'elles sont en dissonance avec le déroulé narratif qu'en ce qu'elles s'opposent les unes aux autres en un jeu de contrastes saisissants et jubilatoires fondé sur un permanent décalage stylistique et tonal.

C. Des paroles acceptées et livrées « à l'état brut » : gratuités verbales et farcissures poétiques

L'« intrigue fabuleuse » ne vaut donc pas pour elle-même et ne porte en rien la marque de l'invention rabelaisienne : ni en ce qui regarde l'« histoire », dont la dynamique narrative ne cesse d'être minée par la prolifération d'îlots de paroles qui brisent la linéarité attendue d'un « roman de prouesses » ; ni en ce qui regarde la transposition de ce dernier dans un univers gigantal dont la seule fonction est d'assurer notre immersion dans un système fictionnel qui se présente résolument comme un univers de langage. Le gigantisme, dès lors, n'est qu'un « cadre » permettant au lecteur de consentir aux « fabulations [du] langage » et d'en accepter les outrances et les étrangetés. Le gigantisme des êtres de fiction vaut alors moins pour la fantaisie romanesque dont il enrichirait un récit en lui-même peu inventif que pour la façon dont il disposerait les « lecteurs benevoles » à se dépouiller de toute affection, à réaliser le vœu formulé dans le dizain liminaire et à s'immerger dans une fiction de langage pour en rire joyeusement : après tout, n'est-ce pas par un immense éclat de rire que Ponocrates et Eudemon accueillent le délire verbal et verbeux de Janotus et Grandgousier n'est-il pas « ravy d'admiration » à l'écoute des propos torcheculatifs de Gargantua ? À cet état d'accueil et

d'acceptation et, même plus, d'admiration devant tant de prouesses langagières, nous sommes d'autant plus fortement incités si l'on adhère à ces postures d'auditeurs (avatars des lecteurs) qu'adoptent les bons gargantuistes eux-mêmes.

Il faut tenter de caractériser plus avant ces « paroles désaccordées » qui soutiennent cette fiction d'oralité, livrées « à l'état brut ». On en a déjà dessiné certaines particularités : « brutes », ces paroles le sont car elles sont paroles vives, spontanées (du moins nous en donne-t-on l'illusion), mais aussi au plus près du naturel : au bas corporel, il faut une langue sans filtre et sans fard dont la force comique, voire la puissance carnavalesque, accusent tous les excès. L'avertissement lancé aux lecteurs par Alcofribas à l'orée du roman (« que le fondement vous échappe ») prélude à l'enfantement scatologique de Gargantua et ouvre surtout la voie aux « cul foirard », « sphere de merde » et autre « machemerde » qui inondent le roman de leur flot ininterrompu. Il n'est pas jusqu'aux cloches réclamées par Janotus qui, au fil du vacarme de sa harangue, n'appellent le mot « torche », pris dans une suite d'onomatopées absurdes auxquelles l'on n'entend rien, et dont on ne perçoit que le cliquetis sonore (« mais nac petitin, petetac ticque, torche, lorne »). L'épisode du torchecul est bien sûr celui qui porte à son paroxysme ce délire scatologique : retardant jusqu'à la fin du chapitre la révélation de la merveilleuse invention, les pages qui précèdent se complaisent outrageusement dans la liste vertigineuse des cinquante-huit torcheculs : le mot lui-même se répand, déborde et se dissémine phoniquement le long du texte. Cet exemple montre bien qu'il y a, chez Rabelais, une authentique poésie du mot : c'est bien leur matière brute et sonore qui nous est livrée. Cette langue excessive évacue le signifié pour jouer de la chaîne intensive des signifiants et travailler la matérialité du mot. Les fameuses listes et énumérations rabelaisiennes portent en elles une énergie vitale qui est d'abord une énergie verbale et poétique, que viennent souvent appuyer les abondants homéotéleutes dont Rabelais fait un usage immodéré : ainsi de la braguette de Gargantua, « tousjours gualante, succulente, resudante, tousjours verdoyante, tousjours fleurissante, tousjours fructifiante, pleine d'humeurs, pleine de fleurs, pleine de fruitz, pleine de toutes délices ». Jeux de mots et calembours participent tout autant de ces manipulations ludiques du signifiant et du signifié jusqu'à s'incarner dans les pièces poétiques qui parsèment le roman et qui héritent de la virtuosité des Grands Rhétoriciens. L'enivrement est celui d'un langage qui n'a d'autre fin que lui-même, qui n'est que « propos des bienyvres ».

Transition :

Se saisissant des formes narratives alors disponibles et dont il sait qu'elles connaissent un vif succès auprès des lecteurs du temps, Rabelais en reprend ainsi les stéréotypes structurels et thématiques. Mais ce n'est pas dans une histoire calquant un schéma alors bien éprouvé que se manifeste la créativité de l'auteur. Le caractère déceptif d'une narration qui ne satisfait guère aux promesses du titre en témoigne bien : les épisodes proprement narratifs ne semblent être que des prétextes pour introduire des morceaux de paroles, lesquelles s'échappent alors de la diégèse. Aux prouesses guerrières attendues se substituent des prouesses langagières qui « transcendent les données médiocres du roman » en faisant de ce dernier le lieu de déploiement non pas tant d'une fiction gigantesque que d'un « gigantisme verbal », d'une parole brute et libre dont la profération, au gré des « joyeux propos » de ses protagonistes, heurte sans cesse la progression de l'intrigue et en constitue le principe d'élaboration. L'invention du roman réside bel et bien dans un « comique du discontinu » (Floyd Gray) produit par un « concours de voix désaccordées » qui sapent la cohérence narrative et libèrent des paroles dégelées valant pour elles-mêmes. Le cadre gigantesque fournit alors la structure d'accueil où peut se réaliser par excellence l'idéal stylistique de *copia* et de *varietas*. La fiction de géants est le miroir des possibilités infinies de la langue.

Cette opposition radicale entre « récit » et « langage » pose question et il convient de reconsidérer la possibilité d'une réhabilitation du premier et d'une rencontre entre l'un et l'autre. Le roman ne fait-il pas l'objet d'un travail de composition aussi discret que savant ? Le cadre gigantesque n'a-t-il d'autre fonction que de servir de justification aux inconvenances du verbe, disposant ainsi le lecteur à les accepter ? Ne peut-on dire que les flots de parole dynamisent le récit plus qu'ils ne le dynamisent ? Les personnages ne sont-ils eux-mêmes que les supports et les prétextes aux fatrasies et aux folâtries langagières et ne prennent-ils pas consistance comme êtres de fictions autant que comme êtres de paroles ? Toutes ces questions engagent en définitive une réflexion d'ordre générique qui invite à penser la question du romanesque dans le *Gargantua* et ouvre sur sa portée éthique et sa valeur heuristique.

II. Paroles, actions, valeurs : l'invention romanesque et la structuration axiologique du récit.

A. Un univers agonistique : effets de composition et d'opposition

En affirmant que le *Gargantua* est « autre chose qu'une galerie de tableaux grotesques », François Rigolot ne nie pas que le roman se donne comme tel : il invite à dépasser cette première impression pour se laisser immerger dans ce qui constitue sa véritable substance (une aventure du langage). Il convient cependant de revenir au postulat de départ pour remettre en cause cette idée que l'œuvre s'offrirait de prime abord comme une suite de tableaux, avec ce que cela dit de la conception de la facture romanesque : reposant essentiellement sur une esthétique de la fragmentation, elle se présenterait comme une série d'unités autonomes, comme des greffons détachables, presque indépendants les uns des autres, dans tous les cas étrangers au récit et invalidant de fait la narration. Mais de l'empreinte que laisse dans l'œuvre le modèle des « romans de prouesses », et de la dislocation de la trame narrative produite par la prolifération des propos digressifs, peut-on vraiment conclure que le *Gargantua* est dépourvu de toute invention thématique et structurale et que l'inventivité de Rabelais ne se loge en rien dans l'agencement du récit ? Il apparaît que les correspondances thématiques et structurales qui relient les chapitres mettent au jour une structure soigneusement pensée qui assure la cohérence et la logique du récit. S'il ne s'agit pas de remettre en question les perturbations qui viennent troubler le fil du récit, échos et correspondances font apparaître une composition en « inclusion » (Guy Demerson) : aux énigmatiques fanfreluches antidotées répond l'énigme en prophétie, à l'éducation dépravée de Gargantua par ses précepteurs sophistes fait miroir son éducation par Ponocrates, au clos de l'abbaye de Seuillé répond l'érection de l'abbaye de Thélème, à l'assaut de La Roche Clermout par Picrochole réplique sa libération par Gargantua. Les morceaux d'éloquence ont eux aussi leur double symétrique : la harangue ridicule de Janotus (chap. 19) contraste avec la « contion que feist Gargantua es vaincu » (chap. 50) qui elle-même répare le mutisme du géant face à la harangue d'Eudemon (chap. 15). Une telle composition, assurément signifiante, invite ainsi à reconsidérer les relations du tout et de ses parties, de la diégèse et des épisodes qui s'y attachent ou semblent s'en détacher : ces derniers sont autre chose que des *membra disjecta* se juxtaposant sur un mode paratactique et dépourvus d'un intérêt autre que langagier qui les viderait de leur substance. Leur mise en relation fait apparaître une composition par symétrie et opposition produisant un comique de contrepoint induisant un « mouvement obstiné de rectification » (Starobinski) manifestant la confiance humaniste en la perfectibilité de l'homme : les personnages sont bien les acteurs d'une aventure intellectuelle et morale. De fait, les liaisons binaires dessinent un univers fictionnel axiologiquement structuré.

B. Les déviations du discours

« Désaccordées », car fortement contrastées, les voix qui se font entendre ne manifestent donc pas qu'un enivrement verbal incontrôlé ou du moins gratuit. Elles tissent entre les personnages des rapports d'opposition ou de similitude qui structurent l'univers romanesque, en même temps qu'elles assurent leur individuation, autour d'une axiologie qui paraît claire et qui dévoilerait les intentions de l'auteur : la vanité creuse des « Sorbonagres » derrière les « resveurs mateologiens » ou l'idiotie d'un Janotus, la « creance evangelique » de Rabelais derrière la parole d'un Gargantua formé aux « concions des prescheurs evangeliques », derrière les « beaulx propos » échangés entre « bons compaignons », ou encore derrière les « bonnes parolles » de Grandgousier aux pèlerins, enjoignant à la charité (« Entretenez voz familles, travaillez chascun en sa vocation, instruez vos enfans, et vivez comme vous enseigne le bon Apostre saint Paoul »). Le lecteur n'accepte donc pas les outrances et les inconvenances de la parole et le désaccord des voix : il les interroge et les met en débat, en même temps que les personnages débattent. On sait combien Rabelais met en garde contre la sophistication et l'usage gratuit et inutile du discours, celui-là même dont se rend coupable Janotus. La réaction de Ponocrates et d'Eudemon, qui « s'esclafferent de rire » à l'écoute de ce discours délirant, en atteste la puissance comique : là réside l'efficacité de son discours (Janotus obtiendra bien ce qu'il veut), et non dans la force de ses arguments. Mais le plaisir que procure le délire verbal de cette « joyeuse harangue » qui donne « passetemps et plus faict rire que n'eust Songecreux » ne doit pas camoufler la violence de la charge : elle est proférée sous l'emprise d'une ivresse coupable car décuplant la violence que Janotus fait subir à la *langue*, comme le faisait déjà, dans le *Pantagruel*, l'écolier limousin. Le jargon scolastique est celui-là même des « deschiqueteurs de langage » qui défigurent le latin autant qu'ils dénaturent le français. Janotus latinise à outrance dès l'ouverture de son propos : « la substantifique qualité de la complexion elementaire, que intronifiquée en la terresteité de leur nature quidditative pour extraneizer les halotz et les turbines suz nos vignes ». À l'inverse, le latin se trouve contaminé par le vernaculaire : c'est le fameux « *Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochatuo clochare facit clochabiliter clochantes Parisius habet clochas* ». Nous sommes loin d'une parole « livrée à l'état brut », spontanée et naturelle. Nous sommes bien plutôt face à une parole monstrueuse, d'une altérité radicale, brutalisant la langue. L'orateur prétendument « latinisateur » se complaît dans une autosatisfaction douteuse : « c'est bien parlé », affirme-t-il sans complexe. Or toute la première partie du discours repose sur la déviance que Janotus fait subir aux termes « bien », « bon » et « beau », abondamment repris, répétés en une série de jeux de mots et de sens : à la dénaturation de la langue fait ainsi pendant celle du discours rhétorique, art de *bien* parler,

et de sa visée fondamentalement éthique. Se trouve ainsi dévoyée la rhétorique, là où d'autres savent en faire usage, animés par la croyance dans les pouvoirs de la parole, la conviction que le discours peut infléchir l'attitude ou corriger les mœurs des hommes : Grandgousier tente une conciliation, se réjouit de la victoire, s'interroge sur sa stratégie. Même si la guerre met cette conviction à l'épreuve, Rabelais s'interroge sur les conditions de l'efficacité de la parole. La légitimité de la parole produite dans les règles, réglementée et vectrice d'humanité s'oppose à celle, désordonnée, colérique, excessive de Picrochole ou encore à celle, menteuse, de ses conseillers.

C. D'une parole débridée à une parole maîtrisée et partagée

Dès lors, la mise en scène de la parole participe pleinement de la construction et de la caractérisation des personnages, leur conférant densité et épaisseur autant qu'elle trace, pour certains d'entre eux, l'itinéraire d'une « vie ». D'un bout à l'autre du roman, Gargantua passe ainsi de l'émission d'un cri (« à boyre, à boyre, à boyre ») à l'élaboration d'une « contion » aux vaincus, modèle d'éloquence d'apparat, qui achève le portrait du bon prince, « contion » à laquelle le préparaient les activités que, sous la férule de Ponocrates, le géant menait en temps pluvieux : il s'en allait alors « ouir les leçons publiques, les actes solennelz, les repetitions, les declamations, les playdoiez des gentilz advocats » (chap. 24). Rappelons-nous la recommandation que Gargantua fait à son fils, dans la fameuse lettre du chapitre 8 du *Pantagruel*, témoignant de la valeur formatrice que revêt pour lui la parole (« Tu es à Paris, tu as ton precepteur Epistemon, dont l'un par vives et vocales intructions, l'autre par louables exemples te peut endoctriner »). Pour en revenir au chapitre 24 de notre roman, il n'est peut-être pas anodin que la « contion » de Gargantua fasse suite, au sein de la même grande séquence narrative, au discours de Grandgousier à l'adresse de Toucquedillon (chap. 46), son modèle implicite, comme si le passage de relais entre le père et le fils, la transmission de l'un vers l'autre, et la substitution de l'un à l'autre dans le rôle du prince généreux, achevaient la formation d'un monarque désormais accompli. Cette harangue prélude en outre au traitement magnanime des vaincus et aux récompenses octroyées aux vainqueurs, jusqu'à l'érection de l'abbaye de Thélème, offerte à frère Jean. Aux discours succèdent ainsi les actes, menant à la clôture du roman. En ce sens, la parole joue un rôle clé dans la progression du récit et participe pleinement de sa cohérence : elle est le jalon essentiel d'une trajectoire subtilement dessinée. La maturation du géant se manifeste dans une parole « domestiquée » mais qui, même quand elle était débridée, portait les traces de sa perfectibilité : si la logorrhée scatologique du jeune enfant (chap. 13) ravit son père d'admiration, c'est bien parce qu'elle est signe de son « merveilleux entendement » comme de son « hault sens » : l'écho avec la célèbre formule du prologue (« à plus hault sens interpreter ») n'est peut-être pas fortuite, et c'est bien parce qu'il pressent, sous l'écorce de ces joyeux et torcheculatifs propos, la moëlle d'un bel esprit, que Grandgousier décide de placer son fils sous meilleure institution. Et si l'éducation de Ponocrates corrige les excès de Gargantua, elle contribue aussi, on l'a vu, à (ré)former sa parole. Or il est à remarquer qu'à la fin du roman, cette maîtrise de la parole se signale, de fait, chez Gargantua, par la canalisation des excentricités verbales, vite abandonnées. Plus encore, elle coïncide avec l'abandon progressif du cadre gigantal et du comique verbal afférent comme si la parole maîtrisée rendait aux géants leur humanité (le discours de Grandgousier à Toucquedillon montre comment il le traite « humainement »), les élevant au-dessus des bêtes : Gargantua ne pleure plus « comme une vache » comme il le fit à l'issue de la harangue d'Eudemon. Il apparaît ainsi clairement que l'innovation thématique du *Gargantua* se loge dans le traitement réservé à l'éducation. Elle diffuse l'idéologie humaniste et sa célébration de la « restitution des bonnes lettres » (mentionnée au chapitre 9), et peut être appréhendée à travers l'apprentissage de la parole et de son juste usage, traçant ainsi l'itinéraire intellectuel et moral du géant pour restituer au roman sa qualité de roman de formation et, plus encore, lui donner les allures d'une « institution du prince » dont la nature brute et les instincts primitifs sont tempérés et corrigés : instincts de parole autant qu'instincts du ventre. Le roman est fait de beaux et grands parleurs et de beaux et grands mangeurs appelés à devenir *bon* parleurs et *bon* mangeurs. L'un ne va pas sans l'autre : passer d'une parole débridée à une parole maîtrisée, c'est tendre vers une parole partagée. On peut alors revisiter le motif symposiaque, décliné sous l'espèce des appels à la boisson et aux « joyeux propos de table », à l'aune d'une amitié et d'une fraternité soudant une communauté qui réalise l'idéal évangélique qui innerve le roman.

Transition :

Face à la gratuité supposée d'une langue proférée par des figures enivrées faisant surgir et s'entrechoquer des flots de parole qui n'ont de cesse de casser le tissu narratif, l'on a donc fait valoir une composition résolument travaillée, objet d'une réelle invention et ouvrant la voie à une possible revalorisation du récit se livrant sous les traits d'une fiction exemplaire. En reconsidérant le statut des digressions langagières, rendues à leur fonctionnalité narrative et à leur valeur heuristique, nous avons marqué la part essentielle que prenaient l'élaboration des voix dans la construction des personnages romanesques, la structuration du territoire fictionnel, la mise au jour d'un univers de

valeurs. Loin d'être dominé par les seules outrances de la parole, le *Gargantua* affiche une polyphonie jouant des contrastes et des oppositions qui invitent non pas tant à accepter passivement le concert des « voix » qu'à le questionner. Dès lors, c'est par rapport à l'ensemble du roman que le lecteur est invité à se distancier. Au terme de ce trajet, on voit donc s'ouvrir un espace de réflexion se logeant dans les « trous » de la citation, qui ne dit mot du « plus haut sens » que le prologue invite à interpréter et dont on a commencé à entrevoir les percées. Pour autant, la mise en débat de la thèse de Rigolot doit-elle amener à conclure à la transparence et à l'univocité du sens ? Les sinuosités du récit et l'assemblage de paroles brouillées par les effets de décalage installent des tensions qui déséquilibrent le sens et invitent à réfléchir aux modalités de sa production, ou plutôt de sa suspension : les contraires cohabitent plus qu'ils ne s'annulent ou ne prévalent les uns sur les autres.

III. Les ambivalences de la parole et du sens : plurivocité de la « narration fabuleuse »

A. « Les voix ne signifient naturellement (...) mais à plaisir »

Le texte ne cesse donc de mettre le langage en débat en questionnant sa nature, sa légitimité, son efficacité, sa convenance. La dissonance des voix désaccordées porte une interrogation fondamentalement éthique sur la pertinence et l'impertinence de la parole. Pour autant, l'univers romanesque est-il structuré selon une axiologie transparente opposant clairement d'une part ceux qui se rendent coupable d'une manipulation déviante du langage et des mots, et d'autre part ceux qui en font un juste usage ? À y regarder de plus près, la « contion » de *Gargantua* n'est pas sans une dose de dérision et ses quelques « poussées » hyperboliques font peut-être signe vers la parodie que certains critiques ont pu y voir. On pourrait en dire autant, et même plus, des excès qui caractérisent la harangue d'Ulrich Gallet. Que dire encore de l'argumentation d'Alcofribas sur les couleurs, longue digression qui interrompt le récit de l'enfance de *Gargantua* ? Ce passage mérite qu'on s'y arrête en ce qu'il soulève la question du juste accord des mots et des choses et, plus largement, du statut du signe dont débattent intensément les contemporains de Rabelais et que ce dernier thématise fortement dans sa geste pantagrueline. Alcofribas y dénonce violemment les « homonymies tant ineptes » des « glorieux de court et transporteurs de noms » : cette symbolique arbitraire fondée sur le rapprochement fortuit et gratuit du signifiant et du signifié ne saurait continuer d'avoir cours « en France, après la restitution des bonnes lettres ». Cette célébration de l'esprit renaissant – à mettre bien sûr en rapport avec la lettre de *Gargantua* à Pantagruel au chapitre 8 du roman du fils – vient à l'appui de la promotion d'une symbolique naturelle fondée sur la motivation du signe, incarnée par les « lettres hieroglyphiques »... Or la digression d'Alcofribas sur le symbolisme des couleurs n'est pas sans ambiguïté, comme l'attestent les failles de l'argumentation, les excès de la vitupération, le vertige outrancier des références savantes ou encore l'annonce désinvolte d'un livre à venir faisant entendre, en clausule du chapitre IX, le ton du bonimenteur. Quel crédit faut-il donc accorder à ce long discours qui, de surcroît, reprend ouvertement le modèle rhétorique de la *declamatio*, pur exercice de rhétorique ? Ce plaidoyer invite-t-il à déceler dans le roman les traces patentes d'un cratylisme rêvé et retrouvé ? Les choses ne sont pas si simples, d'autant que la position de Rabelais sur cette question délicate est loin d'être claire. Après tout, Pantagruel, dans le *Tiers Livre*, affirmera : « c'est abus dire que ayons language naturel. Les languagees sont par institutions arbitraires et convenances des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement, mais à plaisir ». Dès lors, les équivoques signifiantes qui émaillent le roman sont-elles pur jeu de langage ou disent-elles quelque chose de la volonté de Rabelais de renouer avec la motivation du langage, par ailleurs mise à mal par les incohérences des *Fanfreliches antidotées* ou les bégaiements onomatopéiques des moines (ch. 27) ? Sur le plan de la fiction encore, l'onomastique marque-t-elle une tentative de remédier à l'arbitraire du signe ? Si le nom *Gargantua* n'est pas le fruit du hasard et opère une forte caractérisation du personnage, l'imposition de son nom est aussi l'occasion d'un détournement parodique de la fameuse fable de *Psammetic* qui jette la suspicion sur la théorie de la langue naturelle. Si le nom de *Picrochole* fixe assurément son caractère (colérique « de present ... comme davant »), celui de frère Jean participe en revanche de la construction de son identité sans pour autant la figer : sa première apparition s'ouvre par la mention de son nom – connotant une violence dont il n'hésitera pas à user – faisant contraste avec le portrait physique avantageux qui suit : « jeune, guallant, frisque, de hayt, bien à dextre, hardy, aventureux, deliberé, hault, maigre, bien fendu de gueule, bien advantaigé en nez ». Voilà qu'apparaît sur la scène du roman un anti-moine bien fait de sa personne, joyeux et résolu, doté d'un attribut (le nez) qui laisse entrevoir sa ressemblance avec François I^{er} mais qui fera l'objet de commentaires burlesques au chapitre 40 où se lit une charge violente contre les moines « ocieux ». Frère Jean en est certes l'antithèse totale mais il est aussi « beau despescheur d'heures » : tombe-t-il ici sous le coup de la satire ? Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté foncière du personnage est à l'image de l'univers fictionnel dans lequel il prend place. Le « cadre

gigantal », contrasté, paradoxal, est le lieu de déploiement d'un langage ambivalent, et d'autant plus ambivalent que la voix narrative qui unifie le récit l'est tout autant.

B. Le « cadre » énonciatif du « roman » : les ambivalences de l'instance narratoriale

Si François Rigolot en appelle au cadre narratif et au cadre gigantal, relégués au rang de prétextes, il reste en effet à considérer le cadre énonciatif du roman et donc le fil qui, finalement, assure le *continuum* du récit : la voix dissonante d'Alcofribas, qui appartient pleinement au personnel romanesque de l'œuvre. Son entrée sur la scène du prologue, et donc du roman, le présente moins comme un auteur ou un scripteur que comme un (beau) parleur (« escoutez vietz d'azes », et plus loin, chap. 1, « Et pour vous donner à entendre de moy qui parle »). La figure narratoriale installe un cadre dialogique qui « dispose » moins – ou autant – le lecteur à « accepter toutes les outrances la parole » qu'elle ne le déstabilise pour l'installer dans la posture à la fois investie et distancée d'auditeur et d'herméneute.

On a relevé la nature déceptive du « roman de prouesses », que font attendre aussi bien le titre que les modèles exhibés par Rabelais. Plutôt que d'y voir soit le désintérêt de l'auteur pour la facture narrative du roman soit les traces d'une écriture hâtive, on peut y déceler les marques d'une voix qui ne cesse de déstabiliser à dessein le récit et qui participe de la construction d'une figure ambiguë, à la fois narrateur, auteur et personnage. Alcofribas incarne ainsi les « affabulations » de la fiction comme du langage. La désagrégation de la narration n'étonne plus dès lors que l'on prend en considération le fait que c'est bien Alcofribas qui en est le grand ordonnateur. Ses interventions en tant que narrateur sont rares mais à relever, dans la mesure où elles exhibent la prétendue maîtrise d'un récit dont il s'agit en réalité de montrer les tours et les détours arbitraires : on pense à la digression sur sa propre généalogie du chapitre 1 (qui paraît d'autant plus superflue qu'elle n'occupe que quelques lignes, et dont le statut digressif est souligné par la formule « retournant à nos moutons ») ; on pense encore au chapitre 28 qui s'ouvre sur l'assaut de La Roche Clermault par Picrochole. Mais la scène attendue, dont le titre du chapitre donnait la promesse, se réduit à quelques lignes, Alcofribas abandonnant bien vite le récit (déçu) du combat : « Or laissons les là, et retournons à nostre Gargantua qui est à Paris bien instant à l'estude de bonnes lettres et exercices athletiques, et le vieux bon homme Grandgousier ». Ne « retournant » guère à Gargantua qu'il « laisse » à Paris, c'est sur Grandgousier que le chapitre s'attarde, pour dérouler sa parole. Ainsi, que ce soit par l'énoncé capitulaire ou par l'énonciation narrative, trois fils diégétiques parallèles et disjoints sont annoncés mais seul l'un d'eux est déroulé tandis que les deux autres sont aussitôt brisés par la main du narrateur. Le chapitre 38 nous offre un autre exemple de cette ironique conduite du récit : « le propos requiert, que racontons ce qu'advint à six pelerins », affirme Alcofribas à l'ouverture du chapitre. Sa voix désinvolte affirme la nécessité romanesque d'un épisode qui pourtant suspend les exploits guerriers des gargantuistes (faisant suite à l'assaut du château du gué de Vede par Gargantua, il inaugure une suite de trois chapitres clairement digressifs – les joyeux propos de table – avant que ne reprenne le récit de guerre, au beau milieu du chapitre 41). Le chapitre 38, digressif au regard de l'unité narrative de la séquence qu'il vient interrompre, est l'occasion d'une variation comique autour du thème traditionnel de l'avalage par les géants (autour duquel Rabelais brodait déjà au chapitre 32 du *Pantagruel* relatant la pérégrination buccale d'Alcofribas).

Une telle posture narratoriale, qui se joue des conventions narratives par le biais de formules métadiscursives (« retournant à nos moutons », « laissons les là et retournons », « le propos requiert »), signale la distance comique qu'Alcofribas entretient avec son propre récit et attire en outre l'attention sur la défiance critique que Rabelais, par l'intermédiaire de son « masque comique », manifeste à l'égard de l'« intrigue fabuleuse » et de ces modèles narratifs. Si le *Gargantua* est « plus ou moins » inspiré des « romans de prouesses », c'est bien parce que son auteur ne se contente pas d'en calquer le schéma attendu pour en faire le prétexte aux expérimentations linguistiques les plus fantaisistes ; c'est aussi parce qu'il en fait le support d'une réflexion sous-jacente sur le rapport entre vérité historique et mensonge romanesque dont participe par ailleurs la déformation parodique des genres historiques. Le genre chevaleresque est donc loin d'être le seul modèle narratif de Rabelais : la chronique en est un des plus essentiels. Dans tous les cas, Rabelais prolonge les réflexions qu'inscrit Lucien tant dans *l'Histoire véritable* que dans *Sur la manière d'écrire l'histoire* : voilà bien un modèle dont Rabelais ne s'est pas « plus ou moins » inspiré mais dont il revendique résolument l'héritage, et qui éclaire de beaucoup la lecture de son œuvre. Alcofribas endosse ainsi le rôle du mauvais historiographe et de l'impertinent chroniqueur. Sa parole brute car brutale et son verbe outrancier tantôt vouent aux gémonies quiconque ne croirait pas à ses dires (« Et si ne le croyez, le fondement vous escappe », chap. 4, à rapprocher des menaces proférées au terme du prologue du *Pantagruel*), tantôt manifestent son mépris à l'égard des lecteurs incrédules, à moins qu'il ne les contraigne perfidement – sous couvert d'une feinte indifférence – à adhérer à ses fables (« Je me doute que ne croyez assurément ceste estrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens croit tousjours ce qu'on luy dict, et qu'il trouve par escript »,

chap. 6). Et ce n'est pas le recours désinvolte aux autorités censées donner crédit à ses propos qui répare son image de fieffé menteur (« Et toutesfoys je ne suis poinct menteur tant asseuré comme il a esté. Lisez le septiesme de sa *naturelle histoire*, *capi. III* et ne m'en tabustez plus l'entendement »). Sans cesse interpellés, provoqués et déstabilisés, les lecteurs, « beuveurs tresillustres », sont invités, en bons pantagruelistes, à partager l'ivresse des gargantuistes, autant qu'à quêter le sens, à le remettre sans cesse en question.

C. Pour une requalification générique du « roman » : mythologies pantagrueliques et « fabuleuses narrations »

Par deux fois dans notre citation, François Rigolot qualifie le *Gargantua* de « roman ». Cette qualification générique mérite cependant d'être reconsidérée. Comme on sait, cette étiquette est problématique au XVI^e siècle et Rabelais ne s'en est jamais saisi pour qualifier ses livres. Il les désigne en revanche, dans sa dédicace à Odet de Chastillon en tête du *Quart livre*, sous l'appellation de « mythologies pantagrueliques », glosée dans la *Briefve declaration* par le syntagme « fabuleuses narrations » qui, rapporté à notre citation, opère comme la synthèse des trois désignateurs génériques qui la parcourent : « récits de prouesses », « roman », « intrigue fabuleuse ». Or la narration fabuleuse – ou ce que les contemporains de Rabelais appellent aussi « histoire fabuleuse » (Barthélemy Aneau au sujet de son *Alector*, Jacques Amyot au sujet de l'*Histoire Ethiopique* qu'il traduit en 1547, Etienne Jodelle dans la préface de *L'Histoire palladienne* de Claude Collet en 1555) – fait référence à la *narratio fabulosa* que Macrobie, dans son *Commentaire sur le Songe de Scipion*, distingue de la *fabula* : si celle-ci n'est que pur mensonge, celle-là cache une plus haute vérité sous le voile de la fiction affabulatrice.

Une telle invite à la lecture allégorique est bien sûr à mettre en relation avec le prologue du *Gargantua*, qui a tant fait couler d'encre : Alcofribas, dans un premier temps, nous invite « à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer ». Le verbe de parole ici utilisé a son importance au regard de notre réflexion : il met l'accent sur une histoire proférée et traversée par des paroles vives. Prononcées « en gayeté de cuer », saisies par la passion d'un verbe dont elles s'enivrent et nous enivrent, ces dernières demandent cependant à être plus attentivement écoutées pour découvrir derrière leurs timbres contrastés les « tres haultz sacremens et mysteres horrificques, tant en ce qui concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq et vie œconomicque ». De fait, on a déjà pressenti le sens profond que pouvait revêtir le texte et une telle lecture silénique peut s'appliquer à l'échelle de toute l'œuvre. Si la suite du prologue semble cependant mettre à distance les allégories qui seraient tapies sous son texte, il s'agit peut-être surtout de récuser les mauvaises interprétations qui pourraient en être faites à l'instar de ceux qui voient derrière les épopées homériques et les fables ovidiennes un sens anagogique dont elles sont dépourvues. Brouillant pourtant les pistes comme il se plaît à le faire, Alcofribas affirme qu'« à la composition de ce livre seigneurial » il ne « perdi[t] ni n'employai[t] oncques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre [s]a refection corporelle : sçavoir est, beuvant et mangeant ». Plutôt que de voir la récusation paradoxale d'un sens profond que le narrateur invitait quelques lignes plus haut à rechercher, on peut voir là la mise en scène d'un *auteur* ayant écrit son livre sous l'emprise d'une fureur bachique, excédant dès lors ses intentions conscientes et ouvrant la voie à une liberté de lecture et à une pluralité d'interprétations, pour peu que son livre passe entre les mains de lecteurs avisés, et eux-mêmes inspirés : l'auteur, en proie à l'ivresse bachique, n'a pas pensé aux sens réellement cachés sous le voile de sa fiction, qu'il laisse au juste arbitre de ses lecteurs, qui « beviez comme moy ». L'ivresse partagée stimule autant les sens que l'esprit, autorise la cohabitation des points de vue les plus opposés, et dispose le lecteur à s'immerger dans un universel fictionnel déstabilisant et un univers langagier riche de sa polyphonie. La labilité du récit incite à accepter les indécisions du sens et à adopter une posture ouverte d'herméneute que Rabelais se plaît à thématiser dans son texte : à l'ouverture du récit, Alcofribas, bien qu'« indigne » à le faire, est appelé à interpréter les « lettres non apparentes » des fanfreluches antidotées tandis que frère Jean et Gargantua donnent une interprétation qui littérale qui allégorique de l'énigme en prophétie, sans que l'une prévale sur l'autre : en clôture du roman, le sens reste indécidable, le lecteur reste suspendu à ses latences et, finalement, continue à en faire « bonne chère ».

ÉPREUVES ÉCRITES : seconde composition, littérature générale et comparée

Rapport présenté par Inès Cazalas, maître de conférence, université Denis Diderot-Paris VII, Émilie Picherot, maître de conférence, université de Lille, Claire Placial, maître de conférence, université de Lorraine.

« Il me semble que la musique des événements participera à la musique du poème et qu'il existera toujours une tension mesurée entre le besoin d'une poésie qui exprime les impuretés de la vie et le besoin d'une poésie qui se souvienne qu'elle s'efforce d'être pur langage. »

(Seamus Heaney, « Current Unstated Assumptions about Poetry », in *Critical Inquiry*, 7:4 (été 1981), 645-651, p. 650 Traduit et cité par **Franck Miroux**, « Heaney à l'écoute de l'Est : Nouveaux horizons critiques », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XII-n° 4 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, URL : <http://lisa.revues.org/6101> ; DOI : 10.4000/lisa.6101)

Citation en anglais :

I assume that the music of what happens will be an element in the music of the poem and that there will always be a nicely held tension between poetry's need to be true to the impurities of life and its need to remember that it intends to be pure language

I. Remarques préliminaires (Inès Cazalas)

Cette année encore, le jury a pu faire le constat que nombre de candidats n'avaient pas travaillé la question de littérature comparée qui a été donnée à l'écrit : copies résiduelles, panoramas téméraires, assertions approximatives et exemples hasardeux ont trop souvent révélé que les œuvres avaient été survolées, voire n'avaient manifestement pas été lues. On ne saurait donc que recommander une nouvelle fois aux agrégatifs de ne pas faire d'impasse et de préparer avec un égal sérieux les deux programmes, afin de pouvoir répondre aux exigences élémentaires du concours que l'on rappellera ici.

Il est tout d'abord nécessaire de connaître très précisément les œuvres ainsi que les contextes dans lesquels elles s'inscrivent. Ces connaissances étaient d'autant plus indispensables que le sujet invitait à interroger la teneur historique, éthique et politique de l'écriture poétique et à l'articuler à sa dimension esthétique. Comment prétendre réfléchir à ce que pouvait être la « musique des événements », dès lors que ceux-ci commençaient par être l'objet de rappels aberrants ? Certains candidats ont en effet placidement affirmé que le *Romancero gitano* dénonçait la guerre d'Espagne ou encore le régime franquiste, que *Fureur et mystère* traitait de la guerre des tranchées et que *La terre nous est étroite* délivrait un message idéologique monolithique, était un discours exclusivement militant en faveur de la cause palestinienne. Des citations erronées ont souvent été convoquées après avoir été tirées d'œuvres aux titres flottants, quand ce n'était pas l'orthographe des noms des poètes qui était elle-même chancelante : ainsi « Federico Llorca » (c'est-à-dire Federico Lorca) ferait l'éloge de « la verte douceur des Gitans » (expression non répertoriée à ce jour dans les *Complaintes*) ; René Char n'aurait pas écrit les *Feuillets d'Hypnos* mais plutôt les « *Cahiers d'Hipnos* » ; on sait aussi de source sûre qu'il aurait renoncé à toute mesure poétique pour composer « *Le Marteau sans mètre* » ; quant à Mahmoud Darwich, rebaptisé Sahmad Mimoun pour l'occasion, il serait l'auteur du célèbre poème « Le Lys dans la vallée » – plus connu encore sous le titre « Le soldat qui rêvait de lys blancs ». Si le correcteur rêve pour sa part de découvrir dans les copies des citations et des exemples originaux qui témoigneraient d'une lecture personnelle et mettraient en relief des aspects moins arpentés du corpus (rêve réalisé dans les meilleures copies), sans doute peut-il au moins raisonnablement attendre d'y trouver des exemples valides et des références assurées.

Il est ensuite important de construire une réflexion qui se déploie spécifiquement à partir du sujet de dissertation qui a été proposé le jour de l'épreuve, et non à partir de l'intitulé général du programme. Beaucoup d'introductions ont débité des questionnements tout faits sur l'énoncé

« Formes de l'action poétique », pour ensuite rabattre indûment l'enjeu du propos de Seamus Heaney sur les notions d'« engagement » ou d'« action » qui étaient ici hors-sujet. Contre de telles distorsions et importations, une grande rigueur est requise dans l'analyse de la citation. Au terme de ce moment crucial, le candidat doit veiller à reformuler le plus fidèlement possible la thèse qu'elle contient, afin d'en tirer une problématique et un plan qu'il n'aurait pas pu élaborer si ce sujet-là ne lui avait pas été soumis. Il ne faut donc pas arriver avec la certitude que les révisions auront permis d'accumuler de la matière que l'on plaquera plus ou moins opportunément sur un sujet qui ne serait qu'un prétexte : c'est se méprendre sur la nature de l'épreuve que de penser que l'on pourrait avoir en réserve une hypothétique dissertation « clé en main ». Il s'agit plutôt de se mettre à l'écoute de la citation sans la segmenter en trois tronçons qui seraient vérifiés indépendamment les uns des autres dans chacune des parties : une attention sincère doit être accordée à la citation dans sa globalité, afin qu'elle soit véritablement le point de départ de la réflexion, puis qu'elle en reste le moteur tout au long du développement, y compris dans la troisième partie. Après avoir illustré puis finement discuté (et non pas contredit) la thèse, le candidat doit en effet en proposer un dépassement qui consiste à la réajuster en restant dans le cadre du problème soulevé par le sujet, ce qui ne revient aucunement à réciter une fiche de cours ni à recycler un corrigé antérieur. Or ont souvent été brandies dans ce dernier moment diverses catégories présentées comme conciliatrices, salvatrices par leur capacité supposée à résoudre les « tensions » évoquées par Seamus Heaney : « le lyrisme », « l'universel », « l'éternel » – slogans d'autant moins convaincants qu'ils étaient rarement ou artificiellement rattachés au sujet. Les agrégatifs sont bien sûr invités à mobiliser leurs connaissances et leurs lectures, mais selon un cheminement singulier qui ne peut faire l'économie d'une confrontation honnête avec la citation – effort qui sera toujours valorisé par le jury. Les difficultés posées par le sujet n'ont donc pas à être esquivées – hâtivement dissimulées sous des oripeaux discursifs ou vainement exorcisées par des mantras indigents : elles doivent plutôt être considérées comme un ferment intellectuel inédit, dans la mesure où l'on ne les avait pas rencontrées avant d'avoir à traiter ce sujet précis : « composer » avec ces difficultés ne peut que stimuler la réflexion. On peut également conseiller aux candidats de faire confiance aux œuvres : de la même manière que la citation proposée le jour de l'épreuve conduira à porter sur les œuvres un regard nouveau, elles recèleront à leur tour des potentialités parfois insoupçonnées qui permettront non seulement de déplier de manière précise et singulière les enjeux du sujet, mais aussi de les déplacer pour nourrir la discussion.

La dissertation est un exercice d'argumentation qui demande de mettre en branle une pensée subtile et de construire une démonstration rigoureuse. Si l'introduction doit poser un cadre définitoire qui permette à l'argumentation de se déployer, elle ne peut pour autant enfermer les termes de la citation dans des acceptions étiquées et stéréotypées qui limiteront de façon dommageable la possibilité d'entrer dans la complexité des textes mais aussi d'accéder à la richesse des problèmes soulevés par le sujet. Pourquoi réduire les « impuretés de la vie » à des acceptions puritaines (la sexualité, l'érotisme, le corps) ? Pourquoi la « musique du poème » serait-elle nécessairement synonyme d'harmonie ? La définition même de « la musique du poème » appelait un questionnement, qui pouvait d'ailleurs être étayé par des considérations sur la musique au sens propre, qu'elle soit savante ou populaire. Il peut en effet y avoir un chant qui confine au cri, ou une musique de la dissonance, du grincement, du heurt – on songe au *cante jondo* si cher à Lorca – ; la dissonance est autrement travaillée par la musique occidentale contemporaine (Pierre Boulez mit en musique *Le Marteau sans maître* de Char, s'éloignant à dessein des habitudes d'écoute assonantes du public). Toutefois, la prise en compte de la polysémie des termes ne doit pas pour autant entraîner insensiblement des glissements sémantiques qui risquent de brouiller la cohérence du raisonnement et de faire perdre le fil de la démonstration : si les termes du sujet changent de sens en cours du développement, il est nécessaire que ces inflexions découlent d'un choix conscient et qu'elles soient explicitées, donnant lieu à un repositionnement argumentatif maîtrisé.

La maîtrise de la méthode de la dissertation comparatiste permet d'organiser de façon recevable et équilibrée les croisements analogiques et différentiels entre les œuvres au programme. Les grands principes de cet exercice ont été maintes fois rappelés dans les rapports – on peut notamment renvoyer à l'exposé qu'en a fait Philippe Zard dans le rapport de jury de 2016. On ajoutera que la structure de l'argumentation doit pouvoir être immédiatement saisie par le correcteur (fatigué) :

il est important que la clarté visuelle de la présentation vienne à l'appui de la clarté didactique de la formulation. On attend que chaque partie soit introduite par une courte annonce de l'idée directrice et du mouvement d'ensemble, et qu'elle soit close par un paragraphe (pas nécessairement long, mais dense) assurant à la fois la fonction de récapitulation et de transition. Pour autant, la multiplication de brefs paragraphes juxtaposés ou encore le retour à la ligne pour passer d'un exemple à l'autre sont à proscrire.

Enfin, le niveau de langue est un critère décisif dans l'évaluation des copies d'un concours qui recrute des enseignants de français : il est exigé des candidats qu'ils la manient de façon exemplaire et qu'ils choisissent tant leur orthographe que leur grammaire. On appelle à une vigilance toute particulière sur les points suivants : règles d'accord du participe passé ; syntaxe de l'interrogation directe et indirecte ; accord des adjectifs en -al ou -el ; règles de ponctuation. Comme de rares copies l'attestaient, une maîtrise impeccable de la langue peut aller de pair avec un plaisir tangible à la manier avec raffinement et recherche ; ce plaisir a alors été partagé par ceux qui les lisaient.

II. Propositions de corrigé (présentées par Emilie Picherot et Claire Placial)

Situation de la citation

La phrase soumise à l'examen est issue de l'essai « Current unstated assumptions about poetry » (1981), un des deux textes critiques publiés par Heaney dans la revue de Chicago *Critical Inquiry*. Heaney, qui a alors 43 ans, a déjà publié plusieurs recueils dont le très salué mais controversé *North* (1975) qui envisage frontalement les *troubles* en Irlande du Nord en introduisant des parallèles transhistoriques avec, entre autres, les *bog bodies* (les corps retrouvés dans les tourbières où ils ont été ensevelis après des meurtres rituels à l'Âge de fer). Il ne recevra le prix Nobel qu'une quinzaine d'années après la publication de l'essai en question, en 1995.

L'œuvre de Seamus Heaney fait coexister des forces opposées, s'abreuvant « à ce que boit l'oiseau, et l'herbe, et la pierre¹ », mais charriant aussi les violences historiques qui marquent la situation politique de son pays, l'Irlande, notamment l'Irlande du Nord. La pensée critique de Seamus Heaney – qui a accompagné sa pratique de poète et de lecteur par la publication d'essais rassemblant des considérations métatextuelles – envisage souvent la création poétique comme un jeu de forces, accompagné d'une exigence éthique concevant la poésie comme parole nécessairement véridique².

Heaney aurait très bien pu figurer dans le groupement du programme : ses tentatives poétiques pour rendre la musique du conflit irlandais sont proches de ce que recherche Mahmoud Darwich, qui le cite dans *La Palestine comme métaphore* – en le rapprochant de Derek Walcott. Il a en outre en commun avec Lorca, Char et Darwich d'être un poète qui, dans sa poésie même et dans les conférences et essais qu'il publie, se fait théoricien de la poésie, en réfléchissant notamment à l'articulation entre le travail formel et la valeur (esthétique, éthique) de la poésie.

Analyse du sujet

Il convient de ne pas perdre de vue que la citation émane d'un poète, et non d'un critique. Même si l'absence de contexte rend cette phrase généraliste, on peut présumer que la phrase n'est pas simplement considération sur l'avenir de la poésie mais peut se lire comme un programme que le poète se fixe à lui-même.

La construction de la citation peut être lue comme suit : une citation en deux parties représentées par deux propositions subordonnées conjonctives enchaînées par la conjonction « et », sans lien logique autre que l'accumulation, qui complètent le verbe *sembler*, modalisateur de l'affirmation qui suit, ce qui incite à penser que le poète prend une distance prudente avec sa propre prophétie.

Les deux verbes sont au futur simple (*will* en anglais),

- l'un révèle une collaboration entre deux éléments rejoins par l'utilisation du terme « musique », la « musique des événements » et la « musique du poème » qui font penser à deux fonctions du langage distinguées par Jakobson : la fonction référentielle et la fonction poétique, il s'agit bien en effet d'une réflexion sur le langage comme le suggère le syntagme final mais sur un langage particulier parce que poétique.
- l'autre révèle une tension entre deux besoins implicites de ce langage poétique pris entre pureté et impureté, ce qui place la citation dans l'héritage mallarméen et pose, par le balancement entre pureté et impureté, la question de son incarnation.

La deuxième partie précise et complète la première parce qu'elle la sort d'un usage complexe du terme « musique » pour le remplacer par une analyse portant sur le langage poétique pur ou impur, ou, peut-être, désincarné ou incarné.

La citation s'organise donc autour de deux oppositions : opposition entre « musique des événements » et « musique du poème » d'une part ; opposition entre « impuretés de la vie » et « pur langage » d'autre part. On serait tenté de rapprocher « musique des événements » des « impuretés de la vie », et « musique du poème » de « pur langage » ; mais le rapport entre ces deux oppositions n'est pas parallèle dans la citation : « participation », collaboration dans le premier cas et « tension » dans le second cas. De fait, un des enjeux de la dissertation sera le développement d'une typologie de rapports plus ou moins conflictuels entre le bruit et la fureur du monde et l'harmonie du texte.

Une difficulté du sujet réside dans l'emploi métaphorique du terme de « musique », et dans la polysémie des expressions « impuretés de la vie » et « pur langage ». Il conviendra impérativement

¹ « Je m'abreuve au seul sens surgi de l'esprit profond, /À ce que boit l'oiseau, et l'herbe, et la pierre. », « Les premiers mots », *L'Étrange et le connu* [*The Spirit Level*, 1966], trad. Patrick Hersant, Paris, Gallimard, 2005.

² Voir à ce sujet le discours prononcé à l'occasion de la réception du Nobel, intitulé *Crediting poetry*, consultable en ligne : https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html

de définir ces termes en faisant jouer leurs acceptions possibles compte tenu du corpus d'œuvres retenu.

La « musique » peut chez les auteurs du corpus être considérée au sens propre : pensons à *l'instrumentarium* évoqué par Lorca et Darwich, au concept de voix chez Char et Darwich. L'attention des trois poètes à l'univers sonore est manifeste, aussi bien dans l'écoute des bruits du monde (sa « musique » : bruit du vent, chants d'oiseaux, voix de Fairouz pour la polarité harmonieuse, mais aussi fracas des bombes, bruits des bottes...) que dans le travail sonore de la poésie. L'idée d'un rapport d'imitation ou, à tout le moins, de correspondance entre « musique du monde » et forme du poème n'est pas absente : ainsi Lorca réinvestit dans la forme du *romance* la rythmique flamenca ; Darwich se fait le relais des « chants de Salomon à la Sulamith ».

De ce fait, il convient de ne pas réduire « la musique du poème » au travail sonore de la langue (aux jeux d'allitérations, d'assonances, au mètre présent absent – il conviendra également de ne pas opposer vers et prose en supposant dans la prose l'absence de visée musicale).

En revanche, il faudra saisir comment, pour chacun des trois poètes, la poésie travaille aussi bien à partir de l'écoute du monde que de la définition d'une voix qui, dans les trois cas avec des acceptions différentes est un chant – ce qui permet de repenser la question du lyrisme, dans le sens que lui donne Maulpoix, qui n'exclut pas du lyrisme une portée collective, au-delà du solipsisme. En outre, là encore selon des modalités variées, la « musique du poème » correspond également pour nos auteurs à la profération du poème, à son incarnation concrète par celui qui le lit à voix haute.

La « musique des événements » renvoie vraisemblablement à la problématique de la référentialité et à la porosité du poète au contexte. Cette porosité du poète au monde est une des définitions du sujet lyrique, ce qui ne constitue en rien une prophétie : l'idée que le poète s'imprègne de la « musique du monde » n'est pas neuve. Pour comprendre le sens plus précis de ce syntagme il faut le lier à l'idée d'impureté : il y aurait une poésie pure et une poésie impure. Si l'on parle ici de référentialité, ce n'est pas en termes d'écriture que l'on doit comprendre cette tension mais en termes de thèmes, ce qui rappelle ce que Meschonnic dans *Politique du verbe* appelle la « poésie non sérieuse » qui a pour thème « le-printemps-les-petits-oiseaux-les-fleurs ». La « poésie pure » serait celle qui s'abstrait de la référentialité, de la « musique des événements », qu'on peut comprendre comme référence aux événements historiques, aux questions sociales, aux préoccupations économiques ; ou, pour reprendre ce que dit Lorca de la « Complainte de la garde civile espagnole », à des thèmes « antipoétiques ». On retrouve là une proposition de la poésie moderniste, ce qui ne semble pas non plus prophétique mais tourné vers un usage riche d'une tradition déjà longue.

Notons que Heaney annonce une poésie faite de « tension mesurée », et donc d'équilibre raisonnable, voire négocié, entre pureté et impureté. Il ne condamne pas la poésie du « pur langage », non plus qu'il n'appelle à une poésie entièrement conjoncturelle. La visée autotélétique d'une poésie du « pur langage » reste un des horizons de la poésie même quand elle se fait écoute et recueil de la « musique des événements ».

L'expression « pur langage » peut évoquer le souvenir mallarméen d'une poésie autotélétique, qui se fait tout entière mise en abyme du langage ; on peut également songer au sens de l'expression « pur langage » (*reine Sprache*) chez Walter Benjamin. Dans « La tâche du traducteur », il désigne par cette expression une transcendance du langage qui se révèle dans la traduction : la multiplicité des traductions (de la Bible notamment) laisse entrevoir le pur langage, au-delà des incarnations contingentes dans des textes particuliers. Il est sans doute possible de lire le « pur langage » de Heaney dans ce sens, en l'appliquant à l'écriture poétique.

Première proposition de traitement du sujet (Émilie Picherot)

Cette proposition est partiellement rédigée, quelques éléments proposent des pistes de réflexion complémentaires.

Heaney suggère que la « musique des événements » participe à la « musique du poème », en distinguant les deux, ce qu'il complète par une référence au langage poétique et à la tension qu'il entretient avec la référentialité, il nous impose de nous interroger sur la nature de cette « musique » prise dans un sens plein comme dans un sens métaphorique.

Problématique : La définition proposée par Heaney trouve sa force dans la mobilité de son sens : en définissant les deux pôles entre lesquels la poésie se meut, Heaney accède à une définition effectivement généraliste ; les œuvres des trois poètes du programme répondent à cette définition même si leur place n'est pas toujours la même dans cet espace. La mise en tension entre ces deux termes s'explique par l'impossibilité d'atteindre l'un ou l'autre, ce qui est différemment traité par les trois poètes du programme : si la pure référentialité est contredite par le recours à la poésie, la désincarnation du langage l'est par sa nature même et par sa nécessaire actualisation physique et temporelle.

I Faire entendre la musique du monde

A Le poète comme traducteur

Les trois poètes du programme proposent, dans leurs recueils ou anthologies, des figures qui relaient leur fonction première, celle de faire « entendre la musique du monde ». Certains êtres partagent en effet avec eux cette faculté qui consiste, d'abord, à entendre.

Lorca trouve ainsi dans la figure d'un Gitan plus poétique que réellement documentaire, un alter ego poétique capable de dépasser la surface simple du monde et d'entrer ainsi dans une dimension différente, inaccessible en général. On peut ici opposer les Gitans qui sont cités comme victimes d'une répression violente dans la correspondance qu'il entretient avec son frère dans les années de composition des *Complaintes gitanes*, à ce qu'il décrit de la « gitanité » par exemple présente dans la « Nonne gitane ». Il s'agit moins pour la nonne de donner à voir des caractéristiques ethnologiques particulières que de la qualifier de gitane du fait de sa capacité à « broder des mauves / sur sa toile jaune et fine », ou encore à transformer l'église en « gros ours sur le dos » comme à ressentir un frisson érotique à la seule vision d'un groupe d'écuyers dans le lointain. La musique du monde, plus visuelle ici qu'uniquement sonore, en raison sans doute de l'importance donnée à ce sens dans l'élaboration de la métaphore, comme il l'explique dans sa conférence sur « L'image chez Góngora », est accessible à la nonne, ce qui fait d'elle une gitane, sœur en « gitanité », d'Antonio Cambario qui jette des citrons dans la rivière ou encore de l'enfant qui s'endort dans la première complainte du recueil.

L'enfance est pour René Char aussi l'âge où l'individu est le plus proche du poète. Lorsqu'il adresse « Par la bouche de l'engoulement » aux « Enfants qui cribliez d'olives le soleil enfoncé dans le bois de la mer », il ne se contente pas de reproduire, en poésie, ce que les affiches rouges dénonçaient après les bombardements de la guerre civile espagnole, il rappelle la faculté des enfants capables de faire « chanter le sel à [leur] oreille. » L'enfant apparaît alors comme celui qui sait non seulement transformer le monde mais plus encore en entendre le chant. Cette proximité avec l'enfance, le poète la retrouve lorsqu'il évoque sa période aux Névons bien sûr mais aussi avec d'autres figures d'adultes cette fois, attentifs aux simples et à leurs chants. La fraternité avec certains compagnons d'armes de la Résistance se déploie ainsi au-delà de la lutte pour se développer dans un commun rapport au langage du monde, incompréhensible pour beaucoup, évident pour celui qui voit, sans explication et dans l'évidence même, « l'orvet du deuil ».

Mahmoud Darwich voit lui dans le Bédouin celui qui est précisément capable d'entendre le monde, ce qui reprend une tradition poétique arabe dans laquelle les poètes de l'Antéislam entretenaient par leur bédouinité même un rapport privilégié avec la poésie. Ce modèle, qui s'articule sur des variations autour de l'espace désertique mais aussi sur le lien particulier qu'entretient le prophète Mohammad avec la poésie éclaire par exemple l'affirmation « et les prophètes sont tous des miens » de la fin de « Sur une pierre cananéenne dans la mer morte ». Le poète trouve dans la figure prophétique un autre comparable du fait de sa capacité à entendre le monde.

Cette première sous-partie peut être complétée par un commentaire du feuillet 175 de R. Char ou de l'utilisation du *Nous* comme signe d'une réécriture prophétique de la Sourate de l'annonce dans « Sirhane prend son café »

Ces remarques montrent que les modèles choisis par les trois poètes ont en commun un rapport privilégié au monde que seuls certains conservent et ce qu'ils retiennent de ces figures, notamment leur capacité à « entendre » le monde d'une manière plus profonde, fait de ce privilège poétique le point de départ de toute poésie.

B Le poète transcripteur de la musique des événements

Dans les trois cas, le poète ne se contente pas d'entendre la musique du monde, il la transcrit pour nous la faire entendre. C'est alors que ce met en place la tension décrite par Heaney puisque, pour transcrire la musique du monde, le poète doit utiliser un langage qui n'est pas prévu pour le faire et qui est marqué par son imprécision, sa faiblesse ou, pour reprendre les termes de la citation, son impureté. Les silences qui rythment la poésie de Mahmoud Darwich, grâce au jeu de la typographie, rappellent les blancs qui séparent les fragments et les poèmes de René Char. S'ils donnent à l'ensemble son rythme donc sa musicalité, ils transcrivent aussi ce que cette musique a d'indicible. Dans la « Qasida de Beyrouth », les points de suspension qui précèdent les allusions aux obus, « ... Nous courbons-nous pour laisser passer l'obus ? » ou plus loin « ... Passe un obus. Nous entrons au bar du *Commodore* » ne se contentent pas de mimer le suspens vital qui précède et suit la détonation mais rend sensible une forme d'indicible de cette musique qui confine de ce fait au silence. On peut comparer cette utilisation du blanc typographique à ce que produit la disposition en fragments numérotés de « Feuilles d'Hypnos ». On y retrouve la vertu du silence ou de la « langue gelée » ou pétrifiée, incapable de dire plus ou mieux que ce que dit silencieusement la « femme [qui] explique [à] l'emmuré qui écoute. » (feuillet 178).

S'efforçant de rendre ce silence, Lorca le décrit par l'absence de bruit dans la « Pirouette de don Pedro », les trois « lagunes » qui structurent la plainte peuvent être lues comme trois lacunes du langage. Pedro, incapable, comme Saint Pierre, d'entendre ce qui se trame « sous les eaux » avance sans comprendre vers sa propre mort alors que le poète lui exprime ce que le personnage n'entend pas car « sous les eaux / demeurent les mots ».

Cet exemple permet de mieux comprendre l'enjeu de la citation, c'est-à-dire la tension entre le besoin de transmettre la « musique de l'événement » et l'impossibilité de le faire complètement.

C Une poésie antipoétique ? Poésie et référentialité

Il faut ainsi étudier les raisons de cette difficulté même qui tient, dans un premier temps, moins aux limites de la poésie qu'à la complexité de l'événement lui-même. En définissant le thème central de la « Complainte de la garde civile espagnole » comme « antipoétique », Lorca trace une frontière imprécise entre ce que pourrait dire la poésie et ce qu'elle échoue à rendre. Il ne s'agit donc pas seulement d'inclure dans le lexique du poète des termes renvoyant à une modernité de fait non incluse dans une tradition poétique avérée, comme les revolvers, les autos ou les cigarettes, ce que fait la poésie depuis longtemps déjà, mais de tâcher de faire le partage entre ce qui relève d'une thématique poétique et ce qui relève d'une thématique antipoétique. L'évocation d'un contexte terrible, la répression des Gitans dans la poésie de Lorca, l'expérience de la clandestinité et l'effroi permanent face à la mort dans la poésie de René Char ou la violence de la colonisation dans la poésie de Mahmoud Darwich, ne fondent pas un langage poétique strictement nouveau. La poésie, même ancienne, a su intégrer ces thèmes et Mahmoud Darwich par exemple sait tout à fait rappeler que les poètes de l'Antéislam, véritables modèles poétiques, étaient aussi des guerriers : le « soldat qui rêvait de lys blancs », rêve aussi, reprenant la tradition poétique de la poésie amoureuse, souvenir lointain du Cantique des Cantiques, « des seins de son aimée épanouis le soir » et décrit son amour de la patrie « ainsi qu'il est dit dans les poèmes. » En faisant du soldat un poète, Mahmoud Darwich rappelle incidemment que la guerre et ses conséquences sur l'individu, ne sont en rien étrangères à la parole poétique, même la plus ancienne et qu'on ne peut sortir la violence de la guerre du langage poétique sans supprimer de fait une grande partie de la poésie.

René Char théorise ce rapport de complémentarité entre la « musique des événements » et la « musique de la poésie » dans le fragment XXVII de « Partage Formel » : « Terre mouvante, horrible, exquise et condition humaine hétérogène se saisissent et se qualifient mutuellement. La poésie se tire de la somme exaltée de leur moire. » Deux éléments s'opposent et se complètent, d'une part la « terre », d'autre part la « condition humaine ». Ces deux éléments ont pour caractéristique commune leur hétérogénéité rendue métaphoriquement par la moire dont les reflets sont mouvants et impossibles à saisir. La moire dont se tire la poésie naît d'un traitement particulier de cette somme de deux éléments opposés, complémentaires et tous deux changeant, c'est la tension à laquelle la citation fait allusion. René Char utilise à plusieurs reprises des métaphores alchimiques pour définir la poésie lorsque la citation de Heaney repose sur une métaphore physique de mise en tension de deux pôles opposés. Dans l'une ou l'autre des représentations métaphoriques ce que l'on peut retenir est l'importance du mouvement dans cet espace défini par deux bornes inaccessibles.

II La tension elle-même source de poésie

A Frictions / conflits / combats

Moins peut-être qu'un thème, le combat constitue, pour Lorca, Char et Darwich, une sorte d'expérience poétique en acte que le langage s'efforce de transcrire. Lorca voit dans le processus du *cante jondo* la définition même de l'acte poétique et fait du combat dans l'arène non pas une référence folklorique à des pratiques andalouses mais une métaphore de la création poétique. Dans le cycle d'Antonio el Camborio, ce n'est pas un taureau qui va être mis à mort, avec toute la mise en scène qu'implique la tauromachie, mais Antonio lui-même, conscient, peut-être, d'être la victime désignée et incapable d'empêcher le processus. Sa mort est ainsi décrite grâce à des termes qui se rapportent à cet univers : « Quand l'estocade des étoiles / plonge ses piques dans l'eau grise, / quand les taurillons voient en rêve / des capes tournant en iris, / on entendit des cris de mort / près du fleuve Guadalquivir. » Par un procédé de labilité du point de vue narratif, le poème plonge dans les rêves non plus seulement du personnage mais du taureau lui-même qui voit, en songe, sa propre mise à mort et l'accepte comme nécessaire au processus tout entier. Antonio, alter ego du poète comme on a pu le montrer plus haut, est curieusement aussi ce que voit le poète dont le nom apparaît peu après : « Oh, Federico Garcia / appelle la garde civile ! » Ce nom, étrange dans le poème comme dans le recueil, rappelle que le poème est le lieu où se déroule le processus, le poète est ainsi l'une et l'autre des deux parties qui s'affrontent et il est le spectateur, ce que décrit Lorca dans *Jeu et théorie du duende*. Ce qui est à l'origine de la poésie de Lorca est donc une tension, mesurée sans doute par le jeu du vers *romanceril* et par l'impossibilité, dans un recueil publié sous cette forme, de se laisser véritablement aller au *cante jondo* beaucoup moins contraint formellement. On peut dès lors s'interroger sur ce que Lorca veut dire lorsqu'il définit la « complainte de la garde civile espagnole » comme « antipoétique ». Ce n'est pas le thème, celui d'une répression violente, qui le définit ainsi mais son traitement, sans doute parce qu'il est jugé, du moins par le poète, trop documentaire.

De la même manière, l'affaire dite « du poème » a enfermé une poésie de Darwich, absente de l'anthologie, dans une lecture univoque alors que le poète affirme l'impossibilité de réduire le poète à l'un des deux camps clairement identifiés par les médias ou la politique. Que désigne le pronom personnel « ils », dans le texte « Et la terre se transmet comme la langue » ? En grammaire arabe, le pronom de troisième personne se dit « pronom de l'absent » par opposition aux personnes du dialogue. Cette absence même interdit de définir de manière fixe son référent dans le monde et, en dernier recours, le poème ne peut qu'affirmer « je suis ma langue ».

Cette partie peut-être complétée en montrant qu'en réorganisant son recueil *Fureur et mystère* à partir d'éléments majoritairement déjà parus antérieurement, René Char fait de « Feuilles d'Hypnos » un centre de gravité peut-être mais aussi un passage qui rend compte d'une certaine poésie et d'un certain rapport au conflit, les « loyaux adversaires » sont partout présents et l'on ne trouve aucune poésie « apaisée » d'un point de vue thématique.

B Témoigner ou émouvoir

La tension entre la référentialité et la poésie « pure » peut se lire comme la recherche de deux fonctions complémentaires de la poésie, qui seraient de témoigner et d'émouvoir

Pour René Char dans le feuillet 128, les deux fonctions sont liées et le poète a recours à des procédés stylistiques propres à la narration (point de vue identifié, progression de l'action, suspens) pour émouvoir. Ce feuillet semble être aussi antipoétique dans son traitement formel que la « Complainte de la Garde civile espagnole » qui repose elle aussi sur des procédés narratifs propres à la tradition du *romancero* ancien pour émouvoir le lecteur

L'anthologie de M. Darwich présente l'œuvre du poète en diachronie et la lecture de l'ensemble montre une progression qui s'achemine depuis des poèmes témoignages (voir ce qu'en dit Darwich sur « A ma mère » dans *La Palestine comme métaphore*) vers une poésie plus consciente d'elle-même et de sa place dans un processus plus vaste donc moins défini strictement par sa référentialité.

C Traditions poétiques, reprises et limites : jouer, le troisième terme...

On a montré en introduction pourquoi l'emploi du futur par Heaney était sans doute moins prophétique que généralisant. Il est possible de le montrer par l'analyse des trois œuvres du programme puisque chacun des trois poètes propose une langue poétique personnelle mais s'inscrit aussi dans une tradition qui lui permet de redéfinir le lien entre référentialité et poésie pure.

Cette dimension intertextuelle peut être démontrée par exemple par l'étude des relations entre

- Lorca et le *romancero antiguo* mais aussi la *comedia* du siècle d'or avec « la Complainte de Tamar et Amnon »
- Char et la lyrique amoureuse dans « Visage nuptial »
- Darwich et Lorca lui-même dans les « Onze astre sur l'épilogue andalou »

Ces reprises intertextuelles rappellent que la référentialité n'est pas seulement construite en rapport avec la « musique de l'événement » mais aussi avec la « musique de la poésie antérieure ». C'est précisément dans l'art de la reprise parodique que Lorca développe ce que l'on pourrait appeler un « troisième terme » pour compléter la définition de Heaney : le jeu. La métaphore « saut équestre »

pour lui est aussi la promesse d'une distanciation amusée, même avec la thématique la plus terrible. La « Pirouette de Don Pedro à cheval » est ainsi une reprise d'une tradition ancienne de la *burla* espagnole autour de la figure sérieuse de saint Pierre, comme le saint efféminé qui montre gracieusement ses cuisses et s'amuse de l'hypocrisie humaine qui a besoin, dans « Saint Michel », d'une cérémonie religieuse pour que les jeunes gens se rencontrent et finalement s'accouplent. De même, saint patron des « ballons » ou des « ventres ronds », saint Michel ne terrasse que le dragon de l'hypocrisie sociale.

Cette dimension ludique, moins présente dans les œuvres de Char et Darwich permet de fait de moduler la notion même de référentialité puisqu'elle est capable de lire « entre les lignes » comme la poésie elle-même est capable de lire « sous les eaux ».

En évoquant l'existence d'un double besoin, Heaney contourne l'énigmatique raison du langage poétique et fait de l'acte poétique le résultat irréprouvable d'une nécessité éprouvée par le poète de dire quelque chose.

III Pourquoi dire quelque chose ? La question du besoin poétique

A L'inexplicite ou le trop explicite pour qui parle le poème ?

Pourquoi la poésie est-elle prise entre ces deux pôles ? On peut s'interroger sur les raisons qui président à l'écriture poétique et s'interroger sur ce que cette tension, objet premier de la poésie, comme on a pu le montrer, ajoute à un simple témoignage éventuellement émouvant. René Char est ainsi réputé difficile : à lire, sans doute, mais avant tout à comprendre. Quoiqu'il s'en défende, certains passages semblent cryptés et des commentateurs comme Paul Veyne ont été tentés par l'explicitation, grâce à des précisions essentiellement référentielles.

Pour compléter cette sous-partie on peut par exemple lire l'article « “ Le thym moutonne, c'est demain l'hiver ”, Expliciter l'explicite : étude des commentaires des poètes sur leur propre poésie, Lorca, Char, Darwich », revue *Op. cit.*, en ligne <https://revues.univ-pau.fr/opcit/158>

B L'incarnation impure par le langage poétique

Le projet poétique de René Char, tel qu'on peut le comprendre dans *Fureur et mystère*, repose sur la recherche de dire l'instant dans toute sa tension et quel qu'il soit (l'instant du combat, du coït, de l'émotion artistique...), ses lecteurs parlent souvent de la « fulgurance » des métaphores du poète. Le titre de l'avant-dernière section rappelle ainsi le moment où, après l'explosion, la matière se répand dans toutes les directions sous forme de poussières ou de petites particules. L'impossibilité de rendre cette réalité spatiale et instantanée réside dans le langage lui-même. Les scories qu'il porte ne sont pas liées à la référentialité mais à son incarnation : sur la page et dans le temps. Dans « J'habite une douleur », poème qui se termine par le constat sans appel « Il n'y a pas de siège pur », deux parties sont articulées par l'adverbe adversatif « pourtant ». Les futurs de la première partie butent sur les présents de la seconde, l'illusion résidant justement dans la certitude d'un futur qui masque l'abîme du présent. Mais le poème lui-même se déroule sur un temps chronologique, celui de sa lecture comme nécessaire incarnation, celui de sa place sur la page qui se déploie dans un sens contraint. On peut répéter le poème, on ne peut pas le « pulvériser » et les deux parties sont toujours articulées, comme le balancier d'une horloge, par le « pourtant » qui les lie. Il s'agit là d'une référentialité première et, de fait, indépassable. La « musique de l'événement » ne peut pas, dans sa fugacité, être rendue par un langage qui serait pur car le langage est nécessairement incarné dans le temps et dans l'espace.

Mahmoud Darwich développe cette idée dans « Une rime pour les muallaqat » qui fait justement référence à Mallarmé par l'interrogation : « Contiendra-t-il ce blanc mirage sonore d'un nom, dont la raucité remplit l'inconnu / et que le départ emplit de divinité ? » et qui rappelle la « fleur » mallarméenne. Cette musique de l'écho immatériel, visée par le poète car elle le rapprocherait d'une figure divine doit s'incarner dans le pharynx car les « mots ont dit / sois notre corps, et je fus un corps pour leur timbre. » C'est ainsi le langage qui est, par définition, référentiel, et non la poésie qui pourrait faire le choix de l'être ou non.

C L'alchimie de la métaphore

On peut ainsi proposer l'idée que mieux qu'un « pur langage » la poésie se souvient qu'elle est métaphorique, c'est-à-dire que le langage poétique peut tenter de dire plus que ce qu'il dit.

On peut compléter cette sous-partie par la lecture de la conférence de Lorca sur l'image chez Góngora et montrer par un exemple que ce « saut équestre » permet de dépasser les limites du langage.

La métaphore permet au langage poétique non pas vraiment de dépasser son essentielle référentialité mais de suggérer ce qui se cache « dessous ». Si le langage même, si « pur » soit-il, ne permet pas à René Char de dire exactement l'instant, il permet tout de même, par la métaphore, de le

suggérer et de ne plus être soumis à la pyramide des morts du bouge de l'historien : sans qu'il soit matériellement possible de se dégager de toute chronologie (seul le tableau a ce pouvoir), il est possible de proposer une autre vision de la succession des conflits et des contradictions qui forment la « musique de l'événement » comme celle de la poésie.

Conclusion

La définition de Heaney, parce qu'elle refuse toute fixité, permet bien de comprendre les recherches poétiques que mènent Lorca, Char et Darwich. Si la poésie ne peut échapper à la dimension référentielle du langage, cela n'est pas lié à ses thèmes mais bien plutôt au langage lui-même nécessairement incarné même dans ses moments les moins explicites. La métaphore qui définit le langage poétique pour les trois poètes permet parfois de dépasser cette nécessaire incarnation en suggérant, dans l'instant, un tableau mental complexe, écho visuel, impossible à exprimer différemment.

Problématisation

En 1981, le poète nord-irlandais Seamus Heaney, qui obtiendra par la suite le prix Nobel de littérature, a quarante-trois ans et est déjà connu du public pour avoir publié les recueils *Death of a Naturalist* et surtout le très salué mais controversé *North* (1975) qui envisage frontalement les *troubles* en Irlande du Nord en introduisant des parallèles transhistoriques avec, entre autres, les *bog bodies* (les corps retrouvés dans les tourbières où ils ont été ensevelis après des meurtres rituels à l'Âge de fer). C'est donc en poète, et en poète inscrivant dans son écriture les échos multiples de l'histoire, qu'il écrit dans *Critical Inquiry* : « Il me semble que la musique des événements participera à la musique du poème et qu'il existera toujours une tension mesurée entre le besoin d'une poésie qui exprime les impuretés de la vie et le besoin d'une poésie qui se souvienne qu'elle s'efforce d'être pur langage ». Ces propos s'articulent en deux temps. La convocation dans un premier temps de la « musique », des « événements » et du « poème », semble mettre en relation la tradition lyrique d'une poésie conçue comme chant, avec la rumeur du monde, que l'on peut comprendre métaphoriquement aussi bien comme cacophonie de la violence historique que comme chant du monde possiblement harmonieux, ces deux musiques « participant » l'une de l'autre dans un mouvement collaboratif. C'est cependant autour d'une « tension », mais une tension « mesurée », permettant donc un équilibre, que se focalise le poète dans un second temps, en entrevoyant ce qui semble moins une prophétie qu'une affirmation d'ordre pérenne sur les « besoins » de la poésie. Cet équilibre se créerait en effet entre une poésie qui « s'efforce d'être pur langage », dans un élan peut-être mallarméen vers une recherche autotélique de l'absolu poétique, et une poésie « qui exprime les impuretés de la vie » - lesquelles impuretés restent à définir : on peut songer aux fracas de l'histoire qui apparaissent au centre des recueils de Lorca, Char et Darwich, mais aussi aux faiblesses de l'esprit et du corps, aux manquements moraux, aux compromissions. Si l'on suit Seamus Heaney, une « tension mesurée » existe intrinsèquement entre deux types de poésie, l'une tournée vers l'événement, l'autre « pur langage » et de ce fait autotélique. Si l'affirmation de l'existence d'une telle tension dans le champ de la poésie au ^{xx}e siècle est difficilement contestable, cette tension est-elle nécessairement mesurée, et conduit-elle systématiquement à une collaboration de la « musique » de l'histoire et de celle de l'œuvre ? Notre corpus ne nous montre-t-il pas une pluralité de modes d'articulation entre accueil des échos de l'histoire et de la vie vécue dans le poème et recherche autotélique d'un langage autonome, passant de la collaboration au conflit, et se développant de façon nuancée à l'échelle d'œuvres pour certaines composées dans une diachronie longue ? Dans une large partie certes, notre corpus témoigne d'un balancement entre équilibre collaboratif et une tension mesurée entre la « musique de l'événement » et la recherche du pur langage. Cette « tension mesurée » ne saurait cependant être généralisée à nos auteurs dont les œuvres illustrent en bonne part une forme de conflictualité qui prévient la mise en musique de l'événement. Cette dichotomie de l'événement et du langage qui le met en forme doit du reste être dépassée : nous montrerons pour finir comment dans notre corpus, le langage poétique lui-même se fait événement.

I- Entre équilibre collaboratif et tension mesurée entre la « musique de l'événement » et la recherche d'un pur langage

A- Une recherche langagière et formelle : la « musique » du poème est un écho de la musique du temps.

Pour commencer on peut souligner comment les choix formels de Lorca, Char et Darwich génèrent une « musique », au sens premier de leur poésie (le travail rythmique, sonore, le choix de formes poétiques spécifique), qui peut se lire dans une certaine mesure comme un écho à la musique du temps. On relèvera ici la présence thématique du flamenco chez Lorca, de musiciens contemporains (la chanteuse Fairouz) chez Darwich, ou encore, de façon moins évidente, la collaboration de Char avec des compositeurs de son époque (Pierre Boulez notamment).

Plus largement, on peut relever, dans des proportions variées, la parenté des poèmes du corpus avec le chant : la gitanisation thématique par Lorca d'une forme orale chantée, le *romance* ; l'isotopie du chant chez Darwich. Ce trait est moins présent chez Char mais, en prenant la « musique » dans son acception métaphorique classique comme travail sonore et formel du poème, on constate l'attention chez Char au travail du son et du rythme jusque dans les passages en apparence les plus narratifs, rédigés en prose.

En poussant cette logique métaphorique, on fait le constat de poètes qui entrelacent un attachement à des formes traditionnelles (le *romance* donc, la *muwashsha* à refrain chez Darwich, sur

un autre plan la réminiscence de l'alexandrin chez Char) et une innovation poétique, par le travail des images notamment héritées pour Lorca et Char du surréalisme, auxquels on ajoutera chez Char et Darwich une rénovation des formes, leur travail faisant écho à la « musique poétique » du temps.

B- La poésie, chambre d'écho de l'histoire

Si la « musique de l'événement » participe à la « musique du poème », c'est aussi parce que le poème se fait trace de l'événement historique.

Chez les trois auteurs on relève, dans les poèmes, la présence de contemporains : chez Lorca par les dédicaces nommant explicitement les proches du poète, chez Char à travers l'énumération des compagnons de résistance dont les poèmes sont parfois le tombeau (ainsi « Eléments », « Au souvenir de Roger Bonon, tué en mai 1940 »), chez Darwich de façon souvent plus cryptique, à travers la périphrase (l'ami israélien « Soldat qui rêvait de lys blanc ») ou le pseudonyme (Rita).

Mais au-delà de l'inscription des noms, c'est par des repères historiques communs que s'opère pour le lecteur la contextualisation des poèmes. On remarquera à ce titre chez Char et Lorca la présence dans les recueils de dates permettant de situer les époques de composition de poèmes réunis dans une compilation (Char) et une anthologie (Darwich). La datation des *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944) les renvoie automatiquement aux années de maquis, celle du « Soldat qui rêvait de lys blanc » (1967) à la Guerre des six jours, etc. Le rapport à l'histoire contemporaine est en revanche bien plus lointain chez Lorca, surtout dans les trois complaintes historiques qui renvoient à un passé non daté de l'hagiographie et de la fiction.

Plus largement, c'est l'écho de la violence de l'histoire – que l'on peut comprendre comme une des « impuretés » de la vie, empêchant le poète de se tourner vers une recherche de « pur langage » - qui s'illustre dans les poèmes, plus discrètement chez Lorca (qui relaye toutefois les massacres de gitans dans « La Complainte de la garde civile »), très massivement chez Char et Darwich, dans des textes comme le feuillet 87 des « Feuillets d'Hypnos » ou la « Qasida de Beyrouth »

C- La poésie, chambre d'écho de l'individu : la transformation des impuretés de la vie

Mais l'on ne saurait limiter cette importance des « impuretés » de la vie à la présence dans les textes de la violence historique. On peut en effet lire ces « impuretés de la vie », que Seamus Heaney se garde bien de définir dans l'extrait qui nous était soumis, comme ce qui dans l'existence humaine échappe aux idéaux. C'est particulièrement frappant chez Char chez qui l'exigence poétique se double d'une exigence éthique, mais qui néanmoins fait du poème le lieu du constat de la fragilité morale (jusque chez les Résistants, ainsi la figure de « Minot » dans le feuillet 64) voire de la présence inexpugnable du mal qui subsistera à la fin du conflit armé (« Le mal partout est déjà en lutte avec son remède », feuillet 220). Chez Darwich on notera, dans certains poèmes, la conflictualité morale de figures comme Sirhane (« Sirhane prend le café à la cafétéria », qui renvoie à l'assassin de Bob Kennedy), conflictualité qui s'incarne dans la figure récurrente du fratricide notamment dans la poésie des années 1980 et 1990 (« Je suis Joseph, ô mon frère » ou « L'encre du corbeau »). L'ambivalence morale est plus complexe chez Lorca, qui certes fait référence au *topos* de l'honneur gitan (dans l'éthique sexuelle ou dans le code du combat au couteau) : paradoxalement chez Lorca, ce que la morale traditionnelle conçoit comme impur renvoie à une forme d'absolu du désir (parfois pervers) et de la mort. Mais en tout état de cause, on constate chez nos trois poètes, certes selon des modalités différentes, que la poésie se fait état des conflits moraux assez largement conceptualisés (chez Char et Lorca du moins) en termes d'exigence morale faisant jouer le pur et l'impur.

Dans ces circonstances, il semble bien difficile de contester l'affirmation de Heaney : la poésie chez nos auteurs se fait écho de la « musique des événements » et des « impuretés de la vie », à travers néanmoins la recherche d'une musicalité poétique nouvelle et d'une exigence littéraire en quête d'absolu poétique. C'est autour de la notion de « mesure » que l'on peut remettre en question le postulat de Heaney, en montrant l'impossibilité de tenir universellement un tel équilibre, dans un corpus aussi varié et s'étalant, pour certains auteurs, sur une longue période d'écriture.

II- Conflictualités : l'impossible généralisation de la « tension mesurée »

A- Possibilité d'une poésie de circonstance portée par un désir de pureté

C'est tout d'abord la bipartition classique entre « impuretés de la vie » et « pur langage » qu'il s'agira de remettre en question. L'écriture d'une poésie de circonstance, dictée par « l'événement », ne peut-elle pas être portée par un désir de pureté ? L'exemple de Char le montre bien. S'il s'agit pour

le poète de « se méfier de l'anecdote » et d'élaborer une poésie « creusante » davantage que « pertinente » (« Partage formel », XLI), Char dans la note liminaire des « Feuillettes d'Hypnos » expose « combien [ces notes] sont affectées par l'événement », avant de conclure par ce feuillet très célèbre et souvent cité : « Dans nos ténèbres il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté » – quelques pages après avoir narré comment Olivier Le Noir nettoie son revolver à l'eau après avoir abattu un homme à bout portant. Le travail de la poésie « creusante », de la poésie transformatrice et alchimique, consiste non pas à maintenir un équilibre entre le pur et l'impur, mais à tendre vers des absolus (la Beauté, mais également le bien, inscrit en creux en opposition au « mal » qui parcourt *Fureur et mystère* de part en part) que l'événement même met au jour. Dans une toute autre optique, on relèvera chez Lorca l'expression et l'illustration du désir sexuel, consensuel (dans « La femme adultère »), fantasmatique (dans « La nonne gitane ») ou violent (à travers la figure du viol dans « Preciosa et le vent » et dans « Thamar et Amnon »). Jamais ramené à une « impureté de la vie » qui s'opposerait à une pureté de la chasteté ou de la virginité, et alors même que Lorca ne confond pas la sensualité du désir consensuel et la violence subie par les figures de Preciosa, Eulalie et Thamar, le désir conjoint les forces brutales d'Eros et de Thanatos dans une forme de pureté violente dépourvue de lecture morale. La question de ce fait d'une « mesure », d'un équilibre entre « impuretés de la vie » et recherche poétique d'une langue pure semble alors caduque, dès lors que le concept même des « impuretés de la vie » se dérobo.

B- La recherche d'une poésie pure échappant à la circonstance

La question de la « musique de l'événement » doit être reconsidérée à l'aune du corpus : doit-on y voir ancrage dans les circonstances historiques, poésie circonstancielle, voire engagée ? Nos auteurs développent en effet des stratégies de l'évitement vis-à-vis de l'engagement littéraire.

Notons d'abord chez Lorca, et dans bon nombre des poèmes de Darwich, l'échappée à la circonstance par l'inscription dans des temporalités à la fois éloignée de l'« événement » présent et impossibles à situer dans l'histoire : l'emprunt par exemple à la matière biblique décontextualise en apparence « Thamar et Amnon » ou « S'envolent les colombes », avec l'intertexte du *Cantique des cantiques*, de l'espace-temps présent andalou ou palestinien.

Ce désir de pureté, compris comme aspiration au pur langage mais aussi comme volonté de transsubstantiation par la poésie, s'incarne dans les propos tenus par les trois poètes, qui refusent une instrumentalisation de la poésie. C'est encore une fois chez René Char que ce trait est le plus manifeste, lui qui refuse pendant le temps du combat armé de publier (mais non d'écrire), et refuse à la poésie un statut d'arme que lui prêtent ses anciens camarades surréalistes Aragon et Eluard, dont le travail des années de guerre équivaut pour Char à une instrumentalisation et donc une dévalorisation de la poésie. Chez Lorca et chez Darwich, cette tendance se traduit par des déclarations niant à une poésie, pourtant volontiers référentielle, le statut de poésie de circonstance. Lorca présente, de façon paradoxale à première vue son *Romancero gitano* comme « un livre anti-pittoresque, anti-folklorique, anti-Flamenco » ; il affirme par ailleurs, dans une optique proche du surréalisme, le primat de l'image, qui échappe de fait assez largement à la panoplie folkloriste et réaffirme le primat du langage sur la référence. Quant à Darwich, dans *La Palestine comme métaphore*, il affirme refuser d'être lu comme le chantre de la Palestine, et vouloir « orienter [son] poème vers le Beau », récusant les lectures assimilant par exemple les poèmes d'amour à des odes à la terre perdue. C'est bien à une poésie pure qu'aspire le poète palestinien, du moins à une poésie entièrement poétique, qui ne saurait se réduire au lieu où s'expriment des messages politiques. Le poème « Je dis tant de choses » incarne à lui-même la dichotomie de la poésie d'une part (« Je dis tant de choses sur la différence ténue entre les femmes et les arbres... ») et du discours politique, se référant à son propre discours à l'ONU : « Et je demande : Mesdames et messieurs aux cœurs bons, la terre des hommes est-elle / À tous les hommes » – le moindre paradoxe de ce poème n'étant pas la référence à la communication politique dans le poème.

C- Le problème de la profondeur historique : une musique des temps passés ?

Le cas de la contradiction chez Darwich entre une poésie pure et une reconnaissance du discours politique dans la poésie même nous porte à analyser selon d'autres modalités la façon dont les recueils peuvent mettre en scène une conflictualité non équilibrée à l'échelle non du poème, mais du recueil. C'est flagrant dans le cas de Darwich dont la « phase lyrique », pour reprendre la nomenclature de Subhi Hadidi, contredit dans une certaine mesure la « phase révolutionnaire et patriotique » d'*Un amant de Palestine* représentée par les premiers poèmes du corpus. Dans une moindre mesure, le recueil *Fureur et mystère*, s'il gravite autour de l'expérience de la guerre, ne saurait s'y résumer et ce serait un contresens que de lire « Envoûtement à la renardière » ou « La Sorgue » comme des poèmes pénétrés de la violence de l'histoire.

En outre la juxtaposition des références temporelles puisant dans une multiplicité de strates historiques doit nous pousser à réévaluer le lien de la poésie à « l'événement ». Chez Char, l'ancrage

temporel est celui de l'époque contemporaine du poète, mais des figures antiques (Héraclite, cité explicitement dans « Partage formel ») ou issues du dix-septième siècle (Georges de la Tour est nommé ; les moralistes sont présents en creux) fonctionnent aussi bien comme des modèles, fournissant matrices stylistiques (l'usage de l'aphorisme) et finalités même de l'art poétique (incarnation de la lumière dans la nuit, alliance de « poésie et vérité»). Chez Lorca et chez Darwich, l'anachronisme est structurant, avec des références dans les mêmes textes aux conflits antiques (les « Romains » et les « Carthaginois » de « Rixe chez Lorca, les raids mongols en Palestine au XIII^e siècle dans « Trêve avec les Mongols ») et éléments contemporains (dans les mêmes poèmes, la garde civile ou les chaussettes séchant sur les cordes à linge). Il s'agit donc pour nos poètes non pas tant de faire signe vers l'événement contemporain, même en le métamorphosant par le travail de la langue, que de construire un feuilletage historique dans lequel les temps se font écho – nous notons du reste dans les trois cas une vision non téléologique de l'histoire, faisant du poème non l'écho d'une musique du temps, mais bien plutôt d'un chant éternel du monde.

Il reste que ce n'est que sur les franges, autour de cette « mesure » évoquée par Heaney que l'on peut ainsi contester la tension entre expression des « impuretés de la vie » et « recherche de pur langage ». En revanche la temporalité qui s'exprime dans ses propos, qui fait du poème la suite et la conséquence de l'événement, mérite d'être réévaluée. Ne peut-on pas dire, à l'aune de notre corpus, que le « pur langage », plutôt que l'antagoniste de l'événement, est lui-même événement ?

III- Remise en cause de la dichotomie : le langage comme événement

A- Une poétique exigeante exerçant un art de la rupture

Loin d'être un écho harmonieux, embelli par le langage, de la « musique » de l'événement, la poésie des auteurs du corpus se fait par moments cacophonie. Écho de la cacophonie historique d'abord, par l'évocation, au sens propre, des bruits de l'histoire qui ne sauraient être entendus comme une harmonie du chant du monde : pensons notamment aux « bombes », aux « explosions » qui rythment la progression de la « Qasida de Beyrouth » chez Darwich, ou encore au bruit suggéré des sabots des chevaux et des bottes dans Jerez de la Frontera à l'arrivée de la garde civile. Chez Char, on évoquera la perception par l'ouïe dans le feuillet 128 : « des coups me parvenaient, ponctués d'injures », et ces mots rapportés : « Une voix se penchait hurlante sur le corps tuméfié : "Où est-il ? Conduis-nous" ».

Cette rupture sonore dans l'harmonie du monde est prolongée dans la poétique des auteurs par un bouleversement du langage et des formes poétiques qui, de ce fait, dépasse la « tension mesurée » évoquée par Heaney, et qui pourtant a maille à partir avec l'événement et ne saurait être lu comme travail autotélétique sur la langue. Il en va ainsi des « notes » « affectées par l'événement » des « Feuilles d'Hypnos », où la forme fragmentaire, hétérogène, semble être la seule possible dans un temps où les rares moments d'écriture sont comme volés à l'action – « J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps » lit-on au feuillet 31. Darwich, pour autant que l'on puisse en juger d'après la traduction d'Elias Sanbar, subvertit également les codes de la poésie arabe – en reprenant par exemple la forme de la qasida, que le traducteur a choisi de laisser apparaître dans le titre de la Qasida de Beyrouth qu'il aurait également pu traduire par « Le poème de Beyrouth », une qasida perdant néanmoins toute régularité formelle dans un poème dont la traduction laisse entrevoir des strophes, des vers de longueur variable, rendant tangible dans la mise en page même le désordre historique.

Ainsi donc les choix formels ne sauraient être lus comme une « mise en forme » de l'événement dans une « tension mesurée » vers un usage purifié de la langue postérieur à l'événement : le travail formel même, dans l'éclatement du langage, est signifiant.

B- Un primat du son qui se fait paradoxalement moyen de la transcendance du langage

La recherche du « pur langage », ou du moins le refus de l'instrumentalisation du langage à des fins de communication d'un « message », peut sembler verser dans une forme d'autotélisme qui échappe à la « tension mesurée » avec la fonction référentielle du langage. On peut ici souligner, chez Lorca, l'incongruité de certaines images (ainsi le refrain « verte que je t'aime verte » dans la « Complainte somnambule »), chez Char, l'apparente gratuité de certaines assonances et allitérations (« tournois d'oiseaux chassent soucis de sécheresse », dans « Afin qu'il n'y soit rien changé »). Ici la matière sonore semble primer sur la fonction référentielle du langage, voire sur le sens des mots, qui paraissent choisis non tant pour leur valeur sémantique que pour leur valeur sonore. Et pourtant Char ne se départ jamais d'une exigence de vérité : la figure de style chez lui ne saurait être purement ornementale. Comment alors comprendre cet apparent autotélisme du langage ? Peut-être en mobilisant une autre image que celle de la balance équilibrant dans une « tension mesurée » le fond

et la forme : l'image de l'éclair, développée dans *Les Matinaux* par cet aphorisme : « *L'éclair me dure*. La poésie *me* volera de la mort », déjà en germe dans « À la santé du serpent » : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel ». Dans le caractère foudroyant de l'image poétique se révèle un sens profond, que permet de faire émerger le rapprochement des contraires par le son dans une conception héraclitéenne de la poésie. Le travail de mise en réseau à l'échelle du recueil rend lisible cette portée matricielle de l'image : ainsi la couleur verte parcourt-elle plusieurs des *Complaintes* de Lorca, ainsi les images quasi surréalistes des cuisses ou des seins comparés à des poissons permettent-elles de rapprocher l'« épouse infidèle » de Thamar.

Ce pouvoir créateur de sens du travail poétique est porté à son comble par certains aspects métapoétiques communs aux trois poètes : chez Lorca, le motif de la forge ou de la broderie (« La nonne gitane ») ; chez Char, la figure du poète alchimiste, artiste de la métamorphose (ainsi dans « À la santé du serpent » : « Tu feras de l'âme qui n'existe pas un homme meilleur qu'elle », où l'on peut au passage remarquer le travail d'antonomase qui rapproche par le son les deux quasi antonymes « âme » et « homme » qu'il s'agit par la poésie de fondre ensemble).

Chez Darwich, c'est plutôt la visée performative du langage qu'il faut ici rapporter, davantage que des jeux sonores qui du reste sont mal évaluables en traduction : l'importance des verbes de parole est primordiale dans un poème comme « Le poème de la terre » où l'on lit :

Je nomme la tourbe, prolongement de mon âme.

Je nomme mes mains, trottoir des plaies.

Je nomme les gravats, ailes.

Je nomme les oiseaux, amandes et figues.

Je nomme mes côtes, arbres.

Et du figuier de la poitrine, je détache une branche,

Je la lance telle une pierre et je détruis le char des conquérants.

Ici le poète se fait démiurge et transformateur du monde, par sa puissance énonciative. L'action sur le langage ne se fait alors pas en opposition à l'événement, ni en simple consécution : elle apparaît comme un événement en soi, qui crée une réalité opposable au cours de l'histoire.

C- Poème, oralité, traduction

Cette importance du thème de la profération chez Darwich peut nous conduire à reconsidérer ce en quoi la poésie est événement, au-delà de son impact dans le poème sur le langage détourné de sa fonction référentielle : le fait que la performance orale du poème, du moins dans les cas de Lorca et Darwich, soit capitale pour nos auteurs. C'est alors au sens commun du terme que le poème se fait événement, lorsque les lectures publiques de Mahmoud Darwich remplissent des stades, que Lorca prononce des conférences où il lit ses poèmes.

Au-delà, les forts échos entre nos poètes (notamment le fait que Darwich cite explicitement Lorca dans les « Onze astres » au sein de notre corpus, et Char dans le poème « Murales » non inclus dans l'anthologie, ainsi que dans *La Palestine comme métaphore*) nous montre que l'événement du poème continue à retentir – et l'on pourra penser à l'abondante réception musicale des textes avant tout de Darwich (chanté par Marcel Khalifé ou par le trio Joubran par exemple) et de Lorca (dont on ne compte plus les mises en musique en espagnol). Cette réception, qui fait écho au travail musical du poème – à ce titre on peut remarquer que Char ne semble pas avoir été aussi abondamment chanté, sans doute du fait de l'absence d'une versification régulière – ne serait sans doute pas aussi prégnante si le poème ne s'était également fait chambre d'écho de « l'événement » entendu ici comme la captation littéraire d'une émotion collective à un moment donné de l'histoire. Mais non content de capter l'événement, le poème le perpétue, et le recrée : c'est ainsi que l'on peut considérer le fait que nous lisions Darwich en traduction, lui qui a lui-même lu pour la première fois Lorca en hébreu. S'il s'agit pour le traducteur, *a fortiori* pour le traducteur de poésie, non de dire en français ce que dit le texte originel, mais, pour paraphraser Henri Meschonnic, de faire ce qu'il fait, de faire en français ce qu'il fait à et dans sa propre langue, alors la traduction est une réincarnation de la musique du poème, et est événement en elle-même.

Conclusion

La traductibilité des poètes casse ainsi les cloisons du système fermé du poète-en-sa-langue et montre une prolongation de l'action poétique à travers ce que Walter Benjamin, dans *La tâche du traducteur*, appelle la « vie de l'œuvre » : ses multiples traductions, qui sont du reste la condition de possibilité du dialogue des poètes, comme le montrent les textes de Darwich, qui en arabe cite Lorca, Char et Heaney. On peut à cette aune reconsidérer le « pur langage » et le faire échapper à son acception mallarméenne. Pour Walter Benjamin, le « pur langage » n'est pas synonyme de travail autotélique sur le matériau de la langue, mais révélation de la transcendance du langage qui apparaît dans les interstices qui séparent les traductions, ces autres incarnations de la « transhumance du Verbe ».

ÉPREUVES ÉCRITES : étude grammaticale d'un texte antérieur à 1500

Rapport présenté par :

Damien de Carné, Professeur, Université de Lorraine (traduction)

Sébastien Douchet, Maître de conférences, Université d'Aix-Marseille (syntaxe)

Matthieu Marchal, Maître de conférences, Université de Lille 3 (phonétique)

Silvère Menegaldo, Professeur, Université de Tours (morphologie, question a)

Amandine Mussou, Maître de conférences, Université de Paris Diderot (lexique)

Hélène Tétrel, Maître de conférences HDR, Université de Bretagne Occidentale (morphologie, question b)

Andrea Valentini, Maître de conférences, Université de Paris-Sorbonne Nouvelle (graphie)

Géraldine Vesseyre, Maître de conférences HDR, Université de Paris-Sorbonne (morphologie, question b)

Coordination, introduction : Estelle Doudet, Professeur, Université Grenoble Alpes

SUJET

- 325 Tote voie tant m'anhardi
que je li dis : « Va, car me di
se tu es boene chose ou non ! »
Et il me dist qu'il ert uns hom.
« Quiex hom ies tu ? – Tex com tu voiz,
330 si ne sui autres nule foiz.
– Que fez tu ci ? – Ge m'i estois
et gart les bestes de cest bois.
– Gardes ? Por saint Pere de Rome,
ja ne conuissent eles home !
335 Ne cuit qu'an plain ne an boschage
puisse an garder beste sauvage,
n'en autre leu, por nule chose,
s'ele n'est liée et anclose.
– Je gart si cestes et justis
340 que ja n'istront de cest porpris.
– Et tu, comant ? Di m'an le voir.
– N'i a celi qui s'ost movoir,
des que ele me voit venir,
car quant j'en puis une tenir,
345 si l'estraing si par les .ii. corz
as poinz que j'ai et durs et forz
que les autres de peor tranblent
et tot environ moi s'asanblent
ausi com por merci crier.
350 Ne nus ne s'i porroit fier,
fors moi, s'antr'eles s'estoit mis,
qu'il ne fust maintenant ocis.
Einsi sui de mes bestes sire.
Et tu me redevroies dire
355 quiex hom tu ies, et que tu quiers. »

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*,
éd. C. Pierreville, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 160-162.

1. Traduire le texte

2. Phonétique et graphie

- a) Expliquer l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne de *pugnos* > *poinz* (v. 346).
- b) Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'évolution jusqu'en français moderne de [k] latin dans : *quare* > *car* (v. 326), *causam* > *chose* (v. 327), *sanctum* > *saint* (v. 333), *mercedem* > *merci* (v. 349).

3. Morphologie

- a) Relever et classer selon le système de l'ancien français les formes verbales d'indicatif présent du texte du vers 335 à la fin du passage.
- b) Expliquer la formation et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient *voit* (v. 343).

4. Syntaxe

Étudier l'interrogation et l'injonction de « Va, car me di... » (v. 326) à « Di m'an le voir. » (v. 341).

5. Vocabulaire

Étudier *hom* (v. 328) et *gardes* (v. 333).

REMARQUES GENERALES

L'épreuve d'étude grammaticale d'un texte d'avant 1500 vise à permettre aux futurs agrégés d'expliquer à leurs classes les changements historiques qui ont donné naissance aux principales caractéristiques du français aujourd'hui. En effet, dans l'exercice de leur métier, les professeurs de français sont fréquemment confrontés aux questions d'élèves déçus mais aussi passionnés par le fonctionnement de la langue, et curieux de connaître les raisons de telle difficulté orthographique ou les sens de tel mot. Comprendre avec précision ces phénomènes est essentiel pour savoir les expliquer d'une manière claire et sûre. L'objectif fondamental de cette épreuve, et le moteur de tous les exercices qu'elle propose, est la *compréhension des évolutions* qui ont donné au français son aspect actuel.

Dans sa version actuelle, l'épreuve propose d'examiner un extrait issu des œuvres au programme et rédigé dans un état ancien de la langue française, et d'en éclairer le fonctionnement à travers cinq perspectives croisées : une traduction qui évalue les compétences linguistiques globales des candidats et leur connaissance de l'œuvre ; une étude des changements majeurs de la prononciation et de l'orthographe française, développée à travers un exercice de phonétique (retracer l'évolution d'un mot du texte, du latin au français moderne) et l'analyse d'un phénomène graphique à partir de quelques mots de l'extrait ; une réflexion sur l'évolution morphologique du français, effectuée en synchronie puis en diachronie ; une synthèse sur une particularité syntaxique de la langue ; enfin, l'explication historique de deux mots de vocabulaire, utilisés depuis l'ancien français jusqu'à aujourd'hui et dont le développement sémantique est particulièrement intéressant.

Chacun des exercices corrigés fera ci-dessous l'objet de remarques spécifiques pour aider les candidats à les préparer. Ce mot introductif propose une synthèse de quelques conseils et remarques générales.

Le jury souhaite d'abord rappeler les principes d'évaluation de l'épreuve. D'une part, chacun des cinq exercices est évalué de manière strictement égale aux autres (16 points pour chacune des cinq questions, d'où une note de 80 ensuite ramenée sur 20). Impasses et lacunes sont très fortement déconseillées. D'autre part, l'évaluation de chaque exercice est pondérée par une double grille de correction : une grille qui sanctionne les erreurs et le caractère imprécis des réponses ; et une grille qui valorise la précision et les efforts de démonstration argumentée dans tous les exercices. Comme l'an dernier, le jury a accordé des bonifications allant jusqu'à 2 points de la note totale aux copies ayant manifesté un vrai souci d'organisation et d'explication dans le traitement des questions.

Il se félicite aussi que l'exigence de précision, rappelée dans le rapport 2017, ait été prise au sérieux par la plupart des candidats. Cette année, on a constaté beaucoup moins de confusion entre l'explication morphologique d'un verbe et son évolution sémantique par exemple, et moins d'exercices de graphie traités comme s'ils étaient une question de traduction. Toutefois, certaines copies mélangeant toujours les exercices, le jury encourage tous les impétrants à rester très attentifs à l'adéquation entre ce qui leur est demandé et les

réponses qu'ils proposent.

Un deuxième conseil est de considérer que les questions sont conçues comme un ensemble, chacune éclairant un aspect des évolutions de notre langue, en lien avec les autres. En effet, sachant que l'épreuve exige la mobilisation de nombreuses compétences dans une durée relativement brève, le jury s'efforce de concevoir des sujets grâce auxquels les candidats attentifs peuvent gagner du temps – et glaner facilement des points – en s'aidant des résultats d'un exercice pour répondre plus efficacement à un autre. Traduire le dialogue entre Calogrenant et le vilain, issu du *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, conduisait cette année à s'interroger sur le statut de gardien de ce dernier, et donc à réfléchir sur les changements de sens possibles du verbe *garder* jusqu'à nos jours ; c'était l'objet de la question de lexique. L'analyse de morphologie synchronique invitait à réfléchir au paradigme du verbe *voir* au présent de l'indicatif ; or plusieurs formes de ce verbe à ce temps étaient livrées par le sujet (v. 329, 343). Aussi, les correcteurs conseillent de faire circuler autant que possible les connaissances, en conservant un esprit de rigueur : un nombre de points non négligeable peut être gagné grâce à la mise en relation réfléchie des questions les unes avec les autres.

Une troisième remarque découle de la permanence, année après année, d'un nombre toujours élevé (environ 15%) de copies ne parvenant à traiter quasiment aucun des cinq exercices de l'épreuve. Ne connaissant ni l'œuvre au programme, qui n'a pas été feuilletée, ni les méthodes permettant de répondre aux exercices proposés, ces copies ne peuvent que recueillir des notes très faibles, bien loin des notes en général satisfaisantes qu'obtiennent les candidats un tant soit peu exercés en histoire de la langue française. La session 2018 ne fait pas exception, qui discrimine nettement ces copies indigentes des travaux sérieux, voire excellents. C'est toutefois à tous les candidats que le jury voudrait adresser deux conseils.

Le premier est de consentir l'effort minimal de lire l'œuvre au programme et surtout de suivre, autant que possible, une formation aux épreuves de langue française aux agrégations. Nous sommes très conscients que les réductions des budgets et des heures d'apprentissage dans les centres universitaires affectent de nombreux candidats, qui n'ont plus l'opportunité de se familiariser à leur rythme avec les évolutions de la langue française ; beaucoup n'ont plus guère que l'année de préparation à l'agrégation, déjà saturée, pour les découvrir. Toutefois, ni le choix de l'impasse ni l'improvisation désinvolte ne sont ici des solutions viables. En revanche, nous l'assurons, une préparation régulière permet d'obtenir de bons, voire de très bons résultats, qui peuvent faire la différence au concours.

Notre deuxième conseil est de considérer que cette épreuve, si elle demande d'acquérir de nombreuses connaissances, n'est pas un test d'érudition. Elle s'offre bien plutôt comme un *lieu de réflexion sur le devenir du français*, question aussi cruciale qu'utile dans l'exercice du métier d'enseignant. Cette année encore, le jury a été frappé de lire de nombreuses bonnes copies qui peinaient pourtant à réinvestir leurs connaissances théoriques (fiches de phonétique, de lexique, plans préalablement appris pour répondre aux questions de morphologie et de syntaxe, etc.) dans une présentation adaptée à l'extrait proposé et montrant une véritable intelligence des évolutions de la langue. Le jury ne peut que saluer l'effort d'apprendre ; mais il est plus sensible encore à l'effort de penser. Cette année, le nombre élevé d'excellents travaux prouvent que cet effort est possible et que ses résultats sont très appréciables. Les correcteurs félicitent chaleureusement leurs auteurs, tout en encourageant tous les candidats à s'engager dans cette voie sûre vers la réussite.

TRADUCTION

Pour introduire à la lecture de ces remarques sur la traduction, le jury précise qu'il était conscient de la difficulté, sinon de comprendre l'extrait, du moins de le rendre dans une traduction indiscutable. Les nombreuses traductions du *Chevalier au Lion* publiées montrent souvent les partis différents et les interprétations divergentes adoptés sur ce texte dense, qui pose au traducteur les problèmes que posent tous les grands auteurs. En conséquence, le jury a tâché d'adopter une attitude conciliante envers les candidats. Sur certains termes difficiles, les erreurs ont été considérées comme de simples inexactitudes ; des propositions discutables ont été acceptées si elles figuraient dans des outils de travail communs (par exemple le *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* ou la traduction donnée par l'édition au programme). On trouvera au fil des vers repris ci-dessous une proposition de traduction assez littérale.

325-327 : *Cependant, je m'enhardis assez pour lui demander : « Allez, dis-moi donc si tu es une bonne créature ou non ! »*

- Dans *tote voie*, le mot *voie* a été mal interprété par un grand nombre de candidats, qui l'ont lié à la « vue » ou à la « route ». *Tote voie* est un syntagme à valeur adversative équivalant au « cependant » du français moderne. Des traductions comme « en voyant tout cela » ou « tout au long de ce chemin » constituaient des contresens.

- La corrélation *tant... que* peut se traduire de bien des façons ici : « assez pour », « jusqu'à », « si bien »...

- *Va* est le verbe *aler* utilisé « avec valeur exclamative » « pour inciter » à l'action » (DECT), ce qui correspond à notre moderne « allons » ou « allez », la personne verbale étant indifférente. Dans ces conditions,

« va » ne convenait pas du tout (de même que « ne pars pas », « viens », approche »). Des tentatives comme « Hé ! » ou « Holà ! », qui marquent l'interpellation (c'est le début du dialogue) et connotent éventuellement la défiance de Calogrenant, ont été acceptées.

- *car* compris comme « car » est une faute. Le terme n'a aucune valeur causale ici, il est employé pour renforcer, au moins sur le plan syntaxique, l'impératif qui suit (voir le corrigé de la question de syntaxe).

- *chose* désignant ici un être vivant, il doit être traduit par « créature » (les commentateurs s'accordent à reconnaître dans cette réplique l'allusion à une possible créature magique ou diabolique, évidente pour un médiéval). Étoffer *bone* était peu utile et souvent très maladroit (« gentille créature », « créature du bien »...).

328-330 : *Il me répondit qu'il était un homme. « Quel genre d'homme es-tu ? — Le genre que tu vois, et jamais je ne suis différent de cela.*

- « Quel homme es-tu ? » est un calque bien trop vague et inexact en français moderne (= désormais FM). L'interrogation porte sur la nature/substance/qualité d'humain, elle est animée ici par l'étonnement que le bouvier appartienne au genre humain, ou le soupçon qu'il n'y appartienne tout de même pas. « Quel genre d'homme » paraît la solution la plus naturelle en français moderne, le jury ayant accepté aussi « sorte », « type », « espèce ».

- *tiex com tu voiz*, « tel que tu le vois » est acceptable mais, idéalement, il faudrait mettre en valeur ici la réponse du tac-au-tac (*Quiex/Tex*) faite à Calogrenant par le bouvier (il n'a pas plus de manières envers Calogrenant que ce dernier envers lui) et/ou toute insistance sur la permanence de nature induite par *tiex*, à mettre en rapport avec le vers suivant : « celui même que tu vois », par exemple.

- Des traducteurs proposent de gloser *autres* par l'idée de forme ou d'aspect, dans la mesure où cette partie du dialogue tourne implicitement autour de la crainte d'une nature diabolique : la réponse du bouvier indique qu'il ne connaît pas de métamorphoses, une des caractéristiques majeures du Diable, être de multiplicité. Le jury a accepté les traductions recourant à « forme », « aspect », « figure », qui témoignaient que le candidat était informé, ainsi que « et je ne change jamais ».

331-334 : — *Que fais-tu ici ? — Je me tiens là et garde les bêtes de cette forêt. — Tu les gardes ? Par saint Pierre de Rome, elles n'ont jamais vu d'homme*

- *estois* est enregistré dans cette occurrence par le DECT avec « l'accent mis plutôt sur une certaine durée », « Se trouver, se tenir, rester ». Il peut se traduire par « demeurer » mais, à partir de cette possibilité, de très nombreuses copies ont proposé des versions fautives comme « j'y vis » ou « j'y habite ». Le jury a considéré avec indulgence la traduction de ce terme.

- *garder* a en quelques cas été bizarrement compris comme « chasser ».

- *Gardes ?* devait être étoffé dans la traduction. Toutes sortes de jeux de reprise ou d'explicitations ont été acceptés : « Les garder ? », « "Garde", dis-tu ? », « Les garder ? Comment cela ? »

- Dans *saint Pere de Rome*, *Pere* est une forme du nom « Pierre » (il désigne l'apôtre Pierre ici).

- La forme *conuissent* est difficile mais le radical en *-ui-* est bien attesté chez Chrétien dans la conjugaison de ce verbe (du moins dans le manuscrit de Guiot). Le propos de Calogrenant est de nier que les bêtes puissent être soumises d'elles-mêmes à l'autorité de leur gardien, comme l'est un troupeau : elles n'ont jamais été domestiquées, faute d'avoir connu les hommes. Le jury a accepté les légères distorsions qui explicitaient ce sens général du vers et des suivants. En revanche, de nombreuses copies ont donné une traduction approchant de « Je n'ai jamais connu un tel homme/un homme comme toi », qui contredisait tous les indices grammaticaux et constituait un grave contresens.

335-338 : *Que ce soit dans la plaine ou dans la forêt, je ne crois pas que quiconque puisse garder de bête sauvage, ni en nul autre lieu, par aucun moyen, sans entraves ni clôtures.*

- On a admis évidemment que les membres de phrase soient remis dans un ordre plus facile à suivre en FM.

- *plain* et *boschage* rentrent en opposition dans cette phrase, et sont complétés par *n'en autre leu* deux vers plus loin, pour indiquer qu'en aucun lieu possible on ne peut garder des bêtes sauvages sans contraindre leur mouvement. *Boschage* signifie « bois, forêt » plutôt que « bocage », *plain* peut signifier « plaine » du fait qu'il désigne un endroit plat et à découvert. L'opposition joue sur le type de décor et sur le type d'espace, ouvert ou couvert, avec ou sans obstacles (le DECT donne de nombreux exemples de *plain* utilisé « opposition à *bois*, *boschage*, *forest* » chez Chrétien). On attendait une traduction qui rende l'opposition, mais le jury a accepté les traductions littérales (« bocage ») ainsi que les traductions qui exprimaient la totalité de l'impossibilité sans donner le détail des termes de l'opposition.

339-341 : — *Je garde celles-ci et j'ai autorité sur elles de telle façon qu'elles ne quitteront pas ce domaine. — Toi ? Comment ? Dis-moi la vérité là-dessus.*

- *si* : La traduction ci-dessus comprend *si...* que comme un système comparatif à valeur de conséquence (« en telle manière que », « si bien que »). *Si* pourrait ici renforcer l'assertion du bouvier qui contredit Calogrenant,

donc avec valeur adversative : « Et pourtant je garde ces bêtes », « Je garde bel et bien ces bêtes », comme dans la traduction de Corinne Pierreville, mais, d'après la grammaire de Claude Buridant, *si* devrait alors être en tête de proposition. Le jury a accepté en tout cas des solutions analogues à la traduction de l'édition au programme.

- *justis*, de *justicier* : Le terme a rarement été bien traduit. Le DECT fait un sort à part à l'occurrence du texte et la traduit par « dompter », parce que le verbe s'applique à des bêtes. Mais « *justicier* est un terme juridique » (Woledge) et « commander », « gouverner », « dominer » (DECT) sont préférables à « dompter », d'autant qu'une métaphore politique est ici lisible. « Maîtriser » paraît mal adapté mais a été accepté. Les traductions par « jurer », « assurer », etc., étaient hors de propos.

- *porpris* : Le DECT glose notre occurrence par « parc », « enclos ». « Parc » ne convient pas et « enclos » est éminemment maladroit puisque cela contredit ce que Calogrenant vient de dire (338) — mais le jury a accepté cette solution proposée dans la traduction accompagnant l'édition au programme. Le mot *porpris* désignant un espace délimité qui relève d'une propriété, il faudrait le traduire ici par « espace », « domaine », « terrain », « périmètre », des surfaces sans clôture matérialisée. « Propriété », qui ajoute improprement un sème légal au mot employé, a été sanctionné. « Pré » ne véhicule pas le sème de délimitation et s'applique mal à un espace forestier.

- *voir* : De très nombreuses copies n'ont pas reconnu l'adjectif substantivé qui désigne le « vrai » et ont proposé des traductions inacceptables comme « dis-le moi pour voir ».

342-349 : — *Il n'y en a pas une qui ose bouger, du moment qu'elle m'a vu venir, car quand je réussis à en attraper une, je l'empoigne si bien par les deux cornes, de mes fortes et robustes mains, que les autres tremblent de peur et se réunissent tout autour de moi comme pour me demander grâce.*

- *n'i a celi qui* : Dans un grand nombre de copies, ce tour idiomatique n'a pas été reconnu. Il signifie « il n'y en a pas une qui ».

- *corz* est le pluriel de *cor(n)* et désigne les cornes du taureau ; il ne s'agit ni du « corps », ni des « cors » aux poings.

350-352 : *Et la seule assurance que pourrait avoir celui qui se retrouverait entre elles, moi excepté, c'est d'être tué aussitôt.*

- La construction est ici difficile à suivre mais ce passage a été globalement bien réussi par les candidats. Le jury a admis toutes les réorganisations de la phrase qui rendaient plus clair son sens général en français moderne.

353-355 : *C'est ainsi que je suis le seigneur de mes bêtes. À ton tour, tu devrais me dire quel genre d'homme tu es et ce que tu cherches.*

- *Einsi* représente sans doute le rhème de la phrase : « C'est de cette manière que... ». Le bouvier conclut là sa réponse à la question de Calogrenant (de quelle manière le bouvier obtient-il son autorité sur ses bêtes ?). Le jury a accepté néanmoins qu'*einsi* soit compris comme un simple connecteur, à peu près équivalent à « donc ».

- *sire* : ce mot a été compris par une partie des candidats comme une adresse, ce qui entraînait une construction absurde (*de mes bestes était privé du nom qu'il complémente, sui* n'avait plus d'attribut) et des traductions inacceptables (« voilà comment je traite mes bêtes, seigneur »).

- *tu* : le caractère prédicatif du pronom *tu* suppose que la traduction insiste sur le changement de rôle : « Mais toi, quant à toi ».

- *redevroies* : Il est arrivé fréquemment que le conditionnel ne soit pas identifié ici. Par ailleurs, le préfixe *re-* n'indique pas le recommencement mais le changement de rôle : « tu devrais à ton tour », « tu devrais toi aussi ». La traduction « Tu devrais me redire » est fautive.

PHONETIQUE ET GRAPHIE

Question A : Expliquer l'évolution, depuis le latin jusqu'au français moderne de *pugnos* > *poinz*.

Question B : Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'évolution jusqu'en français moderne de [k] latin dans : *quare* > *car* (v. 326), *causam* > *chose* (v. 327), *sanctum* > *saint* (v. 333), *mercedem* > *merci* (v. 349).

2. Phonétique et graphie :

a) Expliquer l'évolution depuis le latin jusqu'au français moderne de *pugnos* > *poinz*.

L'épreuve traitant de l'évolution phonétique d'un mot du latin jusqu'au français moderne a pour finalité essentielle non pas d'évaluer la capacité d'érudition des candidats, mais leur capacité à apprendre et à organiser leurs connaissances, à faire la démonstration de leur sens et de leur goût de la rigueur et du raisonnement logique.

Le jury rappelle qu'une préparation sérieuse permet de réussir cette épreuve. Des connaissances élémentaires sont en effet attendues dans le traitement de la question, ce qui permet aux candidats de gagner aisément des points en signalant les dates clefs ou en exposant certaines constantes dans les évolutions phonétiques (comme le bouleversement vocalique, la dépalatalisation, la réduction des affriquées, etc.).

Le point de départ d'une étude de phonétique historique reste la connaissance précise des différents phonèmes et de leurs caractéristiques articulatoires (mode et lieu d'articulation) ; savoir caractériser un phonème revient souvent à prévoir son évolution au cours du temps. Pour le bon traitement de cette question, il importe donc avant tout de maîtriser parfaitement l'ensemble des mots savants propres à la discipline : une terminologie fantaisiste (doublée parfois d'une orthographe approximative) témoigne trop souvent d'une absence de travail et surtout d'une grande désinvolture¹ ; une terminologie habilement maîtrisée permet en revanche d'accompagner l'étude d'une exposition méthodique des mécanismes phonétiques et d'une explication claire et précise des phénomènes envisagés.

Le jury formule ici quelques rappels essentiels de méthodologie² :

- la première étape du travail consiste à donner la transcription phonétique du terme latin que l'on peut compléter par la transcription de la prononciation actuelle du mot (qui constitue l'aboutissement de son évolution). Le candidat doit prendre garde à ne pas confondre la transcription phonétique (placée entre crochets droits [...]) et la graphie du mot (placée entre guillemets ou en italique – souligné dans l'écriture à la main – pour éviter toute confusion) ;
- la transcription est complétée par l'accentuation de l'étymon justifiée de manière argumentée ;
- on attend ensuite l'évolution diachronique qui doit être menée étape par étape. Un effort de clarté est attendu de la part des candidats dans la présentation de la réponse : de très nombreuses copies présentent les phénomènes sous une forme narrative, dans un paragraphe d'un seul bloc, ce qui rend le travail très difficile à évaluer. Le jury préconise de synthétiser l'ensemble des évolutions phonétiques dans un tableau : le candidat fera apparaître dans une ligne séparée chaque étape de l'évolution (en prenant soin de respecter la chronologie relative des phénomènes) et veillera pour chaque étape à placer dans des colonnes séparées (1) la datation (ou la périodisation), (2) la transcription phonétique, (3) la description précise des phénomènes, accompagnée des explications et commentaires requis ;
- pour le traitement de détail, il ne s'agit pas de fournir des connaissances apprises par cœur et restituées sans réflexion préalable, mais de prendre le temps de définir les phénomènes en jeu (la palatalisation, ou l'évolution d'une diphtongue de coalescence, par exemple) et de dégager les spécificités des évolutions phonétiques ;
- il est bon de signaler, au cours de l'évolution, l'état qui correspond à la prononciation supposée à l'époque du texte ;
- des commentaires sur la graphie du mot dans le texte médiéval et sur l'orthographe enregistrée en français contemporain font partie des attendus de la question et sont valorisés par le jury ; ils peuvent être placés au sein de l'étude ou dans un paragraphe conclusif.

1 On donne ici à titre d'exemples une liste non exhaustive de termes d'un usage courant employés trop fréquemment dans une orthographe fautive : *étymologie*, *bouleversement*, *consonne/consonantique*, *s'amuïr*, *chuintantes*.

2 Les candidats pourront se reporter en complément aux recommandations formulées dans le corrigé de phonétique de la session 2016 (p. 39-40).

pugnos* > AF *poinz* > FM *poings

On trouve la nasale vélaire en latin ([ŋ]) dans des groupes consonantiques (dont il constitue le premier élément implosif) devant [k] (*sanctum, punctum*), [g] (*longe*) et devant [n] sous la graphie *g'* (*signum* [siŋnum], *pugnum* [puŋnum]).

Le mot *pugnos* est dissyllabique ; il est nécessairement paroxyton.

Transcription phonétique en latin : [pũnnōs] ; prononciation actuelle : [pwɛ̃].

e II	[pũnnōs]	Première étape du bouleversement vocalique : les oppositions de quantité commencent à faire place aux oppositions de timbre ; les anciennes voyelles brèves s'ouvrent, les voyelles longues se ferment : [ō] > [o].
e III	[pũyŋnōs]	L'écart entre les deux points d'articulation tend à se réduire : les phonèmes se rapprochent (assimilation réciproque, [ŋ] vélaire avançant son point d'articulation, [n] dental reculant le sien) pour former une gémignée articulée au centre, dans la zone médiopalatale [ŋŋ]. Apparition d'un [y] de transition à l'avant.
e IV	[pōyŋnōs]	Suite du bouleversement vocalique : [ũ] > [o].
e VII	[pōyŋnōs] [pōyŋs] [pōynts] [pōjnts]	Réduction de la consonne gémignée. Amuïssement de la voyelle finale. Développement d'un [t] épenthétique de transition > [nts]. La consonne de transition et la sifflante sourde [s] forment l'affriquée [ts]. En position implosive (devant consonne) : dépalatalisation totale du [ŋ], vocalisation du [y] et formation d'une diphtongue de coalescence. C'est cette étape qui est enregistrée par la graphie du texte : <i>poinz</i> (z marquant l'affriquée [ts]).
e X	[pōjnts]	Nasalisation du second élément de la diphtongue devant consonne nasale [n] par anticipation de l'abaissement du voile du palais.
e XI	[pōjnts]	Nasalisation du premier élément de la diphtongue au contact de la voyelle nasale par anticipation de l'abaissement du voile du palais.
e XII	[pōjnts] [pũjnts]	La diphtongue nasale évolue comme la diphtongue orale par assimilations réciproques d'aperture : - assimilation progressive d'aperture : au contact de [ō], le second élément s'ouvre d'un degré [ōē]. - assimilation régressive d'aperture : au contact de [ē], le premier élément de la diphtongue se ferme d'un degré > [ũ].
Vers 1200	[pũjnts] [pwjnts]	Réduction de la diphtongue = monophthongaison : - l'accent bascule sur le second élément de la diphtongue, plus ouvert, qui appelle une articulation plus énergique. - le premier élément devenu atone se ferme et passe à la semi-consonne correspondante [w].
e XIII	[pwjnts] [pwjnts] [pwjnts(s)]	Réduction de l'affriquée par amuïssement de la consonne dentale. Ouverture d'un degré du [e] sous l'influence du [w]. Amuïssement progressif du [s] final.
2 XVII	[pwjnts]	Dénasalisation partielle : en syllabe fermée, la consonne (implosive) s'amuït et la voyelle reste nasalisée.

La graphie *poings* du FM est étymologique pour distinguer le mot de *point* < *punctum*.

Question B : Étudier d'un point de vue phonétique et graphique l'évolution jusqu'en français moderne de [k] latin dans : quare > car (v. 326), causam > chose (v. 327), sanctum > saint (v. 333), mercedem > merci (v. 349).

Pour la question de phonétique (b), il n'est pas attendu des candidats qu'ils parcourent l'évolution phonétique de la totalité des mots ; ce type de traitement – que le jury a d'ailleurs rarement rencontré dans les copies – est même pénalisant, car il montre une méconnaissance des attendus de l'épreuve. Dans cette question, il importe que les candidats fassent état de leur maîtrise de certains mécanismes fondamentaux de l'évolution phonétique, et surtout des liens que ceux-ci entretiennent avec l'orthographe du français : en effet, pour des futurs professeurs de français, la seule manière d'expliquer les apparentes anomalies de l'orthographe est d'en connaître l'origine. Ainsi, le jury a particulièrement valorisé l'attention aux faits graphiques. Il rappelle par ailleurs que, si les préparateurs n'ont pas toujours le temps de traiter en détail tous les phénomènes graphiques, des ouvrages sur l'histoire de l'orthographe existent : les candidats sont invités à les consulter³.

Des rapprochements avec des phénomènes phonétiques propres aux variétés du français moderne ont également été valorisés : mais ils étaient extrêmement rares dans les copies, et leur absence n'a évidemment pas pénalisé les candidats. Il serait intéressant que cet aspect soit davantage approfondi dans les années à venir : une attention aux phénomènes phonétiques actuels permet en effet, d'une part, de mieux appréhender les évolutions du passé ; d'autre part, d'avoir une connaissance sûre du français sans en avoir une vision normative.

Le jury recommande aux candidats de ne pas négliger les parties des ouvrages de phonétique historique consacrées à la phonétique articulatoire, car seule la connaissance de celle-ci permet de bien comprendre les mécanismes d'évolution et d'éviter des contre-sens rencontrés dans quelques copies, où l'on a pu lire tout au long de la réponse « vélarisation » à la place de « palatalisation », « fricative » à la place d'« affriquée », etc. La précision terminologique est également un prérequis essentiel pour des futurs professeurs de français : trop nombreuses étaient les copies dans lesquelles les termes phonème, graphème et morphème (*sic* !) pouvaient être utilisés sans distinction ; encore plus souvent graphème et lettre, alors que les deux notions ne se superposent pas toujours, loin de là. De la même manière, les candidats sont invités à faire attention aux graphies et aux symboles employés : les phonèmes sont entre crochets ; pour les transcriptions phonétiques on utilise les symboles de l'alphabet Bourciez (ou « des romanistes »), qui sera adopté ici, *ou bien* ceux de l'alphabet phonétique international (API), mais on ne mélange pas les deux ; pour les graphèmes, on utilise le souligné (équivalent manuscrit de l'italique), les chevrons ou, moins bien mais acceptable, les guillemets. Un traitement soigneux aurait déjà permis d'avoir quelques points, même en l'absence de réponses très approfondies (mais celles-ci ne doivent bien entendu pas être fantaisistes !).

Pour cette question, un plan est attendu : celui-ci doit nécessairement comporter une introduction qui annonce la problématique ; si une conclusion est moins strictement nécessaire, elle est néanmoins la bienvenue, mais elle doit être pertinente, un simple résumé de deux lignes de ce qui précède est inutile. À la lumière de ce qui vient d'être dit, on comprend qu'un traitement de la question par tableaux n'est pas approprié pour cette question, pas même à l'intérieur des différentes sous-parties : seuls les phénomènes

³ Ch. Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927 (un peu vieilli mais toujours utile) ; N. Catach, *L'orthographe française : traité théorique et pratique*, 3^e éd., Paris, Nathan, 1996 (nouv. éd. Armand Colin, 2016) et Ead., *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 2001 (éd. posthume) ; Y. Cazal et G. Parussa, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, Armand Colin, 2015.

principaux et les éléments les plus importants de l'évolution sont à traiter, afin d'éviter les hors-sujet. Les copies qui ont fait l'impasse sur un plan étaient rares ; la plupart des candidats ont par ailleurs identifié dans la palatalisation, ou dans son absence, le phénomène principal à la base de l'évolution du phonème latin [k]. En revanche, le traitement de la question à l'intérieur du plan n'a pas toujours été conduit de manière rigoureuse ; parfois il l'a été de manière fantaisiste.

On trouvera ci-dessous une proposition de plan et de traitement, qui essaie de faire une part importante aux questions graphiques.

L'alphabet latin, du moins dans sa forme normalisée, reproduit presque parfaitement le système phonologique du latin classique : à quelques exceptions près, à chaque phonème correspond un et un seul graphème. Parmi les exceptions, on trouve précisément le phonème [k] qui, quand il est suivi de la semi-consonne labio-vélaire [w], est noté *q* (comme dans *quare*), et non pas *c*, comme dans les autres positions. Cette apparente anomalie s'explique par le fait que le phonème n'est pas ici exactement le même, car la labio-vélaire provoque la labiovélarisation de la vélaire occlusive sourde qui la précède, avec formation de ce qui peut être considéré comme un phonème complexe noté par un digramme ([k^ware]). Par ailleurs, le graphème *c* ne note jamais un autre phonème que [k].

Si l'on regarde l'évolution du phonème [k] en français dans les mots proposés à l'étude, on remarque qu'il ne s'est conservé tel quel dans aucun d'entre eux, sauf en partie dans *quare* > *car*, si l'on excepte l'effacement de l'élément labio-vélaire ([k^w] > [k]). La différence dans l'évolution de ce phonème s'explique notamment *par l'environnement et par la position de l'occlusive vélaire sourde en latin*, ce qui a eu comme résultat *un changement de ses lieu et mode d'articulation* au cours du temps essentiellement suite à *des phénomènes de palatalisation*, qui peuvent se réaliser ou non.

Ainsi, après une définition de ce qu'est un phénomène de palatalisation en phonétique articulatoire, notre présentation sera articulée autour du plan suivant :

(1) absence de palatalisation de la consonne vélaire : [k] suivi d'une labio-vélaire en position forte (*quare* > *car*) ;

(2) palatalisation de la consonne vélaire [k] :

(2.a) [k] suivi de la voyelle [ɛ] en position forte (*mercedem* > *merci*) ;

(2.b) [k] suivi de la voyelle [a] en position forte (*causam* > *chose*) ;

(2.c) [k] précédé de nasale vélaire et suivi de dentale (*sanctum* > *saint*).

Certaines conditions sont nécessaires pour que la palatalisation puisse s'effectuer. La consonne vélaire doit être attirée de l'arrière du palais (palais mou ou voile du palais), où elle est réalisée, vers l'avant (palais dur) par l'action d'un phonème palatal subséquent, comme un [y], primaire ou secondaire (*sanctum*), ou par une voyelle palatale⁴, avec une intensité différente selon le degré d'aperture de celle-ci, qui peut être plus ouverte ([a] dans *causam*), et donc moins palatalisante, ou moins ouverte ([ɛ] dans *mercedem*), et donc plus palatalisante. Les deux mots dans lesquels la palatalisation est la plus évidente, dans notre petit corpus, sont *chose* et *merci*, dans lesquels le [k] latin est encore représenté par un phonème palatal en FM (*chose* : on parle plus proprement de fricative post-alvéolaire sourde⁵), ou il l'était en AF, comme on le verra ci-dessous (*merci*). Le déplacement du lieu d'articulation de [k] latin, même s'il peut aboutir en FM à une consonne qui s'articule dans la région dentale (comme c'est le cas de [s], qui en français est une fricative alvéolaire sourde), s'est fait en direction de

⁴ Les voyelles palatales sont parfois dites antérieures, précisément parce qu'elles sont réalisées dans la zone antérieure du palais.

⁵ La zone qui se situe derrière les alvéoles dentaires (post-alvéolaire) est précisément celle du palais dur.

l'avant du palais : c'est bien ce phénomène qu'on appelle palatalisation. Nous commencerons donc notre étude, comme annoncé, par le mot dans lequel ce phénomène ne s'est pas réalisé.

(1) ABSENCE DE PALATALISATION DE LA CONSONNE VELAIRE [k]

En l'absence de phonèmes palatalisants, comme c'est le cas avec [k] suivi d'une labio-vélaire en position forte (c'est-à-dire à l'initiale de mot ou de syllabe), il n'y a pas de palatalisation : ainsi, la vélaire de *quare* est conservée dans le français *car* (mais on gardera à l'esprit ce qui a été dit ci-dessus à propos du caractère complexe du phonème [k^w]⁶).

Plus précisément, en position forte, [w] s'efface, à une date difficile à préciser. Toutefois, il est certain que cet effacement a eu lieu après les palatalisations des III^e-V^e siècles, puisque dans les groupes [kw] et [gw], [k] et [g] ne se sont pas palatalisés devant les voyelles palatales (par ex. *qui* > *qui*, *lingua* > *langue*, etc.). Il se serait même produit longtemps après les palatalisations, du moins dans certaines régions périphériques de la langue d'oïl, comme semblent le suggérer des graphies de *La Chanson de Roland* comme *guarnir*, *guarir*, *quar* qui indiquent peut-être le maintien de [g^w], [k^w] jusqu'au XI^e siècle. Quoi qu'il en soit, il semble certain que ce phonème avait disparu du français à l'époque du bas Moyen Âge : des mots comme *adéquat*, *aquarium*, *équation*, où l'on trouve les phonèmes [kw] qui se suivent, sont des néologismes entrés en français après l'époque du moyen français.

Contrairement à d'autres mots dans lesquels c'est la graphie étymologique qui s'est imposée (par ex. *quand*), à quelques exceptions médiévales près (signalées ci-devant), en français on utilise le graphème *c-* pour noter le phonème [k] dans *car*.

(2) PALATALISATION DE LA CONSONNE VELAIRE [k]

(2.a) [k] suivi de la voyelle [e] en position forte > AF [ts] > FM [s] (*mercedem* > *merci*)

Le phonème [k], quand il se trouve en position forte (ici en début de syllabe) et qu'il est suivi d'une des voyelles palatales les plus fermées (de la plus à la moins fermée [i], [e] et [ɛ], ici [ɛ]), se palatalise en passant, dans le latin de Gaule dès le III^e siècle et donc ensuite dans la plupart des parlers d'oïl, vers la dentale correspondante qui s'assibille, ce qui donne lieu à une affriquée [ts]. C'est le résultat du FM, où l'on trouve aujourd'hui un [s], qui suggère que la phase intermédiaire a été un [ts], car [tʃ] se serait dépalatalisé en [ʃ]. Dans certains dialectes d'oïl, d'ailleurs, la palatalisation a dû évoluer vers l'affriquée post-alvéolaire [tʃ], ce qui semble représenter une palatalisation moins poussée (voir ci-dessous) : cela est prouvé par des graphies récurrentes surtout chez des copistes originaires de la Picardie historique (par ex. *merchi*), ainsi que par la prononciation du picard moderne dans des mots de ce type, où l'on peut entendre un [ʃ].

Quoi qu'il en soit, on remarquera que la production de l'affriquée la plus répandue dans cette position en AF, [ts], est un mécanisme de palatalisation fréquent : on l'observe aujourd'hui par exemple chez de nombreux locuteurs québécois, chez lesquels elle touche les seules dentales, sans atteindre les vélaires (*cf.* la prononciation de mots comme *parti* [partsi], *moitié* [mwatsye], etc.).

Les copistes médiévaux notaient le phonème [ts], à l'intérieur et en début du mot, par la lettre étymologique *c*, alors qu'ils le notaient par un *-z* en fin de mot. La simplification de l'affriquée, qui, comme on l'a vu, se résout en une fricative alvéolaire, doit dater du XIII^e siècle ; cela est suggéré précisément par les graphies des manuscrits médiévaux : au cours de

⁶ Évidemment, l'absence de ces précisions n'a pas été sanctionnée par le jury, mais sa présence a été valorisée.

ce siècle, certains copistes ont tendance à remplacer le graphème -z par un -s. À quelques exceptions près, c'est ce graphème qui sera retenu pour les noms et les adjectifs en fin de mot, le -z étant réservé au verbe. Mais à l'intérieur du mot – et c'est ce qui nous importe ici – la graphie étymologique n'a pas été modifiée. Le résultat en est que le français note le résultat de cette palatalisation, [s], par le même graphème -c- qui note ailleurs le phonème [k] : c'est un des nombreux cas où notre langue utilise le même graphème pour noter deux phonèmes. Le phénomène inverse, la notation d'un même phonème par plusieurs graphèmes, est tout aussi courant : le même phonème [s] dont il est ici question, par exemple, peut être noté aussi par s- (*serf*), par -ss- (*gentillesse*) ou encore par -sc- (*ascension*)⁷.

(2.b) [k] suivi de la voyelle [a] en position forte > AF [tʃ] > FM [ʃ] (*causam* > *chose*)

La voyelle [a] est la plus ouverte des voyelles palatales, et elle est donc moins palatalisante. Elle n'a dû exercer son action que vers le V^e siècle, ou en tout cas postérieurement aux autres voyelles palatales, comme le suggère l'évolution différente des consonnes qui la précèdent. La palatalisation a néanmoins dû précéder la monophthongaison de la diphtongue [au], car la voyelle vélaire qui est le résultat de celle-ci, [ɔ], n'aurait pas pu provoquer une palatalisation. L'aboutissement de cette palatalisation dans la plupart des dialectes d'oïl est une affriquée post-alvéolaire [tʃ], que les anciens copistes notaient par le digramme *ch*.

Ce processus de palatalisation peut être rapproché de celui que l'on rencontre aujourd'hui dans certaines variétés régionales ou sociales du français, palatalisation qui touche essentiellement les dentales suivies de voyelles palatales (*nature* [natʃüR], *type* [tʃip], *midi* [midʒi], où les dentales sont rendues par [tʃ] ou [dʒ]). L'extrême nord de la Gaule, qui avait déjà été touché moins nettement par la palatalisation des vélares devant [ɛ], [e] et [i], n'a pas du tout connu cette palatalisation : en effet, les dialectes normand et picard en sont indemnes (voir des toponymes comme *Cateau-Cambresis*, *Caen*, et les graphies médiévales *cose*, *castel*).

Quoi qu'il en soit, comme toutes les affriquées, celle-ci a dû se simplifier au XIII^e siècle, et depuis, dans le système graphique du français, le digramme *ch* note le phonème [ʃ], sauf dans des emprunts récents à d'autres langues, où il peut noter l'affriquée (*challenge* chez certains locuteurs, *chatter*). Dans des mots savants d'origine grecque, le digramme *ch-* note le phonème [k] (*chiromancie*, *chiropracteur*, *orchestre*).

(2.c) [k] précédé de nasale vélaire et suivi de dentale > diphtongue de coalescence (*sanctum* > *saint*)

Dans la suite [ŋkt] il faut distinguer deux phénomènes, les deux relevant, à différents niveaux, de la palatalisation, et qui dateraient, les deux, du III^e siècle :

- dans un premier temps, il faut postuler une spirantisation de la vélaire ([k] > [χ]) et son passage à *yod* sous l'influence de la dentale subséquente ([χt] > [yt], comme dans *factum* > *fait*) ;
- dans un deuxième temps, ce *yod* a dû palataliser la nasale vélaire précédente et favoriser la production d'un yod avant celle-ci, tout en s'affaiblissant derrière elle ([yŋ(y)])⁸. Cela est suggéré par l'absence de diphtongaison spontanée du [a] (qui autrement aurait abouti à [ɛ] dès le proto-roman). Le résultat, après vocalisation de la semi-consonne et dépalatalisation de la

⁷ Seul était attendu un commentaire sur la graphie du mot en question (*c* qui note ici [s]) : les autres développements sont donnés ici dans le but d'être le plus possible utiles aux candidats des années à venir. Il va de soi que quand de tels développements étaient présents dans les copies, ils ont été valorisés.

⁸ On suit ici l'évolution proposée par G. Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1986, p. 113.

nasale probablement au VII^e siècle, est une diphtongue de coalescence ([ay] > [ai]).

La consonne nasale a ensuite dû nasaliser la diphtongue en deux temps (X^e siècle [aĩ] > XI^e siècle [ãĩ]). Cette dernière, après s'être fermée de deux degrés au XII^e siècle ([ẽĩ]), a dû se monophthonguer au XIII^e siècle ([ẽ]), avant de s'ouvrir d'un degré, vraisemblablement dès le XIII^e dans la langue populaire, pas avant le XVI^e dans la langue savante ([ē]).

Au-delà de cette reconstruction compliquée – qui reste en partie difficile à prouver, et qui, comme toutes les reconstructions de ce type, se fonde sur des faits de chronologie relative et sur la comparaison avec des faits phonétiques observés dans d'autres langues⁹ –, on voit que dans ce mot, le phonème [k] a dû disparaître dès le III^e siècle, et en fin de compte il n'est représenté aujourd'hui, en simplifiant, que par un *-i-* dans la graphie.

La polyvalence du graphème *c* dans *car*, *merci*, ainsi que son emploi dans le digramme *ch* (*chose*), commentés ci-dessus, sont dus à la nécessité de noter des phonèmes inconnus du latin, et qui résultent en français de l'évolution phonétique. Les scribes du Moyen Âge, qui utilisaient bien entendu l'alphabet latin, ne disposaient pas de suffisamment de lettres pour transcrire des sons propres aux langues romanes, parfois uniquement au français. Pour transcrire ces sons nouveaux, ils ont donc soit conservé les graphies présentes dans les étymons, quitte à créer des ambiguïtés (*cf.* le graphème *c* qui marque le son [k] et le son [s]) ; soit créé de nouvelles combinaisons de graphèmes (*cf.* le digramme *ch* qui marque le son [ʃ], mais qui peut marquer d'autres phonèmes dans d'autres langues¹⁰).

Ce sont ces raisons, et d'autres encore mais similaires à celles-ci, qui expliquent la difficulté et les particularités de l'orthographe du français, qui, parmi les langues romanes, est probablement celle qui s'est le plus éloignée du latin.

MORPHOLOGIE

Question A : relevé et classement des formes de présent de l'indicatif du v. 335 à la fin.

Déjà donnée en 2002 et 2011, pour s'en tenir au présent millénaire, la question est classique dans cette épreuve. Rappelons quelques points de méthode pour commencer :

- Il est nécessaire de construire la réponse à partir d'un relevé exhaustif des formes, à donner de préférence en fin d'introduction.
- Chaque catégorie, pouvant rassembler plusieurs formes, doit donner lieu à la conjugaison complète d'un paradigme. Ainsi, dans le cas présent, il fallait conjuguer un exemple de verbe du 1^{er} groupe à une seule base (au choix entre *cuidier*, *garder*, *justicier*, *trambler* ou *s'asanbler*), un exemple de verbe du 3^e groupe à une seule base (*estraindre*), un exemple de verbe à deux bases en *e/oi* (*veoir*), etc.
- Il est souhaitable de s'arrêter, dans la mesure du possible, sur toutes les formes particulières, y compris celles qui n'apparaissent pas en tant que telles dans le texte, mais font partie d'un paradigme évoqué lors de la question : autrement dit, dans le cas présent, il était non seulement bienvenu de commenter la P2 *ies*, qui apparaît effectivement dans le texte, mais aussi la P1 *tranble*, qui n'y apparaît pas en tant que telle, mais fait partie du paradigme de *trambler*.

⁹ Il n'était pas attendu que les candidats suivent cette évolution jusqu'au XVI^e siècle. L'évolution est donnée ici uniquement pour expliquer cette suite de phonèmes relativement complexe. Les candidats pouvaient s'arrêter à la production d'un *yod* d'avant : quelques rares copies ont suivi l'évolution jusqu'au bas Moyen Âge de manière assez correcte.

¹⁰ [tʃ] en espagnol et en anglais, comme en AF, [k] en italien, etc.

- Connaître la conjugaison de verbes courants comme *querre*, *veoir* ou *pooir* fait partie des attendus. Il est plus admissible en revanche de se tromper ou de manquer des commentaires intéressants sur des formes moins usuelles, comme ici *estraindre*.

L'introduction peut et même doit être rapide, et s'en tenir aux aspects morphologiques (et non sémantiques), en rappelant simplement que le présent de l'indicatif est un temps héréditaire du latin et qu'il présente en ancien français un système complexe, notamment à cause des évolutions phonétiques, complexité en partie contrebalancée par des phénomènes analogiques tendant généralement à la simplification, mais intervenant surtout à partir du moyen français, puis au-delà de la période médiévale.

Pour le classement des occurrences, et partant pour le plan adopté lors de l'exposé, il est nécessaire de tenir compte de différents critères :

- 1) Le classement par groupes (hérités du latin) ou classes, dont dépendent les désinences :
 - 1^{ère} classe (1^{er} groupe) : *cuidier*, *garder*, *justicier*, *trambler*, *s'asanbler*.
 - 2^e classe (2^e et 3^e groupes, ce dernier seul représenté dans le passage) : *estraindre*, *veoir*, *pooir*, *querre*.
 - Atypiques : *avoir*, *estre*.
- 2) Le classement par nombre de bases :
 - 1 base : *cuidier*, *garder*, *justicier*, *estraindre*, *trambler*, *s'asanbler*.
 - 2 bases : *veoir*, *querre*.
 - 3 bases : *pooir*.
 - Atypiques : *avoir*, *estre* (ce dernier pouvant aussi être classé dans les v. à 3 bases).
- 3) Le classement selon la structure accentuelle du paradigme, qui oppose tous les verbes à accent mobile (tombant tantôt sur la base aux P1, P2, P3 et P6, tantôt sur la désinence aux P4 et P5, d'où de possibles alternances de bases) aux quatre verbes à accent fixe, tombant toujours sur la base, que sont *dire*, *estre*, *faire* et *traire*, les seuls par ailleurs à présenter une P4 en *mes* et une P5 en *tes*.

A partir de là, différents plans étaient envisageables, l'essentiel étant de présenter une vue complète du système tout en évitant les répétitions. On proposera ici un plan en quatre parties, suivant le nombre de bases, en traitant à la fin des verbes atypiques *avoir* et *estre*.

Relevé des occurrences :

v. 335 *cuit* (P1 *cuidier*) ; v. 338 *est* (P3 *estre*) ; v. 339 *gart* (P1 *garder*) ; v. 339 *justis* (P1 *justicier*) ; v. 342 *a* (P3 *avoir*) ; v. 343 *voit* (P3 *veoir*) ; v. 344 *puis* (P1 *pooir*) ; v. 345 *estraing* (P1 *estraindre*) ; v. 346 *ai* (P1 *avoir*) ; v. 347 *tranblent* (P6 *trambler*) ; v. 348 *s'asanblent* (P6 *s'asanbler*) ; v. 353 *sui* (P1 *estre*) ; v. 355 *ies* (P2 *estre*) ; v. 355 *quiers* (P2 *querre* ou *querir*).

Le relevé ou l'absence de relevé de la forme composée (v. 338 *est*) n'a aucune incidence sur le traitement de la question.

Par ailleurs, il ne fallait pas relever les formes de présent *di* v. 341 (impératif) et *ost* v. 342 (subjonctif).

1. LES VERBES A UNE BASE

On relève dans cette catégorie les verbes *cuidier*, *garder*, *justicier*, *trambler* et *s'asanbler* (verbes du premier groupe en *-er* / *-ier*) et *estraindre*, verbe du troisième groupe en *-re*.

Selon le groupe ou la classe auxquels ils appartiennent, ces verbes ne présentent pas les mêmes désinences, la différence essentielle tenant à la présence ou à l'absence d'un *-e* aux P2 et P3 (alternance qui s'inverse au subjonctif présent).

Verbes du 1^{er} groupe (ou 1^{ère} classe)

Verbes du 2^e et du 3^e groupes (ou 2^e classe)

P1	Ø	Ø
P2	-es	-s
P3	-e	-t
P4	-ons	-ons
P5	-ez / -iez	-ez / -iez
P6	-ent	-ent
	<u>garder</u>	<u>estraindre</u>
P1	gart	estraing
P2	gardes	estrainz
P3	garde	estrait
P4	gardons	estrainons
P5	gardez	estrainiez
P6	gardent	estrainent

Quelques particularités sont à noter concernant la conjugaison de ces verbes :

- Parmi les verbes du premier groupe, les verbes en *-ier* ont tous une P5 palatalisée en *-iez* : ainsi *cuidier* donne *cuidiez* à la P5. De même pour *justicier*.
- La base verbale peut subir certaines altérations phonétiques : ainsi lorsqu'elle se termine par une consonne sonore et qu'elle n'est suivie d'aucune désinence, la consonne s'assourdit, comme c'est le cas ici avec *cuit* et *gart*, P1 de *cuidier* et *garder*.
- Pour les verbes dont la base se termine par un groupe consonantique occlusive + liquide (*trambler*, *s'asanbler*), la désinence latine de P1 s'est conservée comme voyelle de soutien sous la forme d'un [e] central. D'où la P1 *tranble* et non *tranbl*.
- Dans le cas (un peu particulier) d'*estraindre*, la base se termine par un [n] palatal noté *ng* à la P1, *n* aux P2 et P3 (qui se dépalatalise au XII^e siècle et entraîne à la P2, au contact du *-s* désinentiel, l'apparition d'une consonne d'épenthèse et la formation d'une affriquée [ts] notée *z*), *gn* aux P4, P5 et P6 (devant voyelle). On peut donc considérer que le verbe ne présente pas d'alternance de bases. A cet égard, le résultat en FM, quoiqu'un peu différent, pouvait éventuellement être une aide (ou simplement être évoqué) : après l'étape de dénasalisation partielle au XVII^e siècle, *êtreindre* se comporte comme un verbe à deux bases, avec une base en [ẽ] aux P1, P2 et P3 et une base en [e] et [n] palatal aux P4, P5 et P6, en position intervocalique.

2. LES VERBES A DEUX BASES

Les verbes à deux bases présentent le plus souvent une alternance entre une base B2 accentuée, dite aussi forte, aux P1, P2, P3 et P6, et une base B1 atone, dite aussi faible, aux P4 et P5.

Sont ici concernés les verbes *querre* et *veoir*, tous deux du troisième groupe (voir ci-dessus pour les désinences).

	<u>querre</u>	<u>veoir</u>
P1	quier	voi
P2	quiers	voiz
P3	quiert	voît
P4	querons	veons
P5	querez	veez
P6	quierent	voient

Il s'agit de deux verbes présentant une alternance vocalique : d'une part, pour le verbe *querre*, entre une B1 en *quer* (en [e] central issu de l'affaiblissement du [e] ouvert) et une B2 en *quier* (en [iɛ] issu de la diphtongaison spontanée du [e] ouvert) ; d'autre part, pour *veoir*, entre une B1 en *ve* (en [e] central issu de l'affaiblissement du [e] fermé) et une B2 en *voi* (en [uɛ] issu de la diphtongaison spontanée du [e] fermé). On notera à la P2 de *veoir* la combinaison du -s désinentiel avec la dentale du radical latin, aboutissant à la formation d'une affriquée [ts] notée z, réduite à [s] au XIII^e siècle.

3. LES VERBES A TROIS BASES

Les verbes à trois bases se caractérisent par le même type d'alternance que les verbes à deux bases, mais ont en outre la particularité d'avoir en plus une P1 qui possède une base particulière B3, servant le plus souvent à former le subjonctif présent.

Seul le verbe *pooir* appartient ici à cette catégorie, avec une B1 en *po* ([o] fermé atone, puis [u] à partir du XII^e s.), une B2 en *pue* (en [uɛ] issu de la diphtongaison spontanée du [o] ouvert) et une B3 en *puis* (issu de la palatalisation de **poteo*), d'où la conjugaison suivante : *puis, puez* puis *pues, puet, poons, poez, pueent*. On notera à la P2, comme pour *veoir*, la formation d'une affriquée [ts] notée z, réduite à [s] au XIII^e siècle.

4. LES VERBES ATYPIQUES

Peuvent être considérés comme atypiques les verbes combinant plusieurs traits évolutifs, concernant aussi bien les désinences que la base. C'est le cas ici des deux auxiliaires *estre* et *avoir*.

Le verbe *estre* (*sui, es, est, somes, estes, sont*) présente d'abord la particularité d'être un verbe à accent fixe, tombant toujours sur la base. Il connaît trois bases différentes (*sui* à la P1, *es* aux P2, P3 et P5, *so* aux P4 et P6), mais dont la répartition ne correspond pas aux autres verbes à trois bases, ainsi que des désinences spécifiques aux P4 (-*mes*) et P5 (-*tes*), qui se rencontrent pour quelques autres verbes. On notera enfin que sa base *es* est susceptible de se présenter sous forme diphtonguée à la P2, d'où *ies*, comme c'est le cas ici au v. 355.

Quant au verbe *avoir* (*ai, as, a, avons, avez, ont*), il présente pour sa part quatre bases différentes (*ai* à la P1, *a* aux P2 et P3, *av* aux P4 et P5 et *o* à la P6) et se signale encore par l'effacement du -*t* désinentiel à la P3.

REMARQUES CONCLUSIVES

Le texte offre un tableau relativement complet du système, où ne manquent que les verbes du deuxième groupe en -*ir* avec infixe en -*ss-*. Par ailleurs, les nombreuses formes de P1 permettent de mettre en évidence une différence entre l'AF, où cette personne est généralement non marquée (à l'exception par exemple des verbes comme *tranble*), et le FM qui rétablit au présent de l'indicatif une désinence en -*e* pour les verbes du premier groupe (P1 *garde* et non *gart*), en -*s* pour les autres (P1 *suis* et on *sui*), avec évidemment des exceptions (P1 *ai* conservée).

Question B : Expliquer la formation et l'évolution jusqu'au français moderne du paradigme auquel appartient voit, v. 343.

On peut se réjouir d'observer que la section diachronique de la question de morphologie ait été très souvent traitée dans les copies. Le paradigme latin est généralement connu, de même que la conjugaison en ancien français. De surcroît, les copies faisant état de connaissances satisfaisantes sont caractérisées par une structure chronologique lisible, inscrivant résolument la question dans le paradigme de l'histoire de la langue, et par un équilibre louable entre la

période antérieure à la date du texte proposé (XII^e siècle pour sa composition, XIII^e pour sa copie) et celle qui sépare la copie de Guiot du français moderne.

On regrettera toutefois que l'évolution spécifique de la P1 n'ait pas été connue et qu'elle ait souvent été assimilée à celle des autres personnes fortes. Outre ce léger reproche, ponctuel, il semble utile de rappeler aux candidats que la question diachronique de morphologie ne doit pas être confondue avec une question de phonétique historique : la première vise à faire la part entre les évolutions phonétiques et celles qui dérogent aux schémas habituels des changements de prononciations, c'est-à-dire des évolutions analogiques ou systématiques. En matière de phonétique, il est inutile d'entrer dans le détail des évolutions et il suffit de rappeler à grands traits le résultat des évolutions majeures (ainsi par exemple, dans le sujet proposé, n'était-il pas utile de rappeler le détail des ajustements ayant suivi les diphtongaisons spontanées).

Le verbe *v(e)oir* au présent de l'indicatif en ancien français présente une alternance de bases, due à un déplacement de l'accent sur l'étymon latin. Les personnes 1, 2, 3 et 6 étant fortes (leur étymon latin ayant été accentué sur le radical), elles ont vu la voyelle de leur radical diphtonguer. Les personnes 4 et 5, à l'inverse, ont vu la voyelle de leur radical s'affaiblir (elle a évolué comme une voyelle initiale atone). Cette alternance de bases tombe en désuétude au-delà de l'ancien français.

Au plan désinentiel, ce verbe appartient au groupe identifié par défaut comme le 3^e groupe en français moderne, c'est-à-dire qu'il ne fait partie, ni de celui des verbes dotés d'un infinitif en *-er* ou *-ier* (1^{er} groupe), ni de celui des verbes en *-ir* construits à l'aide d'un infixé anciennement inchoatif (qui apparaît dans le morphème *-is(s)-*) – 2^e groupe. En conséquence, les désinences de P2 et P3 du verbe *veoir* n'ont pas le *-e* caractéristique des verbes à l'infinitif en *-er* ou *-ier*, issus des latins en *-are*. Ces personnes 2 et 3, qui permettent de distinguer les verbes dits « du premier groupe » des autres verbes au présent de l'indicatif, ont vu disparaître leur voyelle finale latine, rendant possible, le cas échéant, la combinaison de la dernière consonne du radical avec la consonne de la désinence (*-s* à la P2, *-t* à la P3).

Flexion latine	flexion en ancien français
Le radical latin comporte un [ĩ] bref.	
<i>Vídeo</i>	<i>voi</i>
<i>Vídes</i>	<i>voiz</i> (12 ^e -15 ^e s.) / <i>vois</i> (13 ^e -15 ^e s.)
<i>Vídet</i>	<i>voit</i>
<i>Vidēmus</i>	<i>veons</i>
<i>Vidētis</i>	<i>veez</i>
<i>Vident</i>	<i>voient</i>

DU LATIN CLASSIQUE A L'ANCIEN FRANÇAIS

ÉTUDE DES RADICAUX

Les radicaux forts (P1, 2, 3 et 6)

– Aux P2, P3 et P6, la voyelle tonique a changé de timbre au cours du bouleversement du système vocalique ([ĩ] > [ē]), ce qui lui a permis de connaître une diphtongaison française régulière, qui aboutit à la graphie *-oi*, prononcée [wɛ] ou [wɛ̃] à la date du texte.

– À la P1 s'observe la formation d'une diphtongue de coalescence. Dans le détail : on postule l'usure de *video* en **veyyo*, d'où l'absence de palatalisation véritable de la dentale, sa fausse palatalisation et la formation d'une entrave qui empêche la voyelle tonique de se diphtonguer régulièrement. D'où la formation d'une diphtongue de coalescence au 9^e s. [oi], qui évolue

comme le fruit de la diphtongaison spontanée du [ê] tonique libre de sorte que le radical de cette personne rejoint celui des autres personnes fortes du paradigme. Dans les deux cas de figure, la diphtongue est notée *-ei*, puis *-oi* en ancien français, puis en français moderne.

Les radicaux faibles (P4 et P5)

La voyelle du radical évolue comme une voyelle initiale, et s'affaiblit donc en [e] central noté *-e* après la désarticulation du [d] intervocalique (entre le 9^e et le 11^e s.).

ÉTUDE DES DESINENCES

- P1 : la voyelle finale [o] s'amuît régulièrement au tournant des 7^e s. et 8^e s.
- P2 et P3 : [e] final s'amuît également à la même date ; en conséquence, la dentale du radical, assourdie en [t], se combine avec les désinences personnelles. À la P2, elle entre en contact avec le [s] désinentiel pour produire une consonne affriquée [ts] notée *-z*. Une fois cette affriquée simplifiée en [s] (vers 1200), la graphie *-z* demeure employée, mais on trouve aussi en concurrence la désinence *-s*. À la P3, dentale du radical et marque de personne *-t* se confondent.
- Aux P4 et 5, les désinences attendues seraient *-eins* et *-oiz*, mais elles ne sont pas attestées. Les désinences usuelles, *-ons* et *-ez*, sont analogiques des verbes du 1^{er} groupe.
- P6 : la voyelle finale reste sous une forme affaiblie ([e] central, apparu à la fin du 7^e s. et noté *-e*) comme voyelle d'appui devant la désinence de P6, *-nt*.

DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU FRANÇAIS MODERNE

RADICAUX

On note l'unification des radicaux, le radical des personnes faibles étant aligné sur celui des personnes fortes. Néanmoins, les formes modernes présentent aux P4 et P5 une graphie *voy-*, différente de la forme *voi-* employée pour les autres personnes. Dans la forme concernée, la lettre *y* sert à noter la semi-consonne évitant le hiatus entre radical et désinences vocaliques aux P4 et P5.

DESINENCES

- Comme pour l'ensemble des verbes du 3^e groupe, la personne 1 est dotée d'un *-s* analogique, fondé sur le paradigme d'autres verbes dont le présent de l'indicatif en comportait un depuis l'origine (*puis* pour *pouvoir*, ensemble des verbes inchoatifs, etc.).
- Cette terminaison s'impose au cours du moyen français et permet de discriminer la P1 des verbes en *-er*, qui prend un *-e*, des autres groupes verbaux, dont la P1 prend systématiquement un *-s* (ou un *-x*, *je veux*), en français moderne. La finale *-s*, désormais muette, est désormais sentie comme un morphème de P1.
- La consonne finale des désinences devient muette, sauf liaison : et ce dès le moyen français (*-s* aux P1 et P4, *-t* à la P3, *-z* à la P5, enfin *-nt* à la P6).

IDEES DE CONCLUSION

Plusieurs idées de conclusion étaient possibles : un examen synthétique de l'évolution, une analyse de la forme médiévale au vu de son évolution ultérieure, le rapprochement avec d'autres verbes au même temps ou avec d'autres temps du même verbe (subjonctif présent par exemple). La flexion moderne du verbe *voir* au présent de l'indicatif présente ainsi une prononciation uniforme de la voyelle, tonique ou atone, du radical : [wa], conformément à l'évolution de la séquence issue de l'ancienne diphtongue [oi] (12^e s.). Seules les deux personnes 4 et 5, bisyllabiques, se distinguent par la présence de la semi-consonne notée *-y*. L'émergence du *-s* final de la P1 correspond à la mise en place d'un système de conjugaison

qui oppose clairement, au présent de l'indicatif, les verbes dits « du premier groupe » aux autres verbes.

SYNTAXE

La question de syntaxe proposait à l'étude la notion de modalité de phrase, sous l'aspect de l'interrogation et de l'injonction. Pour la traiter efficacement, il fallait croiser des connaissances tirées des questions « classiques » de syntaxe et en proposer une synthèse pertinente. Autant dire que le jury entendait vérifier, avec cette question, la constance avec laquelle les candidats avaient su s'agréger des savoirs grammaticaux maîtrisés et étendus durant leur préparation, et au-delà, pendant leur formation de Lettres modernes. La syntaxe médiévale comporte des spécificités qui restent malheureusement largement ignorées, et trop de candidats commettent l'erreur de penser qu'une question d'ancien français peut se traiter à partir de connaissances en français moderne, d'ailleurs elles-mêmes fort lacunaires. Certes, le français moderne hérite ses structures de l'ancien français, mais ce dernier possède un fonctionnement propre que l'on ne peut ignorer si l'on souhaite pouvoir lire quatre siècles de littérature de langue française dans le texte. L'agrégation est un concours de recrutement exigeant, et le jury entend que de futurs agrégés maîtrisent le fonctionnement de la langue dans tous les textes littéraires écrits en français, quelle qu'en soit la période.

Lorsqu'elle n'a pas été simplement ignorée, l'étude de syntaxe a souvent fait l'objet d'une réponse correctement structurée, moyennant, *a minima*, une introduction et un plan l'organisant. C'est une amélioration notable par rapport aux années passées. Toutefois, les analyses restent globalement trop rapides, peu approfondies et appuyées par des connaissances imprécises voire erronées. Le jury a donc sévèrement sanctionné les copies qui révélaient des lacunes dans les connaissances grammaticales de base. Pour ne donner que quelques exemples, *quel* ne peut pas, à ce niveau de formation, être analysé comme un *pronom* interrogatif, ce que de très nombreuses copies ont pourtant affirmé. De même, le jury attend d'un futur agrégé qu'il soit capable de distinguer, face à une proposition ouverte par l'outil *se*, une interrogative indirecte totale d'une hypothétique, ce qui ne diffère guère de la syntaxe actuelle. Un minimum de bon sens devrait permettre d'éviter ce genre de bourde. La terminologie grammaticale doit également être impeccable : les notions de « question ouverte » et « fermée » ne renvoient à aucun corpus grammatical et dénotent une confusion avec celles d'« interrogation totale » et « partielle ». De même, confondre *injonction* et *exclamation* condamnait à proposer des analyses erronées. Il n'est pas utile d'allonger cette liste : de la rigueur et de la régularité dans l'apprentissage suffisent à éviter ces lourdes erreurs, guère admissibles pour de futurs enseignants de français.

Les meilleures copies sont celles qui ont su à la fois répondre à un cahier des charges méthodologique précis et proposer des analyses aussi bien personnelles que judicieuses. Le cahier des charges reste le même d'année en année : la réponse doit être structurée par une introduction, un plan et une conclusion. L'introduction présente les notions à étudier avec autant de précision que possible et annonce l'ordre de l'étude. Le plan propose des analyses précises et rigoureuses, à partir de toutes les occurrences concernées, dûment citées et clairement délimitées. De plus – faut-il le rappeler ? –, la question doit être traitée sous l'angle de la syntaxe, et non de la sémantique, de la stylistique ou encore de la psychologie... La conclusion propose un bilan contrastif qui expose brièvement les constantes et les évolutions entre l'ancien français et le français moderne. Les meilleures copies ont su éviter le piège naïf d'une approche uniquement sous-tendue par des commentaires sur la seule ponctuation. La connaissance de la réalité textuelle de l'ancien français alliée à un apprentissage rigoureux permettait de souligner que ni le point d'interrogation ni le point d'exclamation ne sont employés dans les textes médiévaux : ils sont un fait de l'édition moderne. Ce premier constat

conduisait alors à constater que la syntaxe de l'interrogation et celle de l'injonction, qui sont toutes deux des modalités non-thétiques contrairement à la modalité affirmative, possèdent des caractères syntaxiques parfois proches, voire superposables, sources d'ambiguïtés d'interprétation.

Distinguer et expliquer le fonctionnement des différents types d'interrogations (totale ou partielle d'une part ; directe et indirecte de l'autre) ; commenter les structures elliptiques du passage sans ignorer les réelles difficultés d'analyse qu'elles posent ; faire preuve de nuance terminologique en parlant de *postposition* plutôt que d'*inversion* du sujet dans la phrase médiévale ; voir dans *car* non pas une conjonction mais bien un adverbe qui provoque la postposition du sujet : tels sont les éléments, dénotant des savoirs maîtrisés et des capacités d'analyse satisfaisantes, qui ont été récompensés par le jury.

La proposition de corrigé ci-dessous indique en caractère de taille normale les attendus du jury, et en caractères plus petits, une série de points qui ont fait l'objet d'une bonification.

INTRODUCTION

L'injonction et l'interrogation sont, à côté de l'assertion, deux des trois grandes modalités de phrase en français (modalité énonciative). Celles-ci sont obligatoires et exclusives les unes des autres : une phrase en français est soit assertive, soit interrogative, soit injonctive.

L'injonction et l'interrogation ont ceci de commun par rapport à l'assertion qu'elles sont deux modalités non-thétiques : elles mettent en suspens la valeur de vérité de la proposition dont elles réclament la confirmation ou la réalisation. De fait, elles se coulent dans un moule morphosyntaxique spécifique qui bouleverse le canon de la phrase assertive. Toutefois, dans le cadre d'une langue qui n'est pas encore à ordre de mots, des chevauchements entre patrons syntaxiques sont possibles, et des marqueurs spécifiques oraux et lexicaux pouvaient permettre de lever les ambiguïtés modales.

Dans le cadre d'une étude syntaxique de l'écrit, dans une langue – l'ancien français – dont les composantes d'oralisation de la phrase sont perdues (valeurs modales et expressives de l'intonation et du rythme en particulier), l'étude doit se pencher sur les seuls éléments observables offerts par le texte que sont l'ordre des mots dans la phrase, la valeur modale du lexique, l'emploi des modes verbaux, la pragmatique du discours dans le cadre présent du dialogue ainsi que les effets d'anaphore construisant l'interrogation et l'injonction.

Par la modalité injonctive, qui comporte de nombreuses nuances (ordre, conseil, souhait, prière, *etc.*) le locuteur souhaite agir sur son interlocuteur pour obtenir de lui un certain comportement et la réalisation de certains états de fait. L'injonction oscille donc entre les pôles du jussif (qui enjoint au destinataire d'exécuter ou de ne pas exécuter un procès : forte dimension pragmatique) et de l'optatif (qui ne fait que souhaiter cette réalisation). La phrase injonctive ne repose donc pas sur l'assertion ou la mise en interrogation d'une *vérité* : elle n'est en soi ni vraie ni fausse.

Par la modalité interrogative, qui comporte de nombreuses portées possibles (totale, partielle) et deux grands modes de construction syntaxique (directe ou indirecte) le locuteur souhaite obtenir de son interlocuteur la confirmation ou l'infirmité d'une assertion.

I) Injonction

A. Emploi de l'impératif

- *Va*, v. 326.
- *Car me di*, v. 326.
- *Di m'an le voir*, v. 341.

B. Cas problématique : emploi du subjonctif ?

- *Ja ne conuissent eles homes*, v. 334.

II) Interrogation

A. Interrogation indirecte

- *Se tu es boene chose ou non*, v. 327.

B. Interrogation directe

1. Totale

- *Gardes ?*, v. 333.

2. Partielle

- *Quiex hom iés tu ?*, v. 329.
- *Que fez tu ci ?*, 331.
- *Et tu, comant ?*, v. 341.

I. L'INJONCTION

Trois principaux modes permettent en ancien français d'exprimer la modalité injonctive avec plus ou moins d'intensité.

- le subjonctif se situe à la limite inférieure de l'expression de l'injonction puisqu'il se situe sur le seuil de l'optatif et du jussif.
- l'impératif qui exprime le commandement, la prière ou la défense.
- l'infinitif (non représenté).

En effet, les modes impératif et subjonctif sont les modes privilégiés mais pas exclusifs de l'injonction puisque certains types de phrase assertive (nominales ou déclaratives au futur) ou interrogatives peuvent viser l'injonction. Cette modalité peut être renforcée par de nombreux moyens syntaxiques.

Enfin contrairement à l'usage actuel, le texte médiéval n'utilise pas le point d'exclamation qui n'existe pas dans le système graphique de l'ancienne langue. Son usage est moderne, non-nécessaire et relève d'une transcription émotionnelle de l'injonction. Il n'est pas un marqueur de la modalité de phrase mais de l'intonation.

A. *Mode et modalité injonctive*

Les deux modes personnels de l'injonction sont l'impératif et le subjonctif. Ce premier étant lacunaire du point de vue des personnes et des temps (il exclut les P1, P3 et 6 et n'a de visée que présente, à la différence par exemple du latin qui comportait un impératif futur), le subjonctif supplée à ces lacunes. Par ailleurs, le subjonctif permet d'exprimer le sujet (qui est aussi l'actant visé par l'injonction) sous forme d'un groupe nominal, ce que ne peut faire l'impératif.

On notera que certaines grammaires réfutent l'existence d'un mode impératif. Par exemple pour Wilmet, l'« impératif » ne possède aucune forme en propre, et en ancien français l'injonction prend la forme de l'indicatif ou du subjonctif moyennant la suppression du pronom personnel sujet de rang 1, 2, 4 et 5 à l'indicatif et l'expression facultative de celui-ci aux rangs 2, 3, 5 et 6 du subjonctif. L'un des indices de l'inexistence d'un mode impératif serait en ancien français la présence possible du -s à l'indicatif injonctif pour les P2 des verbes première classe (*venges*) ainsi que l'expression possible du pronom personnel sujet anté- ou postposé. Ainsi « *tu venges* » peut aussi bien relever de l'injonction que de l'assertion.

A.1. L'injonction à l'impératif

Le verbe injonctif peut être employé seul

- *Di m'an le voir*

Pronom sujet et place du verbe : la suppression du pronom sujet combinée au positionnement du verbe en première position de la phrase est un indicateur de la modalité injonctive. Cette position en tête sert à focaliser immédiatement le propos sur sa valeur non-assertive.

Les régimes : la conséquence de ce qui précède est que les régimes sont obligatoirement postposés au verbe. L'ordre est alors contraint : sont placés immédiatement après le verbe les régimes pronominaux (*m'* et *an*) puis les régimes nominaux (*le voir*) : * *di le voir m'an*. Parmi les pronominaux, le personnel précède l'adverbial : * *di an moi*.

Remarque : comme en français moderne, le pronom régime tonique, lorsqu'il précède le pronom adverbial *en* prend sa forme atone élidée *m'* (*di moi le voir* vs *di m'an le voir*).

Le verbe injonctif peut être marqué par un adverbe antécédent

- *Car me di*

L'adverbe d'injonction : *car* est un adverbe marqueur de la modalité injonctive. Il est de nature tonique et occupe donc la place 1 dans la phrase. Cet emploi, comme celui vu précédemment, sert à focaliser immédiatement le propos sur sa valeur non-assertive (contrairement à *car* conjonction qui par sa nature est atone implique en phrase assertive un ordre des mots différent). Les autres marqueurs de l'injonction en ancien français sont *cor*, *or*, *dont*, *si*.

Ordre des constituants : la saturation de la place 1 de la proposition permet aux pronoms régimes conjoints de rester antéposés au verbe. Ainsi le régime indirect tonique *moi* est employé sous sa forme proclitique et atone *me* (*di moi* vs *car me di*).

A.2. L'injonction au subjonctif : analyse d'un cas problématique

Le subjonctif injonctif : pour exprimer l'injonction, le subjonctif s'emploie aux P1, 3, 6 et ajoute ainsi les personnes qui manquent à l'impératif si on considère ce dernier comme un mode à part entière. En ancien français, il peut être annoncé par *que* béquille du subjonctif, mais ce n'est pas le cas général.

- *Ja ne conuisent eles homes !*

Syntaxe de la proposition : bien que le verbe puisse être analysé comme une forme de présent de l'indicatif, la syntaxe de la phrase pose problème car la position du verbe en tête de phrase (*ja* et *ne* sont des adverbes atones) ainsi que la postposition du pronom personnel sujet sont des indices d'une modalité de phrase non-assertive.

Hypothèse : dans la mesure où *conuisent* peut être analysé comme un subjonctif imparfait (cf. Fouché), on peut aussi interpréter cette proposition non-dépendante comme un souhait négatif. L'injonction n'est alors pas jussive mais optative (« puissent-elles ne jamais avoir connu les hommes ! »).

B. LE RENFORCEMENT DE L'INJONCTION

À côté des adverbes marqueurs d'injonction, des interjections, des adverbes, des invocations servent à renforcer la valeur d'exhortation de l'injonction.

1. L'interjection

- *Va*

Le verbe *aler* à la P3 et sans expression du sujet n'est pas une injonction comme le signale son évident sémantique (on ne peut lui adjoindre de complément de lieu par exemple).

Selon Wilmet, *va* est une phrase à prédication repliée qui se développe sur un mode injonctif, autrement appelée *interjection*. En français moderne, les interjections *allons ! allez !* fonctionnent de la même façon. *Va* est donc une exhortation renforçant l'injonction (au même titre que *a ! diva ! hé ! etc.*).

2. L'adverbe

• *Car*

Selon Philippe Ménard, *car* n'est pas un simple marqueur de l'injonction : il en souligne le caractère pressant et la rend davantage coercitive.

3. L'invocation

• *Por saint Pere de Rome*

Antéposée à la proposition optative au subjonctif, l'invocation d'une autorité toute puissante et transcendante vise à renforcer à la force de réalisation du souhait exprimée par le subjonctif imparfait.

II. L'INTERROGATION

L'énoncé interrogatif constitue une mise en débat ou une mise en suspens de l'assertion correspondante et elle appelle, à travers une réponse, la validation en tant que vrai ou faux de tout ou partie de son contenu (interrogation totale ou partielle). Elle se formule en proposition non-dépendante (interrogation directe) ou dépendante (interrogation indirecte).

A. Les cas d'interrogation directe

Contrairement à l'usage actuel, le texte médiéval n'utilise pas le point d'interrogation qui n'existe pas dans le système graphique de l'ancienne langue. Il n'est pas un marqueur de la modalité de phrase mais de l'intonation.

A.1. L'interrogation directe partielle

En phrases non elliptique du verbe

- *Quiex hom ies tu ?*
- *Que fez tu ci ?*

Portée : l'interrogation porte partiellement sur la proposition dont elle interroge un élément sélectionné par l'outil interrogatif (sujet, attribut, objet, circonstant) et l'ordre des mots la phrase. Un constituant de la proposition est alors présenté comme non-identifié, non-quantifié, etc., la réponse devant combler cette lacune informationnelle.

Outils et ordre des constituants : l'interrogation peut utiliser des outils tels que les formes en *qu-* (ici : *que* pronom et *quiex* adjectif). La proposition étant focalisée sur ces formes, ces dernières sont placées en tête de phrase. *Que* pronom interrogatif sature la place 1 de la proposition, ce qui provoque la postposition du sujet pronominal (*ies tu* et *fez tu*) qui peut ne pas être exprimé. On relève aussi qu'en ancien français la postposition du pronom sujet n'est pas obligatoire : *que tu fez ?* est possible. Les postes 1, 2 et 3 de la proposition étant occupés, les autres circonstants sont alors rejetés en fin de phrase (l'adverbe de lieu *ci*).

Que : il fait porter l'interrogation sur l'inanimé. C'est un outil atone et clitique (la forme prédicative étant *quoi*). Ici il fonctionne comme régime direct de *fez*. Toutefois, le verbe *faire* ici employé est subduit et n'a pas de sens lexical (il ne signifie pas « confectionner »). Le verbe *faire* fonctionne ici comme verbe support dont l'interrogatif *que* questionne le support (on pourrait reconstituer *ge fez la garde* : autrement dit la proposition interroge sur l'activité, la fonction), d'où la réponse qui se formule non au moyen d'un verbe support mais d'un verbe

simple : *ge gart les bestes* qui explicite le support sémantique manquant de l'interrogation). L'interrogation ne porte donc pas tant sur l'objet du verbe *faire* que sur la nature du procès lui-même.

Quiex : il fait porter l'interrogation sur le degré de détermination du substantif attribut du sujet *hom* et ses caractéristiques qualitatives (cf. *quiex* > lat. cl. *qualis* qui interroge que la *qualité*). Il n'interroge pas sur l'identité ($\neq$ *qui es tu* ?)

Remarques sur les réponses apportées : dans le cadre du dialogue, on pourra faire observer que le vilain apporte des réponses rompant d'un point de vue pragmatique le principe de coopération conversationnelle et de non pertinence de la réponse à la question posée (maxime de pertinence dans la pragmatique de Grice).

- à l'interrogation indirecte totale *se tu es boene chose ou non*, le vilain apporte une réponse relevant de l'interrogation partielle « *il me dist qu'il ert uns hom* ».
- à l'interrogation directe partielle *quiex hom ies tu* ? la réponse enclenchée par l'interrogatif *quel* appelle son corrélatif *tel* (*tiex com tu voiz*) et une paronomase (*quiex hom/tiex com*) qui souligne la substitution d'*estre* par *veoir*.

En phrases elliptiques du verbe

- *comant* ?

L'ellipse verbale : en tant que mot prédicatif elliptique de son verbe, l'outil interrogatif *comant* possède une fonction anaphorique qui rend floue la portée de l'interrogation. Son référent (les constituants phrastiques mis en interrogation) étant à identifier dans le contexte assertif de gauche. L'élément phrastique qui permet d'identifier le contenu référentiel relayé par l'anaphore est la mise en emphase « *et tu* » en tête de phrase : le PPS indique que, dans le cadre de l'interlocution, le procès verbal interrogé est à la P1, à savoir le verbe *justis*. Il ne faut donc pas comprendre : « *comant n'istront ja de cest porpris* » mais « *comant justis tu que ja n'istront de cest porpris* ».

- *et tu* : un cas limite de portée interrogative.

On relève que ce groupe est supprimable sans préjudice pour l'interrogation puisque l'outil interrogatif anaphorise le prédicat et son agent. Certes, l'expression du PPS *tu* permet de préciser la portée de l'interrogation *comant* ? (interrogation partielle portant sur le circonstant du procès et la manière de garder les bêtes sauvages). Mais on aurait alors plutôt trouvé une formulation « *Et comant tu* ? » incluant le pronom personnel sujet dans la phrase interrogative,

Toutefois on peut fournir un autre type d'analyse. La ponctuation moderne du passage (hésitante dans notre édition) pourrait être : « *Et tu ? Comant ?* ». On aurait alors deux interrogations, et non une interrogation flanquée d'une apposition, le texte pouvant jouer de l'ambiguïté du lien syntaxique entre les deux syntagmes (apposition ou juxtaposition)

Dans tous les cas il y a mise en valeur du groupe « *et tu* ». Dans la mesure où *tu* interrogé seul peut être support d'une interrogation partielle portant sur le sujet, on peut y voir une mise en cause implicite de la capacité du « *tu* » à accomplir le « *comant* » de l'action, *et* fonctionnant comme un adversatif (« mais »). Ce n'est pas tant la manière dont le procès est accompli qui est mise en question que la possibilité du *tu* à l'accomplir. Autrement dit, d'un point de vue pragmatique, l'interrogation partielle dissimule une interrogation totale du type : « *mais toi, es-tu capable de garder ainsi des bêtes sauvages ?* ».

A.2. L'interrogation directe totale : un cas limite entre interrogation et assertion

- *Gardes* ?

Pronom sujet : on note, dans ce verbe qui fait phrase, l'absence de pronom personnel sujet.

Observation : cette absence provient du fait que l'interrogation est une mise en mention de la P1 *gart* (vers 8) reformulée à la P2 de façon polyptotique et interrogative. Le commentaire qui suit ne laisse pas l'interlocuteur répondre. Nous ne serions donc pas face à une interrogation dialectique (qui ne préjuge pas de la vérité ou de la fausseté de l'énoncé) mais rhétorique (qui en présuppose la valeur de vérité ou de fausseté). « *Gardes ?* » interroge le procès *garder* non pas pour en demander une validation de la valeur de vérité, mais pour en contester la valeur de vérité (cf. v. 12 : des bêtes sauvages ne peuvent être « gardées », ce que souligne le subjonctif virtualisant de la périphrase verbale *puisse garder*).

De fait, la syntaxe ici représentée pourrait aussi bien ressortir de l'exclamation (*gardes !*) laquelle exprime une appréciation affective du locuteur (incrédulité, étonnement, sarcasme, etc.) et n'interroge pas en soi la valeur de vérité d'un énoncé. L'exclamation pouvant se combiner avec n'importe quelle modalité de phrase, on se trouverait ici en présence d'une interrogation rhétorique exclamative (si l'on suit l'éditrice, qui ponctue d'un point d'interrogation).

Toutefois, la propriété de l'interrogation rhétorique étant d'asserter de façon implicite, nous sommes ici à face à une occurrence qui, bien que pouvant relever d'une syntaxe interrogative, se trouve pragmatiquement être une assertion exclamative.

On notera d'ailleurs qu'en français moderne la question rhétorique peut se rapprocher de la syntaxe de l'interrogative directe (cf. est-il bête !/ ?). En français ancien comme moderne, on constate un net continuum qui relie interrogation rhétorique et assertion exclamative.

La proposition pourrait donc se ponctuer : *gardes !*, *gardes ?!*, voire : *gardes...* en aposiopèse aussi bien que « *gardes ?* »

B. Le cas de l'interrogation indirecte totale : un cas limite de modalité

- [*Car me di*] *se tu es boene chose*

Cette interrogation indirecte transpose *es tu boene chose ?* dont l'assertion correspondante serait *Tu es boene chose* ou *Si es boene chose*.

Subordination : l'interrogation indirecte dépend d'un verbe régisseur, ici le verbe de parole *dire*. Elle est construite par enchâssement dans une subordonnée complétive (dite interrogative indirecte) dont l'outil subordonnant, propre aux interrogations indirectes totales, est *se*, hérité de *si* latin. Mode de la subordonnée : il s'agit ici de l'indicatif contrairement au latin qui emploie le subjonctif, bien que l'on trouve parfois le subjonctif en ancien français derrière « ne pas savoir » : ne sai pas se tu soies boene chose.

Ordre des constituants : l'ordre des constituants de la subordonnée suit (comme aujourd'hui encore) celui de la phrase assertive avec un verbe en position 2. Cet ordre de type assertif rappelle que l'interrogation de l'interrogation directe devient assertion dans l'interrogation indirecte. Toutefois, on note qu'en ancien français cet ordre n'est pas encore contraint il l'est comme aujourd'hui et que le pronom personnel sujet peut être postposé au verbe, plaçant la subordonnée dans une position intermédiaire entre assertion et interrogation : *car me di se es tu boene chose*.

Expression du pronom personnel sujet : par ailleurs l'expression du pronom personnel sujet *tu* n'est pas obligatoire (*car me di se es boene chose*), le marquage désinentiel du verbe subordonné ainsi que la situation contextuelle d'interlocution à deux ne nécessitant pas l'identification du sujet par le pronom. L'apparition de *tu* peut s'expliquer comme une mise en emphase.

La subordination comporte un élément coordonné *ou non* qui en fait une interrogation alternative dite polaire, dont les deux termes sont antithétiques. Le membre coordonné est l'adverbe de négation tonique et prédicatif *non* qui fonctionne comme reprise anaphorique négative du premier membre de la coordination. *Non* faisant phrase à lui seul, il constitue une seconde interrogation indirecte.

Portée : *Car me di se tu es boene chose* serait une interrogation totale simple (réponse *o je/oil* ou *non je/nennil* qui affirme la valeur de vérité ou de fausseté de la proposition). Mais dans une interrogation alternative, une réponse par *oui* ou *non* ne ferait qu'affirmer, d'un point de vue logique, l'alternative elle-même dont les deux membres antithétiques s'excluent l'un l'autre (l'*exemplum* célèbre de la femme logicienne qui vient d'accoucher en constitue une démonstration par l'absurde. À la question « c'est une fille ou un garçon ? » elle répond : « oui »). La réponse par *oui* ou par *non* procède à deux opérations : elle sélectionne l'un des deux membres de la coordination en l'affirmant, mais elle rejette également dans la sphère du faux l'autre membre. En d'autres termes, une interrogation alternative oblige à faire une réponse qui soit une affirmation qui redouble la valeur de vérité ou de fausseté.

D'un point de vue pragmatique, la question à alternative oblige l'interlocuteur à faire une réponse qui constitue une double confirmation. Philippe Ménard parle de « caractère pressant » de l'interrogation alternative (*Syntaxe de l'ancien français*, §41 remarque 1). Cette contrainte conversationnelle agit sur le locuteur comme une forme d'injonction à répondre, c'est-à-dire à affirmer quelque chose.

L'interrogation indirecte fonctionne ici comme une phrase assertive dont le système alternatif fonctionne pragmatiquement comme une injonction à répondre : l'énoncé cumule donc sur lui les trois modalités de phrase.

CONCLUSION : exemples d'approches comparatives possibles

Injonction :

- *Di m'an le voir* : syntaxe conservée aujourd'hui (*dis-m'en plus*).
- *Car me di* : disparition de l'usage des adverbe marqueurs d'injonction, verbe injonctif en première position et PPR tonique postposé (*dis-moi*). Cette antéposition, malgré la désuétude de l'usage de l'adverbe d'injonction en français, existe toujours en français classique : « me donnez mon bonnet » (Molière).
- *Ja ne conuissent eles homes* : désuétude de l'usage du subjonctif pour exprimer l'optatif en français moderne : usage littéraire du verbe de modalité *pouvoir* au subjonctif et postposition du pronom sujet : *puissent-elles ne pas* + INF.
- Renforcement de l'injonction toujours possible par des injonctions ou des invocations (*allez, dis-moi ! Pour l'amour de Dieu, parle !*), mais pas par des adverbes, les indices lexicaux de l'injonction se sont faits plus rares et ont été remplacés par des indices purement syntaxiques, ce qui est conforme au figement du français moderne comme langue à ordre de mots, cet ordre de mots indiquant seulement la fonction des mots et des groupes de mots, mais aussi la modalité phrastique.

Interrogation :

- *Que fèz tu ci ?* Syntaxe inchangée : *que fais-tu ici ?*
- *Quiex hom ies tu ?* L'adjectif interrogatif *quel* ne porte plus, sauf usage vieilli, sur l'attribut. On dirait : *quel genre d'homme es-tu ?*
- *Et tu, comant ?* La mise en emphase du pronom prédicatif emploie dès le XIII^e siècle la forme régime tonique (*et toi ?*), emploi qui se généralise en français moderne ?
- *Gardes ?* En français moderne, avec sa syntaxe à ordre de mots, cette interrogation, rhétorique ou non ne peut se passer de l'expression du pronom sujet postposé, pas plus que d'un régime (par ex. un pronom proclitique) pour un verbe à valence double : *le gardes-tu ?* La postposition est toutefois concurrencée à l'oral par une interrogation de nature purement intonative qui conserve un ordre assertif voire injonctif : *tu le gardes ?* (à côté de *tu le gardes* et *tu le gardes !*) et par l'interrogation en *est-ce que* (postposition de l'affirmation en *c'est que*) : *est-ce que tu le gardes ?*
- *se tu es boene chose* : syntaxe conforme au français moderne, mais la possibilité d'un ordre verbe sujet en ancien français disparaît en français moderne. On observe une

tendance actuelle à restituer dans la subordonnée l'ordre des constituants de l'interrogation directe en particulier dans le cadre d'un procès à la P3 ou la P6 : **on peut se demander si les paysans sont-ils des gardiens de bêtes sauvages* (on n'observe pas : **je me demande si suis-je/es-tu un gardien de bête sauvage*).

LEXIQUE

La question de vocabulaire ne doit pas être sacrifiée ou bâclée ; il convient d'y consacrer le temps nécessaire pour proposer une réponse structurée et rédigée avec soin, et non une juxtaposition de remarques. Beaucoup de copies perdent du temps à fournir des observations hors sujet, d'ordre morphologique, phonétique ou syntaxique. Les candidats doivent se concentrer sur l'évolution des emplois de chacun des termes proposés. Dans cette étude, il est d'usage de souligner le mot étudié, lorsqu'il est employé en mention, et d'en donner les significations entre guillemets.

Nous rappelons ici les différentes étapes à suivre :

- Une étymologie exacte doit être donnée et traduite. Il est préférable de passer sous silence l'étymon s'il n'est pas connu (cette année, les étymons fantaisistes *guardare* et *hominus* ont été fréquemment attribués respectivement à *garder* et *hom* ; pour ce dernier terme, rares ont par ailleurs été les copies ayant reconnu que l'étymon était à chercher dans le nominatif *homo*, l'accusatif *hominem* ayant précisément donné une autre forme).

- Les sens du mot en ancien français : le travail définitoire doit être précis et détaillé (indiquer qu'*hom* signifie « homme » ne permet pas de comprendre le sens du mot médiéval ; en revanche, mentionner qu'en langue médiévale le mot se charge d'un sens militaire ou féodal était attendu).

- Le sens contextuel : il s'agit de confronter l'emploi en discours du terme avec l'état de langue de la même époque. L'étude des liens sémantiques et syntaxiques du terme avec son cotexte est alors précieuse ; or, dans de nombreuses copies, l'étude contextuelle est vague et ne comporte aucune citation du texte.

- Les paradigmes morphologique et sémantique : cette partie permet d'évaluer la connaissance qu'a le candidat du lexique médiéval ; les formes attendues sont donc celles de la langue médiévale. Lorsqu'elle est traitée, cette rubrique se réduit souvent à une liste de mots sans traduction et sans précision chronologique.

Le paradigme morphologique sert à évaluer la productivité d'un mot (trop de copies n'ont, par exemple, pas pensé à mentionner le dérivé *regarder* dans la question portant sur *garder*). Le paradigme sémantique, quant à lui, permet d'affiner les sens du mot en donnant ceux de ses synonymes et/ou antonymes.

- L'évolution jusqu'au français moderne : la permanence ou l'évolution des sens doit être mise au jour. Il était ainsi essentiel de faire valoir que, pour *garder*, le sens de « regarder » a disparu en français moderne, contrairement aux autres langues romanes.

Hom (v. 328)

ÉTYMOLOGIE

Hom est le cas sujet singulier de *home* (attesté au v. 334) : ces deux formes représentent l'évolution respectivement du nominatif *hómo* et de l'accusatif *hóm(i)nem*, d'abord « être humain », puis, au moins depuis l'époque impériale, « être humain de sexe masculin » (dans ce sens on utilisait auparavant surtout *vir*).

Le mot *homo* se rattache à la même racine que *humus* et signifie donc, littéralement, « né de la terre » (en opposition aux dieux).

SENS EN ANCIEN FRANÇAIS

Dès le X^e siècle, le mot (*h*)*om(e)* témoigne des deux sens principaux qu'il avait en latin et qu'il gardera aussi en français moderne, « être humain », en opposition à « animal » ou à « créature non humaine », et « être humain de sexe masculin », en opposition à « être humain de sexe féminin » (ce qui est bien entendu révélateur de la société dont le latin et les langues romanes sont l'expression).

En AF, le mot pouvait signifier aussi « soldat » (selon les contextes « vassal ») et « mari » : ces emplois sont toujours possibles respectivement dans certains contextes (surtout au pluriel : *l'armée était composée de trente mille hommes*) ou dans une variété considérée comme relâchée du français (*c'est son homme*, sans lexicalisation complète, contrairement à *c'est sa femme = son épouse*).

L'évolution du CS vers le pronom indéfini *on*, suite à un phénomène de grammaticalisation, relève du sens le plus large du terme, « (tout) être humain » : elle est déjà décelable dans l'attestation la plus ancienne du mot, dans les *Serments de Strasbourg*, où *om* semble avoir un sens intermédiaire entre le mot lexical (« être humain ») et le pronom indéfini (*si cum om per dreit son fradra salvar dift*, « ainsi comme chaque homme / on doit venir en aide de son frère selon la justice »).

Le sens grammatical est déjà largement représenté en AF, le plus souvent avec une graphie sans *h-*, celle avec *h-* étant préférée pour le sens lexical. Le scribe Guiot préfère pour le pronom la graphie *an* (v. 336). L'ancien sens lexical semble être à l'origine de la forme *l'on*, aujourd'hui sentie comme un peu soutenue, où le *l'* serait à interpréter comme un article fossilisé.

SENS CONTEXTUEL

Au v. 328, le mot a clairement le sens d'« individu qui appartient à l'espèce humaine », en opposition à *boene chose ou non* du vers précédent : *chose non bonne* est en effet à entendre ici au sens d'« être démoniaque ».

Ailleurs dans notre texte, le sens d'« être humain » s'oppose à celui de « bête » (v. 334). Aux v. 329 et 355, avec l'interrogatif-indéfini *quel*, *hom* est à entendre « type d'homme » : « quel type d'homme es-tu / qui es-tu ? ».

PARADIGME MORPHOLOGIQUE

Le paradigme morphologique à proprement parler de ce mot, en AF, est assez pauvre. On retiendra surtout *hom(m)age*, dérivé du sens « soldat », ou mieux « vassal », avec le suffixe d'action *-age* : c'était l'acte par lequel un vassal se déclarait l'« homme lige » d'un suzerain. Le mot a subi dans les siècles une atténuation de sens. (*H*)*omicide*, au double sens de « celui qui tue un homme » et « action de tuer un homme », est attesté depuis le XII^e siècle. Les dictionnaires enregistrent aussi (*h*)*omesse*, « virilité, courage ».

En revanche, les mots *humain*, *humanité*, n'appartiennent pas à proprement parler au paradigme morphologique d'*hom*, comme le prouve leur racine différente (*hōm-* / *hūm-*)¹¹, mais il est évident qu'ils entretiennent des liens sémantiques.

PARADIGME SEMANTIQUE

Étant donné le sémantisme très étendu de ce mot, son paradigme sémantique est assez vaste :

- au sens d'« être humain » : *creature*, *rien*, à partir du XII^e siècle *person(n)e* ;
- au sens d'« être humain mâle », les parasyonymes en AF peuvent être nombreux, selon les contextes : *bachelor*, *danzel*, *enfes*, *garçon*, *jouvencel*, etc. ;
- en tant que « vassal » : *baron*, *chevalier*, *vassal* ;

¹¹ Voir Ernout/Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 298.

- enfin en tant que « mari » : *baron, espo(u)s, mari*.

ÉVOLUTION JUSQU'AU FRANÇAIS MODERNE

Surtout dès le XVI^e siècle, *hom(m)e*, précédé d'un adjectif ou suivi d'un adjectif ou d'un substantif a donné lieu à de nombreux syntagmes : *homme politique, homme de lettres, homme d'État, grand homme, jeune homme*.

Quelques syntagmes sont plus anciens : *bon homme* existe dès le XII^e siècle au sens d'« homme bon » ; depuis le XVII^e siècle, lexicalisé et écrit en un mot, il signifie surtout « homme naïf », en particulier du peuple (avec mépris, typique des sociétés traditionnelles). Dans *gentil homme*, attesté au XI^e siècle, *gentil* gardait dans les premiers siècles son sens premier de « noble », moralement et de naissance. Le sens social a prévalu sous l'Ancien Régime, avec une séparation entre le sens de l'adjectif et celui du nom.

Gardes (v. 333)

ÉTYMOLOGIE

Gardes est la P2 du présent de l'indicatif du verbe *garder*, verbe issu d'une racine germanique qui est traditionnellement reconstituée comme **wardôn*, et qu'on retrouve aussi dans l'anglais *ward*.

SENS EN ANCIEN FRANÇAIS

- *Garder* signifie, conformément à son étymon, « regarder avec attention, examiner, inspecter ». Très rapidement toutefois, le sens de « regarder » sera assumé par les dérivés préfixés *esgarder* et *regarder*. Par extension, on passe du sens de « regarder concrètement avec les yeux » à « regarder avec l'esprit », c'est-à-dire « considérer ».

- Parallèlement se développe le sens de « garder, veiller sur ». Le verbe peut alors avoir un sémantisme négatif et prendre le sens de « surveiller (une personne, un lieu), retenir prisonnier », ou un sémantisme positif qui se déploie dans deux directions :

1) Sens de « protection » : « veiller à/sur quelqu'un ou quelque chose, prendre soin, protéger ». C'est le sens qu'a le verbe dans la formule optative *Dex me gart* !

Par analogie se développe la construction pronominale *soi garder de*, « se protéger de, prendre garde à, éviter quelque chose ».

Par extension du sens de « rester dans un lieu pour le protéger », le verbe *garder* passe à l'idée de « demeurer » (*garder la chambre* signifie « demeurer, rester dans la chambre »).

2) Sens de « conservation » : « préserver », et spécialement « mettre de côté, en réserve » ; puis « conserver intact, garder dans son intégrité (son vœu, sa foi, etc.) » et, par extension, « observer, respecter, suivre (une règle, un ordre) ».

SENS CONTEXTUEL

Le verbe est ici pris dans un jeu de polyptote (*gart*, v. 332 ; *gardes*, v. 333 ; *garder*, v. 336 ; *gart*, v. 339). L'identité problématique du *vilain* se construit notamment par la référence à son activité : il est le gardien des bêtes sauvages qui peuplent l'essart (le COD *les bestes de cest bois*, présent au vers 332, est omis au vers 333). *Garder* est ainsi employé dans le sens de « surveiller ». Toutefois, le *vilain* retient les bêtes sans qu'elles ne soient *liee[s]* et *anclose[s]* (v. 338), ce qui étonne Calogrenant. Celui qui se définit au v. 353 comme le *sire* de ses bêtes maintient ces dernières dans une situation d'asservissement (comme le montre notamment la coordination *Je gart si cestes et justis*, v. 339) et de crainte (voir le vers 347).

PARADIGME MORPHOLOGIQUE

- Le déverbal *garde* apparaît au féminin au XI^e siècle : il signifie « surveillance, attention, protection ». La forme masculine apparaît au XII^e siècle pour désigner celui qui monte la

garde, d'où les formes *gardien*, *gardage*, *gardance*. Par ailleurs, il existe l'antonyme *mesgarde*, qui signifie « mauvaise garde ».

Garde entre également dans de nombreuses locutions verbales : (*soi*) *prendre garde a/de*, *soi doner garde de* (« faire attention à »), *avoir garde de* (« se soucier de, s'occuper de »).

Au XIII^e siècle, le mot composé *garde robe*, désignant un vêtement de protection qui permet de garder la robe, apparaît. Puis cette forme composée prend le sens « d'endroit où l'on garde les vêtements ».

- Le dérivé *esgarder* appartient au paradigme morphologique de *garder*. Il signifie « regarder avec attention », « examiner », « inspecter » : c'est le sens de la « vision active », au propre mais surtout au figuré, d'où le développement, par métaphore, des sens « envisager, délibérer », « choisir, décider ». Au départ, c'est un intensif, car en latin le préfixe *es-* marque l'achèvement : littéralement, *esgarder* signifie « regarder de façon parachevée ». Le sens est donc le même que celui de *regarder* au départ, mais l'aspect est perfectif.

Le déverbal *esgard* désigne d'abord la « vue », le « regard », puis la « délibération », le « jugement », l'« arbitrage », mais peut également signifier la « prise en considération, l'attention portée ».

- Le préfixe *re-* dans le dérivé *regarder* dénote un mouvement en arrière au départ : d'où le premier sens de « regarder en arrière, se retourner pour voir ». Le sens se restreint rapidement à partir du premier sens : le verbe signifie alors seulement « observer ». Puis, le préfixe prenant une valeur intensive, le verbe signifie par extension « examiner, porter son attention sur » (au propre comme au figuré).

Le déverbal *regard* a le sens de « vision active » et de « considération ». D'où l'expression *au regard de*, signifiant « en considérant ». Il a également le sens de « contrôle », comme c'est le cas dans l'expression *droit de regard* (« droit de surveiller, droit de contrôler »).

- À titre de curiosité, on retiendra que le substantif *gardon* pourrait être un dérivé de *garder* « regarder », à cause des yeux rouges de ce poisson, ou de *garder* « surveiller » parce qu'il a l'habitude de revenir sur les mêmes lieux.

PARADIGME SEMANTIQUE

- Le verbe *veoir* entre dans le paradigme sémantique de *garder* (il est d'ailleurs employé dans le texte au v. 329 : « Tex com tu voiz »). Il peut aussi avoir le sens de perception intellectuelle et signifier « comprendre », « percevoir ». Les verbes *espier* et *choisir* sont des parasyonymes de *garder*.

- On trouve le sème de l'attention dans les divers sens du verbe *mirer*, « regarder attentivement, contempler, admirer », « (se) regarder dans un miroir », « réfléchir, fixer sa pensée », « prendre soin de sa personne ».

- Dans le sens de « garder, surveiller », *garder* est synonyme de *gaitier*.

ÉVOLUTION JUSQU'AU FRANÇAIS MODERNE

- En français, contrairement aux autres langues romanes, le sens de « regarder » a disparu, *garder* étant remplacé par *esgarder*, qui sort de l'usage au XVI^e siècle, puis par *regarder*.

- Le sémantisme « veiller sur, prendre soin » se développe en revanche, ainsi que le sens de « conserver ».

Dans une série d'emplois, *garder* signifie en effet « veiller sur » et, en particulier, « empêcher quelqu'un de sortir d'un lieu », d'où l'expression tautologique apparue au XVII^e siècle *garder quelqu'un à vue*.

Le sème de conservation se maintient dans des expressions comme *garder une place* ou *garder une poire pour la soif*, qui signifie « épargner, garder des réserves pour les jours difficiles à venir ». Le verbe s'utilise en particulier au sens de « conserver quelque chose sur soi » (*garder son chapeau*), puis de « conserver quelqu'un » (*garder un employé*, *garder*

quelqu'un à dîner). Cette idée s'applique aussi à des éléments abstraits : *garder*, c'est « continuer à avoir » (*garder le silence, garder ses distances, garder la mesure*).

- *Garde* est un élément très actif de mots composés. Il donne par exemple *garde-chasse, garde-côte, garde-pêche*. *Garde-barrière* et *garde-voie* apparaissent au XIX^e siècle et *avant-garde* au XX^e siècle.

ÉPREUVES ÉCRITES : étude grammaticale d'un texte postérieur à 1500

Rapport présenté par :

- Karine Abiven, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne ;
- Pauline Bruley, Maître de conférences, Université d'Angers ;
- Nadia Cernogora, Maître de conférences, Université Paris-Nanterre ;
- Jean-Marie Fournier, Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle ;
- Philippe Jousset, Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille ;
- Nicolas Laurent, Maître de conférences, École Normale Supérieure de Lyon ;
- Cécile Lignereux, Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes ;
- Philippe Monneret, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne ;
- Mathilde Vallespir, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne ;
- Marie-Albane Watine, Maître de conférences, Université Nice Sophia Antipolis.

Coordination de la commission : Nicolas Laurent.

I. LEXICOLOGIE

Étudiez les mots « grâce » (v. 240) et « s'intimide » (v. 260).

Cette année, la question de lexicologie prenait la forme non d'une question synthétique, mais d'une étude de mots. Si les copies ont montré que la plus grande part des candidats maîtrisent la méthode générale de ce type d'étude (voir par exemple le rapport de la session 2015, http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_ext/67/9/lmoderne_498679.pdf), et distinguent étude morphologique et étude sémantique, cette dernière envisageant tour à tour le sens du mot en langue puis en contexte, nous nous permettons toutefois quelques remarques à cet égard. Tout d'abord, l'ordre de traitement de ces aspects n'est pas indifférent : ainsi, partir du sens contextuel pour aller vers le sens en langue de la lexie suppose de se priver, pour appréhender le sens contextuel, de la richesse du déploiement sémantique auquel oblige la saisie du sens en langue du mot, et peut ainsi mener à ne pas mesurer toutes les possibilités sémantiques du mot en discours et dans le contexte. C'était ainsi le cas pour « s'intimide », dont la double entente possible se révélait beaucoup plus aisément par la saisie du sens du mot en langue, et s'est trouvée escamotée dans le cas de traitement inverse.

De fait, l'étude sémantique contextuelle reste souvent un peu maigre : afin de l'étoffer, il est en général fécond de mobiliser les éventuels paronymes ou antonymes présents dans le texte, de réinscrire la lexie dans la ou les isotopie(s) sémantique(s) que le texte développe en analysant la place de la lexie en leur sein, enfin de réfléchir aux enjeux rhétoriques, argumentatifs et pragmatiques éventuels de l'emploi du mot par l'énonciateur, afin de mieux saisir ses enjeux.

Quant au sens en langue, l'étymon ne faisant pas partie des exigences du concours, qui privilégie une démarche synchronique, il est recommandé de ne pas l'inventer, ceci n'ayant pour effet que de mettre en évidence les limites des connaissances du candidat en latin, et surtout son peu de scrupule intellectuel, quand l'honnêteté dans ce domaine constitue une qualité attendue des candidats et valorisée pour le concours.

Enfin, on reviendra sur la nécessité de bien maîtriser la terminologie mobilisée au cours de l'étude. Ainsi, la catégorie de dérivation impropre notamment a fait l'objet de nombreuses confusions : désignant un changement de catégorie grammaticale qui ne s'accompagne d'aucune modification morphologique, et correspondant, dans des cadres théoriques plus récents, à la transcatégorisation, recatégorisation, ou plus communément à la conversion, la « dérivation impropre » ne peut donc en aucun cas être « préfixale », sous peine de contradiction dans les termes. Dans le domaine sémantique, on rappellera que la catégorie de « sème », souvent malmenée, désigne, dans une certaine conception structurale ou componentielle de la langue, un trait sémantique distinctif, *i.e.* la plus petite unité de sens constitutive du sémème et qui ne peut connaître de réalisation indépendante hors de ce dernier – le sémème désignant « l'ensemble des sèmes caractérisant un mot » (voir A. Lehmann et F. Martin-Berthet, *Introduction à la lexicologie*, Paris, Nathan, 2000, p. 23 ; M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, p. 923-924, F. Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987).

1. « Grâce » (v. 240)

Le premier mot soumis à l'étude, « grâce », classique de l'étude de lexicologie, présente un intérêt centralement sémantique, tant pour son large spectre et l'évolution de son sens au gré des

modifications anthropologiques et culturelles, que pour son sens contextuel, à son tour conditionné par le contexte historique et religieux dans lequel l'œuvre s'inscrit.

1. 1. Identification/caractérisation syntaxique

Si d'un point de vue morphologique, « grâce » ne requerrait qu'une brève analyse comme mot simple, féminin singulier, en revanche, son emploi syntaxique demandait une attention particulière. C'était là ce qui constituait le premier point de vue à développer. Le nom, en effet, est employé ici au sein d'une locution verbale ou construction à verbe support, « faire grâce [à quelqu'un] », laquelle comporte un COI pronominal (« lui », v. 240) ; l'ensemble (*i.e.* la construction à verbe support et son COI, « lui faire grâce ») est COD de « voudra », comme en atteste la possibilité de sa pronominalisation par « le » (*Lui faire grâce, Dieu le voudra*).

Les copies ayant ajouté, en appui de leur identification, au moins un argument justifiant l'analyse de « faire grâce » comme construction à verbe support ont été bonifiées. « Faire grâce » répond en effet à la structure [verbe + nom non déterminé] ; le verbe « faire » est référentiellement « vide », non nominalisable (faire grâce → *la faction/le fait de la grâce). Enfin, « faire grâce » et « gracier » ne sont pas parasyonymes : « gracier » connaît une spécification juridique, et signifie « ne pas condamner », contrairement à « faire grâce », qui a un spectre sémantique plus large. Cette distinction valide la spécificité sémantique et référentielle de « faire grâce » et en justifie l'autonomie et l'existence comme construction à verbe support dans la perspective d'une économie sémiotique de la langue où chaque unité vaut par sa différence aux autres unités de la langue.

1. 2. Étude sémantique

En langue

D'un point de vue sémantique, le nom *grâce* est un nom abstrait (plus précisément à référent abstrait) désignant une propriété *a priori* non comptable. Il est hérité du nom latin « gratia », fait à son tour sur l'adjectif « gratus, a, um » signifiant « reconnaissant ». Donné pour courant dans le champ politique pour « faveur, crédit, influence », puis « agrément, beauté, grâce » (*Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert*), il connaît dans le latin chrétien une spécialisation religieuse, le nom signifiant alors « faveur divine ».

Le sens du nom français hérite de ces différentes valeurs. Ainsi, le *Dictionnaire historique de la langue française* signale que le nom « développe à partir du XII^e siècle trois sens principaux conservés du latin » : « reconnaissance », « ce qu'on accorde à quelqu'un » et « agrément ».

On distinguera donc trois types d'emploi du terme relevant de domaines différents :

- un sens général, profane, où la grâce désigne le « don accordé sans qu'il soit dû » (*TLFi*), la « Faveur, [le] bon office qu'on fait à quelqu'un sans y estre obligé » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^{ère} édition, 1694), la « remise d'une peine » (*Dictionnaire historique...*). À ce sens correspondent plusieurs expressions dont « de grâce, rentrer en grâce, faire grâce à quelqu'un ».

Puis deux sens spécifiques sont à mettre en évidence :

- le premier, dans le domaine esthétique, où « grâce », employé au singulier ou au pluriel, et appliqué à un objet, puis à une femme, désigne le charme, l'agrément, l'attrait ou les attraits, donnant cette fois les expressions « de bonne grâce », « de mauvaise grâce », voire « les trois Grâces » (les trois déesses « qui personnifiaient le don de plaire », ainsi que le rappelle le *Dictionnaire historique...*). L'adjectif « gracieux » correspond à ce sens.

- le second, dans le domaine religieux, où « grâce » signifie la faveur accordée par Dieu, mais aussi le « remerciement, témoignage de reconnaissance rendu à Dieu ». On attendait ici quelque réflexion sur l'importance de la notion au XVII^e et au XVIII^e siècles, et le rappel, par exemple (comme le firent de manière heureuse certaines copies), de la distinction entre grâce suffisante et efficace, propre à fonder l'opposition des ordres janséniste et jésuite. Les expressions « an de grâce », « à la grâce de Dieu », « grâce au Ciel », « grâce à Dieu » (et par suite la locution prépositionnelle « grâce à ») ressortissent à cette acception¹².

Le nom s'inscrit dans de très nombreuses et courantes constructions à verbes supports comme « rendre grâce », « entrer en grâce », « acquérir les bonnes grâces », « avoir bonne grâce », « trouver grâce aux yeux de quelqu'un », « obtenir la grâce de », « implorer grâce », « se faire des grâces », ainsi

¹² Le sens donné par le *TLF* « État de paix intérieure, de bonheur, de bien-être » constitue une possible extension (sur base métonymique) de ce sens.

que de mots composés et locutions variés, dont par exemple « de bonne grâce », « de mauvaise grâce », « coup de grâce », « délai de grâce ».

On attendait que soient donnés les champs principaux d'emploi du nom, dont l'identification pouvait s'appuyer sur la mention des spécifications d'emploi de ses dérivés, ou des différentes locutions dans lesquelles le nom s'inscrit ; la mention de ces dernières était dans tous les cas souhaitable également.

En contexte

Contextuellement, la construction à verbe support « faire grâce » dans laquelle s'inscrit le nom a pour support agentif (ou contrôleur) le sujet de « voudra », c'est-à-dire « Dieu ». C'est ainsi le sens religieux qui se trouve sélectionné. Ici, « grâce » désigne la faveur accordée par Dieu, « faire grâce » signifiant « accorder sa faveur », faire de Joas l'objet de sa mansuétude, et lui laisser la vie sauve.

Dans le texte, « faire grâce » est opposé à « justice sévère » (v. 235), cette dernière étant prêtée au Dieu de l'Ancien Testament. On peut ainsi noter qu'ici, cette faveur accordée par Dieu est conditionnée, selon Josabet, par l'inscription généalogique de Joas, double et contrastée : v. 237, en tant que parent d'Athalie (« par leur crime entraîné »), il pourrait être l'objet de la disgrâce de Dieu. Être fils de David (v. 240) pourrait en revanche lui assurer sa grâce. Cette grâce de Joas par Dieu repose donc sur une distinction (« Dieu le séparant d'une odieuse race » (v. 239)), qui suppose elle-même l'opposition axiologique propre à la représentation de cette double inscription de Joas qui jalonne l'ensemble du texte : ainsi « crime » (v. 237), « odieuse race » (v. 239), « implacable Athalie » (v. 244), « barbares soldats » (v. 245), « Bourreaux » (v. 249), « Reine homicide » (v. 259), qui impliquent une condamnation morale de Josabet, s'opposent à « malheureux Frère » (v. 236), « bras innocents » (v. 254), « fidèle David » (v. 256), « amour de ta Loi » (v. 257), « héritier de tes saintes promesses » (v. 263).

La prière finale (v. 255-264) a pour vocation d'assurer cette grâce (v. 263), quitte à ce qu'elle s'accompagne de la disgrâce ou du sacrifice de Josabet elle-même (v. 264).

2. « S'intimide » (v. 260)

Ce second mot soumis à l'étude comportait un intérêt bien différent du premier : moins classique en lexicologie, c'est sa morphologie et son sens (en particulier sa relation à la forme non pronominale « intimide », en langue comme en contexte) qui devaient arrêter l'attention.

2. 1. Caractérisation syntaxique

Ainsi, pour caractériser l'emploi syntaxique de cette forme verbale, il importait de s'interroger sur sa nature pronominale. Si « s' », forme élidée de *se*, a bien été identifié par la majorité des candidats comme pronom personnel réfléchi (*i.e.* coréférentiel au sujet) de forme conjointe, il était nécessaire de pousser plus avant l'analyse, en s'interrogeant sur le type de tour pronominal qui était en cause ici. Ainsi, « intimider » peut être employé de manière transitive, il ne s'agit donc pas d'un verbe essentiellement pronominal. Par ailleurs, il existe une relation sémantique très nette entre la forme pronominale et la construction transitive : il ne s'agit donc pas non plus d'un verbe pronominal autonome. En conséquence, c'est à une construction pronominale qu'on a affaire. Deux possibilités apparaissent à la réflexion, l'interprétation réfléchie standard étant exclue (« * ma foi intimide elle-même »). On peut considérer en effet *s'intimider* soit comme une construction pronominale neutre (où le sujet conserve sa part d'agentivité, mais où l'action, contenue dans les limites du sujet, n'implique pas un véritable actant COD), soit comme une construction passive (= « ma foi est intimidée »). Dans ce dernier cas de figure, le sujet de la construction pronominale apparaît non comme l'origine du procès, mais comme son point d'aboutissement. La présence du groupe prépositionnel « à l'aspect du péril », proche d'un complément d'agent du fait de sa valeur sémantique de circonstant causal, accrédite une telle analyse. La nature pronominale du verbe toutefois, contrairement à un passif, ajoute une nature tensive au procès dénoté par le verbe, d'aspect non accompli ici.

2. 2. Étude morphologique

D'un point de vue morphologique, le verbe *intimider* est dérivé de l'adjectif *timide*. Cette dérivation est exocentrique, puisqu'elle suppose un changement de catégorie grammaticale. Deux analyses étaient à ce stade acceptées, selon le statut accordé à la marque verbale. Si l'on tient cette dernière pour une simple désinence, alors la dérivation est une préfixation. Dans ce cas, on pouvait souligner le caractère possible mais peu fréquent d'une préfixation exocentrique, la préfixation se jouant

normalement entre deux lexies de la même catégorie grammaticale, contrairement à la suffixation, volontiers exocentrique au contraire.

Le jury a toutefois accepté les analyses qui considéraient le –e comme un morphème grammatical propre à participer du mécanisme dérivationnel, et donc la dérivation comme une parasyntèse : il y aurait adjonction simultanée du préfixe *in-* et d'un suffixe verbal.

Quelle que soit l'analyse proposée, il importait de s'interroger sur le sens du préfixe *in-* (rappelons en effet que l'unité morphologique n'acquiert sa nature de morphème, et donc la possibilité d'être un affixe, que si elle est dotée d'un sens identifiable et stable). En premier lieu, son sens privatif devait être exclu. On peut ainsi opposer le couple base-dérivé *timide/intimider* à *commode/incommode* : dans ce dernier cas, le sens du verbe est fondé sur celui de l'adjectif *incommode*, lui-même antonyme de *commode*, le préfixe *in-* étant ici un préfixe adjectival ayant bien son sens privatif. Ce n'est pas le cas pour *intimider*, pour lequel le maillon dérivationnel adjectival **intimide* n'existe pas ; de fait, le sens du verbe n'implique nulle relation antonymique par rapport au sens de l'adjectif *timide*. Rappelons en outre que le préfixe privatif verbal est *dé-* (et non *in-*), qu'on trouve par exemple dans *dénier*.

Plusieurs hypothèses sémantiques pouvaient alors être proposées. On pouvait faire valoir un sens du préfixe fondé sur le sens de la préposition latine *in* : il peut ainsi signifier l'entrée dans le procès, d'un point de vue géographique ou temporel, à l'instar du préfixe *en-*, qui en constitue une variante (*enhardir*, *empourprer*). On aurait ici une valeur temporelle d'entrée dans le procès, donc une valeur inchoative du préfixe. Il était également possible de mettre le verbe en série avec « enrichir », dans lequel, selon D. Apothéloz (*La construction du lexique français*, p. 90-91), le préfixe implique un procès non spontané (par rapport à un verbe **richir* non attesté) mais provoqué, au contraire, par un agent causateur et impliquant la production d'un résultat. Le préfixe *in-* dans *intimider* pourrait ainsi être tenu pour morphème de causativité ou de « téléicité ». La pronominalisation (*s'intimider*) agirait alors comme opérateur permettant de retrouver la valeur non causative du procès.

Bien que le champ dérivationnel des termes ne soit pas demandé, les copies qui mentionnaient des membres de la famille du verbe (*intimidant*, *intimidable*, *intimidation*...) n'en ont pas pâti.

2. 3. Étude sémantique

En langue

Le sens en langue d'« intimider » se fonde sur celui de l'adjectif *timide*, hérité de l'adjectif latin *timidus*, lui-même provenant du verbe *timeo* signifiant « craindre », « avoir peur de ». Sur ce sens étymologique de *timide*, i.e. « craintif », « peureux », est forgé celui de « s'intimider » : « se troubler, prendre peur (Littré), éprouver de la crainte ». Son sens s'est affaibli, parallèlement à l'affaiblissement de celui de « timide » : de « craintif » et « peureux », l'adjectif a signifié « qui manque de hardiesse » (XVIII^e siècle), puis « discret dans les relations sociales » (voir *Dictionnaire historique*...); de sorte qu'« intimider » signifie, à côté de « faire peur » (par exemple dans « ils ont essayé d'intimider leur adversaire »), « impressionner » ou « faire perdre son assurance à quelqu'un » (*Ibid.*).

Si la forme pronominal n'est plus guère employée, elle a néanmoins suivi la même évolution sémantique d'affaiblissement. Ainsi, on la trouve encore chez Colette (« Et je la congédie avec un sourire si bienveillant qu'elle s'intimide » (*Cl. s'en va*, 1903, p. 300, cité dans le *TLFi*)), dans son sens moderne affaibli ici, de « faire perdre son assurance à », « se troubler ». Ce sens est toutefois déjà attesté chez La Rochefoucauld (1662) selon le *TLFi*.

Dans le champ dérivationnel, remarquons qu'« intimidation » reste lié au sens le plus fort, quand « intimidant » a plus volontiers son sens affaibli.

En contexte

L'étude contextuelle devait s'intéresser à une particularité forte du verbe ici : alors que son sens en langue suppose un sujet animé (la timidité n'étant prêtée qu'à des êtres animés, voire animés humains), le verbe est ici employé avec un sujet non animé, le nom abstrait « ma foi ». Une telle incompatibilité sémantique suppose donc soit un emploi métonymique du nom « foi » (c'est alors le personnage de Josabet tout entier qui est désigné par contiguïté ou plus précisément selon une relation de type partie-tout, via une propriété qui lui est prêtée), soit un emploi métaphorique du verbe, supposant une personnification de « ma foi ». Cela impliquait de s'interroger sur le sens exact de *foi*, qui pouvait désigner la « fidélité » dans son sens général – ici fidélité à l'engagement pris par rapport à son neveu Joas –, mais aussi dans son sens spécifique religieux de fidélité envers le dogme religieux et envers Dieu ; dans ce dernier cas, ce serait donc, à revers, une certaine méfiance, voire un doute relatif à la justice divine qui seraient suggérés. L'expression peut donc signifier que Josabet prend peur au regard

de son engagement à l'égard de Joas et de la situation dangereuse dans laquelle risque de le plonger la décision qu'a prise Joad de révéler l'identité de celui-là (voir I, 2, v. 165-166 : « Les temps sont accomplis, Princesse, il faut parler / Et votre heureux larcin ne se peut plus celer »). Mais cette dernière peut aussi signifier que la confiance en Dieu de Josabet ou la fidélité à son égard perd de son assurance : c'est donc ici un affaiblissement ou un amenuisement de cette foi qui se trouve désigné.

Pour mobiliser plus largement le contexte, on notera que « s'intimide » (au sens premier de « prendre peur ») est en affinité sémantique avec « péril », qui apparaît comme la cause d'un tel sentiment (et qui est propre à provoquer la peur), et plus directement encore avec son parasynonyme « crains » (v. 236). Le verbe s'inscrit plus largement dans une isotopie de l'effroi (éprouvé soit par Josabet elle-même, v. 242, « effrayer mon esprit », soit par Joas tout enfant dans le tableau qu'elle livre (v. 253)), et plus largement encore dans une isotopie de l'affect abondamment développée également dans la réplique (« aux pleurs » (v. 262), « se troublant » (v. 261), « mon amour » (v. 255)), pour décrire l'état de Josabet dans le présent de son énonciation, mais aussi dans l'hypotypose développée plus haut (« mes pleurs » (v. 252)). Le verbe s'inscrit ainsi dans une rhétorique de l'effroi et des larmes, dont les enjeux seront développés dans la partie stylistique.

II. GRAMMAIRE

1) LA SYNTAXE DES GROUPES VERBAUX

Introduction

Le groupe (ou syntagme) verbal (GV ou SV) est un constituant obligatoire de la phrase simple : P = GN + GV (+ GP). Il joue dans la phrase un rôle prédicatif (au sens où il constitue un apport au support sujet) qui peut être éventuellement assuré par un constituant non-verbal (phrase averbale). Ses fonctions informationnelles, elles, dépendent des contextes, toujours fluctuants, même si le GV a vocation à véhiculer le thème.

Le GV se caractérise morphologiquement par la présence d'un noyau verbal et, quand il ne se réduit pas au noyau verbal, par la présence d'autres constituants.

Dans une première approche, ces autres constituants sont, dans le cas des verbes transitifs, des « compléments », directs ou indirects, et, dans le cas des verbes attributifs, des « attributs ». Il convient donc de disposer de critères permettant de distinguer les compléments du verbe ainsi définis des compléments circonstanciels (GP selon la réécriture P = GN + GV + GP).

Cependant, si la tradition grammaticale scolaire présuppose une dichotomie entre compléments du verbe et compléments circonstanciels, la linguistique a mis en évidence, dans une perspective informationnelle, que, dans bien des cas, un circonstant joue parfois un rôle au sein du prédicat (ce qui se traduit le plus souvent par la difficulté ou l'impossibilité de son effacement, ou encore par une mobilité entraînant une modification du sens de la phrase) et que, bien qu'il ne soit pas directement impliqué par le sens du verbe, cet élément constitue un apport sémantique nécessaire dans le contexte. Autrement dit, les compléments circonstanciels dits intrapredicatifs (Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*), intrapropositionnels (*Grammaire méthodique du français*), intégrés, rhématiques... sont à considérer comme des constituants, syntaxiquement facultatifs mais sémantiquement essentiels, du GV. Le sujet invitait donc à une problématisation de la délimitation du GV.

L'étude de la syntaxe des groupes verbaux consiste prioritairement en l'étude des relations entre le noyau verbal (qu'il soit conjugué à un temps personnel ou non-personnel – infinitif, participes) et les autres constituants du GV. On devait donc examiner les cas où :

1. le verbe est le seul constituant du GV
2. le GV comprend au moins deux constituants.

On pouvait aussi étudier – cela n'était pas attendu des candidats :

3. la syntaxe de la négation dans le GV
4. la syntaxe externe du GV dans la phrase.

N. B.¹ Le jury a accepté les dénominations *COD* ou *complément direct du verbe*, *COI* ou *complément indirect du verbe*.

N. B.² Dans la grammaire traditionnelle, la syntaxe du verbe est examinée à partir de la notion de transitivité. Les candidats pouvaient aussi faire appel à la théorie de la valence, qui mesure le nombre d'actants que le verbe peut accueillir *a priori* selon le sens qui est le sien en contexte, mais à condition de bien la maîtriser : le jury rappelle que le groupe sujet, tout en étant un actant du verbe, est extérieur au GV.

On exclut « soit » dans « soit frayeur encore, ou pour me caresser » (v. 253), forme figée du verbe *être* qui fonctionne comme coordonnant, en corrélation avec la conjonction de coordination « ou ».

1. Le verbe est le seul constituant du GV

Deux occurrences sont concernées :

- « s'intimide » (v. 260) ;
- « se troublant » (v. 261).

Dans ces deux formes verbales, le pronom réfléchi n'est pas analysable, la construction pronominale (construction pronominale neutre ou construction pronominale à valeur passive ; voir Lexicologie) illustrant une intransitivation des verbes *intimider* et *troubler*.

On peut cependant considérer que chaque noyau verbal est modifié par un circonstant intraprédicatif – la discussion restant toutefois possible :

- le GP « A l'aspect du péril » pour « s'intimide » : ce n'est pas un COI (la pronominalisation est impossible : **si ma foi s'y intimide*) mais un complément circonstanciel (CC) de cause ; est-il extraprédicatif (thématique) ou intraprédicatif ?
- l'adverbe « aujourd'hui » postposé à « se troublant » : le CC de temps peut être vu comme extraprédicatif (il est supprimable en contexte) ou intraprédicatif (c'est un modifieur postposé du verbe qui spécifie celui-ci à l'intérieur du GV).

2. Le GV comprend au moins deux constituants

2. 1. Le noyau du GV est un verbe transitif

Aucun GV du corpus ne comporte à la fois un COD et un COI. Autrement dit, aucun verbe n'est ditransitif.

Le classement repose sur le type de constituant régi par le verbe.

2. 1. 1. Compléments d'objet

Le jury attendait du candidat l'exposé, la discussion et la mise en œuvre d'un certain nombre de tests. Aucun n'étant probant seul, c'est davantage la convergence de plusieurs de ces critères qui importe :

• Critères formels

- position post-verbale (mais un pronom clitique peut être antéposé au verbe) ;
- le COD, en tant que complément du verbe transitif direct, se construit sans préposition et impose, sous certaines conditions, l'accord du participe passé ;
- le COI se construit avec une préposition imposée par la sémantèse du verbe (la préposition n'est pas opposable à d'autres, à la différence des prépositions introductrices des circonstants).

• Critères structuraux

- caractère nécessaire du complément (avec des réserves : le critère de la suppressibilité est très relatif) ;
- caractère non déplaçable (même remarque, surtout dans le cas d'un texte versifié, où les métapositions sont nombreuses).

• Pour le COD :

- pronominalisation par *le, la, les* ou par *en*, par *que* dans le cadre de la relativation ;
- le pronom interrogatif portant sur le COD est *qui* ou *que* (mais ces pronoms peuvent recevoir d'autres fonctions) ;
- clivage par *c'est ... que* ;
- impossibilité d'une commutation avec l'adjectif ;
- passage à la fonction sujet en cas de retournement du verbe au passif (mais le passif est assorti de nombreuses restrictions)

• Pour le COI :

- pronominalisation par *en, y / à lui, elle...* essentiellement.

• Critère sémantique

La dénomination de « complément d'objet » comprend en principe une dimension sémantique (qu'efface la dénomination « complément essentiel direct », préférée, pour cette raison, par la Terminologie grammaticale de 1997) : le CO est conçu comme le point d'aboutissement du procès verbal, qu'il soit un « objet affecté » (cf. « attaquer une Reine » (v. 259)) ou un « objet effectué » (cf. « Ont trop de part aux pleurs... » (v. 262)), ou « anéanti »...

Le plus souvent, le complément d'objet unique d'un verbe transitif est un COD. De fait, les COD du corpus sont bien plus nombreux que les COI (une seule occurrence).

• COD

Le verbe est transitif direct. Le COD peut être :

a. un GN :

- « d'autre Père que toi » (v. 258) : COD de « connaît ». « De » n'est pas préposition, mais article (indicateur d'une extensité nulle en raison de la négation).
- « une Reine homicide » (v. 259) : COD de l'infinitif « attaquer ».

Remarque (non demandée) :

- l'adverbe aspectuel « encor » (v. 258) ne fait pas partie du GV car, malgré sa position post-verbale liée, c'est un adverbe de phrase qui porte sur la connexion sujet-prédicat.

b. un pronom :

- personnel : « me » (v. 253) : le pronom conjoint est COD de l'infinitif « caresser »
- relatif : « que » (v. 262) : le pronom est COD de « répands ».

Le GP « pour lui » (v. 262) peut s'analyser comme un complément circonstanciel extraprédicatif (il est sémantiquement supprimable) ou intraprédicatif. Il indique moins le but que l'intérêt, la « destination figurée » (Le Robert).

c. une proposition infinitive : « soit frayer encore, ou pour me caresser, / De ses bras innocents [...] me [...] presser ». La proposition est COD de « sentis » (cf. la pronominalisation : *je le sentis*). L'ensemble répond aux différents critères d'identification de la proposition infinitive dans la grammaire traditionnelle. Etant donné que le « sujet » de l'infinitive n'est pas un sujet syntaxique, mais un COD (*me*) — qui entre en l'occurrence dans une construction pronominale —, certains linguistes voient dans cette structure une construction à double objet, ou une construction prédicative, attributive, de l'objet.

• COI

Le verbe est transitif indirect. Une seule occurrence, problématique :

- « aux pleurs que je répands pour lui » (v. 262). On ne considérera pas que le verbe *avoir* régit un COD (il est par exemple difficile de focaliser : **c'est trop de part aux pleurs... qu'ils ont*, ou de pronominaliser en **ils en ont trop (aux pleurs)*). L'ensemble *avoir trop de part à* forme une construction à verbe support équivalant à « participer ». Dès lors, « aux pleurs que je répands pour lui » est un GP COI de « ont trop de part ».

Dans cette construction, le nom prédicatif « part » est déterminé par une locution déterminative « trop de » formée de l'adverbe « trop » et du morphème « de », diversement analysé par les grammairiens comme une préposition ou un article.

2. 1. 2. Complément d'agent

Le verbe transitif direct peut aussi être associé au passif (voix passive et / ou diathèse passive). Le corpus présente une occurrence de complément d'agent, qu'on trouve dans l'infinitive examinée *supra* :

- « De ses bras innocents » (v. 254). L'infinitif « presser » est de forme simple mais il exprime la diathèse passive. Il régit le GP « De ses bras innocents » qui correspond au complément d'agent (= « je me sentis être pressée par ses bras innocents »).

2. 1. 3. Compléments circonstanciels intraprédicatifs

- « dans ta maison en l'amour de ta Loi » (v. 256) : le GP a pour noyau verbal le participe passé « Nourri », participe passé de sens passif (le complément d'agent n'est pas exprimé). Le GV inclut deux GP, « dans ta maison » et « en l'amour de ta Loi », respectivement compléments circonstanciels de lieu et de manière. Ces compléments sont essentiels sur le plan informationnel : ils sont, de fait, peu supprimables.

2. 2. Le noyau du GV est un verbe attributif

Les grammairiens ne sont pas d'accord sur le statut de l'attribut du sujet : s'agit-il d'un complément du verbe (donc d'un élément fonctionnant au niveau du GV) ou d'un élément fonctionnant à un niveau supérieur impliquant le sujet ?

- L'attribut du sujet est bien subordonné au verbe. Il représente le deuxième constituant du GV. Il est prototypiquement postposé au verbe comme un COD ; il occupe donc la même position structurale qu'un COD. Par ailleurs, la pronominalisation par un terme en *qu-* ou par *le* est semblable (*celui qu'il devient ; il le devient*).

- Cependant, contrairement au COD, l'attribut du sujet peut apparaître sous la forme d'un nom à déterminant zéro ou d'un adjectif, natures interdites au COD. Par ailleurs, l'accord morphosyntaxique avec le sujet – quand la nature de l'attribut s'y prête – invite à considérer la relation prédicative dans son entier.

L'attribut est donc un élément du GV mais il concerne la relation prédicative : c'est une relation à trois et non à deux termes qu'il faut envisager.

La fonction attributive est inséparable du type de verbe (attributif) employé. Ici, il s'agit, dans les deux occurrences, du verbe *être* :

- « ne lui soit point funeste » (v. 255) : l'adjectif qualificatif « funeste » est complété par « lui », pronom conjoint clitique qu'on peut traiter comme un datif complément de l'adjectif remonté devant le verbe (montée du clitique), et l'ensemble est attribut (qualifiant) du sujet « mon amour » ;

- « Du fidèle David (...) est le précieux reste » : le GN « le précieux reste du fidèle David » est attribut du sujet « ce ». La forme « c'est » n'est pas un présentatif, puisque « ce » est anaphorique ; elle ne doit donc pas être analysée comme un tour insécable (pas de « complément du présentatif »). Le GN exprime un prédicat identifiant (SN défini).

3. La syntaxe de la négation dans le GV

Le GV peut par ailleurs recevoir les marques de la négation :

- « ne lui soit point funeste » (v. 255) : les adverbes corrélatifs « ne » et « point » (discordantiel et forclusif de la négation totale) encadrent syntaxiquement le verbe « soit » et le pronom clitique « lui » ;

- « ne connaît encor d'autre Père que toi » (v. 258) : seul l'adverbe « ne », pleinement négatif, est employé devant « autre ... que » (« que » n'est pas corrélatif de « ne » mais de « autre »).

4. La syntaxe externe du GV

On peut examiner la manière dont le GV est construit dans la phrase. Il convient dans ce cas de distinguer

- le GV dont le noyau verbal est conjugué à un mode personnel
- le GV dont le noyau verbal est à un mode non-personnel.

4.1. Le GV dont le noyau verbal est conjugué à un mode personnel

L'association du GV, qui fait office de prédicat, et du sujet est marquée par la flexion du verbe. Par ailleurs, comme le souligne C. Touratier (*Analyse et théories syntaxiques*), la « marque formelle » du sujet consiste symétriquement dans son antéposition prototypique par rapport au GV. Dans le corpus, tous les sujets sont antéposés au GV (pas de postposition liée à une modalité non assertive, p. ex.), même si, en raison de la liberté métrique de distribution de certains groupes, le GV peut être réparti de part et d'autre du sujet et donc être commencé avant l'énonciation du sujet (c'est le cas de « Du fidèle David c'est le précieux reste » (v. 256) : le GP complément du nom « reste » est en métaposition).

4. 2. Le GV dont le verbe est à un mode non-personnel

Les verbes employés à un mode non-personnel relèvent à la fois du verbe et d'une autre catégorie (le nom pour l'infinitif, l'adjectif pour le participe).

4. 2. 1. L'infinitif

Il est en emploi :

- verbal : « presser » (v. 254), en emploi prédicatif, constitue le centre de la proposition infinitive ;
- nominal : « me caresser » (v. 253) et « attaquer une Reine homicide » (v. 259) sont régimes ou compléments, respectivement, de la préposition « pour » et de la locution prépositionnelle « sur le point de ». Le premier GP est complément circonstanciel de but extraprédicatif dans l'infinitive, le second est un complément circonstanciel de temps extraprédicatif.

4. 2. 2. Le participe

Les deux occurrences du texte relèvent de l'emploi adjectival :

- participe passé : « Nourri dans ta maison en l'amour de ta Loi » (v. 257) est apposé (apposition anticipante, qualifiante) au pronom « Il » (v. 258) ;
- participe présent : « se troublant aujourd'hui » (v. 261) est une épithète « non déterminative » selon l'analyse traditionnelle, ou une apposition (car détachable, et prédicative) aux deux GN coordonnés « la chair et le sang ».

2) REMARQUES NÉCESSAIRES

Formulez toutes les remarques utiles et nécessaires sur « Qui sait si cet Enfant, par leur crime entraîné / Avec eux en naissant ne fut pas condamné ? » (v. 237-238)

1. Structure d'ensemble

Il est bon de rappeler ici que la description précise de la structure d'ensemble (d'un passage choisi à dessein) est bien nécessaire.

Il s'agit donc d'une phrase de type interrogatif, type obligatoire, correspondant à une modalité de phrase interrogative. Cette interrogation est marquée par un mot interrogatif, le pronom nominal « qui », forme interrogative requise en français moderne lorsque l'interrogation porte sur un animé (et non par la fonction du pronom). *Qui* est ici sujet.

Ce pronom est fondamentalement un indéfini (cf. Le Goffic), et propose un parcours de la classe des valeurs possibles susceptibles d'instancier la valeur pour laquelle le prédicat est valide. L'intonation non conclusive conduit également à ne pas interpréter l'énoncé comme une assertion : dans ce cas en effet l'interprétation thétiq ue produite par l'ordre sujet - prédicat est remise en cause, ouvrant le questionnement sur les conditions de possibilité de cette assertion.

La phrase matrice elle-même contient une subordonnée interrogative indirecte, ou, si l'on retient l'appellation et l'approche de Le Goffic, une percontative. Cette interrogation porte sur le contenu qui fait l'objet du « savoir ». La subordonnée (ou sous-phrase) est complément (essentiel) (ou COD) du verbe *sait*, introduite par le mot *si*, diversement analysé par les grammairiens comme une conjonction de subordination ou un adverbe interrogatif. La description de la *Grammaire méthodique du français* classe la subordonnée parmi les complétives, précisant qu'elle est introduite par la conjonction *si*. La *Grammaire de la phrase française*, qui distingue les percontatives des complétives, situe la « perspective percontative » « en ceci que la subordonnée indique une question ouverte (même après *je sais*), l'indéfini balayant toutes les valeurs possibles sans sélection, comme dans l'interrogation simple » (p. 44). Elle est ici totale et introduite par l'adverbe percontatif : « *si* pose la question de la vérité de la proposition [qu'il introduit] en termes de choix 'oui/non' » (p. 406).

L'interrogation ne porte pas tant sur le sujet du verbe de la proposition matrice (quel X sait... ?), que sur la possibilité d'asserter P, dans la séquence *qui sait si P*. Sans contrainte marquée sur l'interlocuteur (elle n'appelle pas de réponse), elle correspond à une simple recherche réflexive d'information. La polarité négative du prédicat (« *ne fut [-il] pas condamné...* ») oriente dissymétriquement l'interrogation¹³ vers le positif. Cette valeur pragmatique demeure bien dans le tour figé *Qui sait si...*, analysable comme locution adverbiale. Ainsi l'ensemble est-il paraphrasable en modalité épistémique, sous la portée d'un *peut-être* adverbe de modalisation d'énoncé, qui impliquerait alors la perte de la forme négative : « *Qui sait si* a souvent la force d'un *peut-être* négatif, quand le verbe

¹³ « [...] la valeur argumentative sous-jacente à l'interrogation est orientée de façon dissymétrique vers le négatif, qui est privilégié par rapport au positif » (*Grammaire méthodique du français*, éd. de 2009, p. 681).

principal du second membre de la phrase n'est point accompagné d'une négation » et « si le verbe est accompagné d'une négation, alors le *peut-être* est affirmatif » (J. Planche, *Dictionnaire de la langue poétique et oratoire* [1822], vol. III, p. 1858 ; les exemples qu'il fournit sont tirés de Racine).

Le repérage et la description du tour figé orientaient plus encore vers une interprétation rhétorique de la valeur illocutoire propre à cette interrogation.

2. Analyses de détail

Plusieurs remarques s'imposaient ensuite, portant sur des segments précis du passage : d'abord concernant la morphosyntaxe verbale (des constructions passives et du gérondif) puis la détermination nominale, et enfin la question plus délicate ici de la portée des circonstants.

2. 1. Autour du verbe

La voix passive dans la subordonnée est marquée par la forme du verbe pivot au passé simple « ne fut pas condamné ». Il s'agit d'un passif « incomplet », sans complément d'agent, absence d'identification très intéressante en elle-même (cf. *Le Dieu caché* de L. Goldmann). La voix passive caractérise aussi le participe passé apposé : « par leur crime entraîné ». *Entraîner* dénote un procès imperfectif d'activité. Joint au complément d'agent « par leur crime », le participe marque donc la phase processive du procès.

Le gérondif « en naissant » a pour sujet sémantique (ou contrôleur) le même que celui du verbe conjugué, comme le veut l'usage moderne. Forme adverbiale du verbe, le gérondif correspond à un circonstant (marquant ici le temps avec une nuance de cause). Le procès dénoté est simultané avec celui du verbe principal. Il a les mêmes valeurs aspectuelles que le participe présent ; pourtant on peut constater ici que le gérondif ne déperfective pas le procès d'accomplissement *naître* : *en naissant* = à sa naissance, à l'instant de sa naissance.

2. 2. Les expressions référentielles

Le groupe nominal défini « cet Enfant » est anaphorique du GN figurant au vers précédent : « le fils de mon malheureux Frère ». L'usage du déterminant démonstratif est imposé par la reprise immédiate du GN anaphorisé, et peut être dérivé de la valeur localisante du démonstratif : elle s'appuie sur sa valeur token-reflexive, et identifie son référent par le truchement d'éléments du contexte de son occurrence, ici sa contiguïté. À cela s'ajoute une autre valeur, classique : le matériel lexical mobilisé est en effet différent de celui du GN anaphorisé, d'où la recatégorisation. Le GN démonstratif présente ainsi le référent « sous un angle nouveau », soulignant (notamment) sa vulnérabilité (voir M. Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap, Ophrys, 2002, p. 120 sq.).

Un point intéressant du fonctionnement de l'anaphore est aussi représenté par le groupe nominal possessif « leur crime ». Il assure comme tout GN défini (valeur synthétique du déterminant qui ajoute à la dénotation du N l'expression d'une relation avec un *possesseur* : *le N de X*) l'identification d'un référent par anaphore, ici avec le GN *tous ces Rois* mentionnés au vers 235.

2. 3. La portée des circonstants : un problème délicat

La portée d'un circonstant est largement déterminée par sa place (du fait des contraintes sur l'ordre des mots en français) :

- à droite du verbe, le circonstant est prototypiquement intraprédicatif ;
- en tête d'énoncé, il reçoit une interprétation extraprédicative.

Cependant, la (relative) liberté de distribution des groupes syntaxiques dans le vers rend délicate l'analyse précise de certains circonstants. C'est le cas, ici, des GP « avec eux » et « en naissant », dont l'incidence et la portée peuvent susciter une hésitation :

- « Avec eux » est-il un circonstant intraprédicatif du participe *entraîné* – ce qui supposerait un enjambement ? Il est préférable sans doute d'y voir un circonstant portant sur ce qui suit, plutôt intraprédicatif et donc étroitement associé au verbe *fut condamné*, même s'il est ici placé au début du vers (on notera que le critère de la négation est sans efficacité : « Il ne fut pas condamné avec eux » ne signifie pas qu'il fut condamné, non avec eux, mais avec d'autres personnes)
- « en naissant » peut avoir statut de circonstant extraprédicatif (complément de phrase, syntaxiquement mobile dans les limites de la subordonnée) ou bien intraprédicatif (dans ce cas, la remarque reste valable sur l'impossibilité d'utiliser le critère de la négation).

Le jury n'attendait pas un exposé systématique, mais quelques remarques montrant une sensibilité du

candidat au problème de l'interprétation des circonstants dans le vers.

III. STYLISTIQUE

L'exercice du commentaire stylistique nécessite de bien maîtriser trois grands ensembles de savoirs et de compétences : la méthode de ce type de commentaire, les outils linguistiques et stylistiques qu'il convient de mobiliser en les mettant à profit pour l'interprétation du texte, et bien sûr l'œuvre elle-même, pour être capable de restituer, dans le peu de temps imparti, les principaux enjeux de l'extrait en relation avec l'ensemble.

On attend en effet une introduction qui situe précisément l'extrait et formule une problématique, laquelle doit être de nature stylistique – c'est-à-dire fondée sur la synthèse des récurrences formelles observées pendant la préparation du développement, sans se limiter à des connaissances littéraires extérieures à l'extrait particulier soumis. L'organisation du développement est libre – à l'exclusion des commentaires linéaires : il est tout à fait possible d'obtenir une excellente note avec deux parties intelligemment composées ; la seule attente est de bien faire figurer le plan apparent, en ménageant des sous-parties dont l'enjeu doit être d'abord technique et appuyé sur des relevés de langue précis. Il convient de bien prendre en compte de manière systématique tous les postes d'observation (composition de l'extrait, lexique, énonciation, syntaxe, figures de style, éléments rhétoriques s'il y a lieu), et non de se contenter de n'en analyser que quelques-uns.

Aussi la moyenne a-t-elle été obtenue par toutes les copies dont la problématique et les relevés abordaient les points essentiels du texte, à savoir au moins les enjeux et formes du récit au théâtre, la composition de la tirade, l'hypotypose, l'expression formelle du pathos et plus particulièrement des passions tragiques. L'attention portée à la versification faisait aussi partie des attendus minimaux. Ont été valorisées au-delà la mise en œuvre précise et pertinente des outils d'analyse du récit au théâtre et de la rhétorique tragique, l'identification correcte des divers emplois des temps verbaux et leur glose, l'analyse des isotopies et l'effort pour aller au-delà d'un simple repérage lexical, la connaissance ou l'intuition de quelques dispositifs rhétoriques (embrayeurs d'hypotypose, etc.), et en général la finesse de la problématique et de quelques analyses de détail, ou enfin la capacité à mobiliser un vocabulaire stylistique précis. La moyenne n'a pu être atteinte quand la méthode stylistique ne semblait pas maîtrisée (étude linéaire, paraphrase, absence ou indigence des analyses formelles et linguistiques, ou d'une problématique stylistique), dans les cas de contresens global sur la lettre du texte (contexte méconnu, méprise sur les personnages), ou lorsque le travail consistait par exemple en un simple relevé lexical sans prise en compte d'autres niveaux d'analyse (énonciation, figures, syntaxe...). Enfin, un commentaire uniquement littéraire, même de bonne qualité, ne saurait obtenir la moyenne dans le cadre d'une épreuve de langue.

Les quelques éléments de corrigé ci-dessous constituent un exemple parmi d'autres des analyses possibles sur ce texte ; il va de soi que d'autres plans, d'autres postes d'observation pouvaient être choisis, et l'ont été dans les bonnes copies.

Introduction

Cette tirade de l'« illustre Josabet » (Abner, I, 1) prend place dans la deuxième scène d'exposition (I, 2). Au plan dramaturgique en effet y apparaissent des éléments centraux de l'intrigue (notamment l'identité d'emprunt de Joas, v. 182, et la décision par Joad de la révélation imminente de l'existence du jeune Roi, v. 165-180) : le récit (analeptique) qui fait le corps de cette tirade permet de susciter l'image d'un épisode crucial du passé, la mise en sûreté de Joas nouveau-né par Josabet sa tante elle-même (amplification du vers 189 proleptique de ce récit : « du jour que j'arrachai cet Enfant à la mort »). La tirade prend place dans un échange dialogal qui oppose Joad à Josabet, le premier manifestant une résolution et une foi inébranlables, la seconde une frayeur sur le péril qui guette Joas, laquelle est requalifiée comme « faiblesse » voire comme défaut de foi par son interlocuteur (« votre foi s'affaiblit » (v. 187), « Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous ? » (v. 226)).

Dans cette tirade violemment pathétique, Josabet exprime et justifie ses craintes (la réplique de Joad qui suture la tirade en aval est d'ailleurs moins agonistique que le cotexte en amont), notamment en donnant à voir l'horreur des massacres d'Athalie dont a réchappé « ce jeune Roi que vos mains ont sauvé » (v. 173) au moyen d'un récit spectaculaire en forme d'hypotypose (l'une des cinq hypotyposes de la pièce). Sur le plan dramatique, cette tirade a pour effet d'installer un climat de menace permanent.

La problématique pourrait ainsi tourner autour des formes et des enjeux du *pathos*. Il s'agit d'analyser les procédés de style qui, dans cette tirade puissamment dysphorique au cours de laquelle Josabet explique ses craintes en s'adressant à Joas puis à Dieu (mais aussi au spectateur, en vertu de la double énonciation), contribuent à inspirer au spectateur à la fois de la pitié (pour les justes persécutés)

et de la terreur (à l'égard de la fureur sanguinaire des ennemis de Dieu), c'est-à-dire à exciter les émotions propres au spectacle tragique.

1. Cohérence de la tirade : un récit encadré

Le récit est à la fois une nécessité de l'exposition et un artifice menacé par l'invraisemblance au théâtre (il relève de la *diegesis* dans un ensemble de *mimesis*). Comment est-il motivé ici pour pallier ces risques ? Par un resserrement relatif (12 vers), le reste de la réplique étant consacré à une amplification des motifs de crainte (v. 235-240) puis à une prière finale (v. 255-264).

1. 1. Le récit central : une dramatisation par resserrement progressif sur les deux protagonistes

- v. 243 à 254 (les vers 241-242 étant embrayeurs d'hypotypose, voir *infra*).
Rôle dans l'exposition : ces vers permettent de relater le hors-scène, ce qui est *a fortiori* nécessaire quand celui-ci contrevient aux bienséances (massacre d'Athalie, Joas sauvé : invention de Racine). Défi pour le dramaturge : donner à voir l'irreprésentable sur scène.
 - Emplois des temps caractéristiques du récit : imparfait auquel l'aspect sécant donne des valeurs d'arrière-plan (« était » (v. 243), « tenait » (v. 250), de même pour le plus-que-parfait « s'était jetée » (v. 249)) ou de narration pour des procès dont les bornes sont floutées (« animait » (v. 245), « poursuivait » (v. 246)), passé simple que l'aspect global rend apte à prendre en charge des procès bornés, de premier plan (« frappa » (v. 247), « prirent » (v. 251), « rendirent » (v. 252), « sentis » (v. 254)) : ces derniers procès occupent le dernier tiers du récit (4 vers sur 12) et concernent Josabet : les actions de la locutrice et protagoniste sont ainsi mises en relief.
 - Schéma narratif
Évolution d'un moment t à un moment t+1 en trois phases de même volume (4 vers) : situation initiale avec la peinture du carnage (v. 243-246), regard qui se resserre sur l'enfant (v. 247-250), dénouement avec le rappel à la vie par Josabet (v. 251-254).
- ⇒ Régularité d'un récit découpé en mouvements égaux et centré progressivement sur les deux protagonistes.

1. 2. Une entrée en matière à portée argumentative (v. 235-240)

- Actes illocutoires d'assertion, directe d'abord, et assertion indirecte avec la question rhétorique qui enchâsse deux interrogatives indirectes : mise en relief illocutoire de la crainte (v. 235-240).
- Suture avec le cotexte en amont : le coordonnant « et » a une valeur de connecteur, voire de corrélation avec la réplique précédente (proche de *justement*). De fait, la locutrice récupère en le résumant le propos de Joad (« [l]a justice sévère » de Dieu) pour le mettre en valeur avec la phrase clivée (v. 235-236).
- Son argumentation repose sur le développement de certains des présupposés de l'énoncé de l'autre : « Dieu dont le bras vengeur, pour un temps suspendu, / Sur cette race impie est toujours étendu » (v. 233-234). Or, Joas est bien de la famille de Joram et d'Ochosias frappés par le Dieu vengeur. Là où Joad dissocie l'« innocence » et la « race impie », Josabet associe au contraire les condamnés et Joas. À preuve la désignation périphrastique de Joas (« le fils de mon malheureux frère », *id. e.* Joram), qui insiste sur la filiation de l'enfant avec la lignée damnée.
- C'est en effet un argument de la liaison ou de coexistence qu'elle mobilise (v. 237-238) — par des structures qui manifestent la concomitance (gérondif « en naissant ») ou toute autre forme de liaison (complément d'agent « par leur crime (entraîné) » ou d'accompagnement « avec eux (... condamné) »). Puis elle reprend l'argument symétrique de dissociation, qui est celui de Joad, en le virtualisant par l'interrogation : (« Dieu le séparant d'une odieuse race » (v. 239)).

1. 3. La prière finale (v. 255 à la fin)

- Dernier tournant énonciatif : après les 8 premiers vers de réplique au propos de Joad, puis les 12 vers de récit, plutôt destinés au public dans le schéma de la double énonciation, les 10 derniers vers sont adressés à Dieu (apostrophe et subjonctif en emploi optatif (v. 255)). On

notera la symétrie avec la fin de la réponse de Joad (v. 284 *sqq.* : « Grand Dieu, si tu prévois... ») qui constitue un écho quasi musical de cette imploration de Josabet.

- Les vers 255-258 constituent une forme de transition entre les deux régimes énonciatifs, avec les 2 assertions : « c'est le précieux reste (de David) » et « Il ne connaît encor d'autre Père que toi ». Elles ont une vocation poétique (avec la syllepse sur « Père » et la périphrase avec diérèse dans « précieux reste ») mais aussi informative : il s'agit de rappeler comment Joas/Eliacin a été élevé après avoir été sauvé.
 - Contraste temporel entre le passé du massacre et l'urgence de la prière, avec le déictique « aujourd'hui » (v. 261).
 - Les deux derniers procès verbaux, à l'impératif (« Conserve l'héritier », et « ne punis que moi ») achèvent la dimension illocutoire de la prière : souhait et supplication, afin de détourner une potentielle colère divine sur la locutrice elle-même.
Cette imploration s'accompagne ainsi d'une profession d'humilité, à travers des actes de langage menaçants pour l'image de la locutrice : l'autoaccusation (déterminant intensif « trop de part » (v. 262) par exemple). Certains candidats ont parlé à juste titre ici de christianisation des scènes de supplication antique ; d'autres ont évoqué le concept de kénose.
 - La P2 sature ainsi la fin de la réplique : déterminant possessif (« ta maison », « ta Loi », « tes saintes promesses »), pronom tonique à la place clé de la fin du vers (« que toi », v. 258). La P1 se définit par rapport à cette instance (« ma foi », « ne punis que moi »), ce qui marque le respect et l'humilité.
- ⇒ Une tirade qui forme une unité à la fois cohérente (en justifiant la crainte par le récit et en la conjurant par la prière) et diverse (sur le plan énonciatif, trois parties équilibrées mais contrastées, tantôt discours, tantôt récit).

2. L'hypotypose du témoin : émouvoir, informer et persuader

Fontanier présente cette hypotypose comme un exemple prototypique : « L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante [...]. On pourrait voir encore dans *Athalie*, la manière dont Josabeth raconte qu'elle sauva Joas du carnage, et dans la même pièce, le songe d'Athalie » (*Les Figures du discours* [1827-1830], éd. G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 390-391).

Trois visées sont constitutives de ce morceau d'éloquence : émouvoir tout d'abord, au plan intra- et extrascénique ; informer, puisque Josabet donne les détails des exactions passées de la reine, et de la mise en sécurité de Joas ; persuader, au sens où le récit légitime sa crainte, car elle a connu la fureur d'Athalie.

2. 1. Embrayeurs d'hypotypose

- Les verbes de perception permettent de signaler au coénonciateur l'entrée dans l'hypotypose (marquage codé et très reconnaissable) : « frappa soudain ma vue » (v. 247), « je me figure encore » (v. 248) (et par extension, l'allusion aux 'yeux de l'esprit' est aussi un tel embrayeur rhétorique : « l'état horrible... / Revient ... effrayer mon esprit » (v. 241-243)). Ces verbes sont distribués également entre les deux instances du récit : la narratrice aussi bien que le personnage. Cela permet de conférer une actualité expressive à l'horreur, revécue avec la même intensité par celle qui revoit avec les yeux d'alors.
- Les circonstances du crime (lieu rhétorique) :
*Les référents qui font tableau : couleurs (« tout sanglant » (v. 251), « égorgés » (v. 243)), détails pittoresques avec des substantifs concrets désignant des parties du corps (« un poignard à la main » (v. 244), « ses bras innocents » qui « presse[nt] » (v. 254), « renversé sur son sein » (v. 250), « en baignant son visage » (v. 251)).
*De même les précisions sur les circonstances, prescrites par la rhétorique du récit : où ? (la chambre), quoi ? (« ses assassinats »), comment ? (l'arme du crime : « un poignard à la main »), qui ? (les princes, Joas).
- Des verbes de mouvement qui animent l'image : « animait » (v. 245), « s'était jetée » (v. 249), « renversé » (v. 250), « presser » (v. 254).

2. 2. Isotopie de l'horreur : lexique et tropes exprimant la violence

- Champ sémantique du sang (« égorgés », « tout sanglant »), de la chair (« carnage » (v. 245)), et de l'horreur (« horrible » (v. 241), « frayeur » (v. 253) et son dérivé « effrayer » (v. 242), « éperdue » (v. 248)).
- Caractérisation péjorative par les adjectifs : « horrible » (v. 241), « implacable » (v. 243), « barbares » (v. 245), ou à connotation affective : « éperdue » (v. 248), « innocents » (v. 254).
- Hyperboles : pluriels, notamment aux substantifs affectés d'initiales capitales (effet sur la déclamation) : « Princes égorgés » (v. 243), « ses barbares Soldats » (v. 245), « ses assassinats » (v. 246), « les Bourreaux » (v. 249). Ou dans le circonstant dénotant le caractère obsédant : « à tout moment » (v. 242).

2. 3. Dramatisation par des variations du rythme et de la syntaxe

- Une prosodie tendant vers la prose et alternant membres longs et courts : un style narratif.
 * Les césures sont peu marquées (v. 245, 246...), ce qui tend à estomper la perception de l'alexandrin (conformément à sa réputation de vers le plus proche de la prose, car long et aux hémistiches moins marqués que dans d'autres vers). Les vers tendent à s'articuler autour de propositions autonomes, notamment coordonnées (v. 246, 253), conférant une impression de succession des vers symétrique à celle des procès narratifs.
 * Les phrases complexes (v. 244-246, 248-250) alternent avec les phrases simples de style coupé (conformément à un précepte tout cicéronien valant pour la prose) (« De Princes égorgés la chambre était remplie » (v. 243), « Je le pris tout sanglant » (v. 251) : la phrase correspond à l'hémistichie). Les phrases brèves et respectant strictement la concordance syntaxe/mètre contrastent avec les phrases complexes avoisinantes pour mettre en relief le cadre terrifiant, l'apparition de Joad puis l'action de Josabet.
- Les antépositions nombreuses mettent en relief des groupes, toujours prépositionnels (qu'on attendrait plutôt après le constituant qui les régit) : complément du participe : « de Princes égorgés » (v. 243), COI « au carnage » (v. 245), complément du nom « du sentiment » avant la césure (v. 252), complément d'agent « de ses bras innocents » (v. 254).
 L'anastrophe du v. 250 met en relief, par antéposition, l'adjectif « faible », source de dramatisation et de pathétique
 ⇒ rendre la scène vivide, communiquer la terreur.

3. Un discours pathétique qui invite à une réflexion sur la Providence divine

3. 1. Une évocation des victimes des ennemis de Dieu qui suscite terreur et pitié

- La mise en scène de la vulnérabilité des persécutés
 * Champ lexical de l'enfance, de la famille : « fils » et « Frère » (v. 236), « Enfant » (v. 237), « Nourrice » (v. 248), « Père » (v. 258)
 * En rhétorique, le caractère de la femme est associé à la faiblesse, à la tendresse : la nourrice est « éperdue » (v. 248), « faible » (v. 250) (adjectif dont le rattachement est ambigu, car il peut aussi être incident au COD « le ») ; les « pleurs » de Josabet sont réitérés v. 252 et 262 ; « faiblesses » (v. 263) reprend en dérivation l'adjectif « faible » (v. 250), la « faiblesse » s'opposant à la force du Grand Prêtre (et à la virile Athalie).
 * De même, les connotations axiologiques des mots à la rime, jouant sur des antithèses : « funeste » / « précieux reste » (v. 255-256) (notons encore la diérèse sur précieux », que l'on trouvait déjà dans une rime antithétique : « odieuse race / faire grâce » (v. 239-240)) ; « promesses / faiblesses » (v. 263-264).
 * Contrastes forts du personnel narratif mettant en valeur la faiblesse, grâce à des connotations affectives antithétiques : « barbares Soldats », « Bourreaux », « implacable Athalie », « Reine homicide » vs « Enfant », « caresser », « bras innocents », « amour », « précieux ».
 * Plusieurs figures mettent en relief la fragilité par divers déplacements : hypallage (« ses bras innocents » (v. 254)) et personnification (« ma foi s'intimide » ; voir Lexicologie).
- Un exemplum historique qui renvoie au Massacre des Innocents
 Figuration de l'innocence : récurrence des tours de sens passif
 * Verbes à la voix passive : « cet enfant... ne fut pas condamné » (v. 238) ;

- * Participes passés de sens passif, dans des fonctions prédicatives (appositions ou attributs) : « par leur crime entraîné » (v. 237 ; apposition avec complément d'agent exprimé), « laissé pour mort » (v. 247 ; apposition), « renversé » (v. 250 ; attribut du COD)
- * Infinitif de sens passif : « je me sentis presser » (v. 254 ; indétermination diathétique de l'infinitif ; voir Grammaire).

3. 2. Édifier le spectateur en le poussant à réfléchir sur les craintes d'une croyante dont la confiance en Dieu s'affaiblit dans l'adversité

➤ L'expression du doute

On relève l'importance des constructions doubles.

* « soit frayer encore, ou pour me caresser » (253) : corrélation marquant l'alternative. Les faits sont soumis à l'interprétation du personnage, et non pas assertés par un narrateur omniscient.

* Même structure double pour les hypothétiques de la fin du texte : « si ma foi s'intimide / si la chair et le sang... » (v. 260-261).

* On peut rapprocher de ces relevés la double interrogative indirecte des v. 237-240, dont la valeur de vérité est mise en suspens par l'interrogation directe où elle s'insère : « Qui sait si cet Enfant... ? ». L'interrogative indirecte (v. 237-238) renforce l'orientation dubitative de l'énoncé. L'emploi du futur en interrogative lui fait perdre son caractère catégorique au vers 240 en accentuant au contraire le caractère incertain de la grâce divine.

➤ Figuration d'une croyante reconnaissant que ses accès de faiblesse sont condamnables

Le texte possède une dimension tropologique (morale) : la « foi » (v. 260) ne doit pas faiblir dans l'adversité, le récit pouvant alors être lu comme un *exemplum*.

* *Exemplum* en raison de l'évolution de la désignation d'Athalie, qui passe de « l'implacable Athalie » (v. 244) au syntagme « une Reine homicide » (v. 259), l'usage de l'article indéfini ayant valeur prédicative (= Athalie est une Reine homicide)

* Diathèse pronominale : « se troublant » (v. 261), « s'intimide » (v. 260), qui tend à déresponsabiliser Josabet, l'actant devenant des parties métonymiques d'elle-même : « ma foi », « la chair et le sang ».

* L'ambiguïté de Josabet : à la fois

- active et courageuse : le personnage apparaît comme une figure du bras de Dieu. En dépit des autoaccusations de faiblesse et de la récurrence du passif, la locutrice demeure l'actant principal du récit (« Je le pris tout sanglant », mis en valeur par la césure marquée par la ponctuation forte (v. 251)).

- passive et éplorée : le personnage n'est pas sans évoquer l'attitude de la Vierge dans les scènes de déploration du Christ, comme l'indiquent les « pleurs » répétés deux fois (v. 252, 262) et le lexique organique (« sein », « visage », « bras » ; les SN coordonnés « la chair et le sang » (v. 261) associent la dénotation organique et la dénotation plus abstraite de lignage), mettant en relief la souffrance de Josabet dans sa chair en même temps que le caractère incarné de l'enfant.

Conclusion

Sont convoqués tous les ressorts du *pathos*, sur le plan intrascénique (Josabet cherche à agir sur Joad pour le persuader du bien-fondé de sa crainte) comme sur le plan extrascénique (*catharsis*).

Le rôle de Josabet est décisif dans « la recherche des émotions tragiques » : directement confrontée à Athalie (II, 7) puis à Mathan (III, 4), elle manifeste une inquiétude, exprimée dès son entrée en scène (I, 2), qui grandit à mesure que l'action progresse et qui marque l'avancée de l'apparent succès des entreprises d'Athalie et de Mathan, même si cette avancée semble pouvoir être parée par la tranquille confiance en Dieu du grand prêtre Joad, son époux. Josabet est « l'incarnation scénique du crescendo des émotions tragiques que doivent ressentir les spectateurs face aux entreprises des ennemis de Dieu » (G. Forestier, « Préface », *Athalie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1999 et 2001, p. 16).

ÉPREUVES ÉCRITES : version latine

Rapport établi par Jean-Christophe Jolivet, professeur à la faculté des lettres, Sorbonne Université

Le jury a corrigé cette année 591 copies. Les notes s'étalent de 0,5 à 20, avec une moyenne à 8,05/20. Un quart des copies ont obtenu une note inférieure à 2/20, un autre quart une note supérieure à 13/20. Il est encore à remarquer que 125 copies obtiennent 16 et plus.

L'*Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée* a été composé par Justin, historien romain ayant vécu au III^e ou au IV^e siècle de notre ère à partir de l'œuvre de Trogue Pompée, lui-même historien gallo-romain contemporain d'Auguste. Le passage de l'*Abrégé* proposé pour la version était tiré du livre XX, chapitre 4, 1-13 ; il s'agissait d'une courte notice biographique relative au célèbre Pythagore de Samos, le premier sage grec, si l'on en croit Cicéron, à s'être proclamé philosophe (*Tusculanes*, V, 3, 8). Les traditions relatives à la vie de Pythagore sont nombreuses dans l'Antiquité : le passage revenait succinctement sur les étapes de la formation du philosophe présocratique et le rôle décisif qu'en héros culturel il aurait joué en Grande Grèce, à Crotone, colonie achéenne fondée vers 710, dans laquelle il arriva sans doute dans les années 530-520 av. J.-C. pour y faire vivre une doctrine restée célèbre.

Le titre : « L'enseignement de Pythagore », et le sous-titre : « *Après des épisodes belliqueux, les habitants de Crotone changent leur manière de vivre.* » guidaient largement la compréhension globale d'un récit composé dans une langue sobre et concise, ne comportant aucune difficulté stylistique notable. Il était donc loisible aux candidates et aux candidats de se concentrer sur les questions grammaticales et la logique interne du récit. Les problèmes grammaticaux étaient par ailleurs classiques : systèmes conditionnels, syntaxe des propositions subordonnées, adjectif verbal, compléments de lieu, passif impersonnel. Il suffisait de disposer d'une bonne capacité d'analyse syntaxique et logique et d'une bonne connaissance de la grammaire latine. Il est clair, à la lecture de certaines copies, que les difficultés d'une partie des candidats ne se cantonnaient pas au latin, mais s'étendaient à la grammaire française et notamment aux capacités d'analyse logique. Or – est-il utile de le rappeler ? – celle-ci constitue l'un des instruments essentiels pour l'exercice de la version latine.

Proposition de traduction :

Après ces événements, les Crotoniates cessèrent d'exercer leur vaillance et de se préoccuper des armes. C'est qu'ils avaient pris en haine les comportements qu'ils avaient adoptés sans succès et ils auraient changé leur mode de vie pour une existence intempérante, s'il n'y avait eu le philosophe Pythagore. Cet homme, né à Samos d'un père riche négociant, Démarate, après avoir achevé une formation approfondie en matière de sagesse, s'était rendu d'abord en Egypte puis à Babylone pour apprendre à fond le mouvement des astres et connaître les théories sur l'origine de l'univers ; il y avait atteint un très haut degré de science. Une fois qu'il en était revenu, il s'était rendu en Crète et à Lacédémone pour y étudier les législations, célèbres à cette époque, de Minos et de Lycurgue. C'est donc enrichi de toutes ces expériences qu'il vint à Crotone et ramena grâce à son autorité, le peuple, qui avait sombré dans l'intempérance, à la pratique d'un mode de vie frugal. Chaque jour, il faisait l'éloge de la vertu, puis il énumérait les vices engendrés par l'intempérance et la fin des cités qui avaient connu leur perte à cause de ce fléau. Et il fit naître chez le peuple un si grand goût pour la frugalité que la conversion, parmi ces hommes, de certains individus, qui avaient été des intempérants, à un mode d'existence des plus frugaux paraissait un événement incroyable. À l'usage des femmes aussi il dispensa fréquemment un enseignement, séparément de leurs maris, et à l'usage des enfants, un autre, séparément de leurs parents. Il enseignait tantôt aux premières la pudeur et l'obéissance envers leurs époux, tantôt aux seconds la retenue et l'étude des belles lettres. Durant ces enseignements, il inculquait à tous l'idée que la frugalité était comme la mère des vertus. Et, par la continuité de ses conférences, il avait obtenu ceci : les femmes abandonnaient leurs vêtements

brodés d'or et les autres signes distinctifs de leur rang social comme s'il s'agissait d'objets favorisant l'intempérance ; elles les amenaient tous au sanctuaire de Junon et les consacraient à la déesse elle-même, montrant ostensiblement que la véritable parure des femmes était leur attitude modeste, non pas leurs vêtements. Sa victoire sur l'opiniâtreté des femmes montre l'ampleur des résultats qu'il obtint aussi auprès de la jeunesse.

Remarques au fil du texte

SECTION 1

Post haec Crotoniensibus nulla uirtutis exercitatio, nulla armorum cura fuit. Oderant enim quae infelicitur sumpserant mutassentque uitam luxuria, ni Pythagoras philosophus fuisset.

Les habitants de Crotone renoncent à leurs mœurs guerrières. Cette cessation des activités belliqueuses marque le début d'une décadence. Heureusement apparaît le héros culturel Pythagore qui, en sa qualité de « philosophe », empêche cette décadence de perdurer et de s'étendre.

Le groupe prépositionnel *post haec* était en quelque sorte éclairé par une expression utilisée dans le sous-titre choisi « après des débuts belliqueux... ». Il fallait donc le traduire par « après ces événements », « après cela » ou toute expression équivalente. La proposition indépendante faisait usage d'un datif à rapprocher du datif dit « de possession » du type *mihi est liber* : les Crotoniates ou les habitants de Crotone n'eurent plus d'exercice de vaillance. Le terme *uirtus* revêtait ici de fait le sens de vaillance, voire de vaillance guerrière, et non pas de vertu, sens qui était en revanche requis dans la suite du texte (on touche ici aux limites de l'usage qui veut que l'on traduise toujours le même terme de la même manière. C'est en réalité affaire de contexte). Il était en outre préférable de transposer le groupe nominal par un verbe : « n'exercèrent plus leur vaillance ». *Nulla armorum cura* se rendait naturellement par : « nul souci des armes », ou encore « des combats ». Là encore, une transposition par une expression verbale était la solution la plus élégante et la plus naturelle en français : « ne se soucièrent plus des armes. » La deuxième phrase commençait par une forme au plus-que-parfait de l'indicatif d'un verbe défectif, *odi*, qu'il fallait donc traduire par un imparfait : « ils haïssaient, détestaient », ou, mieux, par une expression au plus-que-parfait à valeur résultative : « ils avaient pris en haine » (et donc détestaient). Le groupe *quae infelicitur sumpserant* constituait une proposition relative. L'antécédent du relatif neutre pluriel à l'accusatif *quae* n'était pas exprimé. Comme antécédent, on pouvait sous-entendre – ellipse fort commune – un pronom à l'accusatif neutre pluriel *ea*. *Infelicitur* signifiait « sans succès ». L'adverbe n'était pas à comprendre comme un jugement du narrateur (ce que sous-entendaient la plupart des traductions par « malheureusement »), mais exprimait l'absence de réussite des Crotoniates dans leurs choix antérieurs.

La seconde partie de la phrase était constituée d'un système hypothétique à l'irréel du passé, comme l'indiquaient les deux verbes au subjonctif plus-que-parfait *mutassent* (forme syncopée de *mutauissent*) et *fuisset*. La traduction de *luxuria*, terme qui revenait à plusieurs reprises dans le passage, était délicate : la traduction calque par « luxure » était réductrice, désignant exclusivement les excès en matière de sexualité. Il convenait donc de s'appuyer sur l'opposition ménagée au cours du passage entre *luxuria* et *frugalitas*. Le terme intempérance était sans doute l'une des meilleures solutions, qui désigne, selon Littré « ce qui est opposé à la modération, à la juste mesure, de quelque espèce d'excès qu'il s'agisse ». La construction de l'ablatif *luxuria* avec le verbe *mutauissent* pouvait amener les candidats à traduire « sous l'effet de l'intempérance » (ablatif de moyen) ou « pour une existence intempérante », selon une construction de l'ablatif bien attestée avec le verbe *muto*. Dans la proposition de condition, introduite par *ni*, forme fréquente pour *nisi*, il ne fallait pas entendre le substantif *philosophus* comme un attribut du sujet, ce qui amenait à une traduction du type « si Pythagore n'avait pas été philosophe ». Une telle interprétation ne présentait pas un sens satisfaisant. Pour *fuisset*, il fallait utiliser la traduction fréquente de *sum* par « il y a » : « s'il n'y avait pas eu le philosophe Pythagore ». L'intervention de celui-ci sauvait donc providentiellement la ville de Crotone du triste sort réservé, comme on l'apprenait plus loin, à nombre de cités intempérantes.

SECTION 2

Hic Sami Demarato, locuplete negotiatore, patre natus magnisque sapientiae incrementis formatus Aegyptum primo, mox Babyloniam ad perdiscendos siderum motus originemque mundi spectandam profectus summam scientiam consecutus erat.

Naissance et formation de Pythagore : le voyage en Egypte et en Babylonie. Pythagore de Samos, Grec du Dodécanèse, reçoit, grâce à la fortune familiale (c'est ce que le passage suggère) une formation en sagesse, en « philosophie », peut-être à l'école des Milésiens, puis il part en Egypte et à Babylone pour parfaire ses connaissances en astronomie et en cosmogonie, selon un itinéraire de formation assez banal dans l'antiquité.

La phrase commençait par un pronom démonstratif masculin singulier désignant Pythagore, suivi du locatif *Sami*, à Samos (le locatif, rappelons-le, concerne les noms de villes et de petites îles des première et deuxième déclinaisons) ; le rattachement d'un génitif *Sami* à *Demarato*, s'il n'était pas absurde, n'était pas satisfaisant : le latin préfère user d'un adjectif (Pythagore est parfois lui-même désigné comme *Samius senex* : le vieillard samien). La suite s'organisait autour du participe *natus*, apposé à *hic*. Une fois que l'on avait identifié l'expression *patre natus*, il était facile de rattacher à *patre* le nom *Demarato* et le groupe *locuplete negotiatore* : « Celui-ci, qui était né à Samos d'un père riche négociant, Démarate... ». La suite de la phrase distinguait deux moments dans la vie de Pythagore, l'un s'organisant autour du participe *formatus*, l'autre autour du participe *profectus*. Le participe parfait passif *formatus* était complété par un groupe à l'ablatif *magnis incrementis sapientiae* ; le sens du substantif *incrementum* : « développement », permettait de comprendre que Pythagore s'était formé en développant grandement sa sagesse, sans doute, on l'a dit, auprès des premiers sages grecs d'Ionie. Dans la suite, la connaissance de la syntaxe des compléments de lieux interdisait de rattacher l'accusatif *Aegyptum* à *formatus*. A plus forte raison était-ce impossible pour *Babyloniam*, après *mox*. Ces deux accusatifs, répondant à la question *quo*, et se construisant, en tant que noms de pays et de ville, sans préposition (type *eo Romam*), ne pouvaient compléter que le participe parfait déponent *profectus* (il s'agit du déponent *proficiscor*) : « étant parti pour l'Egypte et bientôt après pour Babylone ». Au même participe se rattachait le groupe prépositionnel *ad perdiscendos siderum motus*. *Motus* était l'accusatif pluriel du substantif et ne pouvait être pris pour un participe, sous peine de laisser l'adjectif verbal *perdiscendos* sans substantif sur lequel s'appuyer : « pour apprendre à fond (valeur du préverbe *per-*) les mouvements des étoiles » (ou « le mouvement », le français préférant le singulier collectif dans un cas de ce genre). La préposition *ad* commandait encore un second groupe nominal avec adjectif verbal, coordonné au précédent : *originemque mundi spectandam*. Il ne s'agissait sans doute pas exactement de contempler l'origine du monde ni non plus simplement de l'étudier (ces deux sens étaient toutefois recevables, du point de vue du jury), mais sans doute d'acquérir une connaissance théorique sur cette origine, par opposition à l'observation directe des étoiles : la cosmogonie se joignait donc à l'astronomie dans le programme d'étude de Pythagore en matière d'*historia naturalis*. On arrivait enfin, avec les derniers mots de la phrase, au verbe principal, déponent et transitif direct *consecutus erat*, accompagné d'un groupe nominal complément d'objet direct : « il avait atteint la plus haute science » ou « un très haut degré de connaissance. »

Il s'avère qu'un certain nombre de candidats se sont crus autorisés, dans cette phrase, à traduire *Hic Sami Demarato* par des tours du type « Ce Sami Démarate... ». Le jury eût aimé croire à un trait d'humour potache.

SECTION 3

Inde regressus Cretam et Lacedaemona ad cognoscendas Minois et Lycurgi inclitas ea tempestate leges contenderat. Quibus omnibus instructus Crotonam uenit populumque in luxuriam lapsum auctoritate sua ad usum frugalitatis reuocauit.

Pythagore complète sa formation plus à l'ouest, en Crète et à Lacédémone, en matière de législation. Après quoi, il se rend en Italie du sud et sauve le peuple crotoniate de l'intempérance en lui inculquant les usages de la frugalité.

Le premier problème de ce passage était celui du rattachement des deux compléments de lieu à l'accusatif *Cretam* et *Lacedaemona*. Le participe parfait actif *regressus* était en fait complété par l'adverbe de lieu *inde* qui répondait à la question *unde* et désignait Babylone, dernier lieu mentionné à la phrase précédente, littéralement : « revenu de là ». Les deux accusatifs *Cretam* et *Lacedaemona* (accusatif grec) se rattachaient pour leur part à *contenderat*, qu'il fallait entendre comme verbe de mouvement : « il s'était rendu ». Le groupe prépositionnel introduit par *ad*, s'organisait comme suit : au substantif féminin à l'accusatif pluriel *leges*, régi par *ad*, se rattachait l'adjectif verbal *cognoscendas*, en position d'épithète : « pour connaître les lois ». Se rattachaient encore à *leges* les

deux génitifs *Minois* et *Lycurgi*. Il s'agissait des lois de Minos et de Lycurgue, célèbres nomothètes ou législateurs ; enfin, le groupe *inclitas ea tempestate*, (*ea tempestate*, complément de temps à l'ablatif répondant à la question *quo tempore*, portait sur l'adjectif *inclitas*) était apposé à *leges* : « lois célèbres à cette époque ».

La phrase suivante commençait par un adjectif relatif de liaison : *quibus* (adjectif et non pas pronom parce qu'il accompagnait *omnibus*). Ce groupe renvoyait, plutôt qu'aux seules lois évoquées dans la phrase précédente, à l'ensemble des connaissances acquises par Pythagore dans sa phase de formation. Il complétait le participe parfait passif en apposition *instructus* : « et, nanti de toutes ces connaissances... ». *Crotonam* était encore un accusatif de lieu, complétant *uenit*. Le verbe *reuocauit* commandait un groupe nominal complément d'objet direct où le participe parfait *lapsus* (du déponent *labor*), lui-même complété par le groupe prépositionnel *in luxuriam*, se rattachait au substantif *populum* : « il rappela le peuple qui avait sombré dans l'intempérance à la pratique de la frugalité grâce à son autorité ».

SECTION 4

Laudabat cotidie uirtutem et uitia luxuriae casumque ciuitatum ea peste perditarum enumerabat tantumque studium ad frugalitatem multitudinis prouocauit ut aliquos ex his luxuriatos ad optimam frugem conuersos fuisse incredibile uideretur.

L'enseignement crotoniate de Pythagore s'appuie sur l'éloge et le blâme : éloge de la vertu, blâme de l'intempérance, le tout appuyé par un catalogue d'*exempla* historiques relatif aux cités disparues sous l'effet de la décadence morale. Le succès de son enseignement passe l'imagination et amène à des conversions spectaculaires.

La seule difficulté au début de cette section était la répartition des groupes à l'accusatif, *uirtutem* se rattachant à *laudabat* d'une part, le groupe suivant, introduit par *et*, reposant sur les deux substantifs *uitia* et *casum*, coordonné en son sein par *-que*, d'autre part. On pouvait hésiter, pour *uitia*, entre les défauts ou les tares inhérents à l'intempérance et les vices individuels et collectifs engendrés par celle-ci ; en opposition à *uirtutem*, cette dernière interprétation était préférable. On rappellera que *ciuitatum* est le génitif pluriel de *ciuitas* et non pas de *ciuis*. Enfin, il était assez peu satisfaisant d'envisager que Pythagore ait pu faire l'éloge des *uitia luxuriae* : le *-que* unissait étroitement les deux compléments d'objet de *enumerabat*. La séquence suivante, elle aussi coordonnée par *-que*, s'organisait autour d'un système consécutif où *ut* devait être rattaché à l'adjectif intensif *tantum* (si grand). *Multitudinis* devait se rattacher à *studium* et non pas à *frugalitatem*. Dans la proposition introduite par *ut*, le groupe sujet était la proposition infinitive *aliquos ex his luxuriatos ad optimam frugem conuersos fuisse* : « le fait que certains individus parmi ces gens, qui avaient été intempérants, aient été (ou se soient) convertis à la meilleure vie rangée » : des débauchés notoires s'étaient donc convertis grâce au zèle moral provoqué par l'enseignement de Pythagore et ces conversions étaient à peine croyables. Dans cette proposition, on avait donc un pronom-adjectif indéfini *aliquos* ; un complément partitif *ex his*, renvoyant aux Crotoniates (le terme *populus* était employé quelques mots auparavant, dans la proposition principale) ; le participe parfait passif *luxuriatos* : « qui avaient été en proie à l'intempérance ». On pouvait à la rigueur considérer qu'il y avait là un participe substantivé (« certains intempérants parmi ces gens ») mais, mieux, on pouvait l'envisager comme un participe apposé exprimant une nuance adversative (« certains ... qui pourtant avaient vécu dans l'intempérance ») ; *incredibile* était enfin l'attribut de la proposition infinitive sujet, puisque l'on avait affaire à un verbe d'état : *uideretur*, régulièrement au subjonctif imparfait en vertu de la concordance des temps dans la proposition consécutive. Pour traduire *ad optimam frugem*, il était bon, enfin, de relever dans la traduction le jeu entre *frugem* et *frugalitas* – voire la proposition de traduction.

SECTION 5

Matronarum quoque separatam a uiris doctrinam et puerorum a parentibus frequenter habuit. Docebat nunc has pudicitiam et obsequia in uiros, nunc illos modestiam et litterarum studium.

L'enseignement de Pythagore distingue les classes d'âge et les sexes.

L'expression *habere doctrinam* signifiait ici « tenir un enseignement » (voir des expressions proches : *habere sermonem*, *disputationem*). *Doctrinam separatam a uiris*, littéralement « un enseignement séparé de leurs époux », devait s'entendre, par brachylogie, comme signifiant un enseignement

séparé de celui de leurs époux (de même, dans la suite, pour *a parentibus* : « séparés de celui de leurs parents »). Dans la phrase suivante, on trouvait le verbe *docere*, de même racine que *doctrina*, qui se construit avec deux accusatifs (type *doceo pueros grammaticam*). Le balancement *nunc... nunc*, tantôt... tantôt, était à mettre en rapport avec le système d'opposition des pronoms *has*, qui ne pouvait renvoyer, au féminin, qu'aux *matronae*, et *illos*, qui renvoyait non pas aux *uiri*, mais aux *pueri*, aux enfants qu'il fallait instruire dans l'étude des lettres. Comme on l'aura noté, dans cette même phrase, il fallait comprendre *uiros* non pas au sens d'hommes en général, mais comme renvoyant aux époux des *matronae*.

SECTION 6

Inter haec uelut genetricem uirtutum frugalitatem omnibus ingerebat consecutusque disputationum adsiduitate erat, ut matronae auratas uestes ceteraque dignitatis suae ornamenta uelut instrumenta luxuriae deponerent eaque omnia delata in Iunonis aedem ipsi deae consecrarent, prae se ferentes uera ornamenta matronarum pudicitiam, non uestes esse. In iuuentute quoque quantum profligatum sit, uicti feminarum contumaces animi manifestant.

L'enseignement de Pythagore amène les femmes de Crotone à renoncer à toute ostentation et tout luxe vestimentaires. Le résultat que remporte le philosophe auprès de la jeunesse est de la même ampleur.

Dans *inter haec*, le pronom était bien évidemment un neutre et ne pouvait désigner les « matrones ». Il fallait d'abord bien analyser le groupe *uelut genetricem uirtutum* comme l'attribut du complément d'objet direct *frugalitatem*. *Omnibus* était un datif renvoyant à l'ensemble des auditeurs du philosophe. Le verbe déponent *consequor* était complété par le groupe à l'ablatif complément de moyen : *disputationum adsiduitate* ; il était loisible aux candidats d'entendre par là la fréquence des conférences de Pythagore ou encore l'affluence que celles-ci connaissaient. *Consecutus erat* commandait ensuite une série de deux propositions subordonnées conjonctives complétives introduites par *ut*. Les verbes en étaient *deponerent* et *consecrarent*. Le groupe complément d'objet direct de *deponerent* : *auratas uestes ceteraque dignitatis suae ornamenta*, se décomposait en deux groupes nominaux unis par la particule enclitique *-que*. Dans le second, le complément du nom au génitif *dignitatis suae* renvoyait aux *matronae* par l'adjectif possessif réfléchi direct *suae*. Le terme *dignitas* désignait ici en quelque sorte le rang social des « matrones » de Crotone. Le groupe complément d'objet avait pour attribut le groupe *uelut instrumenta luxuriae* : « comme des biens favorisant l'intempérance ». Pour la seconde proposition consécutive : *equae omnia delata in Iunonis aedem ipsi deae consecrarent*, le pronom-adjectif anaphorique neutre pluriel *ea*, qui reprenait *uestes* et *ornamenta*, accompagné d'*omnia*, était complément d'objet de *deponerent*. S'y rattachait le participe parfait passif apposé *delata*, auquel il fallait relier le complément de lieu *in Iunonis aedem*. Cette configuration syntaxique était l'occasion d'appliquer la convention de traduction liée au type *urbem captam hostis diripuit*, littéralement : « l'ennemi pillait la ville prise », que l'on rend usuellement par : « l'ennemi prit la ville et la pillait ». Cela donnait : « il avait obtenu (...) qu'elles apportassent au temple de Junon toutes ces parures et les consacraient à la déesse elle-même. » On appréciera au passage la *pietas* de Pythagore et l'on rappellera que la forme *ipsi* ne pouvait être dans cette occurrence qu'un datif singulier rattaché à *deae*. Le groupe suivant s'organisait autour du participe *ferentes*, apposé au sujet *matronae*. L'expression *prae se ferre* était indiquée dans le dictionnaire à l'article *prae* ; elle introduisait une proposition infinitive dont le sujet était *uera ornamenta*.

La dernière phrase de la version, sorte de résumé de ce qui se passait pour la jeunesse, à l'image des résultats obtenus auprès des femmes, comportait un tour assez difficile. Il fallait en effet voir que la proposition interrogative indirecte : *in iuuentute quoque quantum profligatum sit*, dont le verbe était au passif impersonnel, était complément d'objet du verbe *manifestant*. Le sens de *profligatum sit* n'était pas aisé à rendre ; il fallait partir du sens figuré donné par le dictionnaire : « porter un coup décisif à une chose, en décider l'issue », pour proposer une traduction du type « obtenir un résultat décisif ». L'adverbe quantitatif interrogatif *quantum* portait quant à lui une idée d'ampleur qu'il fallait rendre d'une manière ou d'une autre. Cela donnait littéralement quelque chose comme : « quel grand résultat fut obtenu auprès de la jeunesse aussi ». Quant au sujet du verbe *manifestant*, le groupe nominal *uicti feminarum contumaces animi*, il illustrait le type *Sicilia amissa*, littéralement : « la Sicile perdue », communément rendu par « la perte de la Sicile ». On comprenait donc : « les esprits obstinés des femmes vaincus », c'est-à-dire, « la victoire [de l'enseignement de Pythagore] sur l'esprit obstiné des

femmes » ou « sur l'obstination des femmes ». On pouvait en outre considérer que *contumaces* était construit par hypallage, mais cela ne changeait en somme pas grand-chose.

Cette dernière phrase concluait ainsi, de façon quelque peu expéditive, le tableau des puissants effets moraux de l'enseignement crotoniate du Présocratique. On sait que la suite de l'histoire, en dépit de ces signalés services, contraignit Pythagore à partir pour Métaponte.

ÉPREUVES ÉCRITES : version grecque

Rapport présenté par Laurence Vianès, maître de conférences à l'Université de Grenoble

Le texte proposé, tiré du livre I de la *République* de Platon (329 a-d), était relativement bref, ne comportant que 213 mots, et de langue éminemment classique. Son sujet, l'apaisement des passions dans la vieillesse, n'avait rien pour déconcerter les candidats. Le jury se félicite des bons résultats obtenus cette année, qui sont allés de pair avec une augmentation du nombre de candidats choisissant la version grecque.

Le texte comportait plusieurs tournures très idiomatiques : les connaître faisait gagner beaucoup de temps. Ainsi ἐνταῦθα ἦλθον ἡλικίας, ils sont arrivés à ce point de la vieillesse, i.e. à une telle vieillesse. πῶς ἔχεις comment te portes-tu / quels sont tes sentiments ? οἷός τ' εἰμί (+ inf.) être en mesure de. οὐχ ἥττον pas moins = tout autant ; etc. Comme d'habitude, mais encore plus que dans d'autres textes, il fallait donner leur sens à tous les pronoms indéfinis (τις), distinguer les divers sens de αὐτός selon la façon de placer l'article.

En effet, nous sommes quelques personnes à nous réunir souvent ensemble entre gens du même âge à peu près, vérifiant le vieux proverbe. Or, la plupart d'entre nous se lamentent lors de ces réunions, en regrettant les plaisirs de la jeunesse, et en se rappelant le souvenir des plaisirs amoureux, des beuveries et des festins, et de quelques autres jouissances qui sont du même ordre, et ils s'indignent en prétendant qu'ils sont privés de biens considérables, et que leur vie était alors heureuse, tandis qu'à présent ce n'est même pas une vie.

Phrase 1 : εἰς ταὐτόν : il fallait bien sûr remarquer la coronis, qui permet de repérer la crase et de ne pas confondre ce mot avec ταῦτα ou τοῦτο. Le sens, « en un même lieu », mériterait d'être appris par cœur par les candidats avant l'épreuve pour leur éviter de perdre du temps dans les méandres du dictionnaire. Rattacher l'expression à ἡλικίαν comme s'il s'agissait de ταύτην constituait une erreur inexcusable, non seulement à cause de la forme du mot mais aussi de l'absence d'article défini.

Pour διασώζω, il ne suffisait pas de reprendre la traduction de Bailly “conserver fidèlement” car on ne conserve pas un proverbe ; on peut en revanche conserver au proverbe sa véracité, d'où notre traduction « vérifiant » : « nous montrant fidèles au vieux proverbe » convenait aussi.

Enfin, il fallait rendre le τινες, « certaines personnes », en même temps que le « nous » : cela pouvait donner lieu à deux tournures, à peu près « nous nous réunissons, quelques-uns que nous sommes » comme en grec, ou plus élégamment, « nous sommes quelques-uns à nous réunir ». (« Nous nous réunissons à quelques-uns », en apparence satisfaisant, devait être évité à cause de l'ambiguïté de “se réunir à” = “rejoindre” : on ne doit jamais rien écrire qui laisse le correcteur décider du sens !).

Phrase 2 : συνιόντες. Beaucoup l'ont tout à fait bien traduit, comme un participe circonstanciel à sens temporel : « quand ils se réunissent, en se réunissant ».

τάφροδία : ceux qui n'avaient pas remarqué la coronis permettant de restituer τὰ ἀφροδία, “les plaisirs sexuels / d'Aphrodite / de l'amour” ont creusé leur propre fosse (τάφρος).

περὶ πότους. Parler des “boissons” évoque la qualité de ce que l'on boit : eau, vin ou autre ; “les beuveries” convenaient donc mieux au contexte.

ἄλλ' ἅττα ἃ τῶν τοιούτων ἔχεται constituait une des vraies difficultés de ce texte, et le jury en a tenu compte. Sachant que ἅττα équivalait à τινά, pronom indéfini, restait à trouver le sens d'ἔχεται + génitif. C'est le moment de rappeler, à toutes fins utiles, que dans le dictionnaire de Bailly les sens du verbe utilisé au moyen se trouvent tout à la fin de l'article, après une double barre (|| Moy.) malheureusement très peu visible. Bailly donnait donc τὰ ἐχόμενα τούτων chez Xénophon : « ce qui s'y rattache ».

ἀγανακτοῦσιν ὥς... ἀπεστερημένοι καὶ... ζῶντες. Les usages ordinaires de ὥς doivent absolument faire partie du bagage du candidat, qui doit savoir que le dictionnaire se concentre sur ses usages extraordinaires. Avec le *participe* circonstanciel, ὥς ne pouvait avoir un sens temporel (alors que comme conjonction de subordination suivie de l'*indicatif* il signifie “quand”) : au contraire il marque un sens causal ; il apporte fréquemment la nuance de cause invoquée subjectivement, de prétexte. C'était le cas ici : « ils s'indignent *parce que soi-disant / en prétendant que / dans l'idée qu'ils* sont privés, etc. »

νῦν δὲ avait ici le sens de chacun de ses composants : « mais maintenant », alors que quelques lignes plus bas il signifie « mais en réalité ». Enfin, il fallait avoir l'audace de comprendre pleinement οὐδὲ ζῶντες, si hardi qu'il paraisse : « ils ne sont même pas en vie » : on pouvait le rapprocher de l'expression française « ce n'est pas une vie ».

Et quelques-uns se plaignent même des outrages qu'ils reçoivent de leurs proches comme s'ils venaient de la vieillesse, et là-dessus les voilà qui déclament en chœur combien la vieillesse leur apporte de maux. Mais à moi, Socrate, il me semble que ces gens n'incriminent pas le vrai responsable.

Phrase 3 : il faut comprendre que τῶν οἰκείων est génitif subjectif et signifie les proches, les membres de la maisonnée, tandis que τοῦ γήρωσ est génitif objectif. Une traduction comme « Et certains, même à propos des outrages qu'ils reçoivent de leurs proches, se plaignent de leur vieillesse » était également valable.

ἐπὶ τούτῳ δὴ : le jury a admis le sens causal, « pour cette raison », ou plus ou moins temporel, « là-dessus, à la suite de cela » mais pas « outre cela ».

ὑμνοῦσιν « ils chantent dans des hymnes », avait certes quelque chose de déconcertant. Nécessairement ici l'idée de louange est employée par antiphrase et sarcastiquement. Le jury a accepté des traductions prudemment littérales (« ils *font l'éloge* de la vieillesse en l'inculpant des maux innombrables qui leur échoient », « leur *éloge* de la vieillesse consiste à l'accuser de tous leurs maux »), tout en saluant les tentatives plus audacieuses.

ὅσων κακῶν σφίσιν αἴτιον. On ne saurait trop recommander aux candidats de maîtriser les usages des pronoms relatifs : sans être d'une difficulté insurmontable, ils se révèlent souvent de grands pièges, notamment ὅσος. On a ici une proposition interrogative indirecte au sens de l'exclamation, avec une prolepse, tournure considérée comme une élégance en grec, et tout à fait vivante en français mais uniquement dans le registre

populaire : littéralement « ils chantent la vieillesse, combien de maux elle apporte », ou en style élevé « ils chantent les nombreux maux qu'apporte la vieillesse ». Rendre l'idée de grandeur ou de grand nombre était en tout cas indispensable.

Phrase 4. οὐ τὸ αἴτιον αἰτιᾶσθαι. Bailly donnait « ne pas alléguer la vraie cause » en citant ce passage. Beaucoup ont trouvé des traductions bien tournées, comme « ces gens incriminent quelque chose qui n'y est pour rien » ou même « se trompent de coupable ».

Car si c'était la vieillesse le coupable, moi aussi je souffrirais de ces mêmes désagréments, du fait précisément de ma vieillesse, et aussi tous les autres hommes qui sont parvenus à cet âge de la vie. Mais en réalité, il m'est déjà arrivé de rencontrer d'autres vieillards qui, eux aussi, étaient dans des dispositions d'esprit différentes ; et en particulier, un jour, je me trouvai en présence de Sophocle, le poète, alors qu'un individu lui posait cette question :

Phrase 5. Le système irréal *εἰ ἦν...*, *κ(αὶ) ἄν...* ἐπεπόνθη était immanquable même pour ceux qui ne maîtriseraient pas la conjugaison du plus-que-parfait. Par conséquent le sens de *ῥῶν δέ* l'était aussi : « mais en réalité ».

Phrase 6. οὐχ οὕτως ἔχουσιν. Il fallait identifier correctement dans ἔχουσιν un participe au datif pluriel — ce qui aidait à comprendre le *καί* devant ἄλλοις comme “même, aussi” —, connaître l'expression οὕτως ἔχω, et comprendre que la négation porte uniquement sur οὕτως. Une fois cela bien vu, il est tout à fait légitime d'alléger la traduction en supprimant la négation : οὐχ οὕτως = différemment.

καὶ δὴ καὶ... ὑπό τινος. Beaucoup ont écrit à peu près « et j'étais présent lorsque quelqu'un demanda à Sophocle » ce qui, en apparence plutôt correct, comporte en réalité une quantité de fautes : oubli de rendre *καὶ δὴ καὶ* ou *ποτε* ou encore *τῷ ποιητῇ* (ce dernier mot bizarrement négligé par des foules de candidats, comme s'il n'y avait pas dans Athènes plusieurs hommes prénommés Sophocle!)

« Où en es-tu, Sophocle, avec les plaisirs de l'amour ? Es-tu encore capable d'être avec une femme ? » Et Sophocle répondit : « Ne m'en parle pas, l'ami : certes je suis bien heureux de m'être soustrait à cela, comme si j'avais échappé à quelque maître enragé et farouche ».

Phrase 8. οἷός τε εἶ. Le meilleur, de loin, consistait à connaître dès avant l'épreuve οἷός τ' εἰμί (+ inf.) qui fait partie du vocabulaire élémentaire. On était en tout cas inexcusable si l'on ne portait pas attention aux accents (εἶ ≠ εἰ) et bien sûr à l'esprit (οἷος ≠ οἶος “seul” : celui-ci est d'ailleurs homérique et poétique uniquement.) Rappelons que contrairement à l'accent, l'esprit ne varie jamais pour un même mot, de sorte qu'il n'y a aucune raison de ne pas l'apprendre.

Phrase 9. ἀσμενέστατα : avec grande joie, bien volontiers. Le superlatif de l'adjectif au neutre pluriel (ou parfois singulier) sert de superlatif à l'adverbe de manière, donc ici à ἀσμένως.

On est étonné du grand nombre de candidats qui n'ont pas vu que *λυπτῶντα τινά*, coordonné à ἄγριον, qualifiait lui aussi *δεσπότην*. Ils semblent y avoir vu un neutre pluriel, ce

qui n'aurait guère été cohérent après le neutre singulier αὐτό. En outre, ce que Bailly propose pour λυττάω, « être animé de transports violents », ne peut guère être utilisé comme traduction : il s'agit plutôt d'une explication.

ὥσπερ portant sur le participe est différent de ὥς et marque une comparaison : « comme < un homme > qui a échappé etc. »

Ainsi, à l'époque il me parut que ce grand homme avait bien parlé, et aujourd'hui je le pense tout autant. Car dans la vieillesse il survient un grand apaisement de ce genre de passions-là tout au moins, et une grande liberté vis-à-vis d'elles : quand les désirs cessent de prendre le mors aux dents et laissent la bride souple, le mot de Sophocle se réalise pleinement, il est possible d'être affranchi de maîtres tout à fait nombreux et fous.

Phrase 10. οὐχ ἥττον. Le grec possède un comparatif de supériorité et l'emploie beaucoup ; pour exprimer l'infériorité ("moins... que") il est obligé d'en passer par une lourde périphrase avec ἥττον, ce qu'il fait beaucoup plus rarement ; quant à l'égalité ("autant... que") il la rend très souvent par "pas plus" ou, comme ici, "pas moins". On a toute légitimité à traduire sans la négation : « et maintenant tout autant ».

Phrase 11. τῶν γε τοιούτων, complément au génitif de εἰρήνη : « une paix par rapport à / un apaisement de (ce genre de passions) ». γε : tout au moins. πολλή qualifie εἰρήνη mais aussi ἐλευθερία.

παύσωνται κατατείνουσαι. Le candidat doit montrer qu'il a bien compris le participe comme complétif, « ils cessent de s'exacerber » : il était fautif de traduire « quand les désirs qui s'exacerbent cessent (de le faire) », ce qui correspondrait à αἱ ἐπιθυμίαι... αἱ κατατείνουσαι. Dans κατατείνω et χαλάω il y a très certainement la métaphore du cheval qui « tire » en s'appuyant sur les rênes ou au contraire les « laisse relâchées », comme dans la célèbre métaphore du char de l'âme dans le *Phèdre*, que Platon écrit dans la même période que la *République*. Toutefois le jury n'a pas exigé que les candidats saisissent l'allusion : « s'exacerber » et « se relâcher » suffisaient.

Terminons par quelques remarques générales sur des tournures françaises désormais mal maîtrisées :

Beaucoup emploient « car », conjonction de coordination, dans des constructions qui exigent « parce que », conjonction de subordination. « Car » introduit une nouvelle phrase et suppose que la précédente est terminée, sans possibilité de la reprendre : ainsi « nous nous réunissons *car* nous avons à peu près le même âge, pour respecter le proverbe ancien », signifierait qu'afin de respecter le proverbe, nous avons le même âge. De même il est fautif d'utiliser ces mots comme équivalents, par exemple « ils s'irritent *car* ils ont été dépouillés de la plupart de ces plaisirs *et parce qu'en* ce temps-là ils vivaient bien ».

Parmi les meilleurs candidats, plusieurs sont saisis de scrupules excessifs quand ils emploient l'expression « la plupart », et s'obligent à faire l'accord au singulier. Ils doivent savoir que le français admet et même préfère le pluriel.

ÉPREUVES ÉCRITES : version allemande

Rapport présenté par Anne Roehling, professeur d'allemand en khâgne au lycée Louis le Grand et Anne-Sophie de Groër, professeur à l'Ecole polytechnique.

Statistiques et remarques sur la forme

Le nombre de candidats ayant composé en allemand cette année reste relativement faible, avec 56 copies rendues, soit une de plus qu'en 2017. Le texte proposé cette année a confronté les candidats à un certain nombre de difficultés que nous détaillerons dans ce rapport, car elles expliquent un recul de la moyenne par rapport à l'année 2017 (11,25/20).

L'échelle des notes est étendue. Si le jury a pu déplorer un certain nombre de traductions très approximatives et éloignées du texte source, dont les plus mauvaises ont été sanctionnées d'un 03/20, plusieurs versions ont démontré une bonne compréhension de l'extrait proposé et les meilleures copies ont atteint 18,5/20.

Si aucune copie blanche n'a été rendue, certaines traductions sont restées très elliptiques et ont parfois comporté des blancs qui ont pénalisé les candidats. Le jury ne saurait trop souligner l'importance de rendre le texte dans son intégralité, quitte à prendre quelquefois des risques dans la traduction.

Cette année encore, un bon nombre de candidats ont omis de terminer leur traduction avec la mention en français du titre du livre dont est issu l'extrait et du nom de l'auteur. Les correcteurs rappellent que ces éléments doivent nécessairement figurer à la fin de la version proposée par les candidats.

Présentation du texte

Dans le récit de Hans Magnus Enzensberger « Josefine und ich », un narrateur évoque ses conversations avec une certaine Joséphine, qui l'intrigue par son apparent désintérêt pour la politique, alors que l'époque est au plus haut point politique et mouvante – nous sommes au début des années 90, à ce tournant dans l'histoire allemande marqué par la réunification et qui oblige à prendre position.

Dans un style courant de journal intime, le narrateur dresse alors un portrait de Joséphine en « drôle d'anarchiste » qui s'insurge contre les choix du chancelier Kohl et l'attitude des électeurs allemands, n'a que peu de sympathie pour les élans patriotiques des partisans de la réunification et montre une aversion profonde pour tout ce qu'est l'État en général, alors que le narrateur y tient : c'est son bon fonctionnement qui garantit l'ordre.

Ce ne sont donc pas tant les qualités littéraires de ce texte qui ont pu mettre les candidats en difficulté, mais plutôt la nécessité de se projeter dans une discussion politique autour du rôle de l'État et dans le contexte précis de la réunification allemande. Or la faculté d'imaginer une telle discussion

avec du bon sens en s'appuyant sur ses connaissances de la grammaire et du vocabulaire allemand a parfois fait défaut et donné lieu à des productions très fantaisistes et décousues.

On ne saurait trop conseiller aux futurs candidats de lire au moins une fois le texte en entier avant de se mettre à le traduire.

La question des temps et du choix des verbes

L'emploi des temps dans cet extrait de la nouvelle d'Enzensberger a sans doute dérouté certains – une lecture attentive du texte dans son ensemble devait pourtant permettre aux candidats de se rendre compte des différents plans du récit ; dans un premier temps le narrateur fait part de ses impressions générales lors des discussions avec Joséphine : il s'agit bien là d'un récit classique au passé (« Ich hatte den Eindruck, ... »). Il avance ensuite vers un moment précis de la discussion (« Sie war es, die anfing, ... ») qui l'intrigue au point qu'il bascule vers le présent de narration, comme pour revivre ce qu'il avait ressenti en regardant Joséphine avancer ses arguments ou exprimer laconiquement son hostilité envers la politique du chancelier de la réunification. Or, le narrateur renoue avec le temps du passé au seul moment où il évoque la rude journée de travail qu'il vient de passer à l'Institut et qui l'empêche de contredire Joséphine plus vigoureusement. Tout le reste du texte est écrit au présent – un présent qui traduit les réflexions d'un narrateur engagé dans un monologue intérieur tout aussi classique ... (« Ich gehöre zu denen, ... ») mêlé au présent narratif qui traduit la discussion avec Joséphine (« Ost oder West, erklärt sie, das sei Jacke wie Hose »).

L'analyse de la perspective narrative doit faire partie intégrante de tout exercice de traduction et le jury insiste sur la nécessité d'inclure cette dimension dans la préparation. Il s'est malheureusement vu obligé de sanctionner plusieurs copies dont les auteurs s'étaient obstinés à rendre l'ensemble du récit au passé.

Par ailleurs, la traduction de certains verbes a pu mettre les candidats en difficulté. Nous souhaiterions mentionner en particulier le verbe de modalité « dürfen », qui apparaît à la fin du premier paragraphe de l'extrait dans la phrase : « immerhin lässt er mich reden, auch wenn meine Argumente kaum in unsere Berichte eingehen dürften ». Dans ce passage, « dürfen » ne signifiait pas « avoir l'autorisation de », comme beaucoup de candidats l'ont imaginé. Pour rappel, au subjonctif 2, qui sert à exprimer l'hypothèse, les verbes de modalité peuvent être employés pour formuler une supposition. Ainsi « dürfen » combiné dans ce segment avec « kaum » qui signifie « ne ... guère, à peine », a pour objectif de signaler quelque chose de peu probable, en l'occurrence le fait que les arguments du narrateur trouvent leur place dans les rapports publiés par l'Institut dans lequel il travaille.

Problèmes de sens et de bon sens

La traduction de certains passages et expressions du texte, notamment dans la première moitié de l'extrait, a mis en difficulté un certain nombre de candidats, et nous souhaitons en présenter ici quelques exemples : A la lecture de l'extrait dans sa totalité, le lecteur comprend que la question de la

réunification ne suscite guère l'intérêt de Joséphine, qu'elle conteste tout ce qui concerne l'État, si bien qu'à la fin, le narrateur la qualifie même de « drôle d'anarchiste ».

Ces éléments auraient dû permettre aux candidats de comprendre et de traduire correctement les segments suivants : à « ihre Begeisterung scheint sich in Grenzen zu halten » : dans beaucoup de copies, cette tournure a été traduite incorrectement par « son enthousiasme s'arrête en apparence aux frontières », ce qui n'a guère de sens ; le mot « Grenze » ne pouvait être rendu en français par le mot « frontière », il fallait comprendre qu'il était ici employé au sens figuré au service d'une expression signifiant la mesure (sich in Grenzen halten) et indiquant donc l'enthousiasme très limité de Joséphine pour la réunification.

à La remarque du narrateur quelques lignes plus loin, toujours à propos de Joséphine « dass ihr patriotische Regungen fremd sind, wundert mich nicht » a par ailleurs donné lieu à d'étonnantes contorsions : la traduction de l'extrait par « que ses sentiments patriotiques soient étranges / que ses aspirations patriotiques se fassent à l'étranger » révèle non seulement une difficulté à imaginer un contexte, mais aussi, ce qui est presque encore plus inquiétant, d'importantes failles dans l'analyse grammaticale, pourtant indispensable. L'allemand est bien une langue à déclinaison et tout étudiant qui a quelques bases grammaticales doit être en mesure de lire « ihr » comme un pronom personnel au datif et non pas comme un pronom possessif amputé de sa désinence.

Il apparaît par ailleurs clairement dans le texte que le narrateur travaille dans un Institut, mot transparent, où il a un supérieur hiérarchique. Le segment « mein Chef führt die Gegenpartei an » ne saurait donc signifier que ce chef mène le parti d'opposition, comme de nombreux candidats l'ont écrit. Il est en revanche bien à la tête du camp adverse dans le débat sur les conséquences économiques de la réunification et pense que tout va s'arranger (« sieht alles auf gutem Wege »).

En cela, il s'oppose au narrateur qui voit tout en noir et pense que l'Est sera un véritable gouffre (« Im Osten droht uns ein einziges schwarzes Loch »), et qu'il va provoquer la ruine de l'Ouest, le précipiter dans sa chute (« in den Abgrund reißen »). Joséphine, elle, ne se soucie pas beaucoup de ces considérations : « Ost oder West, erklärt sie, das sei Jacke wie Hose ». Si ce segment a généralement été bien traduit par « du pareil au même » ou « bonnet blanc et blanc bonnet », il a cependant parfois été rendu par du mot-à-mot dénué de sens « comme veste et pantalon », ou encore par des tournures idiomatiques mal comprises : « comme les torchons et les serviettes » - justement : on ne les mélange pas !

Joséphine compare l'État à un homme qui serait très gros parce qu'insatiable. Si le mot « Wanst » a été souvent judicieusement traduit par « gros ventre », « ventripotent », « bedonnant », élément anatomique qui n'est pas sans rappeler la silhouette du chancelier Helmut Kohl (cf. document ci-dessous), l'expression « nie genug kriegen kann » n'a hélas pas toujours été comprise. Quand le verbe « kriegen » a été improprement rapproché du substantif « der Krieg », cela a donné lieu à des traductions très fantaisistes et insensées, comme « il a un gros ventre parce qu'il ne fait pas assez la guerre ».

Au début du texte, une autre remarque du narrateur à propos de Joséphine a désarçonné plus d'un candidat. « Kühl wie eine Gurke sagt sie, sie finde kleinere Länder sympathischer als große ». Le narrateur rapporte ici les paroles de Joséphine. L'expression adverbiale « kühl wie eine Gurke » se rapporte au verbe « sagen », ce que d'ailleurs la ponctuation indique, et ne fait pas partie, comme beaucoup de candidats ont pu l'indiquer, du discours de Joséphine. Au-delà du fait étonnant que de nombreux candidats ignorent manifestement la signification de « kühl », une traduction mot à mot, proposée maintes fois, ne faisait aucun sens en français ! « Rafraichissant comme une courgette, « tiède comme un concombre », « chaud comme une fournaise », « froid comme une courge » font partie des propositions les plus fantaisistes des candidats à cet endroit.

	Extrait de la première page du journal britannique The Spectator, 24 février 1990. Caricature utilisée pour l'épreuve d'allemand du Bac L 2002 : Kohl alias l'Allemagne de l'Ouest en gros mangeur insatiable qui engloutit l'Allemagne de l'Est.
--	---

	
Dans toutes les caricatures, l'Allemagne de l'Ouest, Kohl, ou l'Allemagne réunifiée prennent l'allure d'un homme à la grosse panse ...	

Problèmes de vocabulaire et confusions lexicales

Certains éléments lexicaux ont fait trébucher des candidats. Nous relèverons ici les erreurs les plus importantes :

- L'adjectif « unbelehrbar » qui se rapporte à la personnification que fait Joséphine de l'Etat n'a pas toujours été bien compris. Si la plupart des candidats a correctement détecté le lien avec le verbe « lehren », beaucoup d'entre eux semble ignorer la signification du suffixe –bar,

qui sert à exprimer quelque chose qui peut ou ne peut (quand précédé du préfixe –un) être réalisé ((un)bezahlbar, (un)brauchbar, (un)sichtbar...) : ainsi, « unbelehrbar » devait être traduit par « incorrigible », éventuellement « borné », mais en aucun cas par « inculte ». Le jury recommande aux candidats de revoir la signification des principaux pré- et suffixes, et pas seulement –los et –voll, qui figuraient d'ailleurs également dans le texte (« skrupellos », « sinnvoll »).

- Plusieurs autres termes ont donné lieu à des confusions, relevant les lacunes lexicales de quelques candidats :

o Le verbe « betreuen » était à comprendre comme « s'occuper de quelqu'un » et ne devait être confondu avec le verbe « vertrauen »

o Le verbe « bedienen » en fin de texte n'est pas à confondre avec le verbe « verdienen »

o Le substantif « der Vortritt » (« sie besteht darauf, daß man ihr den Vortritt lässt ») ne pouvait être confondu avec le substantif « der Fortschritt »

- Enfin le pronom indéfini « man » était manifestement inconnu pour un bon nombre de candidats dans ses formes déclinaison « einen » à l'accusatif et « einem » au datif, et a souvent été rendu par « tout le monde », « tous », « chacun » ; or, en français on a recours à « vous » pour ces formes.

Éléments de registre

Il paraît évident de rappeler que le registre de langue doit également être fidèlement rendu. L'extrait issu du roman de Hans Magnus Enzensberger est rédigé dans un allemand relativement soutenu, mis à part quelques passages dans lesquels le narrateur rapporte les propos de Joséphine, qui s'exprime dans un langage plus courant.

Parfois, les candidats ont malheureusement opté pour un registre beaucoup trop familier dans le rendu de certaines tournures : l'exclamation « keineswegs ! » employée par Joséphine au début de l'extrait ne pouvait ainsi en aucun cas être traduite en français par « pas moyen ! » qui ne rend fidèlement ni le sens de l'expression, ni le registre de langue employé.

Le verbe «sich zerstreiten», utilisé à propos du groupe de travail auquel appartient le narrateur, ne justifiait pas non plus le recours à une expression familière comme «se chamailler » mais devait plutôt être traduit par « se quereller » ou par l'idée d'une division au sein du groupe.

Remarques sur l'orthographe

Nous allons terminer nos remarques par une réflexion sur l'orthographe qui mérite d'être traitée avec autant de soin que les autres éléments d'un exercice de traduction qui se doit toujours d'être doublement humble : face au texte d'origine et face à la langue française dont elle ne saurait enfreindre les règles élémentaires. Ainsi le jury déplore que le mot « État » ait souvent été privé de sa

majuscule. L' « Est » et l' « Ouest » ont souvent connu un sort semblable, ainsi que l'«Institut». Ce sont là des erreurs fâcheuses pour des candidats se destinant à l'enseignement de la langue française. Faut-il par ailleurs rappeler que le Liechtenstein existe ? Il n'est pas loin de la France et s'écrit avec un « e » après le « i », et il est précédé d'un article, tout comme le Luxembourg ...

Le jury tient cependant à souligner qu'il a pu lire quelques excellentes copies ainsi que plusieurs copies très valables et voudrait féliciter les candidats pour leur sens de la justesse et leur liberté d'esprit quand il s'agissait de rendre des tournures qui résistent à la traduction littérale et facile. Il souhaite enfin encourager les futurs candidats à ne pas oublier de lire régulièrement de la littérature en langue allemande, et de viser dans toute traduction l'élégance ainsi que l'intelligence du propos en français.

PROPOSITION DE TRADUCTION

J'avais l'impression que Joséphine faisait peu de cas de ce qui se passait en politique, mais sur ce point, je m'étais trompé. C'est elle qui commença à pester contre Kohl, qu'elle surnommait « l'incontournable ». Ils vont le réélire, cette fois encore ! Son enthousiasme pour la réunification semble limité. Avec un aplomb tranquille, elle déclare trouver les petits pays plus sympathiques que les grands. Je veux savoir si elle inclut aussi la RDA dans la première catégorie. Pas du tout ! C'est au Liechtenstein ou au Luxembourg qu'elle pense ! Son cas est désespéré. Mais le fait que les grands élans patriotiques lui soient étrangers ne m'étonne guère. Je me contentais de la contredire mollement car j'avais eu une journée fatigante à l'Institut où le groupe de travail s'était divisé à propos des conséquences économiques du processus de Réunification. Je fais partie de ceux qui pensent que la RDA provoquera également la ruine de l'Ouest. L'Est sera pour nous un véritable gouffre. Mon chef est à la tête du camp opposé et considère que tout est en bonne voie. Au moins me laisse-t-il m'exprimer, même si mes arguments ne trouveront probablement pas de place dans nos rapports. Ce conflit a de quoi nous occuper encore de nombreuses années.

Mais Joséphine ne s'embarrasse pas de telles réflexions. L'Est ou l'Ouest, déclare-t-elle, c'est bonnet blanc et blanc bonnet. Visiblement, tout ce qui a un rapport avec notre État lui déplaît. Elle se représente ce dernier sous la forme d'un homme. Elle l'imagine pourvu d'une panse énorme parce qu'il est insatiable. Non seulement le voit-elle comme incorrigible et dépourvu de scrupules, mais ce qu'elle lui reproche surtout, ce sont ses mauvaises manières et son mauvais goût. Il se mêle de tout, vous bouscule en permanence et, pire encore, il veut à tout prix prendre soin de vous. Bref, il s'agit d'un petit bourgeois doté d'une grande énergie criminelle. Elle ne lui demande qu'une chose pourtant : qu'il la laisse tranquille, une seule fois, ne serait-ce que pour un mois. Mais l'Etat n'y pense pas. Elle dit en maugréant qu'elle trouve sans cesse dans sa boîte à lettres quelque formulaire imprimé et la plupart du temps, ce sinistre parasite lui réclame de l'argent. C'est comme avec la mafia : on doit toujours payer pour sa protection.

Je lui demande si elle préférerait vraiment avoir affaire à tout un tas de bandes rivales. Si elle aimerait se passer des pompiers, de la police, du rule of law ; j'ajoute que personnellement, il me paraît sensé

qu'il y ait par exemple un code de la route, car je ne tiens pas à me faire écraser. Cela, elle peut encore le concevoir, concède Joséphine, mais tout ce qui va au-delà la dérange profondément. Elle est une drôle d'anarchiste ; elle insiste pour qu'on lui laisse la priorité, pour qu'on la serve, et je suppose que même en été, elle porte des gants en dentelle blanche.

ÉPREUVES ÉCRITES : version anglaise

Rapport présenté par Laurent Folliot, maître de conférences à l'université Paris Sorbonne.

PRÉSENTATION DU TEXTE

De Virginia Woolf, on connaît sans doute les expérimentations romanesques et les prises de position politiques, féministes et pacifistes notamment. Figure éminente du « groupe de Bloomsbury », qui tire son nom d'un quartier de Londres autour duquel gravitent différents artistes et intellectuels durant les premières décennies du XX^e siècle, Woolf publie une œuvre abondante, que ses innovations formelles apparentent aux recherches esthétiques bientôt rassemblées par critiques et universitaires sous le nom de Modernisme. Si la fiction occupe une place de choix dans son travail, comme en témoignent ses nouvelles, et des romans majeurs tels que *La Chambre de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922), *Mrs Dalloway* (1925), *La Promenade au phare* (*To the Lighthouse*, 1927), *Orlando* (1928), *Les Vagues* (*The Waves*, 1931) ou encore *Les Années* (*The Years*, 1937), l'essai, le théâtre et la biographie lui offrent un terrain d'exploration tout aussi fertile, si ce n'est le lieu d'une écriture hybride, croisant volontiers les genres.

La place qu'occupe dans ce canon *Flush : une biographie* (*Flush: A Biography*) semble à première vue plus équivoque, pour ne pas dire marginale, comme le confirme le relatif désintérêt longtemps manifesté par la critique pour cette « œuvre sans pedigree »¹⁴ (Catherine Bernard). Publiée en 1933, entre autres par la Hogarth Press, fondée par les époux Woolf, puis dans une traduction française de Charles Mauron chez Stock en 1935 (une nouvelle traduction de Catherine Bernard figure dans les *Œuvres romanesques* parues dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2012), ce court roman ne serait, à en croire son auteur, qu'une fantaisie légère, un délassement bienvenu après la difficile gestation des *Vagues*, dont Woolf espère aussi juguler l'échec commercial qu'elle redoute. Elle n'en avouera pas moins craindre le succès populaire – qui sera bien réel – d'« un livre idiot » (« a silly book », selon ses propres dires¹⁵), dont l'apparente frivolité risque, selon elle, de réduire son écriture à la caricature d'un charmant bavardage féminin.

Inspiré par la correspondance amoureuse entre Elizabeth Barrett et Robert Browning, *Flush* retrace la vie d'un « personnage » historique inattendu, un cocker roux, offert à la poétesse durant son confinement au 50 Wimpole Street, à Londres, avant le mariage clandestin et la fuite en Italie du couple d'écrivains. Si *Flush* adresse donc un clin d'œil avoué aux *Victoriens éminents* (*Eminent Victorians*) de l'ami de Woolf Lytton Strachey, et plus discrètement peut-être au *Dictionnaire biographique national* (*Dictionary of National Biography*), cofondé par le père de la romancière, s'il singe l'esprit de sérieux de l'historien par la minutie proclamée de sa reconstitution, son ton volontiers héroïque ou sa progression convenue (de la généalogie du chien jusqu'à sa mort, en passant par diverses péripéties fortement dramatisées), c'est toutefois pour mieux en déporter la perspective, au profit d'une subversion politique et littéraire qui donne au roman sa véritable profondeur.

Le changement de focale qu'il opère est en effet multiple, prolongeant notamment les glissements opérés dans cette autre autobiographie fictionnelle et hybride qu'est *Orlando* : la femme écrivain, auteur d'*Aurora Leigh*, s'y voit non seulement délivrée du joug paternel, mais supplante ici son illustre mari comme sujet indirect de la biographie et double autobiographique potentiel. Plus encore, l'animal remplace l'humain comme centre renouvelé du récit et de l'Histoire, et trouve droit, sinon à la parole, du moins à la subjectivité. Pour être « muet » (*dumb*), le chien n'en permet donc pas moins de scruter l'âge victorien, d'interroger les hiérarchies qu'il contribua à consacrer entre classes, genres et nations, et d'en délier en partie le corset. Plus largement, ce déplacement permet d'interroger la langue au contact du réel. Ce que l'on ne saurait alors accepter de la femme, on le tolère aisément du chien : s'il se retrouve ici doué de conscience, *Flush* est aussi un corps, le foyer de

¹⁴ Catherine Bernard, « *Flush : Notice* », in Virginia Woolf, *Œuvres romanesques*, tome II, dir. Jacques Aubert, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 1413.

¹⁵ Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, volume IV, ed. Anne Olivier Bell, Londres, The Hogarth Press, 1977-1984, p. 153.

perceptions sensorielles foisonnantes, qui ne se limitent aucunement à l'empire conjugué de l'œil et de la raison. La langue qui les retranscrit n'a pourtant rien de primitif : si son raffinement s'explique en partie par la facture parodique du roman, il nous laisse plus secrètement éprouver ce que l'écriture enferme, dompte, et réprime, autant que ce qu'elle laisse échapper.

Le travail de traduction aura sans doute révélé combien le passage sélectionné est riche de ces tensions. Situé à la fin du tout premier chapitre intitulé « Three Mile Cross », qui nous présente parodiquement la noble lignée de l'animal, et sa jeunesse aussi libre qu'insouciante chez Miss Mitford, il décrit l'arrivée de Flush chez sa nouvelle maîtresse, dans la chambre obscure et cloisonnée où Miss Barrett, touchée d'une paralysie mystérieuse, vit quasi recluse. Le roman d'éducation se mêle à la scène de première vue alors qu'à la découverte d'un environnement où Flush apprendra par la suite à dompter sa fougue animale, succède un portrait en miroir, confinant à l'*ekphrasis* à juger par diverses photos et gravures dont se servit Woolf pour son roman. A travers ce mythe révisé de l'androgynie, le passage fait ainsi jouer les lignes entre les espèces et les genres.

CONSEILS GÉNÉRAUX

Cet extrait de Woolf couvrait, du point de vue stylistique, une palette ample, reflétant la souplesse caractéristique de son écriture, mais aussi la singularité d'un récit qui joue et se joue de sa focalisation inhabituelle sur un personnage canin (rappelons à cette occasion qu'il importe de lire un texte de concours jusqu'au bout avant d'entreprendre de le traduire, sous peine de laisser passer un élément de compréhension aussi essentiel !). On y trouve en effet les phrases les plus élémentaires aussi bien que des constructions fort complexes, et des mots appartenant aux rudiments de la langue aussi bien que d'autres relevant de l'expression la plus choisie. Le jury demeure conscient que les candidats à l'agrégation de lettres modernes n'ont pas nécessairement vocation à devenir des anglicistes chevronnés, et qu'on ne saurait donc exiger d'eux une connaissance exhaustive d'un lexique par ailleurs foisonnant. Néanmoins, il est difficile d'admettre que des étudiants qui ont suivi des cours d'anglais pendant plus d'une douzaine d'années puissent encore ignorer la différence entre des adjectifs aussi courants que *large* (« ample », « vaste ») et *wide* (large), ou entre des champs (*fields*) et des prés (*meadows*). Il est donc essentiel, afin de conserver ou d'acquérir un minimum d'automatismes, que les candidats tâchent de lire attentivement quelques romans de qualité en anglais durant l'année de préparation, et aussi qu'ils apprennent un peu régulièrement du vocabulaire pour dépasser le niveau basique, par exemple avec *Le Robert & Collins : Vocabulaire anglais* (Robert, 2014) ou *Le mot et l'idée, Anglais 2* (Ophrys, 2012) ; ajoutons que la maîtrise des adverbes et des prépositions, notamment dans les *phrasal verbs*, est particulièrement utile pour éviter faux-sens et contresens (pour ne pas confondre, par exemple, *back at him* avec *behind him*). Par ailleurs, un dictionnaire unilingue est autorisé, pour aider les candidats à déterminer le sens de mots inconnus ou peu familiers : il s'agit là, bien sûr, d'un outil précieux, mais à condition de le manier judicieusement ; trop de candidats alourdissent, voire dénaturent des phrases entières de leur version par des paraphrases maladroites calquées sur les définitions anglaises du mot voulu, ou se fondent sur une définition inadéquate au contexte et basculent ainsi dans des contresens, voire des non-sens. Dans tous les cas de figure, un vocabulaire français riche et précis est évidemment nécessaire pour restituer au mieux les nuances du texte anglais : si le jury a souvent bonifié les traductions les plus fines, il regrette le grand nombre d'approximations sémantiques rencontrées dans les copies.

La maîtrise de la grammaire, tant anglaise que française – on est gêné d'avoir à le rappeler – était bien entendu indispensable à la réussite de l'épreuve. L'écriture de Virginia Woolf se fait volontiers complexe, et on a vu que cette complexité se retrouvait ici, notamment dans les segments 2, 6 et 9 (voir ci-dessous) qui comprenaient des phrases à la syntaxe élaborée. Il est absolument capital, en pareil cas, de porter un minimum d'attention à la construction de la phrase, d'en avoir perçu l'enchaînement et de l'avoir correctement analysée avant de commencer à la traduire. On ne saurait donc trop recommander aux candidats qui douteraient de leurs compétences de rejeter un coup d'œil à leurs exercices grammaticaux du lycée, voire – de préférence – de pratiquer un peu régulièrement un manuel de niveau universitaire, comme la *Grammaire anglaise de l'étudiant* (S. Berland-Delépine et J.-Y. Duchet, nouvelle édition, Ophrys, 2018). D'autre part, le manque de rigueur grammaticale s'observant rarement dans une seule langue, il importait tout autant de savoir tenir le fil de la phrase dans la langue-cible. Or on trouve encore nombre de ruptures syntaxiques dans les copies du concours, suggérant que trop de candidats se bornent à traduire le texte syntagme par syntagme, voire mot à mot, sans guère se soucier de la cohérence du résultat : ce genre de négligence a naturellement été lourdement sanctionné par le jury. Ailleurs, les approximations et les maladroites procèdent simplement de ce que les particularités respectives de l'anglais et du français n'ont pas été suffisamment prises en compte ; si les collocations défectueuses ou abusives relèvent du sens de la

langue et, à ce titre, sont parfois difficiles à éviter tout à fait, les calques structuraux, qui sont l'un des écueils « classiques » de la traduction, peuvent être éradiqués si le candidat prend le temps d'étudier, non seulement la grammaire anglaise, mais encore les fondamentaux de l'exercice lui-même, tels qu'ils sont exposés dans un manuel comme le toujours utile *Initiation à la version anglaise* de Françoise Grellet (Hachette, 1985, rééd. 2014). La même remarque vaut aussi pour la perception du système des temps en anglais et sa restitution en français, le choix pour le *simple past* entre imparfait et passé simple apparaissant toujours aussi problématique pour nombre de candidats.

La juste identification du registre d'un texte est une autre des compétences attendues de la part des étudiants : il ne s'agit pas seulement d'éviter les termes et les tournures trop familières là où l'original ne les appelle pas, mais aussi de savoir détecter, fût-ce dans un texte contemporain, d'éventuels archaïsmes, des tours « poétiques », ou des expressions relevant du style soutenu. En l'occurrence, le jury avait, cette année, donné au concours un extrait d'une œuvre moins contemporaine que de coutume, *Flush* remontant, comme on l'a vu, à 1933. Si l'on ne saurait parler à ce propos d'un état « ancien » de la langue, et si l'écriture woolfienne n'est pas essentiellement préoccupée de ce qu'un lecteur français appellerait le style classique, il convenait d'en tenir compte sur certains points, notamment la conjugaison : même si le jury n'a pas sanctionné très lourdement l'usage (désormais pratiquement banalisé) du subjonctif présent dans un récit au passé, il va de soi que l'imparfait était largement préférable, et que la maîtrise de ce temps faussement désuet demeure un atout pour les candidats à l'agrégation de lettres modernes !

Segment 1. Suddenly, Flush saw staring back at him from a hole in the wall another dog with bright eyes flashing, and tongue lolling! He paused amazed. He advanced in awe.

- L'épreuve de version ne consiste certes pas en un commentaire, mais les candidats ne sauraient faire l'économie d'une véritable *lecture* du texte qui leur est proposé, afin d'en dégager les caractéristiques esthétiques les plus saillantes qu'il leur incombera de restituer en français. Dans ce premier segment se lit d'emblée une forme de spécularité qui caractérise l'expérience perceptive du chien Flush, dont le point de vue est adopté dans ce texte. *A hole in the wall* renvoie donc à la présence d'un miroir (et non pas d'un « cadre ») qui, sans être mentionné explicitement, affecte néanmoins la syntaxe de l'extrait dans ses parallélismes, ses rythmes binaires (*with bright eyes flashing, and tongue lolling*) et sa prose paratactique (*He paused amazed. He advanced in awe*) qu'il convenait de rendre. La négligence de ces données stylistiques a été pénalisée.

- De plus, ce segment comportait de nombreuses formes verbales en –ING indiquant la perception d'un événement depuis un point de son déroulement, ici le moment où Flush voit son reflet dans le miroir. Cette perception soudaine donne lieu à un portrait où les formes verbales en –ING prennent une valeur quasi-adjectivale. La difficulté consistait ici à éviter la maladresse d'un emploi trop appuyé du participe présent pour restituer cette hésitation entre le pôle verbal et le pôle nominal (« vit, le regardant », « yeux brillants lui rendant »). En revanche, transformer *flashing* en adjectif (« perçants », « étincelants », « éclatants ») engendre une sous-traduction. Plus grave, les traductions de *saw staring* par « *vit le regardant » ou « *vit qui le regardait » constituent, en l'absence de virgule, des erreurs de syntaxe lourdes. Il fallait également éviter le calque « *Il s'arrêta étonné » pour rendre *He paused amazed*.

- Une autre difficulté de ce segment résidait dans l'emploi de verbes de perception ou de mouvement au sens très précis. Il fallait ainsi veiller à ne pas écraser le sens de *staring* (« fixer ») en utilisant simplement « regarder » ou « observer ». De plus, les candidats doivent être plus vigilants quant à l'analyse syntaxique des segments à traduire : *back* est ici une particule adverbiale associée au verbe *stare*. L'omission a donc été pénalisée dans des traductions comme « croisa le regard d'un autre chien » ou « vit un autre chien qui le regardait fixement ». Pire, rendre *staring back at him* par « regardant derrière lui » constitue un contresens.

- De même, le verbe *flashing* rappelle certes l'adjectif *bright*, mais il n'était pas acceptable de l'omettre complètement. Les traductions par « des yeux brillants », « lumineux », « qui clignotent » ou qui fixent « sans ciller » se situent dans le bon champ sémantique mais relèvent du faux-sens ; le recours à l'expression « comme un éclair » ou au nom « étincelle » paraissait plus opportun ici.

- Nous rappelons au candidat qu'une version réussie fait valoir un juste équilibre entre fluidité du texte-cible et fidélité au texte-source, en évitant les calques tels que « un autre chien avec des yeux » (pour *another dog with bright eyes*) ou « *il pausa » (pour *He paused*). De même, les nuances lexicales doivent être rendues, si possible sans contresens : l'adjectif *amazed* a ici un sens fort (« étonné », « surpris ») sont sous-traduits, à l'instar de l'expression « in awe » (« intimidé » ou « craintif ») sont sous-traduits, et il s'agit ici davantage de crainte que d'« émerveillement » ou de

« solennité », qui constituent des faux-sens). Enfin, si les noms propres ne se traduisent généralement pas, dans le cas de cet animal de compagnie, le jury a toléré quelques trouvailles heureuses, telles que « Pivoine » pour *Flush*.

Proposition de traduction : *Soudain, Flush vit un autre chien qui le fixait lui aussi du regard depuis un trou dans le mur, les yeux brillants comme l'éclair, la langue pendante ! Il s'arrêta, stupéfait. Il s'avança, pris d'une crainte révérencieuse.*

2. Thus advancing, thus withdrawing, Flush scarcely heard, save as the distant drone of wind among the tree-tops, the murmur and patter of voices talking. He pursued his investigations, cautiously, nervously, as an explorer in a forest softly advances his foot, uncertain whether that shadow is a lion, or that root a cobra.

- Comme l'année dernière, il fallait veiller à ce que « les « petits mots » de la langue, souvent des adverbes courts, ne passent pas par pertes et profits. Dans ce segment, l'adverbe *thus* porte sur les mouvements hésitants et contradictoires de *Flush* (*advancing...withdrawing*). Des expressions comme « moitié... moitié » ou « tantôt... tantôt » permettaient certes de restituer la binarité de la structure anglaise, mais ne correspondaient pas au sens de l'adverbe de manière. Autre exemple, la préposition *save*, qui introduit ici une nuance dans la comparaison avec *as*, a souvent été comprise comme son homonyme verbal *to save*, donnant lieu à des contresens très préjudiciables voire à des réécritures et des non-sens (« sauvant comme », « sauvés », « sauvegardant »...).

- Il faut également accorder une attention particulière aux temps du récit. Le premier verbe conjugué ici, *heard*, porte sur la perception de *Flush* alors qu'il est en train de s'avancer et de reculer, et contribue à la description de la scène. C'est donc l'imparfait de l'indicatif qui s'impose en français. En revanche, avec le verbe *pursued*, on reprend la séquence des événements du récit, et on revient au premier plan de l'action racontée, d'où l'emploi du passé simple (« poursuivit », à ne pas confondre avec le présent de l'indicatif « poursuit »...).

- Le champ sémantique des effets sonores, très riche en anglais, a pu être très discriminant. Il s'agissait à la fois de traduire le sens particulier de noms comme *drone* (bourdonnement) ou de *patter* (crépitement) tout en tenant compte de leur situation textuelle et en particulier des collocations (*drone of wind*, *patter of voices*). Dès lors, des expressions comme « souffle du vent », « sifflement », constituent des faux-sens, et « le grondement » ou « la rumeur » sont sous-traduits. Pour ce qui est des voix, le « martèlement », le « brouhaha », le « clapotis » ou le « flot continu » relèvent du faux-sens.

- Par ailleurs, pour éviter les calques lexicaux ou syntaxiques, fréquents dans ce segment, on se souviendra que pour les parties du corps, le français utilise moins l'adjectif possessif que l'anglais (« *avance son pied »), et qu'il existe un sens distributif en français. On préférera donc « la cime des arbres », pour *among the tree-tops* à la traduction calquée « dans les cimes des arbres » et à l'omission doublée d'une faute d'orthographe « dans les *cîmes ». Pour *uncertain whether*, un étoffement était nécessaire pour éviter le calque « *incertain si » (ou pire « *incertain quant à savoir »). Enfin, le singulier était ici préférable pour *his investigations*.

- Dernière difficulté de ce segment : la détermination, dont on rappellera qu'elle peut coûter cher si elle est altérée inutilement dans le texte-cible. Dans la comparative *as an explorer in a forest advances his foot*, il s'agit bien d'un explorateur indéfini (et non d'un archétype), de même que la forêt évoquée. La lenteur précautionneuse du pas devait être traduite par un singulier, comme dans le texte-source : par conséquent, les traductions « avance à petits pas », « pas à pas », « à pas feutrés » n'étaient pas recevables, alors que « avance le pied » ou « hasarde le pied » étaient parfaitement acceptables.

S'avançant ainsi, se retirant ainsi, Flush entendait à peine, sinon comme le bourdonnement lointain du vent dans la cime des arbres, le murmure saccadé de voix qui conversaient. Il poursuivit son investigation, prudemment, anxieusement, comme un explorateur dans une forêt avance doucement le pied, sans bien savoir si telle ombre est un lion, ou telle racine un cobra.

3. At last, however, he was aware of huge objects in commotion over him; and, unstrung as he was by the experiences of the past hour, he hid himself, trembling, behind a screen. The voices ceased. A door shut. For one instant he paused, bewildered, unstrung.

- Ce segment présentait un certain nombre de difficultés : d'ordre lexical tout d'abord, avec des termes mal connus tels que *in commotion* ou *unstrung*, ou des automatismes malvenus de traduction pour *screen* ; d'ordre syntaxique pour *unstrung as he was* ; enfin, d'ordre logique pour la traduction, notamment, du premier syntagme. Celui-ci a posé des problèmes lorsque les candidats n'ont pas su s'éloigner d'une traduction littérale. L'économie syntaxique de l'anglais ne pouvait supporter le calque en français. Une visualisation claire de la scène devait permettre de comprendre que l'expression verbale *he was aware of* porte de façon logique sur le bruit occasionné par les objets que l'on déplace au-dessus du narrateur, et non sur les objets eux-mêmes, qu'il ne pourrait percevoir sans le bruit qu'ils produisent. L'expression *in commotion* devait donc être rendue de manière fine par une traduction renvoyant à la fois au mouvement et au bruit, car c'est bien un bruit dont Flush « prend conscience » ou qu'il « perçoit ». Il fallait également éviter tout animisme abusif (« des objets qui se déplaçaient »).
- La transposition de *at last* en expression verbale « il finit par percevoir » permettait d'éviter la très maladroite juxtaposition d'adverbes en -ment (« Finalement, cependant... »). L'expression *at last* a par ailleurs donné lieu à de nombreuses confusions avec *at least*.
- Le segment a posé des problèmes lexicaux. L'adjectif *unstrung* a donné lieu à de nombreuses sous-traductions ou approximations (« perturbé/déstabilisé/inquiet »), de même que *bewildered* (« confus/perplexe »). Il fallait veiller à conserver la répétition volontaire de *unstrung* en fin de segment. La construction de la première occurrence du terme (*unstrung as he was by...*) a pu mener à des contresens (« tout défait qu'il était » suggérait une forme de concession : malgré son état Flush arriva à se cacher – ce qui n'était pas le sens du texte) ou des maladresses de construction (« *défait comme il était » qui, sans pronom complément, n'est pas une structure correcte).
- Le terme *screen* a été souvent traduit de façon automatique par « écran ». L'analyse de la scène aurait dû permettre d'éliminer logiquement cette traduction. La scène se situe dans un salon, et le terme de « paravent » s'imposait. Le verbe *paused* a également donné lieu à des calques malvenus (« *fit une pause » est une expression maladroite qui, de plus, rompt le rythme ternaire de la fin de la phrase), voire au barbarisme « *il pausa ».
- La ponctuation du segment ne devait pas poser de problème particulier. La succession des actions était clairement établie par les verbes au prétérit (une suite de passés simples en français). Le rythme imposé par les phrases ponctuées de virgules interrompues par les deux phrases minimales (sujet – verbe) devait également être repris de la manière la plus simple possible, en respectant la ponctuation originale.

Il finit cependant par percevoir d'énormes objets que l'on déplaçait à grand fracas au-dessus de lui ; et, bouleversé comme il l'était par les expériences de l'heure écoulée, il se cacha, tremblant, derrière un paravent. Les voix s'interrompirent. Une porte se ferma. Il s'arrêta un instant, interdit, bouleversé.

4. Then with a pounce as of clawed tigers memory fell upon him. He felt himself alone—deserted. He rushed to the door. It was shut. He pawed, he listened. He heard footsteps descending. He knew them for the familiar footsteps of his mistress. (max. 50 pf)

- Ce segment présentait de nombreuses difficultés, à commencer par la traduction de la métaphore de la première phrase. Seule une analyse syntaxique attentive permettait, tout d'abord, de bien comprendre quel était le prédicat de la phrase (*memory* sujet / *fell* verbe), car l'absence de ponctuation a pu troubler certains candidats. La métaphore impliquait une analogie entre la mémoire qui revient subitement au personnage et des tigres bondissant sur leur proie. L'expression *memory fell upon him* était déjà une métaphore en soi, et les verbes « s'abattre » ou « fondre » s'accommodaient assez bien de la comparaison avec l'attaque de tigres. Le groupe nominal *clawed tigers* devait être rendu de la manière la plus simple par « tigres griffus », plutôt que d'autres propositions certes cohérentes dans ce contexte mais qui menaient à de mineures sur-traductions (« des tigres toutes griffes dehors » / « des tigres aux griffes acérées »). La structure comparative a pu en dérouter certains, mais surtout devait être analysée finement afin de comprendre quels sont les termes exacts de la comparaison : celle-ci s'établit entre *pounce* et *clawed tigers*. Mais *pounce* renvoie au mouvement de la mémoire, et non réellement à celui des tigres, même si le texte joue bien entendu sur tout ce réseau métaphorique de l'attaque de félins pour décrire le phénomène psychologique que le personnage subit (*pounce, fell upon him*). Il s'agissait également d'éviter le calque maladroit sur la préposition *with* et de lui préférer la structure prépositionnelle « d'un bond ». De même, une traduction simpliste de la structure comparative « as of » par « comme » menait à une expression très incertaine

de la comparaison. Il fallait réintroduire les termes de l'analogie de façon plus explicite par un recours à un pronom de reprise : « semblable à celui de... ».

- Les difficultés de la deuxième phrase portaient sur le calque lexical malheureux à éviter sur *deserted* (« déserté » en français renvoie à un lieu, et non à une personne), et sur la compréhension de la structure réflexive *he felt himself alone*. Le pronom réflexif « lui-même » suggérerait que Flush envisageait sa situation par rapport à celle d'autres personnes. *He felt himself alone* n'est qu'une forme d'insistance, et n'introduit aucune comparaison avec un tiers. Ce calque menait donc à un contre-sens.

- Les courtes phrases suivantes ne posaient pas de difficultés particulières, sauf peut-être la traduction du verbe *pawed*. Une visualisation claire de la situation permettait de trouver une équivalence en français pour décrire le mouvement désespéré du chien. En français, un changement de point de vue s'opère dans la description de cette action. Ce n'est plus le moyen (la patte) mais le résultat (le contact avec la porte) qui est mis en avant avec le verbe « gratter ». Pour cette raison, il était acceptable d'envisager un étoffement afin de décrire plus précisément l'action telle que l'anglais la présente (« gratta de la patte / donna des coups de pattes »).

- Il n'était pas nécessaire d'étoffer *footsteps* par « bruits de pas » puisque la notion de la perception du son est contenue dans le verbe anglais *heard* comme dans le français « entendit ». D'autre part, il valait mieux éviter la répétition de *footsteps* dans ces deux dernières phrases. Le français s'accommode beaucoup moins que l'anglais de la répétition non stylistique, et il est toujours préférable d'essayer de trouver des solutions adaptées aux mécanismes de fonctionnement de la langue-cible. Ici, nous proposons de coordonner ces deux phrases afin de permettre un renvoi à *footsteps* par le pronom de reprise « ceux ».

- Le dernier syntagme a donné lieu à de nombreux calques syntaxiques sur la structure *he knew them for* (« il les reconnut comme »), auxquels s'ajoutait souvent malheureusement un participe présent très lourd (« comme étant ceux... »).

Alors, d'un bond semblable à celui de tigres griffus, le souvenir fondit sur lui. Il se sentit seul – abandonné. Il se précipita vers la porte. Elle était fermée. Il y gratta, il tendit l'oreille. Il entendit des pas descendre l'escalier, et reconnut ceux, familiers, de sa maîtresse.

5. They stopped. But no—on they went, down they went. Miss Mitford was slowly, was heavily, was reluctantly descending the stairs. And as she went, as he heard her footsteps fade, panic seized upon him.

- Les segments 5 et 6, qui dramatisent l'abandon de Flush par sa maîtresse (*they stopped. But no—on they went*), présentaient des caractéristiques communes en termes d'aspect des verbes, de tournures stylistiques et de focalisation. L'aspect, tout d'abord : ces deux segments décrivent l'éloignement lent et inéluctable de Miss Mitford du point de vue de son chien. S'il était possible d'envisager de traduire *stopped* et *seized* par des passés simples en français (« ils s'arrêtèrent », « la panique s'empara de lui »), traduire l'ensemble des deux segments à ce temps revenait donc à mettre toutes les actions sur le même plan narratif et à passer à côté de la focalisation ; l'imparfait, temps de la description, met Flush dans la position de témoin impuissant dont le flux de conscience est rapporté comme dans un discours indirect libre (« ils continuaient, ils continuaient à descendre »).

- Cette focalisation interne se manifeste également dans ces deux segments par des variations de registre, entre envolée lyrique soutenue (inversion dans *on they went, down they went*, emploi de la préposition dans *seized upon him*, choix lexical du verbe de racine franco-latine dans *descending the stairs*), et expressions de tendresse plus familières. Il était bon de repérer ces variations et de chercher à les traduire (cf. segment 6 *infra*).

- D'un point de vue stylistique, il était important d'identifier les nombreuses répétitions et les parallélismes du passage comme autant de tournures de styles à conserver dans la traduction française (la répétition n'est à éviter en français que si elle n'est pas stylistiquement motivée). La traduction de *on they went, down they went*, en particulier obligeait à reprendre le même verbe en français « ils continuaient, ils continuaient à descendre ». L'effet de parallélisme des trois adverbes du segment 5, *slowly, heavily* et *reluctantly*, était également à conserver, de préférence en évitant les

compléments de manière approximatifs ou trop pesants (du type « avec lenteur, avec lourdeur, avec hésitation... »).

- Notons enfin que *on they went* se traduisait au mieux par transposition : la valeur sémantique de la préposition anglaise, indiquant la direction du mouvement, est exprimée en français par le verbe (« ils continuèrent »), verbe conservé pour la traduction du groupe verbal suivant mis en parallèle (*down they went*, « ils continuèrent à descendre »).

Ils s'arrêtèrent. Mais non – ils continuaient, ils continuaient à descendre. Miss Mitford descendait l'escalier lentement, pesamment, à contrecœur. Et à mesure qu'elle s'en allait, qu'il entendait décroître le son de ses pas, la panique s'emparait de lui.

6. Door after door shut in his face as Miss Mitford went downstairs; they shut on freedom; on fields; on hares; on grass; on his adored, his venerated mistress— on the dear old woman who had washed him and beaten him and fed him from her own plate when she had none too much to eat herself—on all he had known of happiness and love and human goodness!

- Comme au segment précédent (*on they went*), certaines expressions appelaient ici des stratégies de traduction obliques. Ainsi, *door after door* ne pouvait en bon français se traduire tel quel (« *porte après porte se fermait ») ; il fallait donc dissocier et antéposer (« l'une après l'autre, les portes se fermaient »). De même, le prédicat *fed him from her plate* était un cas classique de tournure requérant un étoffement de la préposition, « nourri *de son assiette » constituant un calque fort peu grammatical et « nourri dans/avec son assiette » d'évidents contresens : l'étoffement « en prenant dans sa propre assiette » offrait une solution satisfaisante.

- Certaines expressions (*dear old woman* ; *none too much to eat*) relevaient d'un langage moins soutenu, qui reflétaient l'attachement instinctif de Flush à sa première maîtresse ; il fallait donc les rendre sans fioritures inutiles (« chère vieille femme/dame », « dame » étant acceptable du fait du syntagme courant « vieille dame » ; « rien de trop à manger »). Par ailleurs, ledit attachement n'excluait pas un minimum d'ambivalence, entre le comique et le pathétique : ici, *beaten* signifiait bel et bien « battu », et il était donc erroné de le rendre, comme tant de candidats l'ont fait, par des euphémismes (« dressé », voire « caresser » !).

- Enfin, on attendait des candidats qu'ils soient précis dans leur traduction des déterminants : *all he had known of happiness and love and human goodness* ne se rendait pas par « tout ce qu'il avait connu de bonheur, d'amour et de bonté humaine » mais par « du bonheur, de l'amour et de la bonté humaine ».

L'une après l'autre, les portes se fermaient devant lui à mesure que miss Mitford descendait ; elles se fermaient sur la liberté ; sur les champs ; sur les lièvres ; sur l'herbe ; sur sa maîtresse adorée, vénérée – sur cette chère vieille dame qui l'avait lavé, battu, nourri en prenant dans sa propre assiette alors qu'elle n'avait rien de trop à manger elle-même – sur tout ce qu'il avait connu du bonheur, de l'amour et de la bonté humaine !

7. There ! The front door slammed. He was alone. She had deserted him.

Then such a wave of despair and anguish overwhelmed him, the irrevocableness and implacability of fate so smote him, that he lifted up his head and howled aloud.

- L'exclamation *There!*, qui était partie intégrante du courant de conscience de notre malheureux chien, a posé des difficultés à nombre de candidats. On pouvait à la rigueur lui attribuer une connotation spatiale – Flush identifiant la direction depuis laquelle le bruit lui parvient –, mais elle exprime avant tout le désespoir résigné de l'animal, qui perçoit ce bruit comme la confirmation de ses craintes. Il y avait donc un calque à la rendre par « Là ! », et *a fortiori*, tout chien que soit Flush, quelque absurdité à la traduire par « Ici ! » (qui ne correspond d'ailleurs pas, rappelons-le, à l'adverbe

there, mais à *here*). Il était nettement préférable de recourir au verbe défectif « Voilà », ou à la rigueur à une expression plus mélodramatique (« C'en était fait »), tout en veillant à respecter le registre du texte (« ça y est », par exemple, était trop familier). Notons qu'il était tout à fait possible, dans ce contexte, de traduire le verbe *slammed* au plus-que-parfait, ou par l'expression « venait de », pour rendre le caractère de constat inexorable de la phrase.

- On continue de regretter que les moindres complexités syntaxiques semblent constituer des problèmes si épineux pour beaucoup de candidats. Dans la dernière phrase de ce segment, il fallait bien comprendre que les propositions *such a wave of despair and anguish overwhelmed him* et *the irrevocableness and implacability of fate so smote him* étaient mises sur le même plan et, même si l'intensifieur modifiait un nom dans le premier cas et un verbe dans le second, en facteur commun, appelant l'une et l'autre la consécutive finale *that he lifted up his head and howled aloud*. Il fallait donc respecter cette construction, qui participait du pathos mêlé de comique du texte woolfien, et la rendre attentivement en français, en utilisant les adverbes et les conjonctions idoines, quitte à atténuer un peu la pesanteur de certains substantifs abstraits dans le texte-cible en en faisant des adjectifs (« le caractère irrévocable et impitoyable du destin », par exemple).

- Même dans les syntagmes présentant peu de difficultés particulières, on note que l'exercice fait aisément perdre à certains candidats leur sens de la langue dans le texte-cible. Si traduire *She had deserted him* par « Elle l'avait déserté » plutôt que par « Elle l'avait abandonné » constituait encore un calque relativement vénial (*cf.* plus haut), en revanche on ne dit ni d'un homme, ni *a fortiori* d'un chien, qu'il « hurl[e] à voix haute » : de tels illogismes ont été sévèrement sanctionnés.

Voilà ! La porte d'entrée venait de claquer. Il était seul. Elle l'avait abandonné.

Alors il fut submergé d'une telle vague de désespoir et d'angoisse, le caractère irrévocable et implacable du destin le frappa si fort, qu'il leva la tête et poussa un hurlement.

8. A voice said "Flush." He did not hear it. "Flush," it repeated a second time. He started. He had thought himself alone. He turned. Was there something alive in the room with him? Was there something on the sofa?

- Rappelons qu'il est de mise, pour traduire le discours direct, de respecter la convention des guillemets bas en chevrons, de préférence introduits par deux points. La possibilité demeure de se dispenser de tout guillemet en adoptant le tiret. D'autre part, il est souvent permis d'étoffer la traduction des verbes d'énonciation, en fonction de ce que suggère le contexte : pour *A voice said*, on a donc accepté « Une voix appela » aussi bien que « Une voix dit » ou « Une voix fit ».

- Dans la mesure où le texte était ici essentiellement narratif, et où chaque énonciation directe était expressément rapportée comme un événement ponctuel, c'était bien entendu le passé simple qui s'imposait pour traduire *He did not hear it* (« Il ne l'entendit pas »). D'autre part, si le verbe *to repeat* présente une certaine ambiguïté sémantique et souffre donc la redondance, il n'en va pas de même en français, de sorte que « *répéta-t-elle une seconde fois » a été considéré comme un calque et comme une maladresse.

- D'autres verbes apparemment simples ont donné lieu à des traductions extrêmement maladroites, voire incohérentes. Si *to start* a le plus souvent le sens de « commencer », ce ne pouvait guère être le cas ici, et la plupart des candidats auraient logiquement dû se reporter sur le sens secondaire de « sursauter », « tressaillir », nettement plus approprié dans ce cas. Par ailleurs, *He turned* signifiait simplement « Il se retourna » ; la proposition ne pouvait se rendre par « Il se tourna », très mal dit, et encore moins par « Il tourna », qui à moins de prendre Flush pour un automobiliste équivalait à un calque de construction.

- L'expression *something alive* relevait d'une indétermination assez woolfienne, au ras de la perception, qu'il convenait de prendre en compte. Il fallait cependant éviter les traductions trop approximatives, qui en dénaturaient la signification (« Y avait-il signe de vie »), les collocations trop inélégantes (« une chose vivante ») et les termes aux connotations inadéquates : « une créature » risquait d'évoquer davantage un film d'horreur que le style de la romancière.

- Pour finir, notons qu'on a trouvé dans trop de copies de lourdes fautes d'usage (par exemple « *Il s'était pensé seul » pour « Il s'était cru seul »), et que trop de candidats semblent ignorer l'orthographe, voire la construction correcte de la locution interrogative « Y avait-il » (et non « *Il y avait-il », « *Y avait-t-il », etc.).

Une voix fit : « Flush ». Il ne l'entendit pas. « Flush », dit-elle une seconde fois. Il sursauta. Il s'était cru seul. Il se retourna. Y avait-il quelque chose de vivant dans la pièce avec lui ? Y avait-il quelque chose sur le canapé ?

9. In the wild hope that this being, whatever it was, might open the door, that he might still rush after Miss Mitford and find her—that this was some game of hide-and-seek such as they used to play in the greenhouse at home—Flush darted to the sofa.

- Le groupe prépositionnel qui ouvre le segment 9, s'il se prêtait à une traduction littérale au point de vue syntaxique, présentait un écueil sémantique. Ainsi, *in the wild hope* ne pouvait être rendu que par une collocation équivalente en français, où l'espoir n'est en aucun cas *sauvage*, traduction qui constituait un calque, mais *fou*, voire *insensé*. Dans le même ordre d'idées, le groupe prépositionnel pouvait également subir une transposition, sans surtraduction : le participe présent « Nourrissant le fol espoir », ou encore le participe passé « Porté par le fol espoir », convenaient.

- Si l'incise *whatever it was* n'a pas souvent posé de problème de compréhension, elle a été l'occasion de quelques maladroites et calques (« *cet être, peu importe ce que c'était »). *Whatever* a bien cette valeur de l'indifférenciation (*no matter what*), mais il se conçoit en lien direct avec son antécédent (« cet être, quel qu'il fût »). Il était primordial de veiller à respecter la concordance des temps, dans la mesure où l'ensemble du récit se fait au prétérit et non au présent, et traduire *was* par un subjonctif imparfait (« quel qu'il fût ») plutôt que par un subjonctif présent (« quel qu'il soit »).

- Le groupe prépositionnel est caractérisé par l'enchâssement d'une triple relative: *the hope that [it] might open the door, that he might still rush after ... that this was ...* Il fallait ainsi veiller à adopter une construction anaphorique préservant la structure à l'identique, et éviter toute variation temporelle du type : « que cet être [...] pût lui ouvrir [...] que courir fût encore possible [...] que cela *n'était qu'un jeu ». Le recours au conditionnel passé était envisageable : « que cet être [...] pourrait lui ouvrir [...] que courir serait encore possible [...] que cela n'était qu'un jeu ». Par ailleurs, le jury rappelle que la connaissance des conjugaisons dans leur intégralité est un attendu auquel il est impossible de se soustraire.

- Le verbe prépositionnel *rush after* pouvait sembler être l'occasion d'une opération de chassé-croisé telle que « poursuivre en courant », mais *rush* se trouvait alors sous-traduit. Il existait d'autres variations idiomatiques telles que « s'élancer à sa poursuite », qui traduisait l'aspect inchoatif inhérent à la situation, en même temps que l'intensité de *rush*.

- La conjonction de subordination *such as*, dans *a game of hide-and-seek such as they used to play*, a souvent fait l'objet d'un contresens (une sorte de), mais le plus souvent le jury a constaté des maladroites de construction (une partie de cache-cache telle qu'ils en jouaient » ou « telle qu'ils en faisaient »), entraînées par le calque « telle que ». Par ailleurs, *used to* marque, plus précisément qu'une habitude dans le passé, une rupture avec le présent. Ainsi, il était inapproprié d'adopter le calque « comme ils avaient l'habitude d'en faire ».

- Dans cette phrase, *greenhouse* a également occasionné quelques approximations, parfois grossières (« maison verte », « jardin »), parfois plus subtiles, néanmoins une véranda ne correspond pas, dans la maison victorienne, à la même réalité extra-linguistique que la serre. Enfin, *darted to* pouvait se rendre simplement par « se précipita vers » : le désir de littéralité menait en réalité à la surtraduction (« se précipita comme une flèche vers »).

Pris du fol espoir que cet être, quel qu'il fût, pût lui ouvrir la porte, qu'il pût encore s'élancer à la poursuite de Miss Mitford et la retrouver – que tout cela ne fût qu'une de ces parties de cache-cache qu'ils faisaient naguère dans la serre, chez eux –, Flush se précipita vers le canapé.

10. “Oh, Flush!” said Miss Barrett. For the first time she looked him in the face. For the first time Flush looked at the lady lying on the sofa.

Each was surprised.

- Le segment dans son ensemble était construit selon un parallélisme (fondé sur l'anaphore *for the first time*) qu'il importait de retranscrire. Cela supposait de respecter l'ordre des propositions (l'inversion, « elle le regarda dans les yeux pour la première fois », ne pouvait pleinement satisfaire).

- Ici encore, le verbe d'énonciation pouvait être traduit en prenant en compte le contexte, et en particulier, cette fois-ci, la ponctuation (« s'exclama/ s'écria Miss Barrett »). Le choix de traduire les

titres *Miss / Mrs / Mr / Ms* relève du libre arbitre du candidat, cependant ce choix doit être opéré uniformément sur toute la copie. Dans le cas d'un choix porté sur la notation française *M^{lle}*, il fallait veiller à préserver les lettres en exposant.

- En ce qui concerne le choix du temps, la séquence d'événements brefs dans laquelle deux occurrences de *looked* surviennent (*Flush darted to the sofa ... she looked him in the face ... Flush looked at the lady*) conduit, faute d'une indication contraire (*was looking*), à conserver à ces procès un aspect ponctuel à travers un passé simple. Le verbe suivant, dans *each was surprised*, se prêtait davantage à une éventuelle interprétation du verbe *to be* comme verbe d'état, à travers un imparfait : « Tous deux étaient surpris » était recevable, au même titre que « Tous deux furent surpris ».

- Hormis la question du temps, le segment a principalement occasionné des approximations d'ordre sémantique. Ainsi, la traduction littérale de *in the face* conduisait à un faux-sens, ou du moins une forme de surtraduction : « regarder en face », ou encore « dévisager », solution qui visait à préserver le sémantisme du mot *face*, étaient deux écueils, auxquels il fallait préférer la modulation « dans les yeux », voire « droit dans les yeux ».

- Plus loin, le mot *lady* ne pouvait être rendu par « femme », qui ne recouvre pas le même champ sémantique que le mot « dame ». Notons à ce propos que le déterminant *the* dans *the lady* pouvait se rendre par l'article défini (« la dame »), mais également par le démonstratif (« cette dame »), de façon à mettre en relief la valeur déictique du morphème /th-/, marquant une « antériorité opérationnelle » (J.-R. Lapaire et W. Rotgé), en cohérence avec le discours indirect libre et la focalisation interne qui régissent le texte.

- Enfin, la traduction de *each* par chacun ne rendait pas suffisamment la situation duelle que le parallélisme de structure s'attache à renforcer dans la phrase qui précède. Pour cette raison, « Tous deux furent surpris », ou « L'un et l'autre furent surpris » étaient des choix plus avisés.

« Oh, Flush! » s'exclama Miss Barrett. Pour la première fois, elle le regarda droit dans les yeux. Pour la première fois, Flush regarda cette dame allongée sur le canapé. Ils furent tous deux surpris.

11. Heavy curls hung down on either side of Miss Barrett's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's face; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them.

- Le segment 11 ne présentait pas de difficulté de compréhension particulière. Il fallait garder le parallélisme de construction *Heavy curls hung down / Heavy ears hung down* et utiliser un imparfait : aucune hésitation pour cette description. Comme souvent, les candidats devaient se montrer attentifs aux déterminants : tout d'abord des articles indéfinis, puis des déterminants possessifs. *Large bright eyes* (article zéro) désignait nécessairement « des » yeux et *a mouth* devait bel et bien se traduire par « une » bouche (on a également accepté « gueule »). Comme souvent, il était préférable de changer l'ordre des adjectifs.

- Rappelons que l'adjectif *large*, en anglais, est un faux ami, qui signifie rarement « large » (que l'on traduit plutôt par l'adjectif *wide* employé plus tard, justement). Pour rester fidèle à l'extrême simplicité syntaxique, il était ici nécessaire de lutter contre la tentation de sur-traduire ou de réécrire le texte.

De lourdes boucles pendaient de part et d'autre du visage de Miss Barrett ; de grands yeux brillants y rayonnaient ; une large bouche souriait. De lourdes oreilles pendaient de part et d'autre du visage de Flush ; ses yeux étaient eux aussi grands et brillants : sa bouche était large. Il y avait une ressemblance entre eux.

12. As they gazed at each other each felt: Here am I—and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy.

- Dans le segment 12, on pouvait hésiter quant au choix du temps : passé simple ou imparfait ? Tandis que l'imparfait semble aller de soi pour le verbe *gazed*, inscrit dans la durée (*As they gazed*), on peut légitimement hésiter pour le verbe *felt*. Nous avons fait le choix du passé simple, peut-être plus approprié puisque le verbe introduit une pensée qui s'apparente à une révélation soudaine, mais l'imparfait (« pensait », « se disait ») a également été accepté. Il pouvait faire sens de privilégier un verbe d'intellection plutôt que de perception sensorielle.

- De nombreuses possibilités pour *Here am I* : « Me voici », « C'est moi que voilà », « C'est donc moi »... La ponctuation pouvait être légèrement modifiée, comme bien souvent. L'ajout de guillemets a été toléré, tant qu'il s'agissait bien de guillemets « à l'anglaise ».

- Le pronom possessif *Hers* placé en début de phrase pouvait dérouter: l'étoffement s'avérait donc nécessaire (« son visage à elle »), tandis que la traduction littérale conduisait inévitablement à de fâcheux non-sens. Dans la phrase suivante, une fois de plus, il était préférable de revoir l'ordre des adjectifs, et nous avons pu y apprécier de louables efforts d'écriture (« le visage échauffé et coloré », « la chaude figure écarlate »...). Enfin, l'expression *instinct with* n'était pas évidente: « instinct » est ici un adjectif, et non un substantif, dont le sens est proche de *infused with*. Nous souhaitons féliciter les candidats qui ont su être sensibles à cette collocation et ont trouvé de belles expressions (« respirant la santé et l'énergie », « débordant de santé et d'énergie », « regorgeant de santé et d'énergie » ...).

Tandis qu'ils se contemplaient, chacun se dit: « Me voici » ; et puis chacun pensa : « Mais quelle différence ! » Son visage à elle était celui d'une grabataire, pâle et lasse, recluse, privée d'air, de lumière, de liberté. Le sien était celui, rouge et chaud, d'un jeune animal — débordant de santé et d'énergie.

13. Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other? She might have been—all that; and he—But no. Between them lay the widest gulf that can separate one being from another.

- Le segment 13 comportait deux difficultés principales : tout d'abord la première partie, *Broken asunder, yet made in the same mould*, puis la ponctuation qui mettait en valeur l'effet miroir entre les deux protagonistes, Elizabeth Browning et le chien Flush. Difficultés par ailleurs augmentées par le ton ironique du passage. Pour la première partie, il fallait bien voir que l'on avait affaire à une construction résultative, le métaphorique bris initial, analogue en somme à la division subie par les hermaphrodites d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon, produisant la séparation évoquée par le texte : *asunder*, adverbe archaïsant qui soulignait à nouveau la notion d'une irréconciliable différence (« *Apart or separate from one another* », *Oxford English Dictionary*). La phrase elle-même reposait sur l'idée du contraste brutal, du chiasme. Par ailleurs, nous rappelons qu'un moule n'est pas le matériau que l'on y coule : il fallait donc préférer la proposition « dans » à « de/du » en traduisant *made in the same mould*.

- Pour conserver cette métaphore très wolffienne du miroir, il fallait conserver la symétrie de la ponctuation dans la deuxième partie du segment, que l'on conservât les guillemets ou qu'on les remplaçât par des points de suspension. Il fallait également éviter le calque de *dormant* et lui préférer la tournure « en sommeil », « qui sommeillait » ou « latent ».

- Enfin, on regrette que trop de candidats, s'en tenant à la première définition donnée par le dictionnaire plutôt qu'aux nuances du contexte, aient traduit *gulf* par « golfe » (voire par « golf » !) plutôt que par « gouffre » ou « abîme », et que nombre d'entre eux aient oublié de faire suivre le superlatif d'un verbe au subjonctif plutôt qu'à l'indicatif.

Radicalement désunis, et pourtant faits dans le même moule, se pouvait-il que chacun complétât ce qui sommeillait en l'autre ? Elle aurait pu être – tout cela ; et lui – mais non. Entre eux s'étendait le gouffre le plus large qui pût séparer deux êtres l'un de l'autre.

14. She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed at each other. Then with one bound Flush sprang on to the sofa and laid himself where he was to lie for ever after—on the rug at Miss Barrett's feet.

- Pour ce dernier segment, le principal écueil était la compréhension et le respect de *She was woman; he was dog* : il y a renvoi à la notion dans cette phrase qui se permet un écart grammatical car on attend l'article indéfini « a ». Il s'agit donc d'un effet de style qu'il fallait reproduire, tout en gardant la ponctuation (« Elle était femme. Il était chien »), d'autant qu'en français l'article indéfini se prêtait à une lecture figurée qui n'était pas du meilleur effet (« Il était un chien », encore préférable, cela dit, à « Il était un abruti » : Woolf n'écrit pas dans la langue des adolescents américains d'après-guerre !). Par ailleurs, ce rappel des espèces différentes auxquelles appartiennent les deux personnages aurait dû renseigner les candidats sur l'aspect de *She spoke*, référence à une faculté essentielle (« elle

parlait/elle était douée de parole ») et non indice d'un discours ponctuel (« elle parla », lourdement pénalisé par le jury).

- Encore une fois, il fallait garder le parallélisme (*Thus...*, *thus...*) du texte d'origine. Étaient acceptés : « immensément divisés/éloignés » ; « ils se contemplaient » ou « ils se contemplaient l'un l'autre ». *Gazed* devait être traduit pleinement par « se contempler » et non pas seulement pas « se regarder ».

- Si la confusion entre les verbes *to lay* (poser, déposer, prétérit *laid*) et *to lie* (être étendu, prétérit *lay*) n'avait ici guère de conséquence fâcheuse au vu de la signification du texte, Woolf paraissant d'ailleurs en jouer délibérément, il importait néanmoins de bien comprendre le sens de la construction *to be to* dans *he was to lie*, qui avait dans ce cas une valeur prédictive de futur dans le passé, anticipant l'affection réciproque entre Elizabeth Browning et son chien. Ajoutons pour finir que, quelque étroite qu'ait été cette affection, *ever after* n'indiquait certes pas l'éternité dans l'absolu, mais le reste de la vie de Flush (cf. l'expression usuelle *they lived happily ever after*) ; il fallait donc traduire ce complément de temps en conséquence.

Elle parlait. Il était muet. Elle était femme, il était chien. Si intimement unis, si profondément séparés, ils se contemplaient. Alors d'un bond Flush sauta sur le sofa et s'étendit là où il demeurerait toujours étendu par la suite – sur la couverture aux pieds de Miss Barrett.

ÉPREUVES ÉCRITES : version arabe

Rapport présenté par Elisabeth Vauthier, Professeur des Universités, Université Jean Moulin, Lyon, et Fouad Mlih, Université Paris-Sorbonne.

Le texte proposé cette année était tiré de la préface au recueil poétique *Lan*, publiée en 1960, du libanais Unsī al- Ḥājj (1937-2014). Cette préface est bien connue des littéraires, car elle est considérée comme le premier manifeste en faveur du poème arabe en prose. Le texte offrait quelques difficultés de compréhension compte tenu de la complexité de l'argumentation employée. Il fallait en outre conserver le ton combattif de la préface. Le candidat devait également disposer d'un vocabulaire riche, en arabe et en français, pour en rendre les nuances, comme par exemple lorsque le poète caractérise le public du poème arabe. Ce passage a donné lieu à quelques traductions surprenantes : **l'annonceur qui s'enthousiasme** pour *al-muḥallil allaḡ yuḥallil*, contresens qui aurait pu être évité si le terme avait été mis en parallèle avec le deuxième terme de l'énumération : *al-ṣu'lūk* (« le brigand », ici l'opportuniste qui parvient à se saisir du moment à son profit), traduit dans la même copie par **le voyou**. Les autres termes de cette énumération ont été rendus respectivement par **celui qui s'oppose**, **celui qui attaque**, **celui qui doute** ; l'auteur de la copie n'a manifestement pas su organiser son lexique autour d'une cohérence portée par l'argument.

À l'inverse, des tournures comme **la définition classique des choses est sujette à évolution** pour *al-taḥdīd al-klāṣīkī li-l-ašyā' ḥāḡī' li-l-taḡawwūr* ou **mais la réserve est-elle justifiée alors ?** pour *hal li-l-taḡaffuḡ mubarrir hunā ?* ont été appréciées lors de la correction. Les deux copies qui ont obtenu la meilleure note comportaient une réorganisation du texte en paragraphes et une recomposition de la ponctuation qui ont été récompensées et reflétaient une réelle intelligence des deux langues.

Curieusement, le terme pourtant habituel de *mafhūm* a été systématiquement rendu par tous par **théorie**, et même **compréhension**, dans la copie la plus faible, alors qu'il désigne le concept, la notion.

Cependant, dans l'ensemble, les candidats ont surmonté la complexité du texte et les spécificités de l'essai et ont produit des traductions syntaxiquement correctes et plutôt élégantes, comme en témoignent les notes attribuées (07, 11, 13, 13).

Traduction proposée :

La prose, au dire des Arabes, est le contraire du vers dans le discours. La prose, déclarent les Européens, est tout ce qui se dit et s'écrit en dehors du discours versifié. Le poème est composé de vers. Les Arabes vont au-delà et posent des conditions : ce qui est composé de plus de sept ou dix vers. Pour les Français, le poème dans sa définition classique est constitué d'un grand nombre de vers. En un mot : la prose est le contraire de la poésie. Car la poésie, non point seulement le poème, renvoie, suivant l'optique traditionnelle, à la versification ; le récit existe par la prose, il est le contraire du poème, lequel existe par la poésie. C'est ici que l'étude du poème en prose paraît relever du vain bavardage.

Cependant, la définition classique est susceptible d'évoluer. Ce qui est induit ou créé par l'évolution et demeure vivant, c'est-à-dire répondant aux besoins des hommes sans être une simple vague que viendrait briser la vague suivante, prend place soit à côté des idées précédentes, soit sur les décombres de celles-ci. Ce qui est valable pour le concept est valable pour son apport. Dans un champ littéraire comme celui de la littérature française, le poème en prose a occupé sa place naturelle du fait qu'il représente l'aspect le plus puissant de la révolution poétique qui a éclaté il y a un siècle. Chez nous, il apparaît à tout le moins hybride, quand il n'est pas décrit de manière tranchée comme un nuage éphémère qui éclipse le ciel éternel. En dehors de quelques compagnons de route compréhensifs, on peut distinguer :

- les thuriféraires, prêts à faire l'éloge de toute nouveauté, s'efforçant d'étancher une soif superficielle de provocation, comme dans la mode ;
- les opportunistes, qui s'agrippent tels des insectes au corps de toute révolution, mus passionnément par la bouffonnerie ou la volonté de se faire voir ;

- les contempteurs ;
- les détracteurs ;
- les sceptiques ;
- les sceptiques qui, jusqu'au bout, penchent d'un certain côté.

Y a-t-il ici une justification à la réserve ? Oui, parce que les partisans du poème en prose comptent parmi les plus parfaits ignorants en la matière, qu'ils lui nuisent le plus et n'ont aucune hauteur de vue, occupant le devant de la scène ; parce que moins de deux ans se sont écoulés depuis notre découverte réelle du poème en prose ; et parce que l'apport réel qu'il contient, et non son apport approximatif ou fortuit, n'a pas encore trouvé son chemin vers les lecteurs. Nous avons quelque réserve. Mais avons-nous légitimité à dénigrer quelque chose avant de le voir ? N'y a-t-il pas enfermement sur soi et arrogance stupide, mort au fond, à s'exclamer : « le poème en prose n'a aucune valeur ! » ou « le poème en prose mourra ! », alors que nous n'avons aucune production pour en juger ?

Unsī al-Hājj, *Jamais*, Beyrouth, Dār al-ğadīd, 1993, pp. 10-12.

ÉPREUVES ÉCRITES : version chinoise

Rapport présenté par Victor Vuilleumier, maître de conférences à l'Université Denis Diderot, Paris VII et Fabrice Dulery, Lycée Fénelon, Paris.

L'extrait retenu était tiré d'un bref texte du poète contemporain Gu Cheng (□城, 1956-1993), résumant son éducation poétique, mêlée à des souvenirs de jeunesse. Deux candidats ont choisi cette épreuve.

L'une des copies, honorable (11/20), bien rédigée à l'exception de quelques rares coquilles, avait saisi l'essentiel mais en produisant malgré tout un certain nombre d'imprécisions dans le rendu du chinois : soit pour avoir « résumé » ou simplifié l'expression originale, soit pour ne pas l'avoir comprise – notamment en décomposant le mot (□ ci) en ses deux caractères (字 zì), au lieu d'y voir une signification originale non réductible au sens indépendant des zì. Par exemple, « 微妙 weimiao » signifie « imperceptible, léger, délicat, subtil, fin », et non pas « incompréhensible », même si le caractère « miao » qui le compose, signifie individuellement « merveilleux, mystérieux » : il est question dans le contexte de « tressaillements », donc d'une perception ou sensation physique. Également, « 只有 zhiyou » ne signifiait pas ici « n'avoir que... » (zhi you), mais « ne pas pouvoir faire autrement que, n'avoir qu'à... ». Ou encore, « 只能扑倒在荒地上企□痛哭 zhi neng pudao zai huangdishang qitu tingku », signifie « je ne pouvais rien faire d'autre que me jeter sur la terre nue en essayant de pleurer » ou « pour chercher à donner libre cours à ma peine » — la traduction « je pouvais seulement me jeter au sol touché vivement » n'est pas assez spécifique, ratant finalement le sens de « tongku ». De même, la connotation de « huangdi » disparaît, alors que le mot pourrait être traduit précisément par « terre en friche, lande, terre déserte », voire « terre vaine »... L'expression « 直□垂落 zhixian chuiluo » signifiant « tomber en piqué », perd à être traduit par « disparaître entièrement ». Enfin, quelques erreurs d'inattention, comme de traduire « □代 xiandai », très précisément, « moderne », par « contemporain », d'autant plus qu'il était vraiment question ici de « modernisme » littéraire (certes entendu dans un sens assez large, et même si Gu Cheng appartient à la « littérature contemporaine », pour reprendre la typologie des manuels de littérature) ; ou de rendre « 回到 huidao » par « arriver » au lieu de « revenir ».

L'autre copie était excellente (18/20), rendant parfaitement le sens de l'original, et dans un français de très bonne tenue, avec de belles trouvailles, comme « je devais prendre à travers champs » pour « 我只有穿□荒原 wo zhiyou chuanguo huangyuan ». On relève malgré tout quelques libertés à la limite de forcer le sens initial : par exemple, traduire « 技巧 jiqiao », signifiant « habileté, adresse », voire dans le contexte « technique » ou « savoir-faire » (la copie donne d'ailleurs une bonne traduction de jiqiao dans la même phrase, comme « tours »), par « figures de style » se comprend, mais est peut-être trop restrictif (ou trop libre), malgré l'intention évidente, et louable, de trouver une variante dans la traduction française de ce mot apparaissant deux fois dans la même proposition chinoise (d'autant que « figure de style » ou « de rhétorique » en chinois se dirait plus volontiers « 修辞格 xiucige », « 辞格 cige », ou dans un registre moins technique et plus littéraire, pour les « fleurs de rhétorique », on emploierait différents composés à partir de « 藻 zao », tels « 文藻 wenzao » ou « □藻 lizao »). De même, « □群 niaoqun » se traduit sans doute plus naturellement par « nuées », « volées » ou « vols d'oiseaux », éventuellement « groupe », plutôt que par le surprenant et presque martial « compagnies d'oiseaux » (repris directement du dictionnaire ?). En français, l'effet produit est celui d'une invention stylistique, tandis qu'en chinois, l'expression est normale. Dans le même ordre d'idées, traduire « 不同速度游□ butong sudu youdong », littéralement « passer », « voler à des allures différentes », par « faire la course », est certes une bonne tentative, néanmoins discutable : car l'impression qui se dégage de la phrase est moins celle du spectacle d'une compétition, que la réalisation saisissante par le narrateur d'un accord harmonieux et universel entre le ciel, les oiseaux et la terre. En effet, il est à remarquer que le sujet sont les oiseaux et les nuages : littéralement, « les nuées d'oiseaux et les nuages, évoluant à différente allure, tantôt éclairaient, tantôt obscurcissaient la terre » (importance de la virgule oblique en chinois).

Enfin, les copies ont révélé deux erreurs communes : « *xiandai* » traduit par « contemporain », et une confusion en français sur la 1^{ère} personne du singulier du passé simple, avec l'imparfait (« j'arrêtais », « je cessais »)...

Il est donc important de bien vérifier le sens des mots composés, et quant aux mots simples, de ne pas s'arrêter trop rapidement aux sens du dictionnaire. De même, il faudrait chercher le plus possible à rendre la connotation des mots, et non les atténuer, ou les « traduire » de façon tronquée. Et si la liberté et la variété sont encouragées, elle doivent éviter de s'envoler trop loin : on peut employer une expression ou un tour consacré en français, à condition de rendre le sens du mot dans le contexte original où il apparaît, et de respecter le niveau de langue et d'invention.

Dans mes jeunes années, je n'avais presque rien à lire : l'un des livres que j'ai lu le plus, c'était celui de la nature.

Je vivais dans un petit village. Pour me rendre là où je le devais, il n'y avait pas de route : je devais traverser des landes. Tous les jours, je pouvais lire la terre et le ciel tout entier – ces nuages passant à des allures différentes et ces nuées d'oiseaux qui éclaircissaient ou assombrissaient le sol. Souvent je me suis senti intimidé par cette beauté grandiose qui m'interdisait tout mouvement.

J'étais plein de ce saisissement que je ne pouvais exprimer, mon corps tout entier était parcouru d'un léger frisson : je ne pouvais faire autrement que de me jeter sur la terre vaine, cherchant à donner libre cours à ma peine.

J'aurais tellement voulu écrire, peindre, pour retenir tout cela, cet éclat courant comme une flamme sur les nuages. Mais j'étais trop gauche, mon pinceau, trop maladroit, et mes vers, trop sots. Sitôt tombé dans les rimes et les « parce que... donc... », mon pinceau se mettait à tourner en rond et à faire n'importe quoi : cette grandiose beauté avait disparu.

J'aurais tellement voulu écrire tout mon soûl, mais je ne connaissais pas la technique, sinon rien que de très superficiel.

A quelques reprises seulement j'ai pu fortuitement me libérer du carcan (« maillot de corps » !) des vers habituels, et sous la pluie d'orage et le rayonnement du soleil, je me suis exercé à composer une « Fantaisie sur la vie » et quelques autres poèmes, dans une couleur impressionniste et surréaliste.

De retour à la ville, je me mis à lire de la poésie et je retirai quelque chose de la poésie chinoise classique et du romantisme occidental. Malheureusement, j'apprenais bêtement, je ne savais pas « détruire et quitter le seuil que j'avais d'abord franchi » : je voulais toujours comprendre à partir de la définition du manuel, et bien souvent, je ne faisais qu'imiter la lettre des œuvres classiques et manquais leur esprit. Résultat, plus j'étudiais, plus je me rigidifiais, sans compter que je m'éloignais de ma nature chérie : l'inspiration de mes poèmes chutait en piqué, et très rapidement je cessai d'écrire.

Gu Cheng (1956-1993), extrait de « Sur la technique de création poétique moderniste » (1983), *Choix de textes de Gu Cheng : un autre monde*, Beifang wenyi chubanshe, 2005, vol. 1, p. 262-3.

ÉPREUVES ÉCRITES : version espagnole

Rapport présenté par Naïma BATAILLE, professeur agrégé en CPGE au lycée Faidherbe de Lille, avec la collaboration de Odile Diaz-Feliu, professeur agrégé, Université de Cergy-Pontoise ; Stéphane Patin, Maître de Conférences des Universités, Université Paris-Diderot ; Patrice Laloye, professeur de chaire supérieure au Lycée du Parc de Lyon.

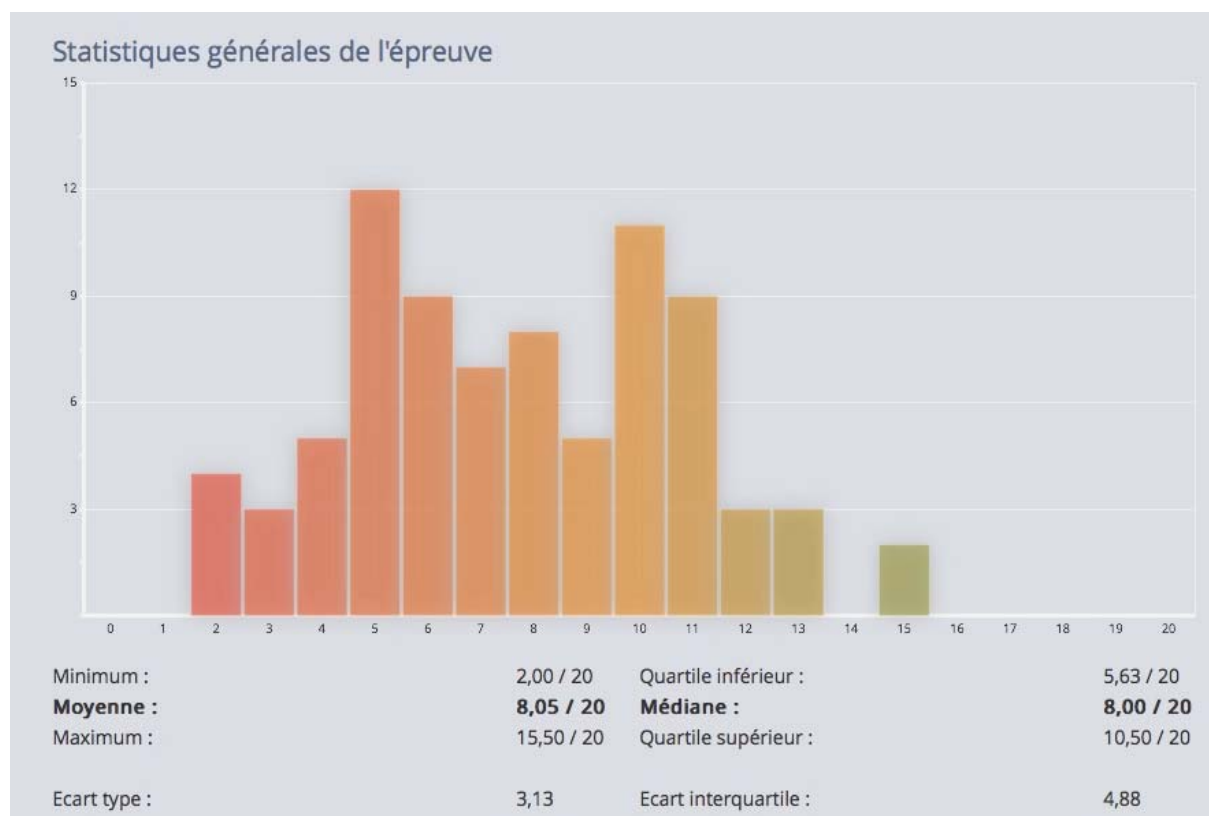
1-Remarques préliminaires :

La session 2018 confirme la baisse du nombre de candidats qui choisissent la version espagnole. Le jury a corrigé cette année 81 copies, contre 98 l'an dernier. Il est néanmoins encourageant de constater que le nombre de copies inachevées est nettement inférieur à la session précédente.

La moyenne est de 08,05/20. Les notes s'échelonnent de 02/20 à 15,5/20.

Le jury félicite les candidats qui ont rendu des versions qui témoignaient d'une solide préparation et déplore le trop grand nombre de candidats qui croient pouvoir improviser une traduction. La version requiert un entraînement régulier que ce rapport se propose de rappeler pour encourager les futurs candidats.

Nombre de candidats	198
Nombre d'absents	117
Nombre de présents	81



2-Présentation du sujet :

Le jury a proposé cette année une version extraite d'un roman de Roberto Bolaño publié en 2003. Il s'agit d'un roman court qui contraste singulièrement avec les œuvres phare de l'auteur telles que *2666* ou encore *Les Détectives sauvages*, connues pour leur densité et leur longueur. Dans *Nocturno de Chile*, Bolaño nous plonge dans le Chili tourmenté des années 70. Le roman remémore

la présidence de Allende et le coup d'Etat de Pinochet, époque à laquelle Bolaño, encore adolescent, quitte le pays avec sa famille pour un exil de plusieurs années au Mexique, autre pays très présent dans son œuvre.

Ce roman de quelque cent cinquante pages compte deux paragraphes. Le narrateur Sebastián Urrutia Lacroix est à l'agonie sur son lit de mort et entreprend de « clarifier un certain nombre de points ». Renouant ainsi avec la tradition du testament si présent dans la littérature hispanique depuis celui de Don Quichotte, Urrutia se souvient de son entrée au séminaire, de sa rencontre avec le critique littéraire Farewell et avec Pablo Neruda, mais aussi des cours de marxisme qu'il donna à la Junte militaire.

3-Sujet :

(L'extrait en question correspond au début du roman.)

Y poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote o días después de tomar los santos votos, conocí a Farewell, el famoso Farewell, no recuerdo con exactitud dónde, probablemente en su casa, acudí a su casa, aunque también puede que peregrinara a su oficina en el diario o puede que lo viera por primera vez en el club del que era miembro, una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago, aunque en mi espíritu cantaban los pájaros y florecían los retoños, como dice el clásico, y allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros, vestido con un terno gris de buen paño inglés, zapatos hechos a mano, corbata de seda, camisa blanca impoluta como mi ilusión, mancuernas de oro, y un alfiler en donde distinguí unos signos que no quise interpretar pero cuyo significado no se me escapó en modo alguno, y Farewell me hizo sentarme a su lado, muy cerca de él, o tal vez me llevó a su biblioteca o a la biblioteca del club, y mientras mirábamos los lomos empezó a carraspear, y es posible que mientras carraspeaba me mirara de reojo aunque no lo puedo asegurar pues yo no quitaba la vista de los libros, . y hablamos de los libros cuyos lomos acabábamos de ver y acariciar, mis dedos frescos de joven recién salido del seminario, los dedos de Farewell gruesos y ya algo deformes como correspondía a un anciano tan alto, y hablamos de los libros y de los autores de esos libros y la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento, y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas, ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. Y como yo, por timidez, nada le respondiera, me preguntó acercando su rostro al mío si algo me había molestado u ofendido. ¿No serán usted o su padre dueños de fundo? No, dije. Pues yo sí, dijo Farewell, tengo un fundo cerca de Chillán, con una pequeña viña cerca de Chillán, con una pequeña viña que no da malos vinos. Acto seguido procedió a invitarme para el siguiente fin de semana a su fundo, que se llamaba como uno de los libros de Huysmans, ya no recuerdo cuál, puede que *A Rebours* o *Là-bas* e incluso puede que se llamara *L'Oblat*, mi memoria ya no es lo que era, creo que se llamaba *Là-Bas*, y su vino también se llamaba así, y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, e imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas, luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile.

Roberto Bolaño *Nocturno de Chile* (2000)

Roberto Bolaño (1953, Santiago de Chile - 2003, Barcelone),

4-Corrigé et conseils aux candidats :

1. Y poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote o días después de tomar los santos votos, conocí a Farewell, el famoso Farewell, no recuerdo con exactitud dónde, probablemente en su casa, acudí a su casa,

Et un peu avant, ou un peu après, c'est-à-dire quelques jours avant d'être ordonné prêtre ou quelques jours après avoir fait ma profession religieuse (avoir fait ma profession), je rencontrai Farewell, le célèbre Farewell, je ne me souviens pas exactement où, **probablement chez lui, je me rendis vraisemblablement chez lui,**

Le repérage des temps verbaux est essentiel. En effet, l'évitement systématique du passé simple au profit du passé composé est la première erreur dont il faut se garder. Les candidats porteront une attention particulière aux valeurs respectives du passé simple et du passé composé en espagnol.

La morphologie du système verbal est méconnue dans de très nombreuses copies, tant en français qu'en espagnol, tant pour les verbes réguliers que pour les verbes irréguliers les plus usités.

En outre, nombreuses sont les fautes de syntaxe (« je ne me rappelle plus **duquel...** », alors qu'en français on écrit *se souvenir de*, mais *se rappeler quelque chose*).

2. aunque también puede que peregrinara a su oficina en el diario o puede que lo viera por primera vez en el club del que era miembro, una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago, aunque en mi espíritu cantaban los pájaros y florecían los retoños, como dice el clásico,

Bien qu'il soit également possible (il est possible aussi) que je sois passé par son bureau au journal, ou encore, que je l'aie vu pour la première fois au club dont il était membre, un après-midi mélancolique comme le sont bien souvent les après-midi d'avril à Santiago, bien que dans mon esprit les oiseaux chantassent/ même si les oiseaux chantaient et bien que les bourgeons s'ouvrirent/ même s'ils s'ouvraient comme disent les classiques.

La proposition concessive et les emplois du subjonctif sont un point essentiel à maîtriser. Il est étonnant de constater que trop de candidats ne maîtrisent pas le subjonctif en français et choisissent de contourner les difficultés par une réécriture systématique du texte. Le jury a valorisé les copies qui se mettent véritablement au service du texte et proposent une traduction rigoureuse, montrant ainsi leur compétence en espagnol et leur aisance dans la maîtrise du français.

Le jury recommande de réviser les emplois de la conjonction concessive « *aunque* » tantôt suivie de l'indicatif (par exemple aux segments n° 2 et 3), tantôt du subjonctif.

3. y allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros, vestido con un terno gris de buen paño inglés, zapatos hechos a mano, corbata de seda, camisa blanca impoluta como mi ilusión,

et Farewell se tenait là, grand, un mètre quatre-vingts, bien qu'il me parût/semblât mesurer deux mètres, vêtu d'un/ il portait un costume trois pièces de bon drap anglais, portant des chaussures cousues main/ fait main, une (ou sans article) cravate en soie, une chemise blanche immaculée comme mes chimères, ma joie, mes rêves,

L'orthographe grammaticale est souvent gravement fautive chez de futurs professeurs de lettres : « un mètre quatre-vingts », (accord ou non du numéral), « du plus grand critique littéraire chilien » (sans majuscule, car adjectif et non substantif, **un Chilien**). La ponctuation, dans ce texte fait de phrases longues, était essentielle : points virgules, virgules méritaient une attention toute particulière.

4. mancuernas de oro, y un alfiler en donde distinguí unos signos que no quise interpretar pero cuyo significado no se me escapó en modo alguno,

boutons de manchettes en or, et une épingle à cravate sur laquelle je distinguai quelques signes que je ne voulus pas interpréter mais dont la signification ne m'échappa aucunement /nullement/ en aucune façon,

La traduction de la description de Farewell est souvent fantaisiste et aléatoire : « bracelet d'or, manchettes d'or, aiguille, chaînes d'or, bouton en or, broche ... » pour « boutons de manchettes ». Les candidats bien préparés à l'épreuve savent proposer le cas échéant une traduction approchante et non pas un non-sens totalement hors de propos.

5. y Farewell me hizo sentarme a su lado, muy cerca de él, o tal vez me llevó a su biblioteca o a la biblioteca del club, y mientras mirábamos los lomos empezó a carraspear,

Et Farewell me fit asseoir à ses côtés, tout près de lui /très près de lui, peut-être m'emmena-t-il à sa bibliothèque ou à la bibliothèque du club, et pendant que nous regardions le dos des livres, il se mit à s'éclaircir la voix/se racler la gorge,

Le jury recommande de revoir la morphologie des verbes, notamment la formation du passé simple en français des verbes des deuxième et troisième groupes. Beaucoup de confusions apparaissent entre les terminaisons de l'imparfait et du passé simple (« ais/ai »).

La conjonction temporelle « *mientras* » a été souvent confondue avec la conjonction adversative « *mientras que* ». Les futurs candidats reverront avec profit l'ensemble des conjonctions temporelles et adversatives très fréquentes.

6. y es posible que mientras carraspeaba me mirara de reojo aunque no lo puedo asegurar pues yo no quitaba la vista de los libros,

et il se peut que tout en s'éclaircissant la voix /se raclant la gorge, il me regardât du coin de l'œil, bien que je ne puisse/ même si je ne peux/ puis l'assurer/ parce que/ car/ je ne quittais pas les livres des yeux,

7. y entonces dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó, y luego nos volvimos a sentar, él en su sillón, yo en una silla.

et il dit alors quelque chose que je ne compris pas, ou que ma mémoire a bel et bien oublié/ déjà oublié, ensuite nous nous assîmes à nouveau, lui dans son fauteuil et moi sur une chaise,

De nombreuses confusions entre le verbe de mouvement « *volver* » et l'expression de la réitération ont conduit à de lourds contresens.

8. y hablamos de los libros cuyos lomos acabábamos de ver y acariciar, mis dedos frescos de joven recién salido del seminario, los dedos de Farewell gruesos y ya algo deformes como correspondía a un anciano tan alto,

et nous parlâmes des livres récemment regardés /passés en revue et dont nous venions de voir et de caresser le dos, mes doigts tout frais de jeune homme à peine sorti du séminaire, les doigts épais de Farewell et maintenant un peu (légèrement) déformés comme habituellement/ c'est habituel/ bien souvent chez un vieux monsieur de si haute taille /si grand,

Dans ce texte tout l'enjeu était de respecter le style de Bolaño, et trop de copies ont réintroduit de nombreux points-virgules, virgules et points. La construction syntaxique devait être rendue le plus justement possible.

Des confusions entre le présent et le passé simple dont la terminaison à la première personne du pluriel est la même, et des calques intempestifs conduisent à des segments de traduction souvent incompréhensibles.

9. y hablamos de los libros y de los autores de esos libros y la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento,

Et nous parlâmes alors des livres et des auteurs de ces livres, la voix de Farewell était semblable/ pareille à la voix d'un grand oiseau de proie qui survole fleuves/ rivières et montagnes, et vallées et défilés /gorges, toujours avec le mot /l'expression juste, la phrase qui allait comme un gant à sa pensée /qui s'ajustait à sa pensée, tel un gant,

Du point de vue stylistique, les candidats bien préparés ont habilement et scrupuleusement respecté l'unité, la longueur de la phrase et en particulier la polysyndète.

10. y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas,

et quand je lui dis, avec la naïveté d'un oisillon, que je désirais être critique littéraire, que je désirais suivre le chemin qu'il avait ouvert (la voie qu'il avait ouverte), et qu'il n'y avait rien sur terre qui puisse/pût combler davantage mes désirs que lire et exprimer à haute voix, en bonne prose, le résultat de mes lectures,

L'emploi des pronoms personnels sujets gagnera à être revu dans la mesure où ils sont habituellement omis. L'insistance exprimée par la présence du pronom personnel sujet « *yo* » au segment 10 disparaît au segment suivant.

11. ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil.

ah, quand je proférai ces paroles / je le lui dis, Farewell sourit et posa sa main sur mon épaule (une main qui pesait autant ou (sinon) plus que si elle était parée d'un gantelet de fer), il chercha mon regard et répondit que le chemin /la voie/ n'était pas facile /aisé, aisée).

Il y a eu souvent confusion entre la première personne verbale et la troisième, pour cause de conjugaison méconnue, avec pour conséquence de lourds contresens sur tout le segment.

« Farewell me posa la main sur mon épaule » : un hispanisme devient bien souvent un solécisme en français.

12. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer.

Dans ce pays de barbares, poursuivit-il, ce n'est pas un chemin semé de roses/ de roses /une voie parsemée de roses. Dans ce pays de grands propriétaires terriens/ de grosses fermes/ domaines, ajouta -t-il, la littérature est une bizarrerie et il n'y a aucun mérite à savoir lire/ savoir lire n'est en rien un mérite.

Une méconnaissance, pour le moins surprenante, en culture générale, car de nombreux étudiants n'ont pas mesuré l'écart social entre le grand propriétaire terrien et le narrateur, écart ironiquement décrit certes, mais pourtant très présent dans le texte.

13. Y como yo, por timidez, nada le respondería, me preguntó acercando su rostro al mío si algo me había molestado u ofendido.

Et, par timidité, comme moi/ comme je ne lui avais rien répondu /et, comme, intimidé, je ne .../en approchant son visage du mien, il me demanda si quelque chose m'avait gêné ou offensé.

Dans quelques très bonnes copies, le subjonctif imparfait « respondería » a été remarquablement identifié ici comme un équivalent du plus-que-parfait. En effet, le subjonctif imparfait en « ra » se substitue au plus-que-parfait ou au passé simple dans certaines propositions subordonnées.

14. ¿No serán usted o su padre dueños de fundo? No, dije. Pues yo sí, dijo Farewell, tengo un fundo cerca de Chillán, con una pequeña viña cerca de Chillán, con una pequeña viña que no da malos vinos.

Ne seriez-vous pas, par hasard, vous ou votre père, de grands propriétaires terriens ? Non, répondis-je. Eh bien, moi, si, rétorqua Farewell, j'ai des terres près de Chillán, avec une petite vigne qui ne donne pas un mauvais vin/un vin qui n'est pas mauvais.

La typographie du dialogue et les guillemets sont absents dans le texte mais présents dans quelques copies. Attention à ne pas céder à la tentation de la réécriture du texte, fréquente dans ce segment. L'emploi du futur de l'indicatif « serán » avait ici valeur de conjecture.

15. Acto seguido procedió a invitarme para el siguiente fin de semana a su fundo, que se llamaba como uno de los libros de Huysmans, ya no recuerdo cuál,

Et séance tenante / sur le champ, il entreprit de m'inviter pour le week-end suivant dans sa propriété, qui portait le nom d'un livre de Huysmans (avait le titre d'un livre de de Huysmans), je ne me souviens plus duquel, /je ne me rappelle plus lequel,

Les hispanismes et traductions littérales en français deviennent des solécismes, des barbarismes, des incorrections majeures lourdement sanctionnés. Les bonnes copies surmontent ces difficultés car elles montrent une habitude de l'exercice de version. Les faux amis étaient nombreux dans le texte tels que « peregrinar, oficina, acudir, fundo ».

16. puede que A Rebours o Lá-bas e incluso puede que se llamara L'Oblat, mi memoria ya no es lo que era, creo que se llamaba Lá-Bas, y su vino también se llamaba así,

A Rebours peut-être ou Là-Bas ou peut-être même s'appelait-il L'Oblat, ma mémoire n'est plus ce qu'elle était, je crois qu'il s'appelait Là-Bas et que son vin s'appelait également ainsi, L'emploi du subjonctif imparfait (« se llamara ») après une proposition principale pourtant au présent de l'indicatif (« puede que ») est l'exemple de la complexité en espagnol de la règle de la concordance des temps.

La traduction des titres a été neutralisée.

17. y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido,

Et ensuite, après m'avoir invité, Farewell resta silencieux même si/ mais ses yeux bleus continuèrent à fixer les miens, et moi aussi je restai silencieux et ne pus soutenir le regard scrutateur de Farewell, je baissai les yeux avec humilité/ humblement comme un oisillon/ petit oiseau blessé,

Les verbes « quedar/ quedarse » en tant que verbes de mouvement ou semi-auxiliaires doivent être maîtrisés.

18. e imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas,

et j'imaginai/ je me représentai cette propriété où la littérature était bien un chemin semé de roses/ chemin de roses, où il y avait du mérite à savoir lire/ où savoir lire était un mérite et où le bon goût primait plutôt /comptait bien plus que les besoins matériels et les obligations pratiques, prévalait sur les besoins matériels et les obligations pratiques/ l'emportait sur les besoins matériels et les obligations pratiques,

L'adverbe « *sí* » (avec un accent écrit qui le différencie de la simple conjonction « *si* ») est employé ici par le narrateur pour accentuer le caractère affirmatif de son discours (tout comme l'emploi du pronom personnel sujet « *yo* » que nous avons relevé au segment n° 10 par exemple).

19. luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile.

puis je levai le regard vers lui et je le regardai et mes yeux de séminariste rencontrèrent les yeux de faucon de Farewell, j'acquiesçai, j'approuvai, alors à plusieurs reprises et ajoutai que je m'y rendrais, que c'était un honneur de passer la fin de semaine sur les terres du plus grand critique littéraire du Chili/ chilien.

Le jury a observé des confusions entre le comparatif et le superlatif « *mayor* » et des terminaisons fautives à la première personne du passé simple.

5-Conclusion :

Le jury tient à rappeler la nécessaire préparation de l'épreuve de version espagnole. Même si la lecture d'un texte peut apparaître de prime abord aisée, il n'en reste pas moins vrai que rendre en français toute la particularité syntaxique et stylistique du sujet proposé requiert un entraînement régulier, de façon à mettre à profit cette épreuve optionnelle pour réussir le concours de l'agrégation. Rappelons aux futurs candidats de garder du temps pour une relecture attentive de leur travail afin de s'assurer de la cohérence et de la fidélité de la traduction et de soigner également la présentation et la graphie. Un entraînement régulier et une préparation rigoureuse fondée sur la consultation d'ouvrages de grammaire et de conjugaison conduiront à la réussite.

ÉPREUVES ÉCRITES : version hébraïque

Rapport présenté par Agnès Woog, enseignant à l'INALCO et Ariane Bendavid, maître de conférence à l'Université Paris-Sorbonne.

Un seul candidat a composé cette année. Le texte proposé présentait quelques difficultés qui ont toutes été surmontées. Le candidat a globalement bien compris le texte.

L'expression française était tout à fait correcte, les temps étaient respectés – ce qui n'est pas toujours facile en hébreu. Nous n'avons déploré que quelques légers faux-sens et quelques maladresses.

En revanche, l'auteur, pourtant très célèbre, est inconnu du candidat qui a mal transcrit son nom.

L'excellente note nous a cependant semblé parfaitement justifiée.

*

Mirkado Kimhi était un homme robuste. Grand, aux épaules larges, et au dos puissant. Son visage aussi portait la marque d'une beauté virile : une barbe large et dense, comme celle d'un Sage d'Israël. Sa voix aussi était puissante. Sans une certaine douceur sur son visage, sans la clarté de ses beaux yeux, et sans le sourire charmant qu'il arborait presque en permanence, on aurait pu s'imaginer en le voyant qu'il avait un métier pénible, boucher, ou portefaix.

Linda était petite, délicate et gracieuse. Elle avait, outre une voix douce et agréable, des yeux stupéfiants de beauté. Toutes ses vertus : sa modestie, son innocence, la pureté de ses sentiments, se révélaient dans son regard lumineux. En vérité, ces qualités exceptionnelles, et bien d'autres semblables, s'étaient renforcées en elle au fil du temps, malgré le destin cruel et amer auquel elle était condamnée : la stérilité. Cela faisait une vingtaine d'années qu'elle était mariée à Mirkado, et nul fruit n'était né de cette union. A force de vivre, jour après jour, dans la désolation de sa maison, seule, triste, un silence profond s'était abattu sur elle, qui transparaissait dans chacun de ses gestes. Pour le plus grand mérite de son mari, disaient les gens, nulle oreille étrangère, nul voisin ou connaissance, n'entendit jamais cet homme ou cette femme se plaindre de son triste sort. Tout au plus, lors des occasions joyeuses chez leurs amis, lorsque tout le monde leur souhaitait de voir le Ciel réaliser leurs vœux, leurs regards se croisaient-ils, ou planaient-ils dans l'espace de la pièce comme des oiseaux en cage.

Mais un jour, une grande confusion vint soudain troubler la paix de la maison de Linda. Sur le seuil, ce matin là, se tenait l'huissier du tribunal rabbinique, qui l'invita à l'accompagner au tribunal. Stupéfaite face à cette incompréhensible convocation, comme face à une fatalité obscure comme la mort, elle demanda à l'huissier :

- Ne faites-vous pas erreur ? Est-ce bien moi, Linda Kimhi, que l'on convoque au tribunal ?
- Absolument, absolument, ma sœur, il n'y a pas d'erreur.
- Et pour quelle raison, le savez vous ?
- Les juges le savent. Il est préférable que vous l'entendiez de leur bouche.

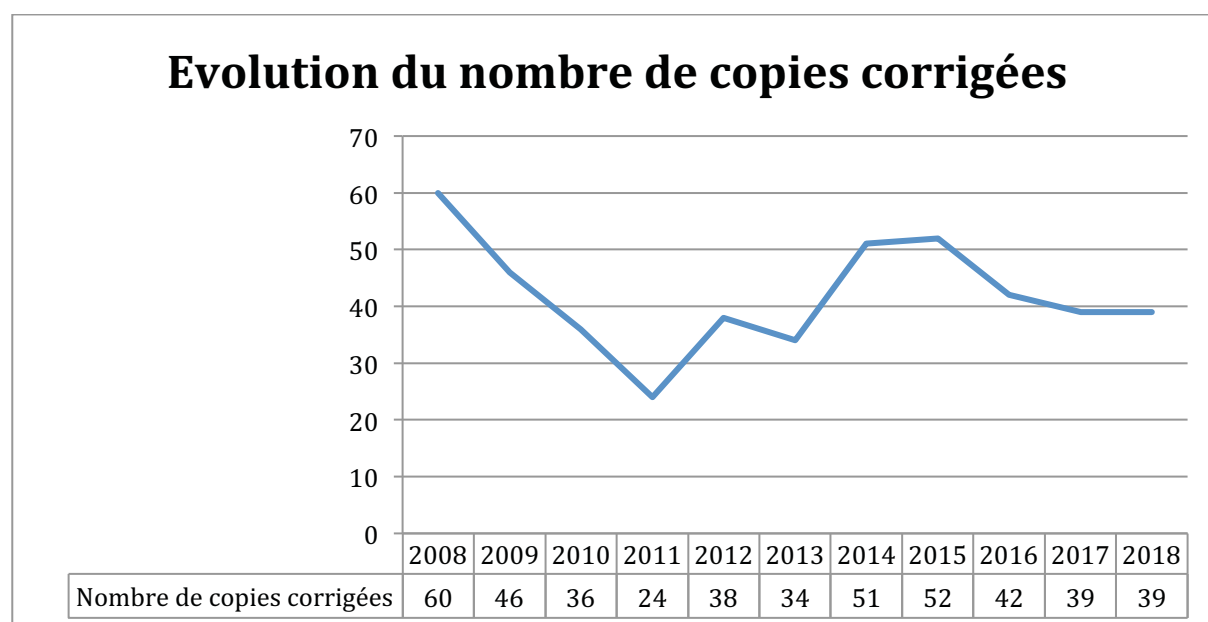
Yehouda Bourla, *L'espace d'un instant*, Am Oved, Tel-Aviv 1954.

ÉPREUVES ÉCRITES : Version italienne

Rapport présenté par Fanny Eouzan, Professeur agrégé, Lycée Faidherbe, Lille et Edmée Strauch, Professeur agrégé, Lycée Joffre, Montpellier.

Afin que les futurs candidats à l'agrégation externe de Lettres Modernes souhaitant présenter l'épreuve de version italienne puissent préparer au mieux cette épreuve, le jury se propose de rendre compte de son travail de correction en précisant ici ses attentes et en formulant ses recommandations et conseils.

Quelques données sur l'épreuve de version



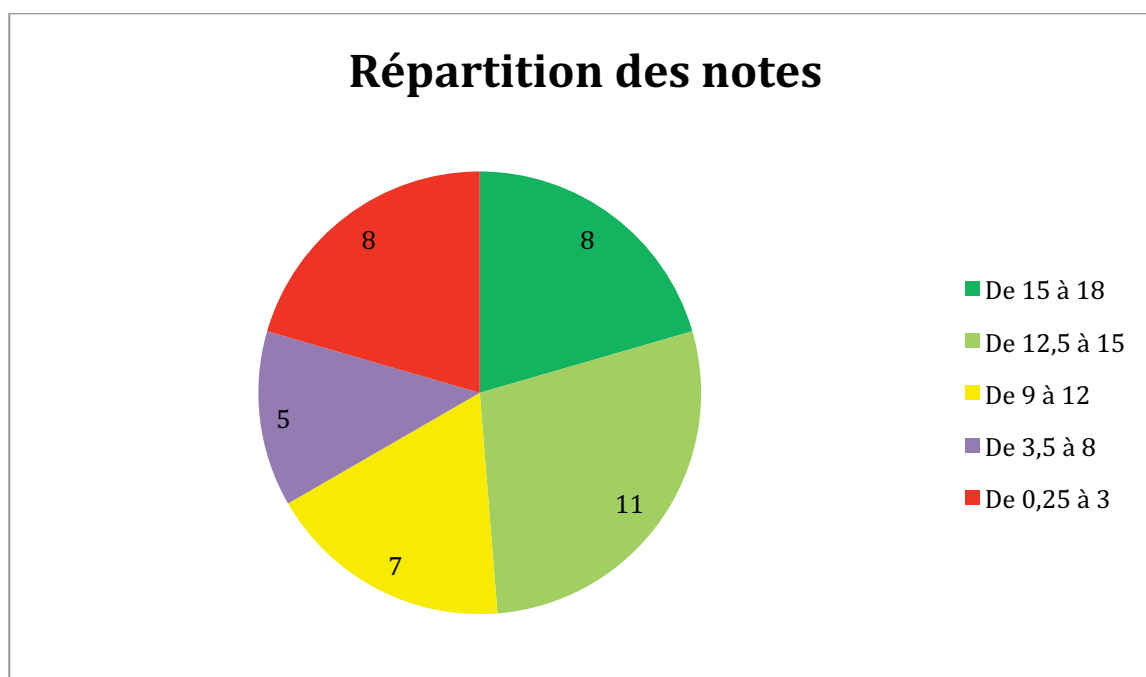
Le fléchissement du nombre de candidats choisissant la version italienne au concours observé les années précédentes se stabilise cette année, le nombre de copies étant exactement le même que l'an dernier. Le jury espère que plus nombreux seront les candidats qui présenteront la version italienne au concours de l'agrégation externe de Lettres modernes l'an prochain.

Notes et barème

Comme les années précédentes, le jury a adopté un mode d'évaluation utilisant un système de points-faute qui sanctionne chaque erreur de traduction en fonction de sa gravité. Les moins graves sont les fautes d'accents omis, les apostrophes, les mots mal coupés ou les erreurs de ponctuation ne modifiant pas le sens de la phrase, puis viennent les fautes d'orthographe sans incidence morphologique (doubles consonnes par exemple), les choix multiples ou les ajouts inutiles, ainsi que les maladresses d'expression et les inexactitudes qui n'entraînent pas de modification du sens. Une autre étape est franchie lorsque les faux-sens, impropriétés ou maladresses entraînent une modification du sens. Ensuite sont sanctionnés plus sévèrement les contresens, omissions ou fautes d'orthographe grammaticale et de morphologie portant sur un nom ou un adjectif. Enfin, les fautes les plus lourdement sanctionnées restent les erreurs de grammaire, de conjugaison, les fautes d'accords, les barbarismes lexicaux, les concordances de temps non respectées et, en dernier lieu, les barbarismes verbaux, les non-sens et les contresens portant sur une proposition entière ou l'omission d'un segment. L'échelle de ce barème s'étale de 0,25 à 8 points-faute en fonction de l'erreur commise. Les fautes de langue en français ont été plus sévèrement sanctionnées que l'année

dernière, le jury estimant qu'il s'agissait ici d'un concours de recrutement de professeurs de langue et littérature françaises.

Les notes et leur répartition



Les copies ont été globalement satisfaisantes ; les notes s'échelonnent de 0,25 à 18, mais 24 copies ont obtenu plus de la moyenne cette année, ce qui a porté la moyenne de l'ensemble des copies à 10,17, une moyenne sensiblement plus élevée que l'an passé (9,38) et le jury s'en réjouit. Le jury félicite les candidats dans leur ensemble pour la bonne tenue générale de leurs copies.

Présentation de l'épreuve de version

La durée de l'épreuve de langue vivante est de 4 heures, le coefficient est de 5 dans le calcul final de la note. L'usage du dictionnaire unilingue est autorisé dans la langue choisie. Le jury en italien recommande l'utilisation du dictionnaire de référence suivant, en version non abrégée : N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*. L'outil dictionnaire permet d'élucider le jour de l'épreuve certains termes et d'éviter contresens ou barbarismes, ce qui ne doit pas dispenser les candidats d'un travail d'apprentissage lexical sérieux durant leur préparation ; le jury tient compte de la possibilité de consulter ce dictionnaire unilingue dans l'établissement de ses critères de correction. Le candidat ne doit pas se priver donc de l'utiliser à bon escient.

Les attendus d'une version de concours

Le jury recommande vivement la lecture des rapports de correction des années précédentes : ils contiennent de précieuses informations, rappelées chaque année, sur ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation de Lettres modernes pour l'épreuve de langues vivantes.

La version du concours n'a nullement vocation à être publiée, c'est un exercice qui vise à vérifier les compétences linguistiques des candidats dans les deux langues ; c'est pourquoi il est attendu une traduction qui soit la plus fidèle possible au texte en langue étrangère. Il ne saurait s'agir donc de réécrire le texte source ou de l'interpréter, mais d'en respecter au maximum les structures, le ton, le registre et la lettre, tout en montrant une bonne maîtrise de la langue française, spécialité des candidats. Ce n'est donc pas l'élégance qui prime dans l'évaluation des choix de traduction opérés pour cet exercice de concours mais la précision et l'exactitude. En effet, souvent le jury regrette de pénaliser inutilement de bonnes copies qui s'écartent du texte sans nécessité majeure.

Présentation du texte et de l'auteur

Cette année, le jury a encore choisi de mettre à l'honneur un texte de la littérature contemporaine en proposant un extrait de Dora Albanese, née à Matera en 1985, qui, en 2009, à seulement 24 ans, a publié son premier livre, *Non dire madre*. Ce recueil de nouvelles offre un regard féminin sur les mères de l'Italie du Sud de l'après-guerre, et plus précisément sur la Lucanie, la terre des origines, la terre maternelle par excellence pour Dora Albanese.

Cette question de la contemporanéité n'est pas neutre pour la traduction, puisqu'il peut induire des choix de traduction. Par exemple, s'agissant d'un texte très contemporain, il était possible ici de remplacer le subjonctif imparfait par le subjonctif présent, conformément à l'usage en français actuel (*il suffisait qu'il continuât* ou *il suffisait qu'il continue*) ce qui n'aurait pas été le cas pour un texte plus classique.

Difficultés de traduction : considérations générales

La ponctuation d'un dialogue

Le jury a respecté la ponctuation adoptée dans l'édition du texte italien, sachant que les normes éditoriales italiennes ne correspondent cependant pas aux normes françaises. Le texte italien propose une version où les guillemets sont ouverts et fermés à chaque phrase. En français, il est possible de procéder de la sorte, mais on préférera ouvrir les guillemets au début, puis mettre un tiret à chaque fois que l'interlocuteur change. Le jury a accepté les deux procédés, dans la mesure où le choix était cohérent, le mélange des deux systèmes a été légèrement sanctionné.

La traduction des noms propres et des toponymes

Dans l'usage de la traduction contemporaine, il n'est plus d'usage de traduire les prénoms depuis les années 60, et encore moins les noms de famille comme on le faisait au XVI^e siècle (Michel-Ange pour Michelangelo, les Médicis pour i Medici). C'est pour cela qu'en version de concours il n'est pas attendu que les noms de famille et les prénoms soient traduits, sauf s'ils le sont dans l'usage courant, comme par exemple le pape François, pour papa Francesco. Néanmoins quand le candidat choisit de traduire de façon cohérente et correcte tous les prénoms du texte, il n'est pas sanctionné.

Il en va de même pour la question des toponymes où l'usage courant est la règle : il n'y a pas lieu de traduire un toponyme inconnu ou fictif, mais pour ce qui est des toponymes qui sont entrés dans l'histoire culturelle des deux pays et qui, de ce fait, existent dans la pratique usuelle des deux langues, il convient d'en faire état, et de les traduire.

C'est pourquoi dans les deux cas où les noms propres, celui de la plage *Le rondini* puis celui du café *Lo Zio*, étaient des lieux soit fictifs soit méconnus, le jury n'attendait pas de traduction. Néanmoins, comme il s'agissait ici de noms communs simples, le jury a accepté le choix de traduire ou non, la règle restant à nouveau la cohérence. On pouvait donc traduire *Les hirondelles* ou laisser *Le rondini* et traduire *Mon Oncle* ou *Lo Zio* mais pas *mon oncle* sans majuscules qui pouvait prêter à confusion.

Or, pour ce qui était des autres toponymes, l'exercice de traduction demandait aux candidats de faire appel à leur culture générale sur l'Italie. Ainsi, le jury ne pouvait accepter la traduction littérale du type *les Pierres* ou *Les Roches* pour parler des *Sassi* ; ce type d'habitation troglodyte, si célèbre qu'il a été classé au patrimoine mondial de l'Unesco en 1993, a conduit Matera à candidater pour devenir capitale européenne de la culture, ce qu'elle sera en 2019. À ce titre, la presse internationale en a récemment beaucoup parlé et le jury était en droit d'attendre des candidats qu'ils connaissent cette réalité géographique. Si la ville de *Matera* n'a pas d'équivalent en français, en revanche, la région de la *Lucanie* et la ville de *Métaponte* sont suffisamment connues depuis l'Antiquité (le texte y faisait d'ailleurs allusion en parlant du « port des philosophes ») pour avoir leur équivalent en français, ce qui rendait leur traduction obligatoire.

La question de l'article défini

L'article défini en italien indique souvent une relation de lien naturel et évident entre le nom défini par l'article et la personne à laquelle il renvoie ; c'est pourquoi l'adjectif possessif est plus facilement omis en italien qu'en français, étant souvent sous-entendu comme une évidence avec le seul emploi de l'article défini, ce qui est rarement le cas en français.

Ainsi pour traduire *dopo avere finito il turno nel salottificio*, il convient de traduire l'article défini par un possessif après *avoir fini son service à la fabrique de meubles* ; de la même façon, le couple traîne *son parasol*, et non *le parasol*. Le jury a donc considéré comme mal dit et sanctionné les traductions sans le possessif dans les expressions suivantes : *cade tra i denti* (entre **mes** dents), *con il giubbino* (**mon** ou **son** blouson, mais pas *le blouson*), *mentre i capelli* (tandis que **mes** cheveux), *mi*

siedo **al** solito posto (je m'assieds à **ma** place habituelle). En revanche, il a accepté qu'il puisse ou non être rétabli dans les expressions où l'usage en français le permettait : **sulla** tela dipinge ; con **la** testa leggermente storta e **le** labbra socchiuse. Toute la difficulté de ce point de traduction réside dans le fait qu'il n'existe malheureusement pas de règle absolue, si ce n'est se fier à l'usage en français.

Lorsque ce lien se trouve exprimé dans des expressions de vérité générale se rapportant à un nom introduit par un article indéterminé, du type come **una** mosca che cammina accanto **al** bue, il vaut mieux traduire ici l'article défini par un article indéfini car le possessif en français se rapporte à des réalités déterminées, ce qui n'est pas le cas avec le premier article indéterminé **une** mouche. Il convient donc de traduire comme **une** mouche qui avance à côté **d'un** bœuf, tout comme pour **sulle** carrozze seguite **dal** corteo devait être traduit par **sur des** voitures suivies par **un** cortège car cette réalité est introduite par une structure impersonnelle *quando portavano in processione, quand **on** portait en procession.*

On pouvait parfois hésiter entre le possessif et l'article indéterminé comme pour **il** cornetto ai frutti di bosco, c'est pourquoi les traductions *mon croissant aux fruits rouges* ou *un croissant aux fruits rouges* ont été acceptées l'une et l'autre, mais pas *le croissant* qui ne se dit pas en français.

La question des pronoms conjoints

L'emploi du pronom personnel conjoint est beaucoup plus répandu en italien qu'en français, et l'italien le préfère souvent là où le français utiliserait un possessif ou un pronom personnel disjoint. Il ne fallait donc pas le maintenir quand cela conduisait à des incorrections, comme dans l'expression verbale **si** trascina dietro qui devait se traduire avec le pronom personnel disjoint en français : *il traîne derrière **lui***. Il fallait faire de même pour traduire **Gli** camminai accanto, *Je marchai à côté de **lui** / à ses côtés.*

Ce n'est, là encore, pas automatique, et **Le** copro **il** petto pouvait aussi bien être traduit *Je **lui** couvre **la** poitrine*, ou *Je couvre **sa** poitrine*. Ici ces deux structures sont recevables en français. Le cas de la traduction de *mentre i capelli **mi** coprono **gli** occhi e **la** bocca* est intéressant, car s'il faut absolument rétablir le possessif pour le sujet *alors que **mes** cheveux*, l'alternative est ensuite possible ***me** couvrent **les** yeux et **la** bouche*, ou *couvrent **mes** yeux et **ma** bouche*.

Derniers conseils

Si un titre est donné à l'extrait, il convient de le traduire, contrairement au titre de l'œuvre d'où le texte est tiré qui est indiqué à la fin du texte.

Et enfin, même si cela semble évident, nous invitons tous les candidats à prendre le temps de se relire avec soin. Cette année encore, le jury a eu le regret de pénaliser une bonne copie dont il manquait un passage, sans parler des fautes d'orthographe, dont certaines sont à mettre – le jury l'espère – sur le compte de l'étourderie. La relecture est une étape fondamentale de l'exercice qui nécessite la plus grande rigueur.

Texte à traduire

“Mai dimenticherò”

Tina mi ha sempre voluta proteggere. È un'anima pura, nata tra le spighe di grano, in campagna, ed è lì che ritorna spesso, pur vivendo in città – è in campagna che ritorna dopo aver finito il turno nel salottificio. Va a sedersi proprio sotto la grande quercia piantata da suo padre, e sulla tela dipinge corpi di donne nude, e paesaggi immaginari.

Le onde ci bagnano i piedi che affondano nella sabbia; poi alcune alghe ci raggiungono. L'ultima coppia rimasta sulla spiaggia sta andando via, e si trascina appresso l'ombrellone che traccia a terra le curve del ritorno a casa.

Prendiamo due sedie a sdraio dal lido *Le rondini*. Ci sediamo vicine e mettiamo le gambe divaricate, come fanno gli uomini. Sulle mie labbra sosta per un poco qualche granello di sabbia, che poi cade tra i denti, e graffia leggermente quando stringo la bocca.

Tina non dice niente, e a me basta guardare i suoi occhi per stare bene.

Dopo un po' si addormenta, con la testa leggermente storta e le labbra socchiuse. Le copro il petto con il giubbino di pelle nera, e mi metto a guardare il mare, mentre i capelli mi coprono gli occhi e la bocca.

Con il vento sulle spalle, non so, ma mi sento forte. Così vuota e priva di rumori, l'aria sembra solenne, e mi fa pensare a quando conobbi Mario Rigoni Stern, alcuni anni fa, a Recanati.

Gli strinsi la mano con ammirazione, mentre i suoi occhi annebbiati dalla cataratta mi guardavano lenti – di lì a poco sarebbe morto.

Gli camminai accanto, come una mosca che cammina accanto al bue; lui con le mani intrecciate dietro la schiena, io con la testa dritta sulla strada. Non doveva rivolgermi la parola, bastava che continuasse a passeggiare al mio fianco, e darmi questo onore, invece mi parlò.

“Di dove sei?”

“Matera... la città dei Sassi”.

“Molto bella Matera” rispose lui.

“Perché, lei conosce bene Matera?”

“Oh, sì... e tu di sicuro non eri ancora lì...”

“In che anno ci è stato?”

“Quando ancora i Sassi erano considerati una maledizione, quando portavano in processione i bambini morti sulle carrozze seguite dal corteo. Poi della Lucania ho visto anche il mare di Metaponto, ed era così bello, così silenzioso. Mi sembrava ancora il porto dei filosofi”.

Io restai in silenzio, mentre lui, salutandomi con una mano, affrettò il passo per raggiungere sua moglie.

Mi piego sulle ginocchia, tiro un respiro che pare non voler terminare mai, e prendo un po' di sabbia tra le dita, così, con il pugno stretto; mi avvicino alle onde e, con una preghiera, distendo le dita al vento.

Sono arrivata dallo Zio. Gigi mette su un piattino di ceramica il cornetto ai frutti di bosco, e mi porge la tazza con il cappuccino ancora bollente. Lo ringrazio. Mi guardo attorno, e penso che mai passerà dalla mia mente il profumo della legna bruciata la mattina d'inverno nel paese delle mie madri, dove sono cresciuta, e dove ho avuto paura.

Mai dimenticherò gli occhi chiari di Tina e del ragazzo biondo di cui non ho mai saputo il nome. Consapevole di aver scelto un esilio rassicurante, per smettere di ricordare mi siedo al solito posto e leggo le notizie locali. Adesso Roma è la mia città, e dovrò abituarli ai suoi dialetti, ma piano piano, e alla fine smetterò di sentirmi straniera nella mia stessa patria.

Dora Albanese, *Non dire madre*, Matelica, (Macerata), Hacca, 2009, p.181-183.

Analyse de difficultés de traduction particulières

Mai dimenticherò

L'antéposition de l'adverbe *mai* ici est expressive, car elle le met en relief. Il fallait donc la respecter et le jury a légèrement sanctionné les traductions comme *Je n'oublierai jamais*.

Pur vivendo in città

La traduction littérale pour cette expression était *tout en vivant*. C'est pourquoi le jury a légèrement sanctionné les traductions du type *bien que vivant* qui se traduit *benché vivendo*, ou *même si elle vit* qui correspond à *anche se vive*. En revanche il a lourdement sanctionné les constructions grammaticalement incorrectes en français comme *bien qu'elle vit*, puisque *bien que* introduit un subjonctif en français, ou le non respect de la concordance des temps *même si elle vivait* puisque le passage ici est écrit au présent.

Il turno nel salottificio

Le mot *salottificio* signifie aussi bien la fabrique que le magasin de meubles de salon. Le jury a donc accepté les deux traductions.

Alcune alghe ci raggiungono

Les traductions où le verbe *raggiungere* a été rendu par un verbe qui suppose en français que c'est un être animé qui fait l'action, du type *ratrapent*, *rejoignent*, *s'accrochent* à nous sont impropres, puisqu'il s'agit ici d'algues. Il fallait utiliser des verbes qui pouvaient s'appliquer à des êtres inanimés comme *atteignent* ou *touchent*.

Come fanno gli uomini

En français, dans les propositions de comparaison, le verbe *faire*, utilisé comme pro-verbe pour ne pas répéter le verbe principal, peut se construire avec ou sans le pronom d'objet direct *le* ; les

deux traductions *comme font les hommes* et *comme le font les hommes* étaient donc possibles, comme l'explique le paragraphe 745 du *Bon usage* de Maurice GREVISSE.

Graffia leggermente quando stringo la bocca

La traduction de *graffiare* posait un problème par son ambiguïté. En effet, l'action pouvait s'appliquer à la fois aux lèvres ou aux dents. Le jury a fait le choix d'un terme qui pouvait porter sur les deux parties en prenant comme COD le pronom personnel *me* d'où la traduction *m'éraflent*. Cependant, les verbes *égratigner*, *écorcher*, *raier les dents* ont été acceptés, contrairement à *griffer*, action qui ne peut être faite que par un être animé ou *grincer*, qui est un contresens ici.

Con il vento sulle spalle

Ici le possessif *Avec le vent dans mon dos* est possible mais pas obligatoire. Le sens premier de *spalle*, certes, est *épaules*, mais *spalle* est souvent utilisé dans des expressions où le français utilise plutôt le mot *dos*, comme dans *arricchirsi alle spalle del prossimo*, *s'enrichir sur le dos de quelqu'un*. Non seulement le terme *spalle* en italien revêt donc un champ sémantique beaucoup plus large qu'*épaules*, mais en outre dans le contexte du texte, le mouvement des cheveux décrit juste avant et la logique des faits nous poussent à comprendre que le mouvement du vent se fait dans un sens plutôt horizontal et non vertical, c'est pourquoi le jury a choisi de traduire *dans mon dos*, et jugé la traduction *sur les épaules* comme inexacte. Si le personnage se sent fort, c'est parce qu'il a le vent *dans le dos* qui le pousse et non comme un poids *sur les épaules* qui l'écraserait.

Mi fa pensare a quando conobbi Mario Rigoni Stern

Si la conjonction *quando* peut introduire des complétives en italien, comme après le verbe *pensare a* dans notre exemple, ce n'est pas le cas en français, où les conjonctions *quand* ou *lorsque* n'introduisent que des subordonnées conjonctives circonstancielles. Les constructions du type *à quand* ou *à lorsque* ont donc été sanctionnées comme grammaticalement incorrectes. Il suffisait de proposer une locution du genre *à la fois où*, *au jour où* pour garder l'idée d'un moment ponctuel contenu dans le passé simple qui suivait et qu'il fallait bien sûr respecter. Le jury a donc sanctionné le changement en passé composé, *le jour où j'ai rencontré*, et propose *cela me fait penser au jour où je connus* ou *cela me fait penser à la fois où je connus*.

Mi guardavano lenti

Il est fréquent en italien de préférer l'adjectif à l'adverbe, contrairement au français. Ainsi même si grammaticalement l'adjectif *lenti* se rapporte aux yeux de Mario Rigoni Stern, la lenteur est bien évidemment à attribuer à l'action qu'ils font et non à leur nature propre, il fallait donc rendre cet adjectif par un adverbe *me regardaient lentement*.

Di lì a poco sarebbe morto

Il s'agit d'une difficulté classique de concordance des temps divergeant en italien et en français. En effet, la valeur de futur dans le passé se traduit en italien par un conditionnel passé alors qu'en français l'idée du futur dans le passé est transcrite par un conditionnel présent. Ainsi *sarebbe morto* doit se traduire par *il mourrait* ou par une expression qui exprime un futur proche dans le passé *il allait mourir*. Il fallait respecter également dans la traduction du complément circonstanciel de temps l'idée de futur dans le passé en choisissant des expressions comme *peu de temps après* ou *quelque temps après*, mais pas *à présent*.

Io con la testa dritta sulla strada

La difficulté résidait ici dans la nécessité de traduire deux idées : la tête est *droite* ou *haute* et *ournée vers la route* ou *en direction de la route*, tout en faisant concorder les deux expressions par des prépositions idoine.

Non doveva rivolgermi la parola

La traduction littérale *il ne devait pas m'adresser la parole* pouvait donner lieu à une amphibologie : *il n'était pas obligé* ou bien *il n'avait pas la nécessité de*, ou bien même *il n'avait pas le droit de*. Il convenait donc de choisir une expression qui lève toute ambiguïté du type *il n'était pas obligé de* ou *il n'avait pas à* ou encore *il n'était pas tenu de*.

Perché, lei conosce bene Matera ?

Il était possible ici de comprendre *pourquoi* ou *parce que* du moment que la ponctuation était cohérente. Aussi le jury a-t-il accepté *Pourquoi ? Vous connaissez bien Matera ?* ou *Parce que, vous connaissez bien Matera ?* mais pas *Pourquoi, vous connaissez bien Matera ?*

Mi sembrava ancora il porto dei filosofi

La mer étant au masculin en italien, on pouvait être tenté de traduire *elle me semblait encore*, ce qui était un contresens. En effet, c'est bien *Métaponte* qui est le port des philosophes, et non pas la mer. Le jury a donc privilégié les traductions qui permettaient de respecter l'ambiguïté de l'italien comme *Il me semblait que c'était encore, on aurait dit que c'était encore, j'avais l'impression que c'était encore*.

Salutandomi con una mano

En français, il est fréquent d'assimiler participe présent et gérondif, tant leur sens et leur forme sont proches, si bien qu'aujourd'hui, le participe présent, perçu comme étant moins lourd, est souvent utilisé en lieu et place du gérondif. En effet, si le gérondif marque la concomitance de l'action menée (par le sujet, dans la plupart des cas) par rapport au fait exprimé par le verbe principal, le participe présent se limite à exprimer une action qui progresse rapportée à un support nominal ou pronominal défini clairement. C'est pourquoi le jury a accepté que le gérondif italien *salutandomi* soit traduit soit par le gérondif *en me saluant*, soit par le participe présent *me saluant* du moment que ce dernier était immédiatement postposé au pronom sujet disjoint *lui* auquel il se rapportait.

D'autre part, même si le jury ne l'a pas sanctionné, il était malheureux de conserver l'article indéterminé *una mano, une main*, du fait de la présence du pronom personnel *salutandomi, en me saluant*, lequel en français vient d'une certaine façon déterminer cette main. Il était donc plus naturel de traduire *en me saluant de la main*, sans que cela vienne trahir la lettre du texte.

Tiro un respiro

La traduction exacte était *je pousse un soupir*. Or le verbe *tirare* a donné lieu à de fréquents contresens compréhensibles. En effet, si *tirare* peut avoir le sens de *tirer à soi*, ce qui pouvait porter à comprendre que la narratrice inspirait de l'air, quand il s'agit d'air justement, comme pour le vent, *tirare* indique un mouvement qui va vers l'extérieur. Quand on dit *tira il vento*, on dit que *le vent souffle*. On retrouve d'ailleurs ce même mouvement vers l'extérieur dans l'expression *tirare una pietra, lancer une pierre*. Le mot *respiro* qui a plus souvent le sens de *souffle, soupir* que de *respiration* pouvait aider le candidat à ne pas se tromper, puisqu'on pousse un soupir, on ne l'inspire pas.

Proposition de traduction et variantes acceptées en note

« Jamais je n'oublierai »

Tina a toujours voulu me protéger. C'est une âme pure, née au milieu des¹⁶ épis de blé, à la campagne, et c'est là qu'elle revient¹⁷ souvent, tout en vivant en ville – c'est à la campagne qu'elle revient après avoir fini son service¹⁸ à la fabrique de meubles¹⁹. Elle va s'asseoir juste sous le grand chêne planté par son père, et peint sur la²⁰ toile des corps de femmes nues, et des paysages imaginaires.

Les vagues²¹ mouillent nos pieds²² qui s'enfoncent²³ dans le sable ; puis quelques algues nous atteignent²⁴. Le dernier couple resté sur la plage est en train de s'en aller²⁵, et traîne derrière lui son parasol qui trace par terre²⁶ les virages²⁷ du retour à la maison.

¹⁶ Ou *parmi les*

¹⁷ Ou *retourne*

¹⁸ Ou *terminé son travail*

¹⁹ Ou à *l'usine de meubles, au magasin de meubles, au magasin d'ameublement*

²⁰ Ou *sa toile*

²¹ Ou *les ondes*

²² Ou *nous mouillent les pieds, ou baignent nos pieds ; baigner*, plus soutenu, est possible dans ce texte littéraire.

²³ Ou *qui s'immergent*

²⁴ Ou *nous touchent*

²⁵ Ou *de partir*

²⁶ Ou *sur le sol*

²⁷ Ou *les courbes ; les arabesques*, choix particulièrement heureux à notre avis, a fait l'objet d'un bonus

Nous prenons deux chaises longues²⁸ de la plage *Les hirondelles*²⁹. Nous nous asseyons l'une près de l'autre³⁰ et nous écartons les jambes comme le font les hommes³¹. Sur mes lèvres restent³² un instant quelques grains de sable qui tombent ensuite entre mes dents et m'éraflent³³ légèrement quand je serre les lèvres³⁴.

Tina ne dit rien, et moi, il me suffit de regarder ses yeux pour me sentir bien³⁵.

Peu après³⁶ elle s'endort, la tête légèrement penchée et les³⁷ lèvres entrouvertes. Je lui couvre la poitrine³⁸ avec mon³⁹ blouson de cuir noir, et je me mets à regarder la mer, tandis que mes cheveux me couvrent les yeux et la bouche⁴⁰.

Avec le vent dans le dos, je ne sais pas, mais je me sens forte. Ainsi vide et sans⁴¹ bruit, l'air semble solennel, et me fait penser au jour⁴² où je connus Mario Rigoni Stern, il y a quelques années, à Recanati.

Je lui serrai la main⁴³ avec admiration, tandis que ses yeux voilés⁴⁴ par la cataracte me regardaient lentement – peu de temps après, il allait mourir⁴⁵.

Je marchai à côté de lui⁴⁶, comme une mouche qui avance⁴⁷ à côté d'un bœuf, lui, les mains croisées derrière le dos⁴⁸, moi, la tête droite tournée vers la route⁴⁹. Il n'était pas obligé⁵⁰ de m'adresser la parole, il suffisait qu'il continuât de⁵¹ se promener à mes côtés, et de me faire cet honneur, au lieu de cela⁵², il me parla :

« D'où es-tu ?

- Matera... la ville des Sassi.

- C'est très beau, Matera, répondit-il.

- Pourquoi ?⁵³ Vous connaissez bien, Matera ?

- Oh, oui... et toi, pour sûr, tu n'étais pas encore là-bas⁵⁴.

- En quelle année y êtes-vous allé ?

- Quand les Sassi étaient encore considérés comme une malédiction, quand on emmenait en procession les enfants morts dans des voitures⁵⁵ suivies par un cortège. Puis, en Lucanie⁵⁶, j'ai vu aussi la mer de Métaponte, et elle était si belle, si silencieuse⁵⁷. J'avais l'impression que c'était encore le port des philosophes ».

²⁸ Ou transats

²⁹ Ou de la plage privée *Le rondini*

³⁰ Ou l'une à côté de l'autre, ou côte à côte

³¹ Ou comme font les hommes

³² Ou subsistent

³³ Ou m'écorchent

³⁴ Ou quand je ferme la bouche

³⁵ Ou pour aller bien

³⁶ Ou après quelques instants, ou peu de temps après, ou après un petit moment, ou au bout de quelques instants

³⁷ Ou avec sa tête légèrement de travers et ses lèvres

³⁸ Ou je couvre sa poitrine

³⁹ Ou son blouson

⁴⁰ Ou couvrent mes yeux et ma bouche

⁴¹ Ou dépourvu de

⁴² Ou à la fois

⁴³ Ou Je serrai sa main

⁴⁴ Ou brouillés ou troublés

⁴⁵ Ou d'ici peu il mourrait

⁴⁶ Ou à ses côtés

⁴⁷ Ou progresse

⁴⁸ Ou les mains croisées dans son dos, ou avec ses mains croisées dans le dos

⁴⁹ Ou la tête haute en direction de la route

⁵⁰ Ou il n'avait pas à, ou il n'était pas tenu de

⁵¹ Ou qu'il continue à

⁵² Ou mais au contraire

⁵³ Ou « Parce que, vous connaissez bien Matera ? »

⁵⁴ Ou et toi, tu n'y étais sûrement pas encore

⁵⁵ Ou calèches

⁵⁶ Ou de la Lucanie

⁵⁷ Ou c'était si beau, si silencieux

Moi, je gardai le silence⁵⁸, tandis que lui, en me saluant de la main⁵⁹, pressa⁶⁰ le pas pour rejoindre sa femme.

Je plie les genoux⁶¹, je pousse un soupir qui semble ne jamais vouloir se terminer, et je prends un peu de sable entre les⁶² doigts, ainsi, avec mon poing serré⁶³; je m'approche des vagues et, dans une prière⁶⁴, j'ouvre mes doigts dans le vent⁶⁵.

Je suis arrivée chez *Mon Oncle*⁶⁶. Gigi met⁶⁷ sur une petite assiette de⁶⁸ céramique un⁶⁹ croissant aux fruits des bois et me tend une tasse avec un capuccino encore brûlant⁷⁰. Je le remercie. Je regarde autour de moi, et je pense que jamais ne sortira de mon esprit⁷¹ le parfum⁷² du bois brûlé le matin en hiver⁷³ dans le village de mes mères où j'ai grandi, et où j'ai eu peur.

Jamais je n'oublierai les yeux clairs de Tina et du garçon blond dont je n'ai jamais su le prénom⁷⁴. Consciente d'avoir choisi un exil rassurant, pour cesser⁷⁵ de me souvenir je m'assois⁷⁶ à ma place habituelle et je lis les nouvelles locales. Maintenant c'est Rome ma ville⁷⁷, et je devrai m'habituer⁷⁸ à ses dialectes, mais tout doucement⁷⁹, et à la fin je cesserai de me sentir étrangère dans ma propre patrie.

⁵⁸ Ou *je restai en silence*

⁵⁹ Ou *me saluant d'une main*

⁶⁰ Ou *accéléra*, ou *hâta*

⁶¹ Ou *je m'accroupis*, ou *je fléchis mes genoux*

⁶² Ou *mes doigts*

⁶³ Ou *le poing serré*

⁶⁴ Ou *en faisant une prière*

⁶⁵ Ou *je délie mes doigts au vent*

⁶⁶ Ou *chez Lo Zio*

⁶⁷ Ou *pose*

⁶⁸ Ou *en céramique*

⁶⁹ Ou *mon croissant*

⁷⁰ Ou *ma tasse avec le café crème encore bouillant*

⁷¹ Ou *ne quittera ma mémoire*

⁷² Ou *l'odeur*

⁷³ Ou *les matins d'hiver*

⁷⁴ Ou *le nom* (dans son acception plus large)

⁷⁵ Ou *arrêter*

⁷⁶ Ou *je m'assieds*

⁷⁷ Ou *Rome est ma ville*

⁷⁸ Ou *je vais devoir m'accoutumer*

⁷⁹ Ou *petit à petit* ou *peu à peu*

ÉPREUVES ÉCRITES : version polonaise

Rapport présenté par Katarzyna Bessière, Prag de polonais, Sorbonne-Université, Faculté des Lettres et Kinga Callebat, MCF de littérature polonaise, Sorbonne-Université, Faculté des Lettres

Cette année, deux candidats ont composé en polonais. Les notes obtenues sont 15 et 13.

Conseils généraux aux candidats se préparant à l'épreuve de version polonaise

Il est important de rappeler aux candidats qu'un entraînement individuel ou dans le cadre de cours, à l'épreuve de version est absolument nécessaire pour réussir cet exercice. Il permettra d'éviter de commettre des calques de structures grammaticales et syntaxiques d'une langue à l'autre. Voici le rappel de quelques points de grammaire sur lesquelles il convient de rester particulièrement vigilant.

Concordance des temps

Les candidats doivent posséder une connaissance solide du système verbal, de la concordance et de la valeur des temps en polonais. En effet, un verbe perfectif — dont les modalités d'action indiquent principalement le caractère ponctuel, révolu ou inhabituel de l'action — au passé, sera traduit en français par un passé composé ou un passé simple, et par un plus-que-parfait s'il possède une valeur d'antériorité. Il est primordial d'exprimer sa valeur d'accomplissement d'une action.

Il convient de rappeler que si le plus-que-parfait existe en polonais il n'est employé qu'exceptionnellement, et ce sont d'autres éléments du discours qui précisent l'antériorité d'une action. Dans un exercice de version, il faut veiller à respecter ces différences structurelles propres à chaque langue.

Syntaxe - ordre de la phrase polonaise

L'ordre de la phrase polonaise est, au premier abord, beaucoup plus libre que celui de la phrase française. En réalité, l'agencement des éléments constitutifs d'un énoncé s'effectue, en grande partie, en fonction de la visée informative du locuteur qui ordonne les informations selon leur importance. Cela explique la mobilité des constituants de l'énoncé qui, grâce aux déclinaisons, n'induit pas de confusion quant au rôle syntaxique de chacun d'entre eux. La structure de l'énoncé en français est, de ce point de vue, beaucoup plus rigide. Dès que l'on aborde les exercices de version polonaise, il est indispensable de s'entraîner à « recomposer » l'ordre des composantes de l'énoncé polonais pour les adapter aux structures syntaxiques du français où les inversions de l'ordre sont moins

fréquentes et autorisées selon des règles bien définies.

Emploi des adjectifs possessifs

Cet emploi diffère sensiblement entre les deux langues. Lorsque le rapport de possession apparaît comme non ambigu en polonais, on n'emploie pas de possessif. En français en revanche, il est d'usage de dire « mon père », « ma mère », là où le polonais omettra le possessif.

Présentation du texte

Le texte proposé cette année pour la version polonaise est extrait du recueil *Jabłko Olgi, stopy Dawida* [Pomme d'Olga, pied de David] de Marek Bieńczyk paru en 2015. Il s'agit d'un ensemble d'essais difficilement classables où l'on retrouve un alliage original des éléments romanesques et autobiographiques. Les textes du recueil sont une forme de méditation sur une multitude de thèmes : les expressions du visage, des gestes qui, seuls, révèlent une vérité en dehors des mots et des actes (une analyse magistrale du geste de Z. Zidane et de W. Kozakiewicz⁸⁰), la mélancolie, la fuite, les lectures de jeunesse, Marilyn Monroe... Une réflexion existentielle au gré des souvenirs, des pérégrinations littéraires et des incursions dans le quotidien.

Remarques générales

L'extrait du texte proposé à la traduction est consacré à la lecture des dessins du dessinateur et humoriste français Jean-Jacques Sempé. Le texte n'a pas posé de difficultés de compréhension aux candidats, en revanche, son apparente simplicité semble les avoir déroutés. Les traductions, dans l'ensemble assez bonnes, ont été émaillées par de nombreuses maladresses lexicales et, en particulier, des erreurs de registre. Le texte de Bieńczyk, tout en restant en grande partie très littéraire, est truffé d'expressions courantes. Ce « choc des registres » a visiblement dérouté les candidats.

Choix et emploi des articles

La langue polonaise ne possède pas d'articles, aussi dans le passage du polonais en français le locuteur ou le traducteur doit décider du caractère défini ou indéfini du substantif employé. Et de l'emploi ou non de l'article. Ainsi, dans la phrase « (...) *a cała jego (...) postura wyraża fascynację i zdziwienie* » les deux substantifs n'exigent aucunement la présence de l'article.

Le groupe nominal « *gość na plaży* » a également semblé poser problème, alors qu'il s'agit

⁸⁰ Sportif polonais, plusieurs fois champion du monde de saut à la perche, qui s'est rendu célèbre par un geste vulgaire à l'adresse du public soviétique, lors des championnats à Moscou en 1981.

d'une structure on ne peut plus courante qui traduite avec l'article défini : *un/le type sur la plage*, surtout dans le contexte, est erronée. Il s'agit de la description d'un dessin de Sempé dont le lecteur ignore tout, il convient donc de choisir l'article indéfini : *un type sur une plage imite un avion*.

Syntaxe

L'apparente facilité du texte proposé semble être à l'origine d'un certain nombre de maladresses, notamment en ce qui concerne la construction des phrases. À plusieurs reprises, des structures extrêmement lourdes mais très fréquentes en français courant (et dans sa variante parlée) apparaissent dans les traductions proposées. La phrase : « *Najłatwiej jest z przygodami Mikołajka, którym zawdzięcza sławę (...)* » traduite à l'aide des structures : « *Ce qui est le plus facile d'accès, ce sont les aventures du petit Nicolas auxquelles il doit sa gloire* » ou même « *C'est le plus facile dans le cas des aventures du petit Nicolas auxquelles il doit sa célébrité* » rendent cette phrase, pourtant courte et simple, indigeste et à peine compréhensible dans le contexte en français. Alors qu'une simple inversion des éléments de cette phrase, non seulement autorisée, mais fortement recommandée dans ce cas, aurait permis de l'éviter : « *Dans le cas des aventures du petit Nicolas, auxquelles il doit sa célébrité, cela est le plus évident/simple.* » Il en est de même pour la traduction de la phrase : « *(...) to taki powinien być świat.* ». La traduction littérale « *c'est ainsi que le monde devrait être fait* » est inutilement chargée, alors qu'une simple inversion permettrait de l'éviter : « *Ainsi devrait être le monde* » ou « *Le monde devrait être ainsi* ». Ce genre d'erreurs atteste du manque d'entraînement à l'épreuve.

Difficultés lexicales

Toute traduction comporte toujours quelques maladresses lexicales qui résultent de la volonté de rester fidèle à l'original et de préserver l'esprit du texte. Le fait que le texte mélange des éléments du langage courant et des formulations du registre littéraire a mis les candidats en difficulté. Pourtant, un des enjeux majeurs lors de l'acquisition d'une langue est d'arriver à faire la distinction entre le langage du quotidien, le registre familier et le langage soutenu. Il est donc essentiel d'en tenir compte dans une traduction.

Tout d'abord, la méconnaissance du sens de certaines expressions (voire gestes), certes désuètes, mais encore fortement ancrées dans ce fameux « *contexte culturel* » et littéraire, commun cette fois à la culture polonaise et française, ne serait pas acceptable pour un futur enseignant. « *Uchyłać kapelusza* » est un geste qui fait partie du passé mais qui reste un élément culturel connu et reconnaissable. Le geste de politesse et de respect qui consiste à soulever son chapeau n'est, certes, plus d'actualité, mais comment comprendre une gravure de mode ou un tableau du XIX^e siècle, le

geste de Mickey Mouse ou le générique de la série *Chapeau melon et bottes de cuir* si on l'ignore ? *Lever son chapeau* est approximatif mais acceptable, en revanche « *soulever le bord du chapeau* » n'est plus compréhensible.

Mais c'est également la restitution du registre courant, voire familier, qui a posé problème. « *gość z petem w gębie* » a donné lieu aux traductions hasardeuses qui frôlent le ridicule : « *une clope dans la bouche* » ou encore « *une clope dans sa gueule* » sont irrecevables. Chaque langue contient un nombre important d'expressions courantes et figées qu'il n'est pas question de remanier à sa guise. Ce sont des entités lexicales à utiliser telles quelles. En cas de leur présence dans le texte ou de la nécessité de s'en servir dans le texte traduit, deux solutions s'offrent au traducteur : trouver et utiliser l'expression équivalente existante dans la langue cible – encore faut-il la connaître – ou restituer les sens de l'expression ou de la métaphore à traduire de manière neutre, quitte à priver le texte traduit de la partie du sens inhérente à l'expression figée. Si l'on adoptait la première l'expression « *clope au bec* » serait la seule à pouvoir être utilisée. Mais une restitution transparente du sens : « *cigarette aux lèvres* » serait également acceptable.

Les traductions littérales sont à proscrire absolument. Elles témoignent d'un manque d'entraînement et aboutissent à rendre le texte peu accessible.

Ainsi, aujourd'hui, il n'est plus admis de traduire des noms propres par leurs équivalents. « *Pan Józio* », le diminutif du prénom Józef, ne peut être traduit par « *petit monsieur Joseph* ». On gardera de préférence la forme originale de ce diminutif, dont l'emploi est si caractéristique et omniprésent en polonais, ou bien, éventuellement, on le remplacera par la forme française de ce prénom dont le diminutif, bien plus rare qu'en polonais, est Jojo (utilisé notamment dans la traduction de *Ferdynand* de Witold Gombrowicz), mais en aucun cas, ce diminutif ne peut être rendu par l'adjectif *petit* qui change complètement le sens du texte.

Un autre problème se pose à la traduction des métonymies des lieux, très présentes dans les deux langues, mais propres à chacune et, dans la plupart des cas, n'ayant pas d'équivalent dans l'autre langue. Par exemple, l'*Hexagone* dont le français se sert volontiers pour désigner la France ou *outre-Rhin* pour parler de l'Allemagne ne peuvent être traduits en polonais littéralement, car ils seraient incompréhensibles. Il en est de même pour « *nad Sekwaną* » en polonais pour parler de la France. La traduction littérale *sur les bords de la Seine* pour désigner la France est incompréhensible pour un francophone. Là encore, le traducteur le remplacera par le nom du pays. Utiliser une expression proche du type *sur les rives de la Seine*, même si elle existe pour d'autres pays (*sur les rives du Danube*), ne semble pas plus clair ni plus approprié.

Un entraînement régulier et une relecture attentive de la production finale en français doivent permettre de débusquer ces tournures « étranges », dépourvues de sens en français : calques et polonismes, ainsi que, bien entendu, les fautes d'orthographe et de ponctuation. Elle constitue une partie intégrante de l'exercice de version.

ÉPREUVES ÉCRITES : version portugaise

Rapport présenté par Richard Charbonneau, professeur agrégé au lycée de l'Iroise, Brest, et Thomas Cailliez, professeur agrégé au lycée Honoré de Balzac, Paris

Remarques générales

Huit candidats ont cette année présenté l'épreuve de version en langue portugaise, total le plus élevé de ces dix dernières sessions. Le jury ne peut que s'en réjouir, d'autant que la qualité moyenne des copies s'est avérée tout à fait honorable, comme en témoigne la moyenne des notes (10,34/20) et le fait que cinq d'entre elles soient supérieures ou égales à 12. On peut pour autant déduire de ces statistiques une certaine hétérogénéité des résultats, qui s'échelonnent en effet de 1 à 15,5, la note la plus basse correspondant à une traduction extrêmement éloignée du sens du texte-source et s'apparentant pour l'essentiel à un exercice d'invention à partir de quelques mots ou expressions isolés.

Présentation du texte

Le texte à traduire était un extrait de *A Hora da Estrela*, de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector (1920-1977), figure capitale de la littérature brésilienne de son siècle. Il mettait en scène la rencontre à Rio de Janeiro de deux personnages nordestins, Macabéa (personnage principal de l'œuvre) et Olímpico de Jesus Moreira Chaves, dont la fin de l'extrait laisse pointer un certain cynisme. Il offrait également l'intérêt, du point de vue de la traduction, de mélanger narration et discours direct, ainsi que différents registres de langue.

Principales difficultés rencontrées par les candidats

Si la compréhension générale du texte n'a guère posé de difficultés aux candidats (à l'exception d'une copie, déjà mentionnée, dans laquelle par exemple *Andaram* (l. 24), *pretérito perfeito simples* du verbe régulier *andar*, a été compris comme un nom propre), certaines difficultés sont apparues pour ce qui relevait d'une compréhension plus fine, en raison notamment de difficultés à appréhender les mécanismes spécifiques de la langue portugaise. Face à cet écueil, et afin de mieux faire siens le rythme et la construction de la phrase portugaise, le jury ne peut que rappeler l'importance d'une lecture régulière d'œuvres en langue portugaise tout au long de l'année de préparation au concours.

Parmi les sources d'erreurs les plus fréquentes apparaît sans surprise la maîtrise parfois insuffisante du lexique courant, ayant débouché sur un certain nombre de faux sens ou contresens. Les candidats, qui disposent durant l'épreuve d'un dictionnaire unilingue, ne doivent pas hésiter à le consulter au moindre doute. Ainsi, ligne 1, *borboletas* a pu être traduit par « tourterelles » ou *noivas* par « jeunes » ou « nouvelles » (confusion avec *novas*). Autres exemples d'approximations : la traduction de *namorado* (l. 3) par « histoire d'amour », celle de *rosto* (l. 6) par « nuque », de *esquisito* (l. 17) par « différent », de *desanimada* (l. 21) par « faible », de *se eu vingasse* (l. 18) par « au cas où je naissais », de *eu vinguei* (l. 22) par « j'ai vaincu » ou encore de *parece que deu certo* (l. 20) par « il paraît que cela a fonctionné ». Il n'est certes pas attendu de candidats non-spécialistes une érudition lexicale particulière, et pour cette raison le jury n'a d'ailleurs que légèrement sanctionné les erreurs portant sur des mots d'emploi moins fréquent (par exemple l'énumération présente dans le segment *onde estavam expostos atrás do vidro canos, latas, parafusos grandes e pregos* (l. 25-26)), mais on peut espérer que le travail de préparation tout au long de l'année ainsi que l'aide du dictionnaire permettent une appréhension convenable du lexique et des expressions d'usage courant et très courant, ainsi que des faux-amis les plus significatifs pour qui traduit du portugais vers le

français (*apenas* (l. 40) ne pouvait ainsi être traduit par « à peine », comme ce fut parfois le cas, mais devait l'être par « seulement »).

Le manque de familiarité avec la norme brésilienne a provoqué également plusieurs erreurs. Il s'est manifesté par exemple dans la traduction du segment *mas minha mãe botou ele* (l. 17) par *mais ma mère insista* ou (moins grave) *mais ma mère l'a adopté*, le verbe *botar* étant pourtant d'un usage très fréquent au Brésil. De la même façon, *pegar*, autre verbe extrêmement usité au Brésil, n'a pas toujours été compris dans le segment *lhe ensinara como pegar mulher* (l. 41-42), comme l'ont montré certaines traductions (« comment frapper les femmes » ou bien « et celle d'apalger [sic] une femme »). Rappelons à ce sujet l'importance pour les futurs candidats de se sensibiliser aux deux normes de la langue portugaise et à leurs spécificités (on parle en effet de la norme brésilienne et de celle dite portugaise, qui est également celle des pays d'Afrique lusophone et du Timor oriental), notamment par la fréquentation de textes d'origines variées. Cela leur permettra en outre de parfaire leur connaissance des différentes cultures lusophones, ce qui, pour notre texte, aurait aidé à bien situer l'origine géographique des personnages et à éviter la traduction de *nordestinos* (l. 5) par « nordistes ».

Il convient d'évoquer également chez certains candidats le manque de familiarité avec la syntaxe portugaise, visible quand il s'est agi de traduire la phrase *E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada-com-queijo*. (l. 6-7), où *lhe* (pronom personnel complément indirect) renvoie à « a moça » dans un but d'emphase. Ce qui n'a pas été compris par plusieurs candidats, comme en témoigne le contresens « Et la jeune fille le satisfait assez pour que la jeune fille le voie et tourne vers lui son fromage-et-confiture-de-goyave » (où apparaît également une confusion provoquée par le faux-ami *tornar*). Pareille incompréhension de la structure syntaxique d'origine est visible également lorsque *Você também só sabe é mesmo chover !* (l. 34) est traduit par « Quand même, vous savez bien qu'il pleut ! » (alors que *você sabe chover* signifie mot à mot « vous savez pleuvoir », *também*, *só* et *é mesmo* venant renforcer le sens de la phrase). Enfin, soulignons qu'une certaine ambiguïté peut naître en portugais de l'omission possible du sujet ou encore du pronom possessif *seu/sua*, utilisé pour les troisièmes personnes du singulier et du pluriel ainsi que pour le vouvoiement. C'était le cas dans le texte avec *Sua exclamação* (l. 1), qui a parfois été traduit par « Leur exclamation », alors que l'adjectif possessif renvoyait à Macabéa et non aux papillons (*borboletas*) de la première phrase. On voit bien avec cet exemple l'importance, avant de commencer l'opération de traduction proprement dite, d'une lecture attentive permettant une compréhension en profondeur du texte.

Une autre spécificité de la langue portugaise pouvant donner du fil à retordre au traducteur est la question des formes d'adresse (*formas de tratamento*). Leur variété est en effet bien plus large en portugais qu'en français. Le vouvoiement, notamment, peut être nuancé pour doser de façon très subtile proximité et déférence. Dans le texte de cette année, l'emploi de *o senhor*, qui au Brésil correspond à un vouvoiement neutre, a induit en erreur plusieurs candidats. Il devait être en effet tout simplement traduit par « vous », et en aucun cas par « Monsieur » (« *Comme monsieur peut voir, j'ai survécu...* »), qui prend une valeur bien différente en français.

De l'importance de la relecture finale

Enfin, cela a beau être un lieu commun dans un rapport de jury, on ne peut éviter de rappeler combien une relecture attentive du travail final est nécessaire si l'on veut d'une part éviter les omissions (qui n'ont pas été rares cette année, et lourdement pénalisées comme il se doit, car l'absence de traduction est nécessairement plus sanctionnée qu'une tentative, aussi erronée soit-elle), d'autre part les fautes de français.

Si l'orthographe de « maccabée » a sans surprise posé problème à certains des candidats qui ont choisi de traduire le prénom *Macabéa* (qui, en portugais, ne peut aucunement convoquer l'idée du cadavre mais uniquement évoquer Judas Maccabée et les siens), d'autres fautes sont plus

surprenantes. Citons par exemple des accents souvent absents (*sechant / *se liberer / *elements), des consonnes doubles abusives ou au contraire omises (*détachée / *reprennant son souffle / *chantonante / *ferailleur / *précipitamment / *forreuses / *visses) et certaines fautes plus inclassables mais concernant néanmoins des mots d'emploi courant (*réscent / *hardeur / *glue / *précipitemment / *un verni). Plus grave encore, plusieurs conjugaisons (« *Bée, fût-elle obligée de compléter. » / « *Tous ces elements contribue à une mélancolie » / « *une voix qui [...] l'émue » / « *Et Macabéa, avec la peur que le silence ne signifiasse déjà une rupture ») et accords fautifs (« *lors de l'une de leur rencontre » / « *jusqu'à un ans ») ont été relevés. Enfin, rappelons la règle qui veut que les gentils portent en français une majuscule (non obligatoire par contre en portugais, comme le montrait le texte) lorsqu'il s'agit de substantifs (deux Nordestins).

Le jury n'a pas lieu de douter qu'une part importante de ces erreurs découle de fautes d'inattention. Mais cela ne peut dès lors qu'appuyer sa recommandation d'une relecture pointilleuse.

Proposition de traduction

Mai, mois des jeunes mariées qui papillonnent sous leurs voiles blancs. Son exclamation laissait peut-être présager ce qui allait lui arriver à la fin de cette même journée : sous une pluie battante elle rencontra (explosion⁸¹) le premier spécimen de l'homme de sa vie ; son cœur cognait comme si elle avait avalé un petit oiseau affolé et captif. Le garçon et elle se regardèrent à travers la pluie et surent aussitôt qu'ils étaient tous deux du Nordeste, deux animaux de la même espèce qui se flairent. Il l'avait regardée essayer des deux mains son visage mouillé. Quant à elle, elle reconnut immédiatement en lui la chaussure qui allait à son pied.

Lui...

Lui s'approcha et de sa voix chantante du Nordeste qui la séduisit, demanda :

- Avec votre permission, ma petite, vous voulez faire un tour ?
- Oui, répondit-elle en bafouillant rapidement avant qu'il ne changeât d'idée.
- Et, avec votre permission, c'est quoi votre nom ?
- Maccabée⁸².
- Macca, quoi ?
- Bée, dut-elle compléter.
- Pardon mais on dirait une maladie, une maladie de peau.
- Moi aussi, j'ai trouvé ça bizarre mais ma mère m'a donné ce nom à cause d'un vœu à Notre Dame de la Bonne Mort, si je survivais, jusqu'à un an je n'avais pas de nom, j'aurais préféré ne jamais avoir de nom plutôt qu'un nom pareil mais visiblement ça a marché. Elle s'arrêta un instant pour reprendre son souffle et elle ajouta sans conviction et avec pudeur :
- Comme vous voyez j'ai survécu... hein...
- Chez moi aussi, dans le Paraíba, un vœu c'est une dette d'honneur.

Ils ne savaient comment se promener. Ils avaient marché sous une pluie drue et s'étaient arrêtés devant la vitrine d'une quincaillerie où étaient exposés derrière la vitre des tuyaux, des boîtes, de grandes vis et des clous. Et Maccabée, de peur que le silence ne fût déjà le signe d'une rupture, dit à son nouvel amoureux :

- J'aime tellement les vis et les clous, pas vous ?

À leur deuxième rencontre, il tombait un crachin à vous tremper les os. Sans même se donner la main, ils marchaient sous la pluie qui semblait dessiner des larmes sur le visage de Maccabée.

La troisième fois qu'ils se retrouvèrent – bien entendu il pleuvait – le garçon, irrité et perdant le léger vernis d'éducation que son beau-père lui avait difficilement inculqué, lui dit :

⁸¹ ou, éventuellement, « coup de foudre »

⁸² ou encore « Macchabée » ou « Macabée », autres orthographes possibles en français

- Mais tu pourrais pas t'arrêter de pleuvoir !
- Pardon.

Mais elle, amoureuse éperdue, l'aimait déjà tellement qu'elle n'imaginait absolument pas se passer de lui.

Pendant l'une de leurs rencontres elle finit par lui demander son nom.

- Olimpico de Jésus Moreira Chaves, mentit-il car son nom se limitait à Jésus, le nom qu'on donne à ceux qui n'ont pas de père. Il avait été élevé par un beau-père qui lui avait enseigné comment se mettre les gens dans la poche pour en tirer profit et aussi l'art de piéger les femmes.

-

Clarice Lispector

ÉPREUVES ÉCRITES : version roumaine

Rapport présenté par Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale, maîtres de conférences à l'INALCO.

Le texte proposé cette année à la traduction était composé de deux extraits de lettres d'Emil Cioran écrites de Paris à des correspondants « restés au pays », comme l'indiquait le titre du volume. Le prénom du destinataire, l'allusion à l'une de ses œuvres et des éléments de culture générale (et non seulement roumaine) pouvaient faire deviner que ces lettres étaient adressées à Mircea Eliade, mais ce point n'était aucunement indispensable à la compréhension et à la bonne traduction du texte. Les 4 candidats ayant cette année choisi la version roumaine ont obtenu les notes de 6, 10, 16 et 17, avec des traductions de niveaux fort différents. Notons que quelques contresens ponctuels sur le texte roumain ont pu être compensés dans les meilleures copies par une excellente maîtrise du français, alors que des lacunes en français, qui se retrouvent en général du début à la fin du texte, ne permettent malheureusement pas de rendre compte d'une compréhension par ailleurs correcte du texte. Cette remarque ne vise aucunement à sous-évaluer la connaissance solide de la langue traduite, qui reste évidemment un pré-requis de l'épreuve, mais à rappeler l'importance du travail à faire sur la langue cible, tant du point de vue de la correction grammaticale et orthographique (signalons par exemple plusieurs confusions dans les copies entre « quoique » et « quoi que » et des calques dans l'emploi des prépositions), que des choix lexicaux, syntaxiques et stylistiques.

En ce qui concerne la compréhension du roumain, il est apparu par exemple qu'une copie ignorait totalement l'usage du pronom relatif au datif, présent à trois reprises (*căruia* ; *căroia*). D'autres ont fait des confusions plus ponctuelles, peut-être en raison d'une lecture trop rapide. Ainsi la traduction de « *te vor scăpa* » par « cela va t'échapper » au lieu de « te sauvera » (ou « te sauveront »), le verbe « *a scăpa* » pouvant avoir les deux sens, selon le cas du pronom personnel, mais il s'agissait ici d'un accusatif et non d'un datif. L'attention aux pronoms personnels et à leurs différents usages en roumain aurait dû permettre également de ne pas mal interpréter la proposition « *Ți-am citit Fragmentarium* », où le datif exprimait la possession et non un complément d'objet indirect (« J'ai lu ton *Fragmentarium* » et non « je t'ai lu *Fragmentarium* »).

Ce dernier exemple, comportant la mention d'un titre, nous donne l'occasion de faire une remarque de méthode : si les titres d'œuvres connues se traduisent (*Le Roi Lear*, *Les Souffrances du jeune Werther*...), les autres restent généralement en langue originale, et les titres de journaux en particulier ne se traduisent pas (*El Pais*, *The Times*...). Il fallait donc laisser en roumain *Cuvântul* et *Sânziana*, et souligner ces titres, conformément aux conventions de présentation.

Puisqu'il s'agit ici de lettres, une attention particulière doit être accordée aux formules propres à ce type d'écrits, qui ne sont pas toujours les plus faciles à traduire. La formule de fin de la première lettre présentait une ambiguïté : grammaticalement, *aceeași* (« même ») pouvait signifier soit une égalité dans l'affection portée aux deux destinataires (« la même affection à toi qu'à Nina »), soit la constance de l'affection dans le temps. 3 copies sur 4 ont interprété la formule au premier sens. Mais outre qu'humainement cette première interprétation pourrait sembler un peu étrange, dans le cadre d'une série de lettres entre deux amis qui se trouvent séparés après s'être côtoyés auparavant en Roumanie, la seconde interprétation est tout de même plus naturelle. Il faut donc prendre le temps d'analyser ces formules apparemment anodines et, si l'on ne possède pas les éléments pour trancher avec certitude, au moins proposer une formule qui respecte l'ambiguïté.

La traduction des temps ne posait pas dans ce texte de problèmes particuliers (l'une des copies a tout de même traduit des conditionnels présents par des passés). En revanche il faut prendre le temps de choisir son lexique, notamment chez Cioran, qui pesait ses mots avec soin, même dans sa correspondance. Mais pourquoi aller chercher, comme le font trop souvent les deux copies les plus faibles, des synonymes mal adaptés ou des équivalents qui en réalité font perdre le sens, alors que le français dispose généralement du terme correspondant ? Peut-être s'agit-il d'une gêne devant ce qui peut apparaître comme une solution de facilité, à savoir utiliser le terme transparent dans l'autre langue. Mais on ne voit guère de raison de traduire *a gusta* par « s'adonner à » plutôt que « goûter », *incalificabilul trup* par « être indéfinissable » au lieu de « corps inqualifiable », *răspundere* par « obligation » au lieu de « responsabilité », *distins* par « original » au lieu de « distingué », *armistițiu* par « compromis » au lieu d'« armistice », *iluzii* par « rêves » au lieu d'« illusions », *înșelat* par « troublé » au lieu de « trompé », *dezolante* par « non peuplées » au lieu de « désolantes », etc.

On rappellera qu'il s'agit d'une épreuve de version de concours dont le but est d'évaluer les compétences dans les deux langues et dans la technique de l'exercice, il est donc préférable de rester proche du texte (en évitant évidemment les calques) plutôt que de rechercher à tout prix des solutions originales qui peuvent s'avérer risquées. Cela implique de la rigueur et de la précision, sur les articles

par exemple, sur lesquels des confusions entre singulier et pluriel, caractère défini et indéfini, provoquent des inexactitudes dommageables.

A défaut d'un entraînement à l'exercice sous forme de cours de version, qui n'existent pas toujours pour les langues rares, nous ne pouvons que recommander la pratique assidue de la lecture dans les deux langues, l'entraînement personnel à l'exercice, et la lecture des rapports de jury, y compris sur les versions d'autres langues, qui fourmillent d'excellents conseils et remarques pour se préparer efficacement à l'épreuve.

Proposition de traduction

Paris, 13 décembre 1937

Cher Mircea,

[...]

Je mentirais si je te disais que je ne me plais pas en France. Paris est une ville à laquelle je m'abandonne avec volupté, quoique je ne goûte pas ses plaisirs décadents. Je suis extrêmement pauvre (1000 francs par mois) et cela me convient d'être condamné à l'isolement à l'extérieur aussi. C'est curieux que tu n'aies jamais aimé Paris, ni Baudelaire. Cela explique nos divergences de tempérament. N'importe quelle tristesse est une solidarité avec Paris. Je t'en prie, envoie-moi *Cuvântul*, abonne-moi, car je voudrais vraiment écrire moi aussi, pour échapper aux perspectives de la pauvreté. *Sânziana* me semble trop vaporeuse et lointaine. J'aurais l'impression de collaborer à une revue d'astrologie – et puis tu sais bien que moi, l'écriture ne me donne guère de plaisir. Je ne prends la plume que dans des moments de malheur ou de besoin financier.

Avec la même affection, à toi et à Nina,
Emil Cioran

Paris, 1^{er} janvier 1940

Cher Mircea,

Le bonheur ne peut se concevoir que dans un hôtel parisien, à lire des poètes anglais et à rêver, sans réfléchir, sans attendre rien de précis. C'est à peu près ce que je fais, avec quelques détails en plus. N'était le sort de ce pays qui me poursuit encore, je m'accommoderais d'une manière ou d'une autre avec les choses de la vie et j'arriverais à une forme d'armistice avec mon inqualifiable corps, rongé par des maux auxquels par ailleurs je dois tout. Maintenant, alors que je suis envahi par de tristes pressentiments, je me rends compte à quel point je tiens à la Roumanie, combien sa disparition me rendrait malheureux.

Aujourd'hui je suis allé à l'église roumaine d'ici ; une seule autre fois j'y étais allé avec le même sentiment. J'ai lu ton *Fragmentarium* entre Venise et Rome. Je crois que tu es plus toi-même dans l'essai que dans le roman. Dans ce dernier, tu fais un effort d'objectivité et tu t'éloignes de ta voix, de ta palpitation, de tes erreurs et de tes illusions, alors que dans l'essai tu es présent presque physiquement. Tu as une joie pour les idées, pour les livres et pour les découvertes, qui te sauveront, quoi que tu fasses contre toi-même (et tu en fais beaucoup), du ratage. Mon défaut fondamental est que je ne tente rien d'effectif contre moi-même. Je fuis toute responsabilité seulement pour ne pas être pris dans des filets étrangers à ma vision secrète des choses et aux essences douloureuses auxquelles je crois. Voilà pourquoi ma vie n'est ni intéressante ni généreuse, est biographiquement stérile. J'ai tant aimé la solitude et les égoïsmes de la mélancolie que j'ai trompé toutes les affections et amitiés qui m'ont entouré.

Je me suis permis d'être insincère au nom des souffrances que je suis le seul à connaître. Quand tu sens que tu perds ton âme, tu ne peux t'attacher – sans réserve – à aucune naïveté ni à aucun cœur.

Paris est comme avant, si ce n'est qu'il est plus distingué et plus séduisant sans ses lumières. Quand je sors le soir dans ses rues désolantes, je me retrouve et j'en suis heureux. Cette ville perdait beaucoup par sa joie et ses gens. Cette atmosphère de crépuscule s'accorde merveilleusement au moment historique. Qu'elles sont étranges ces émanations de décadence, qu'ils sont enveloppants ces signes d'alexandrinisme !

Je vous embrasse, Nina et toi,
Emil Cioran

(Emil Cioran, *Lettres à ceux qui sont restés au pays*)

ÉPREUVES ÉCRITES : version russe

Rapport présenté par Christina Aguibetov, IA-IPR, académie de Versailles et Rodolphe Baudin, Professeur à l'Université de Strasbourg.

Nombre de copies : 4.

Notes attribuées : 05/20, 06/20, 10/20, 13/20.

Les notes attribuées permettent de diviser les copies corrigées en deux groupes. Les copies ayant obtenu les notes les plus basses présentent des faiblesses dans la traduction de l'emploi des temps, ainsi que de nombreux faux sens et contresens.

Le texte proposé aux candidats à l'épreuve de version russe de l'agrégation de lettres cette année était un extrait de *Guerre et Paix* de Tolstoï. Le texte, dont un essai de traduction est proposé à la suite de ce rapport, met en scène une rêverie du jeune Petia Rostov pendant la campagne de 1812. Tolstoï s'y essaie à la description du flux de conscience, qu'il développera dans son grand roman suivant, *Anna Karenine*.

L'extrait ne présentait pas de difficultés lexicales majeures, à l'exception d'un ou deux termes tirés du lexique militaire (« фура », le fourgon ; « караулка », « la sentinelle »). La syntaxe, de même, en est relativement classique et pouvait être rendue, à de rares exceptions, par des constructions syntaxiques françaises équivalentes. Tout juste fallait-il éviter les répétitions, courantes en russe, mais gênantes en français. La ponctuation du texte, proche de celle du français, ne devait pas non plus poser de difficultés aux candidats.

Pour ce qui est des temps, il fallait d'abord noter l'emploi, dès la première phrase du texte russe, du conditionnel passé (Петя должен бы был знать... ») et comprendre que le passage ultérieur au présent de narration (« Может быть, он точно сидит теперь на фуре... ») ne devait pas être traduit à l'identique en français, et qu'il était par conséquent plus judicieux de conserver l'usage de l'imparfait jusqu'à la fin de l'extrait.

Pour ce qui est des faux sens et contresens, ils témoignent d'une maîtrise aléatoire du lexique russe : « taches » (пятна) transformées en « zones » ; « monstre » (чудовище) transformé en « génie » ; « fourgon » (фура) transformé en « fourré » ; « sabre » (сабля) transformé en « baïonnette » ; « aiguiser » (наточивать) transformé en « enfoncer » ou « heurter » ; « sentinelle », « караулка », transformée en « petite tombe », « tasse (чашка) transformée en « citerne » ; « merveilleux » (волшебный) transformé en « illustre » ou « immense » dans la même copie et en « fantastique » dans une autre ; « royaume » (царство) transformé en « tsariste », « terriblement » / « affreusement » (ужасно) transformé en « étrangement » ; « gouttes » (капли) transformées en « petits frémissements » ou en « poussière » ; « grotte » (пещера) transformée en « structure », « feu de camp (костер) transformé en « campement militaire ».

Les deux meilleures copies évitaient ce genre d'impairs et respectaient l'emploi des temps de l'original russe. Elles présentaient même des tentatives de traduire le style poétique de la description tolstoïenne, notamment dans le passage consacré à la perception par Petia des nuages et du ciel, paragraphe qui présentait la difficulté d'utiliser de nombreuses répétitions, notamment du mot « небо » dans une seule et même phrase.

Une autre difficulté d'ordre lexical a été éprouvée par certains candidats. On peut ainsi regretter l'emploi de termes anachroniques pour un texte du 19^e siècle, comme le choix de termes trop précis pour exprimer le point de vue d'un très jeune homme, dont il s'agissait de respecter le degré de connaissances et le lexique, encore enfantin, comme en témoigne la référence au monstre.

Ainsi la traduction de « тучи », « gros nuages », par « cumulus », semble peu adaptée. De même l'expression « sortir du champ de vision » pour « исчез из виду ». Ces maladresses concernaient également la traduction de « церковный » par « d'église » ou le rendu de l'inchoation soulignée par Tolstoï dans l'expression « стал закрывать », qu'il paraissait difficile, au regard des exigences du français, de rendre par « se mit à fermer les yeux ».

Proposition de traduction :

Pétia aurait dû savoir qu'il était dans la forêt, avec l'escouade de Denissov, à une verste de la route, qu'il était assis sur un fourgon enlevé aux Français, près duquel étaient attachés les chevaux, que le Cosaque Likhatchev, au-dessous de lui, lui aiguisait son sabre, que la grande tache noire sur la droite était le guet, et la tache rouge vif en bas à gauche le feu en train de mourir, que l'homme venu demander une tasse était un hussard qui avait soif ; mais il ne savait rien de tout cela et n'en voulait rien savoir. Il était dans un royaume enchanté où rien ne ressemblait au monde réel. La grande tache noire, ainsi, était peut-être bel et bien le guet, mais pouvait aussi bien être une grotte menant jusque dans les entrailles de la Terre. La tache rouge, sans doute, était le feu, mais peut-être était-ce l'œil d'un monstre gigantesque. Peut-être lui-même était-il bien assis sur un fourgon, mais il se pouvait aussi très bien qu'il fût juché, non sur un fourgon, mais au sommet d'une tour terriblement haute dont, s'il en tombait, il tomberait tout un jour, tout un mois... il tomberait sans fin, sans jamais atteindre le sol. Peut-être sur le fourgon y avait-il simplement le Cosaque Likhatchev, mais il était tout à fait possible également que s'y trouve, ignoré de tous, l'homme le meilleur, le plus brave, le plus extraordinaire, le plus merveilleux qui fût jamais sur cette Terre. Peut-être le hussard était-il bien venu chercher de l'eau, avant de s'enfoncer dans le vallon, mais peut-être venait-il juste de disparaître, de disparaître pour de bon et qu'il avait cessé d'exister.

Quoi qu'eût pu voir Pétia désormais, rien n'aurait pu l'étonner. Il se trouvait dans un royaume enchanté, où tout était possible.

Il regarda le ciel. Et ce ciel était tout aussi merveilleux que la terre. Le temps s'était éclairci et les nuages filaient au-dessus de la cime des arbres, comme pour découvrir les étoiles. Parfois le ciel semblait s'éclaircir, laissant la place à une étendue noire et pure. Parfois il semblait que ces taches noires étaient des nuages. Parfois il semblait que le ciel s'élevait haut, bien haut au-dessus de la tête; parfois il s'abaissait, au point qu'on pouvait le toucher de la main.

Pétia ferma les yeux et se mit à se balancer.

Des gouttes tombaient. On entendait une voix lointaine. Les chevaux hennirent et se bousculèrent. Quelqu'un ronflait.

- Azig, zig, azig, zig, sifflait le sabre que l'on aiguisait. Tout à coup Pétia entendit le chœur harmonieux d'une musique qui jouait un hymne inconnu, solennel et doux.

[...]

La musique se faisait de plus en plus forte. La mélodie enflait, passait d'un instrument à un autre. Ce qui se formait est ce que l'on appelle une fugue, bien que Pétia n'eût pas la moindre idée de ce qu'est une fugue. Chaque instrument jouait sa partie et, sans atteindre la fin du motif, s'entremêlait à un autre, qui reprenait ce motif presque à l'identique, puis à un troisième, un quatrième, et tous s'unissaient, puis se séparaient pour mieux se fondre en un tout, tantôt d'une majesté solennelle, tantôt d'un éclat vif et triomphal.

Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, 1868

ÉPREUVES ÉCRITES : version tchèque

Rapport présenté par Xavier Galmiche, professeur des universités, Université Paris 1, et Jana Vargovčíková, ATER, Université Paris 4.

Texte de l'épreuve : Božena Němcová, Božena Němcová, *Babička*, Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, transformé en livre électronique par la Bibliothèque municipale de Prague et www.digiBooks.cz.

L'épreuve de version tchèque a été choisie cette année par un(e) candidat(e).

Le texte proposé était un passage bien connu d'une œuvre canonique du XIX^{ème} siècle, la « chronique de la vie campagnarde » *Babička* de Božena Němcová, la plus célèbre femme-écrivain tchèque de son temps. Le passage raconte l'histoire de Viktorka, une fille séduite et abandonnée, qui s'est marginalisée du village et que les habitants observent avec surprise et compassion. Les lignes retenues sont capitales car elles présentent au lecteur une Viktorka esseulée, ensauvagée, et enceinte.

Les difficultés viennent essentiellement du **lexique**, dans toutes les catégories grammaticales. Des fautes de base, comme le déterminatif *tentýž*, d'usage courant et contemporain, dans *tentýž den* traduit « un jour » ou lieu de « le même jour, le jour même » ; l'adverbe *dříve* dans *Já Viktorku dříve znal* qui, signifiant « Je connaissais Viktorka (d')avant », a été traduit « j'ai bientôt fait de la reconnaître ». On note la confusion entre deux substantifs courants, dérivés l'un de l'autre, *lože* et *ložnice* : *To je lože její* traduit « C'était sa chambre » au lieu de « C'était sa couche » ; *abychom ji ukrotili* : « pour l'entourer » au lieu de « pour l'apprivoiser ». La particule *ovšem* est mal comprise et traduite par « cependant » à la place de « bien sûr ». Une erreur similaire apparaît lorsque la conjonction temporelle *když* est traduite par la conjonction de condition « si » et non par « quand » ou « avant que » (« avant que » dans la traduction donnée pour modèle). La consultation attentive du dictionnaire unilingue aurait dû dissiper ces confusions.

Comme toujours, certaines particularités lexicales du XIX^{ème} siècle ont été difficilement comprises, parfois par méconnaissance des réalités anciennes. La mécompréhension de *mládenec* (instrumental de *mládenec*, « jeune homme, jouvenceau » d'où « jeune apprenti ») – le cas, instrumental, aurait dû orienter la compréhension vers la désignation d'un état (profession) au lieu d'une essence – entraîne un contre-sens : « étant jeune, j'étais avec mes aïeux » au lieu de « j'étais apprenti chez mon beau-père. » Le sens vieilli, ou campagnard, de l'adjectif *starý*, « le vieux » c'est-à-dire « le père », n'a pas été compris. La conjonction *než*, réservée aujourd'hui pour le comparatif, est dans ce texte une coordination d'opposition : la copie traduit *Než co dělat* par « au lieu de faire quelque chose » au lieu de « Mais que faire ? ». Un mot livresque comme *strání*, « coteau », a été confondu avec *strana*, « côté » et traduit « bord ». Le singulier collectif *čeládka* (la domesticité, voir « le domestique » dans le français d'ancien régime) a été pris pour un singulier féminin : « une journalière » au lieu de « les domestiques ». Un contresens dans la traduction de *Umluvili jsme, že budem po ní pást*, traduit dans la copie comme « On décida d'aller à la pâture » au lieu de « Nous avons alors dit que nous allions l'épier », est sans doute lié au fait que le sens de « chercher », « guetter » de *pást po* + *locatif* s'est uniquement maintenu dans le lexique contemporain au sens figuré de « désirer ». *Pást po* est alors confondu avec *pást*, « mener en pâture ».

Le faux sens dans le cas des archaïsmes est pardonnable et la traduction de *k otcově živnosti* « par l'atelier de son père » au lieu de « jusqu'à la propriété de son père » n'a pas été comptabilisée. De même *panský les* a été traduit non sans élégance par « forêt domaniale », mais de façon impropre puisqu'il s'agit de la forêt seigneuriale (la « réserve seigneuriale »), et même faux sens puisque « forêt domaniale » se définit en français comme exclu du domaine privé — mais l'impropriété figure dans la traduction publiée et citée en référence, et le jury ne l'a pas considérée comme une erreur. Il en est de même pour le faux sens dans la traduction d'un nom de vêtement archaïque, *lajblík*, gilet court faisant partie d'un costume féminin ou masculin populaire, traduit comme « fichu ». La traduction publiée et citée opte pour « casaquin ».

L'ignorance du système archaïque d'adjectivisation possessive par suffixation dans « Mikšovic » fait traduire le patronyme (« de la famille Mikeš ») comme un toponyme (« du [village de] Mikchowitz »). Mais nous sommes déjà là dans le domaine de la **morphosyntaxe**, et le devoir rendu

est de ce point de vue plutôt satisfaisant. Certes le conditionnel passé surcomposé, bien difficile, n'a pas été compris dans *raději byli by ji poručili*, traduit « ils ont préféré recommander son âme » au lieu de « ils eussent préféré recommander son âme ». Une connaissance plus systématique de l'instrumental attributif aurait pu faire comprendre le sous-entendu central du texte : *je matkou!* (mot à mot : « elle est [devenue] mère ») a été compris au sens de « elle avait eu un enfant », au lieu du plus subtil « elle devenait mère » [= elle était enceinte]. Certes, dans l'émotion de l'épreuve sur table, la traduction se transforme parfois en non sens : *Ostatní bylo tam vše, i třetí den ještě. Vzal jsem to pryč, aby to jiný nepovolaný neodnesl.* traduit « Du reste ce fut tout de trois jours. J'étais souvent dehors pour n'avoir pas à supporter aucune contrainte » au lieu de « tout le reste était encore là, même trois jours plus tard. J'ai fini par emporter tout ça, pour éviter que quelqu'un à qui ce n'était pas destiné le prenne. » Mais le jury a voulu marquer par une note assez bonne une lecture attentive du texte et une bonne intellection du récit.

ÉPREUVES ORALES : leçon

Rapport présenté par Alain Brunn, lycée Lakanal (Sceaux).

La pédagogie consistant notamment à reformuler sans cesse les mêmes éléments, on retrouvera ici les principes définissant l'exercice, déjà dégagés par les rapports des années antérieures que les candidates et les candidats sont donc invités à lire soigneusement. S'y ajouteront des éléments relatifs à la session 2018 et aux œuvres au programme cette année.

Que les membres des commissions A dont les indications ont nourri ce rapport soient ici vivement remerciés.

Principes de l'épreuve et résultats de la session 2018

- **Présentation**

Les candidates et les candidats tirent au sort un billet où ils découvrent leur sujet de leçon portant sur l'un des six textes au programme ; leur est alors donné un exemplaire de l'œuvre sur laquelle porte la leçon, correspondant à l'édition au programme ; cette année, pour l'œuvre médiévale, ils disposaient de l'œuvre originale accompagnée de sa traduction – mais cette expérience, peu concluante, ne sera pas reconduite, les inconvénients s'étant révélés supérieurs aux avantages pour les candidates et les candidats (voir *infra*). Des dictionnaires sont disponibles dans la salle de préparation. Le temps de préparation est de six heures pour préparer l'exposé, qu'il s'agit de présenter en quarante minutes (au plus) devant le jury ; suit un entretien qui ne peut excéder dix minutes.

- **Résultats statistiques**

La moyenne de l'épreuve de leçon s'établit cette année à 9,34, avec des résultats assez homogènes pour tous les auteurs, à l'exception notable de Chrétien de Troyes, qui aura été le mal aimé de cette session, succédant ainsi à Montaigne et Ronsard.

Bouvier	9,3 (pour 56 sujets)
Chénier	9,4 (pour 53 sujets)
Chrétien	8,6 (pour 29 sujets)
Flaubert	9,5 (pour 58 sujets)
Rabelais	9,6 (pour 42 sujets)
Racine	9,5 (pour 57 sujets)

Ces résultats, dans l'ensemble assez élevés, témoignent de la bonne qualité des prestations proposées cette année par les candidates et les candidats, ce qui réjouit le jury et manifeste l'excellence des impétrants de la session 2018.

- **Exemples de sujets donnés à la session 2018**

Certains sujets ont pu être donnés plusieurs fois, car dans des commissions différentes.

Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes : 7 études littéraires ; « Si encore chevaliers doit estre » ; animal et animalité ; le lion ; un roman courtois ? ; cour et courtoisie ; Lunete et Gauvain ; « D'aventure ne sais-je rien » ; le chevalier au lion dans *Le Chevalier au lion* ; la sauvagerie ; poésie et roman ; dame et amie ; monstres et merveilles ; réalisme et merveilleux ; les dialogues ; l'autre monde ; les lieux du roman ; la parole ; combattre ; les temporalités ; Lunete ; Dames et pucelles ; les figures féminines ; la poésie.

Gargantua de Rabelais : 7 études littéraires ; « Moy qui parle » ; guerre et paix ; le roi ; les livres ; un roman humaniste ? ; dialoguer ; le pantagruélisme ; le vin ; Jean des Entommeures ; frère Jean ; bonnes et mauvaises compagnies ; l'abondance ; Grandgousier et Gargantua ; « non par loix, status ou règles » ; la violence ; les savoirs ; les chiffres et les lettres ; la religion ; matagraboliser ; énigmes, devinettes, symboles ; un livre seigneurial ; « en gayeté de cœur » ; Gargantua ; les habits ; le corps ; jouer ; boire et manger ; les « beaux propos » et les « bonnes paroles » ; les pantagruelistes.

Esther et Athalie de Racine : 7 études littéraires ; Régner dans *Esther* et *Athalie* ; *Esther* et *Athalie*, tragédies ? ; « lier le chœur et le chant avec l'action » ; la royauté ; l'amour ; « n'ayez soin cependant de dissimuler » ; « le détachement du monde au milieu du monde même » ; spectateurs, acteurs, personnages ; le renversement de fortune ; Dieu dans *Esther* et *Athalie* ;

« On peut aussi bien divertir aux choses de piété qu'à tous les spectacles profanes » ; *Esther* et *Athalie*, tragédies féminines ? ; entrer, sortir ; terreur et pitié ; théâtre et plaisir théâtral ; les dévouements ; les émotions ; une « espèce de poème » ; Joad et Josabet dans *Athalie* ; « Est-ce Dieu, sont-ce les hommes / Dont les œuvres vont éclater ? » ; théâtre, édification et instruction ; efficace et pouvoir ; le chœur ; temps de Dieu, temps théâtral ; le roi ; Joad dans *Athalie* ; *Athalie* après *Esther* ; « de joie et d'horreur pénétrée » ; « Et bientôt en oracle on érigea ma voix » ; le secret et le dévoilement ; la liaison des scènes et des actes ; tragédie biblique, tragédie chrétienne ; l'action ; espace et pouvoir ; *Athalie* ; « Cieux ! Éclairerez-vous cet horrible carnage ? » ; « Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme » ; la liberté ; « Je viens dans son Temple adorer l'éternel » ; les hommes ; l'épreuve de la vérité ; « J'inventais des couleurs » ; la solennité ; la liaison des scènes et des actes ; théâtre et plaisir théâtral dans *Esther* et *Athalie*.

Poésies de Chénier : 8 études littéraires ; le rythme chez Chénier, « Est-ce à moi de mourir ? » ; le corps ; « nous savons répéter quelques plaintes de femmes » ; silence et parole ; la lyre ; « la nuit vient, le corps reste et son ombre s'enfuit » ; poétique et rhétorique ; les larmes ; peuples et troupeaux ; le voyage ; l'art d'aimer ; violence et brutalité ; la figure du poète ; l'idylle ; les rayons et les ombres ; les figures féminines ; le baiser ; « J'ai voulu démentir et mes yeux et l'histoire » ; poésie et circonstance ; l'exhortation ; « rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain » ; le bestiaire ; le fragment ; invention et modèle ; évocation et invocation ; « Ce n'est pas cela seul qui diffère chez moi » ; « ma Muse pastorale » ; la mollesse ; « Hommes ! D'un homme libre écoutez donc la voix ! » ; masculin/féminin ; une poésie de la voix ? ; « Je veux un jour ouvrir ma ruche tout entière » ; le deuil ; différence et répétition ; la fureur ; la mièvrerie ; « la patrie allume ma voix » ; « Mille autres moutons comme moi... » ; poésie et polémique ; « Et partir avec eux et rester près de vous » ; la justice ; identité, égalité, ressemblance.

L'Éducation sentimentale de Flaubert : 10 études littéraires ; Frédéric et Deslauriers ; les débuts dans la vie ; les objets ; « quelle force ! » ; Madame Arnoux ; la parole ; s'amuser ; le narrateur ; tableaux parisiens ; « qu'est-ce que cela veut dire, la réalité ? » ; vêtements et parures ; les désirs contradictoires ; les femmes ; vocations ; un roman historique ? ; « la surface des choses » ; « la bêtise est féconde » ; l'amour ; lire et écrire ; art, artistes, esthétiques ; les femmes ; « ces choses rêvées » ; l'art et les artistes ; façons de parler ; silhouettes et figurants ; romans et objets ; la description ; Frédéric Moreau ; causer politique ; les portraits ; les expressions du désir et du sentiment ; la poésie ; le peuple ; « ... ne pas dégrader son idéal... » ; un roman réaliste ? ; les idées reçues ; « la démence universelle » ; l'art ; le rire et le rêve ; la Seine ; Paris ; « le défaut de ligne droite ».

L'Usage du monde de Bouvier : 5 études littéraires ; la figure du voyageur ; une œuvre humaniste ? ; un livre folklorique ; « j'aime la lenteur » ; désorientation, désoccidentalisation ; Nicolas Bouvier ; pourquoi écrire le voyage ? ; « moi, par-dessus tout, c'est la gaieté qui m'en impose » ; conter ; les livres ; l'image du monde ; le dehors et le dedans ; prose et poésie ; « voyag[er] de travers » ? ; Orient ; l'exotisme ; « ajouter des mots qui ont traîné partout à ces choses fraîches qui s'en passaient si bien » ? ; la voiture ; « on croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait » ; user ; « L'Asie engage ceux qu'elle aime à sacrifier leur carrière à leur destin » ; la frugalité ; le corps ; les utopies ; les arts ; picares et picaresque ; Thierry Vernet ; la route ; « Je peux rire seulement » ; savoir et expérience ; « les misérables pédants que nous étions » ; qu'est-ce qui est beau dans *L'Usage du monde* ? ; les portraits ; tradition et modernité ; « les fausses clefs ouvrent aussi les portes » ; « la vie de voyage » ; l'enchantement ; la prose du monde ; les géographies ; « Tant de choses désirables » ; quête et aventure ; écrivains ; « on se croise en chemin sans toujours se comprendre » ; « la corrosion de la mémoire » ; « une fraîcheur au second degré, conquise sur la vie ».

Typologie des sujets

- **Les thématiques**

Un premier ensemble de sujets définit un thème à étudier, que ce thème soit transhistorique (Dieu dans *Esther* et *Athalie*, La figure du voyageur dans *L'Usage du monde*), ou qu'il soit plus étroitement lié au contexte historique et culturel de l'œuvre étudiée (*Gargantua*, un livre

seigneurial ?, Le renversement de fortune dans *Esther* et *Athalie*). Il peut être mis en rapport avec un autre thème ou avec un principe caractéristique de l'œuvre, afin de former une tension qu'il s'agit d'évaluer et d'examiner (Poésie et circonstance dans les *Poésies* de Chénier). Dans ce cas, il s'agit de proposer une définition claire, précise et contextualisée du motif proposé, qui permette ensuite de comprendre le travail effectué par l'œuvre sur ces thèmes. Il ne s'aurait s'agir de seulement constituer un relevé d'occurrences rattachées à ce thème, même si un tel relevé est assurément nécessaire à la réussite de l'exercice. Il s'agit au contraire de montrer comment cette entrée thématique dans l'œuvre permet d'en comprendre le fonctionnement, pour dégager en retour la façon dont ce fonctionnement problématise cette thématique (ce qui ne revient pas exactement à reconduire la représentation stéréotypée de l'œuvre littéraire comme lieu permanent de réinvention d'un *topos*). Notons enfin que quelques-uns de ces sujets ont pris cette année la forme de question (Pourquoi écrire le voyage ?, Qu'est-ce qui est beau dans *L'Usage du monde* ?). Elles manifestent bien le fait que ces motifs proposés ne sont pas tant une réalité positive qu'il faudrait dégager de l'œuvre que le moyen de construire une interrogation de celle-ci.

- **Les catégories littéraires**

Ce deuxième ensemble de sujets propose une entrée technique dans l'œuvre, en proposant de la confronter à un genre, un mouvement, un registre, un procédé d'écriture, une propriété littéraire ou un trait d'écriture (*L'Éducation sentimentale*, un roman réaliste ?, Poésie et rhétorique dans les *Poésies* de Chénier) : il s'agit alors de se saisir de ce principe esthétique pour en mesurer le fonctionnement dans l'œuvre et voir par là comment il permet de penser certains des enjeux importants de celle-ci. On remarquera que souvent, ces catégories – plus ou moins repérées dans l'histoire littéraire (« tragédies féminines » n'est pas « tragédies ») – sont suivies d'un point d'interrogation : cette invitation à interroger la pertinence de telle ou telle catégorie doit être saisie : à considérer la réponse comme évidente (par exemple en considérant qu'*Esther* et *Athalie* sont assurément des tragédies, ou des tragédies féminines), l'exposé ne saurait être vraiment réussi.

- **Les personnages**

Ce troisième ensemble de sujets invite à considérer l'œuvre autour d'un (Gargantua dans *Gargantua*, Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*) ou de deux personnages (Joad et Josabet dans *Athalie*, Frédéric et Deslauriers dans *L'Éducation sentimentale*). À nouveau, le personnage doit être conçu comme le moyen d'approcher plus précisément certains enjeux profonds de l'œuvre : il ne peut suffire de se contenter de le raconter ; de la même façon, réfléchir sur deux personnages n'est pas la simple addition de deux monographies : c'est bien leur rapport qui doit être éclairé, à terme, par la leçon proposée, en tant que ce rapport est révélateur de ce qui se joue dans l'œuvre.

- **Les citations**

Enfin, de nombreux sujets de leçons ont pris cette année la forme de citations tirées de l'œuvre à étudier (« Si encore chevaliers doit estre » pour Chrétien, « la patrie allume ma voix » pour Chénier, « j'aime la lenteur » pour Bouvier...). S'il s'agit bien sûr de considérer d'abord la formule dans son contexte pour en déterminer le plus exactement possible le sens et la valeur, elle ne saurait constituer un sujet de leçon qu'à la condition de renvoyer à un enjeu large et transversal de l'œuvre, au-delà de son seul cotexte d'apparition : aussi l'introduction doit-elle permettre de passer de ce sens contextuel étroit au sens large, à la mesure de l'œuvre entière, à partir duquel la pertinence profonde de la formule peut être examinée précisément. Ajoutons que pour être réussies, des leçons portant sur de tels sujets doivent accepter d'en jouer le jeu, en tenant le fil de la formule proposée jusqu'au bout, sans lui substituer un autre sujet. Là où « La patrie allume ma voix », sur Chénier, a donné lieu à un remarquable exposé, posant une double acception à « patrie » dès le début de l'introduction et jouant ensuite des différentes valeurs d'*allumer* pour montrer comment la voix poétique pouvait trouver éclat au risque de la consommation dans le rapport qu'elle nouait avec les collectivités où elle s'inscrivait, le sujet « Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme » sur Racine, platement glosé par le candidat en *les femmes chez Racine*, n'a pu donner lieu à des analyses très convaincantes, puisque cette glose l'empêchait de voir que cette citation s'applique autant, et parfois même mieux, aux personnages masculins qu'aux personnages féminins...

- **Les études littéraires**

Un dernier ensemble de sujets consistent en une étude littéraire, c'est-à-dire en l'étude d'une séquence longue de l'œuvre – un long poème ou un ensemble de poèmes courts, plusieurs scènes voire un acte de tragédie, un chapitre long ou plusieurs chapitres d'un roman, une ou plusieurs séquences d'un récit de voyage. Le premier enjeu est alors d'interroger le découpage proposé, qu'il soit lié à la structure explicite de l'œuvre ou qu'il propose une façon nouvelle d'interroger cette structure et de circuler en elle (par exemple lorsque l'articulation de deux actes est mise en jeu par le découpage proposé, ou lorsque le « Prologue » d'*Esther* est lié à l'acte I). C'est autour de la cohérence de ces pages – et non autour d'une vague thématique – que doit s'élaborer la problématisation, qui touche à la fois au sujet traité dans ces pages (comme la Révolution française dans « Le Jeu de Paume » de Chénier), à la structure particulière de ce passage et à la poétique mise en œuvre dans cette séquence : on ne saurait donc imaginer une étude littéraire d'un acte d'*Esther* ou d'*Athalie* qui délaisse ou minore les chœurs. Le piège est ainsi de transformer l'exercice en prétexte pour tenir un propos général et surplombant sur l'œuvre : il s'agit au contraire de dégager, à partir du passage précisément considéré dans son rapport à l'œuvre entière, une proposition singulière sur le travail conduit dans l'œuvre et que cette séquence particulière permet d'approcher plus nettement. Il est donc particulièrement bienvenu d'y procéder à des micro-lectures qui prendront le temps de faire entendre l'originalité du travail d'écriture : c'est bien la matérialité du texte qui doit nourrir sans cesse la réflexion conduite dans cet exercice, qui permet d'approcher au plus près l'œuvre dans son fonctionnement (même s'il ne s'agit pas d'une explication de texte, car les enjeux à explorer y sont plus larges) : ainsi la problématique et la construction du plan, qui rendent compte de cette singularité du passage, tiennent de la logique dissertative de la leçon, mais d'une leçon précisément articulée à un moment de l'œuvre qu'il s'agit d'éclairer et de penser dans sa spécificité, à l'aide d'analyses détaillées qui se méfient des paraphrases descriptives.

Critères de réussite de l'exercice

La leçon est un exercice où se rencontrent exigences académiques et pédagogiques : elle demande donc travail, culture et réflexion, mais aussi des qualités d'exposition, de clarté et de formulation sans lesquelles la prestation ne saurait être complètement réussie.

- **Construire un exposé clair et équilibré**

L'exercice prend la forme – un peu assouplie sans doute par les nécessités propres à une exposition orale – d'une dissertation : comme pour elle, s'imposent une introduction approfondie permettant de définir les termes du sujet puis de les mettre en rapport pour construire une véritable problématique, un développement progressif construit en trois temps successifs – lesquels se subdivisent à leur tour en deux ou trois sous-parties –, une conclusion enfin qui, répondant à la problématique, rend raison des enjeux du sujet proposé. Ces différentes étapes gagnent à être clairement identifiées et distinguées lors de transitions régulières qui permettront au jury de se repérer dans l'exposé mais aussi de clarifier la logique à l'œuvre dans le propos. Une leçon réussie conduit en effet une démonstration solide et étayée par une série d'analyses clairement enchaînées : pour cette raison, la conduite d'une présentation équilibrée des différentes parties s'impose non pas comme une obligation artificielle de pure rhétorique (si tant est qu'il y ait de la pure rhétorique), mais bien parce qu'elle permet d'accomplir la démonstration jusqu'à son terme. Combien de leçons prometteuses, qui auraient assurément pu prétendre à une note bonne ou très bonne, se condamnent elles-mêmes à l'échec pour n'avoir gardé que quelques minutes pour traiter leur dernière partie, où pourtant se joue l'essentiel du propos défendu, ou du moins le terme subtil de la démonstration !

Ces points de présentation et d'organisation, déjà rappelés dans les rapports des années précédentes, restent trop peu pris en compte par les exposés : ils constituent pourtant des conditions *a priori* de réussite des exercices. Les candidates et les candidats doivent ainsi prendre garde à la tentation d'une immense première partie (voire, pour les plus imprudents, de deux interminables parties initiales) où s'accumulent des citations souvent sans analyse qui prétendent manifester l'importance du thème dans l'œuvre : le catalogue ou la liste ne sauraient satisfaire l'exigence démonstrative de l'exercice, qui suppose d'explicitier la valeur argumentative des exemples allégués ; la série de citations ne produit pas, à elle seule, le sens auquel doit prétendre la leçon pour n'être pas qu'une fiche de lecture laborieuse du texte. La leçon ne saurait se réduire à la simple description des éléments présents dans un texte :

traiter « Frédéric et Deslauriers » dans *L'Éducation sentimentale*, ce ne peut être raconter ce qui arrive à ces deux personnages dans le roman ; c'est au contraire une réflexion claire sur les enjeux de la construction de ce couple par le roman qu'il s'agit d'élaborer.

Contribue également à la clarté de l'exposé la précision de l'expression : autant éviter les erreurs de genre (*une emblème*), les maladroites (moyen-âgeux pour médiéval), les barbarismes (*ennuyant* pour *ennuyeux*), les tours fautifs (*voire même*), les répétitions qui confinent au tic de langage (*on a...*, ou pire encore : *on est sur...*). Les tics de pensée ne sont pas mieux venus : on évitera donc de mettre la *déconstruction* ou la *dégradation* à toutes les sauces de tous les *topoi* possibles – figure de l'auteur, amour, roman... Les excellentes prestations, précises, riches, intelligentes et heureusement formulées, sont au contraire appréciées par le jury quelle que soit l'heure de la journée.

- **Manifester une connaissance personnelle et approfondie de l'œuvre**

L'une des principales conditions de réussite de l'exercice, et peut-être la première, est de faire apparaître une lecture informée et singulière de l'œuvre, dont la pertinence s'atteste par sa capacité à donner sa pleine mesure au sujet proposé. Les leçons les moins convaincantes sont souvent celles qui se contentent, par timidité déplacée ou paresse intellectuelle, de recycler un corpus d'exemples préalables, sans doute issus d'un cours ou d'un corrigé. La réussite de la prestation est inversement proportionnelle à la régurgitation d'analyses préparées à l'avance : le temps de préparation de l'exercice doit permettre au contraire de proposer une pensée originale fondée sur une lecture personnelle de l'œuvre, et donc à la candidate ou au candidat de parcourir l'ouvrage bien connu pour en sélectionner les moments les plus opérants par rapport au sujet : cela doit être l'unique critère de sélection des exemples. Ainsi un candidat travaillant sur les « affections » chez Rabelais a su retrouver 4 occurrences (en dehors du poème liminaire) lui permettant de varier les sens et de donner toute sa portée à sa réflexion. Au contraire, les leçons les plus faibles sur Chrétien, Rabelais ou Chénier témoignent d'une lecture bien trop peu directe et personnelle de ces œuvres : quelque difficiles ou exotiques qu'elles puissent paraître, elles ne sauraient être abordées seulement de seconde main. C'est une lecture personnelle et originale qu'attend le jury, et que seule il peut valoriser. Telle leçon portant sur les *Poésies* de Chénier, « une poésie de la voix ? », a mobilisé un corpus de vers dont quasiment aucun ne posait directement la question de la voix alors que fréquemment le terme même de « voix » apparaissait quelques vers avant ou après la citation choisie qui semblait sortir tout droit d'un *compendium* pour préparateurs pressés (et que d'ailleurs le jury avait déjà pu entendre dans d'autres exposés portant sur d'autres sujets...). Les œuvres doivent être suffisamment pratiquées pendant l'année pour que la candidate ou le candidat puisse y trouver les éléments les plus précis et les plus pertinents pour construire sa réflexion. L'épreuve de leçon est après tout une épreuve sur programme.

Enfin, cette réflexion doit s'adosser à une culture littéraire solide (et plus particulièrement peut-être à une connaissance réelle de l'histoire littéraire) : on a souvent regretté, pendant la session, des ignorances sur les arrière-plans des œuvres au programme qui rendent délicate l'évaluation de la prestation. Comment penser le travail de Chrétien sans connaître l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge ? Avoir quelques notions sur la chanson de geste permet ainsi d'éviter de parler du genre romanesque comme d'une tradition antérieure alors qu'il naît à ce moment-là ; pouvoir mêler des considérations dramaturgiques et théologiques est utile lorsque l'œuvre à étudier est une tragédie biblique : faire de Joad un homme cruel, en oubliant qu'il est défini et construit comme le porte-parole de Dieu, comme le dit au demeurant la Préface d'*Athalie*, ne permet pas vraiment de rendre compte de ce qui se joue dans la pièce. On invitera donc les candidates et les candidats à travailler non seulement les œuvres au programme, mais aussi les éléments historiques, génériques, culturels et littéraires par rapport auxquels ces œuvres prennent sens.

- **Risquer une pensée**

C'est alors l'originalité de la réflexion proposée par la candidate ou le candidat qui fait le prix de son travail – et le sens même de l'exercice : c'est bien l'autonomie intellectuelle qu'il s'agit de manifester dans le cadre réglé de la leçon, qualité nécessaire ensuite au travail d'enseignant (et condition de son exercice heureux !). À cet égard, de même que la reprise servile d'une liste d'exemples prédéterminés est une voie assurée vers l'échec, la récitation de parties de cours plus ou moins recombinaisons constitue un moyen assez certain de ne pas réussir l'exercice ; il ne s'agit pas de faire entendre une vulgate mais d'affronter au contraire la

difficulté de sujets et d'œuvres complexes. Sans une telle élaboration personnelle, des analyses prédéfinies s'amalgament à des exemples si répétés qu'ils ne sont plus réfléchis, au risque de la plus grande impertinence : ainsi l'incapacité de Frédéric à décoder les signes et son inadaptation au monde, souvent vérifiées, ont été évoquées lors de la scène de la vente aux enchères des biens des Arnoux, alors même que le personnage faisait preuve ici d'une certaine lucidité, voyant clair dans le jeu de Mme Dambreuse.

Si le jury se réjouit bien sûr que les choses aient été préparées soigneusement, et que des lectures critiques puissent ponctuellement venir enrichir le propos, c'est bien la candidate ou le candidat que le jury souhaite entendre réfléchir, non ses cours ou ses lectures qu'il veut entendre réciter : la leçon n'est pas un exercice de ventriloquie. Elle ne saurait non plus se construire par un recours mécanique aux arguments d'autorité, fussent-ils apparemment fournis dans l'édition au programme (à cet égard, on a pu regretter que certains exposés semblent accorder le même statut aux notes données par Biasi à *L'Éducation sentimentale* qu'au texte de Flaubert).

A *contrario* le jury a valorisé des lectures personnelles qui exprimaient de vrais questionnements, voire parfois des questions sans réponses. Encore faut-il construire sa pensée de façon nuancée et ordonnée : la confusion dans l'exposition des arguments est un élément tout à fait rédhibitoire.

Une telle considération devrait donc inciter les candidates et les candidats à envisager plus sereinement l'exercice, en se faisant davantage confiance : les longues heures de préparation dont il dispose lui permettent de construire une hypothèse sur le sujet de nature à faire valoir la lecture personnelle qu'il a faite de l'œuvre, non de restituer une réponse qui existerait *a priori* hors de cette construction intellectuelle originale qu'est l'exercice. Attention donc à ne pas rabattre le sujet sur d'autres sujets proches au prétexte qu'ils auraient déjà été traités (« la lyre dans les *Poésies* de Chénier », ce n'est pas « la poésie dans les *Poésies* de Chénier »), et à ne pas traiter qu'une partie du sujet (la guerre et la paix dans *Gargantua*, ce n'est pas la guerre dans *Gargantua* !). La définition précise des termes du sujet est un préalable nécessaire à l'élaboration de la réflexion personnelle qui fait la valeur de la leçon.

- **Faire partager une œuvre et une réflexion**

Cette épreuve orale est un exercice adressé à un jury : certains semblent hélas l'oublier et mènent leur leçon sans jamais regarder les membres du jury qui lui font pourtant face, lisant leur préparation de manière mécanique et semblant avoir pour seule interlocutrice leur montre (ou leur chronomètre). Quelques-uns, peu nombreux, oublient d'indiquer le numéro de la page ou des lignes qu'ils lisent, empêchant par là les auditeurs de les accompagner vraiment dans leur réflexion, ce qui témoigne d'une forme d'incapacité – sans doute liée à l'émotion – à prendre en compte la présence d'interlocuteurs ; si la situation de leçon n'est pas exactement celle de l'enseignant face à sa classe, elle doit pourtant bien permettre de manifester des qualités d'échange sans lesquelles l'exercice du métier se révélerait rapidement un calvaire, pour les élèves et pour les enseignants. Parce qu'elle n'est pas exactement un cours fait en classe (quel enseignant du reste lit son cours du début à la fin de l'heure ?), la candidate ou le candidat évitera de dicter son plan de leçon, attendant, comme le ferait un professeur devant des élèves un peu laborieux, que les membres du jury aient fini d'écrire pour poursuivre leur discours. Cette sollicitude sans doute généreuse n'est qu'une mauvaise formule trouvée pour pallier un défaut de clarté : répéter mécaniquement des formules figées n'est pas la meilleure façon de donner à entendre une pensée vive.

Les capacités de communication et la fluidité du discours propres à faire valoir cette pensée vive, jusque dans l'entretien qui est là pour préciser ou compléter des points flous ou imprécis de l'exposé, doivent enfin être au service de l'œuvre ; c'est bien son intelligence que vérifie l'exercice de la leçon. C'est elle aussi, elle fondamentalement qu'il s'agit de faire partager à ses interlocuteurs, comme l'enseignant pourra ensuite faire vivre pour ses élèves les œuvres sur lesquelles il fera cours afin qu'à leur tour ils se les approprient. On insistera donc ici très simplement sur la qualité de la lecture – de l'oralisation du texte – exigée par l'exercice, pour l'œuvre médiévale également : les élèves ont besoin d'avoir devant eux des enseignants qui puissent mener une lecture vivante et présente de l'œuvre, qui en manifeste le sens et en suggère les implicites, qui en fasse valoir la force et la beauté. C'est aussi à ses qualités de passeur que l'on reconnaît un bon enseignant.

Éléments liés aux œuvres de la session 2018

- **Chrétien de Troyes**

En ce qui concerne le texte de littérature médiévale, la session 2018 a vu l'expérimentation d'une présentation différente (au reste non dépourvue de précédents, si l'on remonte dans l'histoire de l'agrégation). En effet, les candidates et les candidats ont pu cette année travailler sur l'ouvrage complet, incluant donc introduction, notes, glossaire et surtout traduction. L'expérience a été décevante : trop de candidats ont préparé leur leçon en utilisant presque exclusivement le texte traduit, ce qui, dans le cas des études littéraires surtout, s'est révélé catastrophique. Le travail sur le texte médiéval n'est pas un travail de littérature comparée : il s'agit bien d'un texte français, et la formation des agrégatifs inclut normalement la lecture relativement aisée d'un texte d'ancien français, auquel s'appliquent directement quasiment toutes les catégories de l'analyse stylistique (rappelons que la ponctuation relève des éditeurs modernes). Il semble essentiel que l'agrégation favorise la lecture directe et l'étude littéraire de toutes les œuvres de notre patrimoine. Par conséquent, la session 2019 verra le retour au texte livré sans aucun appareil.

Si l'œuvre semble avoir été souvent lue et appréciée par les candidates et les candidats, et même être assez bien connue, les trop minces connaissances en littérature médiévale ont souvent pénalisé les exposés, en empêchant de dégager les véritables enjeux des sujets proposés et en enfermant les candidats dans un propos trop descriptif, au point que des questions préalables décisives semblent avoir été oubliées non seulement dans l'exposé, mais même dans le travail mené en amont : le caractère de roman du *Chevalier au lion* semble trop souvent voué à l'oubli et laissé dans une indéfinition coupable (ainsi, une leçon sur les temporalités a totalement évacué les aspects narratologique du traitement du temps). Le sens des mots dans le contexte médiéval a pu être mal connu (*amitié* et *amour* par exemple). Plus largement, les *realia* médiévales comme les grandes catégories idéologiques et culturelles nécessaires à la compréhension du texte sont souvent ignorées par les candidats (la *fin'amor*, par exemple). Heureusement, certains exposés remarquables montrent que la littérature médiévale reste pleinement accessible à ceux qui se donnent la peine de l'envisager, précisément, comme de la littérature – nécessitant donc d'y investir des connaissances précises et ambitieuses.

- **Rabelais**

Il n'est pas sûr que Rabelais ait été aussi lu que Chrétien : c'est en tout cas l'impression du jury qui déplore le psittacisme des candidats, dont le propos, quelle que soit par ailleurs sa qualité, semble reposer essentiellement sur des cours et éventuellement de la littérature critique (Bakhtine, Screech – souvent caricaturés et connus par de grandes synthèses qui en diluent la portée) restitués avec plus ou moins de talent. Or la leçon impose une lecture précise et de première main du texte, puisque c'est bien lui qui doit sans cesse être précisément mobilisé, loin des grandes généralités floues : faire de Gargantua un avatar d'Érasme et un paragon d'humanisme ou de Thélème un avatar de l'utopie de Thomas More ne résiste pas à la complexité du texte, pas plus que les simplifications théologiques où se sont trop souvent réfugiés les candidats qui s'aventuraient sur ce terrain.

La langue de Rabelais a pu parfois poser problème : le texte du XVI^e siècle ne pose certes pas les mêmes difficultés que le texte médiéval, mais il est nécessaire de clarifier le sens littéral avant même d'aller plus loin. Au cours de l'année de préparation, il faut ainsi s'adapter à l'édition mise au programme, dont tous les aspects doivent être étudiés de près pour ne pas être pris au dépourvu ensuite – il s'agit donc de considérer aussi l'annotation et le glossaire lorsqu'il y en a un. Le sens littéral ne sera pas dégagé à l'aide de dictionnaires au cours de la préparation. Ce travail doit se faire en amont, pendant l'année de préparation : il est crucial.

Plus encore, c'est le défaut de lecture précise du texte qui a caractérisé les exposés les plus faibles ; au contraire, c'est en s'appuyant sur de nombreux passages lus et commentés, en évitant de ramener les sujets vers les passages réputés obligés (prologue, éducation de Ponocrates, déclenchement de la guerre picrocholine, Thélème), que les bons exposés ont fait valoir leur pertinence. Contre tout lissage du texte, la bonne leçon fait ainsi valoir la complexité de l'œuvre.

On attire par ailleurs l'attention des candidates et des candidats sur le fait d'analyser précisément les sujets : « Dialoguer » ne doit pas conduire à étudier les harangues, « jouer » suppose un travail de définition stricte pour ne pas prendre un sens tellement général qu'il empêche toute démonstration.

- **Racine**

Si les pièces de Racine proposées cette année ont pu déconcerter par leur originalité, elles semblent pourtant avoir été lues assez précisément. La spécificité des chœurs, en particulier, semble aperçue, même si elle a souvent donné lieu à des analyses un peu floues et maladroites, faute d'une attention suffisante à la façon dont ils définissent le rythme même de la représentation. Un examen plus précis de leur fonctionnement, par exemple de leurs modalités diverses d'intervention – ainsi des quelques moments où le chœur prend part au dialogue sans chanter dans *Athalie* – aurait sans doute permis des analyses plus fines ou des approfondissements, notamment dans l'entretien.

Plus largement, c'est bien la dimension littéraire et dramaturgique de ces œuvres qui a souvent été ignorée : le caractère particulier de pièces faites non pour des actrices (ou des acteurs) professionnelles, mais pour des jeunes filles à instruire, n'annihilait pas pour autant cette double dimension, et certains exposés, trop réduits à des considérations idéologiques – ainsi d'une leçon sur « la liberté » dans les pièces, réduite à une question de théologie – ne pouvaient satisfaire aux attentes du jury. On rappelle au candidat qu'un texte de théâtre impose qu'on commente les dialogues et les didascalies – *a fortiori* peut-être dans une étude littéraire –, la répartition de la parole, les présences en scène, les entrées et sorties, les liaisons des scènes. Plus encore, la question du rapport au spectateur (donc aussi du lieu théâtral), si importante dans le cas très particulier des deux pièces de Racine, a trop peu donné à réfléchir aux candidates et aux candidats.

La culture théologique nécessaire pour comprendre les enjeux de ces œuvres – notamment la question du rapport à Dieu, de la faute des juifs (avec le concept de « fléau de Dieu » dans *Athalie*, ou la question de l'*échauffement*) – n'a pas toujours fait défaut : le jury a ainsi pu entendre une excellente leçon sur « Dieu », où les différentes dimensions – chrétiennes, dramatiques, esthétiques – d'un tel sujet étaient remarquablement prises en charge par le candidat.

Enfin, il convient de rappeler ici que l'année de préparation doit conduire à une familiarité suffisante avec le texte proposé pour que sa lecture se fasse de façon musicale et fluide : l'artificialité de certaines oralisations ne permettait guère d'espérer la transmission du texte, et témoignait même parfois d'un rapport inexact au vers amputé d'une ou deux syllabes.

- **Chénier**

Chénier, comme Racine, semble avoir été regardé comme un texte curieux et assez exotique, parfois difficile à considérer comme un texte proprement littéraire : le jury a pu ainsi déplorer l'absence d'approche poétique et stylistique de ce recueil. Aussi le traitement reste-t-il souvent trop thématique : les connaissances sur les caractéristiques de l'épigramme par exemple, qui permettaient de mettre en valeur la singularité du texte de Chénier, n'étaient pas suffisantes, de la même façon que la tradition de l'églogue semblait parfois trop peu connue. Quant à la forme de syncrétisme qu'a produite Chénier en mêlant certains caractères orphiques à la figure d'Homère, elle n'a pas toujours été saisie.

L'œuvre étant parfois mal connue, les exposés ont fait l'objet de curieuses impasses : une leçon sur l'art d'aimer a pu ainsi être menée sans aucune référence à la section « art d'aimer » du recueil.

Mais les leçons les moins réussies ont essentiellement pris la forme de développements hors sujet : les candidats, embarrassés par le sujet, l'ont détourné pour y faire entrer artificiellement des pans de cours entier (notamment sur l'engagement du poète et son rapport à la Révolution, seul aspect qui semble avoir retenu l'attention des candidats) : ainsi l'art d'aimer devient en troisième partie l'art de se battre, une leçon sur « la mollesse » propose une partie sur le renoncement à la mollesse au profit de l'action, une autre sur le deuil consacre une partie à la « poésie vitaliste et légère : vie et amour », une leçon sur la fureur propose une dernière partie sur l'idéal de douceur... Rappelons que c'est bien le sujet qui doit être traité et qu'il ne saurait être un prétexte à l'exposé de connaissances plus larges.

Une autre singularité de cette œuvre – son histoire éditoriale complexe – a parfois été complètement évacuée des exposés, quand bien même tel ou tel sujet rendait absolument nécessaire la prise en compte de cette dimension : ainsi d'une leçon sur le « fragment » qui, oubliant le contexte particulier de publication posthume de cette œuvre inachevée et les notes en prose du poète, faisait du fragment un principe poétique en soi, au fond déjà romantique, ou d'une leçon portant sur le sujet « Je veux un jour ouvrir ma ruche tout entière » qui passait largement à côté de la tension entre écriture et publication à l'œuvre chez Chénier.

- **Flaubert**

Le jury a pu apprécier dans l'ensemble une bonne connaissance de *L'Éducation sentimentale*. Les candidats circulaient assez aisément dans le roman et pouvaient faire des références ou des allusions précises à des passages autres que les extraits canoniques généralement étudiés – ce qui était évidemment valorisé par le jury. Le texte apparaît ainsi comme plus familier, en tout cas plus fréquenté, que d'autres œuvres du programme.

Les notes basses s'expliquent essentiellement par trois défauts majeurs et récurrents. Tout d'abord, l'absence, en introduction, de clarification de la notion étudiée et par conséquent de définition des contours : une leçon sur « la description » a fait feu de tout bois, même le moins inflammable, multipliant les exemples hors propos (passages narratifs ou simples évocations) et passant finalement à côté du sujet ; une autre leçon sur « les idées reçues » a amalgamé ce qui relevait du cliché littéraire et ce qui relevait de l'idée reçue proprement dite, finissant dès lors inexorablement par s'égarer en route en ramassant au passage toutes les idées reçues en formation sur le caractère déceptif de ce roman, et en oubliant du même coup la fascination réelle de Flaubert pour la bêtise et l'idée reçue collectée avec délectation et transformée ainsi en matériau précieux (en quoi le désir éveillé chez Frédéric par le spectacle de Rosanette à sa toilette, cambrant la taille et se dévoilant de manière suggestive, relève-t-il de l'idée reçue ?).

Ensuite, le défaut inverse a pu nuire à certains exposés : la tentation de traiter toutes les entrées du dictionnaire, et par un fallacieux excès de subtilité de jouer sur les mots, a conduit dans certains cas à ne pas traiter le sujet donné. Une leçon sur les objets a ainsi occulté ce qui pouvait être dit de la description même des objets, voire de la poétique de l'objet et de sa fonction dramatique, pour s'engager sur la voie de l'obscur *objet du désir*, la quête éternelle de Mme Arnoux et de la femme (celle-ci peut être en effet réifiée : pour autant, cet élément n'est pas premier dans la définition de l'objet). Une fois de plus, cette stratégie semblait surtout destinée à escamoter le sujet pour permettre de se réfugier dans des contenus de cours qui n'avaient qu'un lien artificiel avec la réflexion à laquelle il invitait.

Enfin et surtout, un traitement très descriptif du sujet conduisait à des exposés s'apparentant plus à de la typologie qu'à de l'analyse. Alors les extraits lus en illustration font rarement l'objet d'un commentaire construit et distancié, notamment stylistique. Les leçons sur les personnages (Frédéric et Deslauriers par exemple) se font psychologisantes (les candidats parlent d'eux comme s'il s'agissait de personnes réelles et non de constructions romanesques) sans analyser suffisamment le travail proprement littéraire.

Les études littéraires ont en revanche été dans l'ensemble assez réussies, sans doute parce que les candidats se sont réellement penchés sur le texte et, quand ils n'ont pas mécaniquement projeté leurs connaissances de l'œuvre, ont su proposer une interprétation solide et intelligente.

- **Bouvier**

Si *L'Usage du monde* semble avoir été fortement goûté par les candidates et les candidats du concours, cela a parfois été au détriment d'une analyse proprement littéraire et critique du texte, l'admiration pour l'entreprise de Bouvier l'emportant sur une lecture susceptible de rendre compte de l'écriture même mise en œuvre : c'est pourtant bien une telle réflexion sur la dimension littéraire de ce texte qui était attendue, ici comme sur tout texte mis au programme du concours. Trop souvent, la troisième partie promet une telle réflexion, mais ne tient pas sa promesse, car l'art de bien vivre le voyage s'y substitue à une réflexion sur la façon d'écrire cette expérience vécue : évoquer le voyage vécu dissimulait alors l'urgente nécessité d'interroger le voyage écrit.

La critique littéraire n'était pas attendue sur un tel ouvrage, mais elle a été bonifiée quand elle est apparue, de façon très rare cependant. Ce qui était en revanche essentiel, c'était la connaissance précise, fine, intime du livre ; pour cette œuvre comme pour les autres, les à-peu-près et les généralités – voire la connaissance de seconde main du texte – étaient visibles et donnaient parfois lieu à d'importants contresens, lourdement sanctionnés.

Plus largement, on regrette que le champ de connaissances ouvert par les ouvrages au programme soit trop peu investi, quand la préparation devrait au contraire permettre de mener un tel travail de fond. Le jury a ainsi déploré les trop nombreuses phrases toutes faites sur le prétendu renouvellement du genre viatique, qui sous-entendait que le genre était toujours le même horripilant et plat discours colonialiste avant Bouvier. Les réponses données pendant l'entretien ne pouvaient alors que confirmer la méconnaissance par les candidats de la

tradition du récit de voyage – qu'il soit romantique à la Chateaubriand ou à la Nerval, ou fin de siècle à la Loti ou Farrère, qu'il s'agisse d'Alexandra David-Néel, ou bien de Segalen ou de Michaux). De là la présence d'un discours parfois bien trop convenu sur l'irénique art du voyage à la Bouvier : penser la singularité de Bouvier imposait au contraire d'avoir un peu exploré soi-même, en amont, les traditions par rapport auxquelles il se situe.

Que retenir, pour les candidates et les candidats au concours des sessions à venir ? Trois choses peut-être, avant tout : qu'ils ont affaire à des textes littéraires, dont la dimension littéraire, l'épaisseur d'écriture doit être interrogée et réfléchie ; que ces textes s'inscrivent sur fond de contextes qu'il faut tenter de repérer pour mieux comprendre toutes les dimensions de ces œuvres ; enfin qu'il s'agit de penser soi-même de façon autonome, sans se cacher derrière des maîtres plus ou moins avoués. Les excellentes candidates et les excellents candidats reçus cette année ont su montrer qu'un tel défi, pour être redoutable, pouvait cependant être relevé avec brio, et le jury tient à les remercier et à les féliciter pour les moments de jubilation intellectuelle qu'ils ont su leur communiquer jusqu'au cœur de la plus grande canicule.

ÉPREUVES ORALES : explication d'un texte au programme

Rapport présenté par Stéphanie Genand, Maître de conférences-HDR, Université de Rouen.

Remarques générales

L'explication de texte sur programme, couplée avec l'interrogation de grammaire, dure au total 40 mn qui se décomposent idéalement en 25-30 mn pour le texte et 10-15 pour la partie grammaire. Cet équilibre suppose en amont une préparation elle aussi subtilement dosée et qui consacre entre 1h45 et 2h à l'explication et entre 30 et 45 mn à la grammaire. Dotée d'un coefficient 12, elle est la 2^e épreuve la plus importante de l'oral.

Les candidats y ont obtenu cette année des notes avoisinant en moyenne les 09/20⁸³, avec quelques légers écarts en fonction des corpus : Bouvier a ainsi mieux réussi aux admissibles (la moyenne des explications s'élève à 9,41/20 pour *L'Usage du monde*) tandis que sur *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, la moyenne tombe à 7,9/20. Racine a lui aussi plus gêné les candidats (8,51/20), tandis qu'avec Rabelais et Chénier, les notes tournent autour de 9,03 et 9,07/20. Ces variations, même mineures, n'en livrent pas moins des informations significatives : le roman de Flaubert, loin de constituer un morceau de choix pour l'explication, a concentré les écueils. Paraphrase, plaquage de stéréotypes et généralités peu pertinentes sur l'ironie ou le romantisme, la prétendue familiarité avec une œuvre consacrée a de toute évidence nui aux candidats. Flaubert, comme Racine, appartient en effet de longue date au patrimoine littéraire et cette notoriété s'accompagne d'un faisceau de connaissances, de concepts ou d'étiquettes qui, paradoxalement, obscurcissent les textes plus qu'ils ne les éclairent. Fort d'un savoir et de plusieurs outils « prêts à l'emploi », le candidat, face à l'œuvre-monument, se croit en terrain connu et déroule un savoir déjà constitué, et souvent figé ou peu approprié, au lieu de lire véritablement le texte et d'en analyser la spécificité. Bouvier et Chénier à l'inverse, quasi inconnus de la plupart des admissibles avant cette session, conservent une nouveauté qui entretient la fraîcheur de leur regard et préserve l'originalité de leur démarche explicative. Les corpus moins connus réussissent donc mieux aux candidats : soit qu'ils les travaillent davantage, soit qu'ils les voient réellement, sans écrans ni projections. On comprend d'autant mieux ce qu'on ne connaît pas et l'explication réussie suppose, paradoxalement, de cultiver l'inquiétude.

Qu'est-ce qu'une explication de texte ?

Rien de plus difficile, cependant, dans le cadre d'une épreuve sur programme. L'extrait en effet, qui compte une trentaine de lignes ou de vers, appartient à une œuvre longuement étudiée en cours et sur laquelle les candidats disposent d'un solide bagage. S'il faut se féliciter, cette année, que nombre de prestations aient déployé une vraie connaissance du corpus, par contraste avec la session 2017 où trop d'explications surgissaient sans réinscription dans l'économie de l'intrigue ni résonance avec ses problématiques, l'enjeu consiste cependant à trouver l'équilibre entre la maîtrise générale du corpus et la mise en lumière de la page proposée. La lecture, forte d'un savoir général, ne consistera pas à l'exporter artificiellement – écueil du « plaquage », ou comment vouloir retrouver à tout prix, dans l'extrait, la totalité des notions vues dans l'année –, mais à le mettre au service de la singularité du passage : ce dernier appartient évidemment à l'œuvre et ne se dissocie pas des tensions qui la traversent, ni des nœuds qu'elle explore. Il en rejoue cependant spécifiquement les enjeux : l'extrait s'inscrit à la fois *dans* l'œuvre et, le temps de l'exercice, *hors* de l'œuvre. Le candidat arrive donc face au texte riche d'un savoir qui doit cependant l'accompagner sans l'entraver, ni brouiller son regard : la véritable explication, celle qui met en lumière le sens du texte, ne naît pas *ex nihilo*, mais réussit à changer d'échelle en éloignant, provisoirement, les connaissances accumulées au profit d'une lecture presque neuve de l'extrait. Tout est là, aussi bien la maîtrise du contexte, la lisibilité de l'intrigue et la familiarité avec les problématiques qui nourrissent la lecture ; mais elles restent en filigrane et constituent le paysage mental ou l'arrière-plan sur lequel l'extrait proposé va se détacher et faire l'objet d'un éclairage autonome. Seule cette juste distance garantit l'émergence d'un regard neuf.

⁸³ Pour des précisions sur les critères et les principes de cette notation, nous renvoyons au rapport de la session 2017 : http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/ext/39/4/rj-2017-agregation-externe-lettres-modernes_v4_879394.pdf

Celui-ci constitue un *geste interprétatif* cohérent et assumé. Expliquer, c'est dérouler et littéralement faire rayonner un texte qui s'ouvre et se déploie une fois parcouru. Les meilleures prestations ont ainsi laissé le jury sans voix tant un passage, pourtant bien connu, livrait, grâce à la sagacité des candidats, des significations ou des résonances inconnues. Le texte, jadis familier, s'éclaire alors grâce à une explication qui s'aventure sur des territoires inédits, propose de nouveaux éclairages ou rend pertinent des éléments *a priori* secondaires de l'extrait. Tout est alors plus clair après qu'avant et ce travail d'élucidation est l'objectif même de l'explication de texte. Il suppose une problématique, explicitement énoncée à la fin de l'introduction et qui ne fonctionne pas comme une simple cheville rhétorique : trop de candidats formulent une question à laquelle ils ne répondent pas et sur laquelle, le plus souvent, ils ne reviennent jamais, même en conclusion. La problématique doit au contraire *innover* l'explication : elle est sa colonne vertébrale et l'enjeu de la démonstration qui guide l'exercice. Expliquer revient donc à proposer une lecture et à s'y tenir d'un bout à l'autre de l'épreuve. Non qu'il n'y en ait qu'une, ni qu'il faille sacrifier les autres éléments à l'axe cardinal qui aura été retenu ; mais celui-ci inspire le candidat, le porte et oriente chacune de ses remarques et des étapes de sa démonstration. Le jury n'attend pas une lecture exclusive, mais *une lecture cohérente* et d'autant plus convaincante qu'outre sa pertinence problématique – sa résonance avec le questionnement de l'œuvre dans son ensemble –, elle aura été justifiée par les étapes d'un raisonnement dans lequel l'examen des détails du texte et la micro-lecture de ses effets servent de preuves. La problématique, ainsi remotivée, fonctionne comme dès lors une ligne de compréhension : elle guide l'explication et justifie l'ensemble des remarques en les fédérant. La lecture, tout en étant linéaire, ne constitue donc pas une mosaïque éparse de commentaires entre lesquels aucun lien logique ne subsiste, obligeant le candidat à rajouter artificiellement des connecteurs (« On trouve ensuite un passage où... », « Puis on remarque que... », « Nous notons à présent que... ») ; elle est au contraire une tension dialectique dont la dynamique, insufflée par la problématique, réunit naturellement chaque élément de l'explication. Ce n'est pas la *succession* qui légitime le passage d'une partie du texte à l'autre, mais *l'argumentation* et *l'interprétation* : le candidat, au fur et à mesure qu'il parcourt l'extrait, approfondit aussi son analyse et progresse dans sa démonstration. La conclusion, plutôt qu'elle ne répète à l'identique le contenu de l'explication, referme alors la question initialement ouverte en soulignant ce qui, entre le début et la fin de l'épreuve, a changé. Le texte, tel un organisme vivant, est en effet traversé par des tensions et des dynamiques : d'un seuil à l'autre du passage, quelque chose se passe – ou pas –, l'explication ayant justement pour but de mettre en lumière cette évolution – ou cette paralysie –, ainsi que ses modalités concrètes. L'important n'est donc pas *ce que dit* le texte, mais *ce qu'il construit* – ses enjeux souterrains, les forces qui le traversent, ses dialectiques, ses nœuds – et *comment il les construit* précisément – dans sa structure, son énonciation, son lexique, sa dramaturgie, etc.

Conseils de méthode

Sans revenir aux principes détaillés de l'exercice, déjà longuement évoqués dans les rapports de 2015 et 2016 auxquels nous renvoyons les candidats, nous voudrions privilégier les conseils pratiques afin de rappeler, malgré le renouvellement du programme, quels sont les principaux écueils de l'explication de texte :

- *Le contresens* : c'est l'une des principales causes de l'échec à cette épreuve. Le passage n'est alors pas compris par le candidat : soit qu'il en fausse littéralement le sens à plusieurs endroits (ainsi le vers « Ce front que donne à des héros la vertu », dans l'« Hymne aux Suisses » de Chénier, est-il malencontreusement interprété comme une allusion aux « fronts » militaires sur lesquels se battraient les régiments suisses), soit qu'il propose une interprétation irrecevable tant elle contrevient à l'orientation générale de l'œuvre : c'est le cas de l'aveuglement d'Aman, à l'acte II scène 5 d'*Esther*, persuadé à tort que c'est lui qu'Assuérus va récompenser alors que la faveur du roi distingue finalement Mardochee. Son aveuglement, qui lui vaut de s'identifier au « mortel heureux » dont il fait le portrait, a été plusieurs fois considéré comme un épisode « comique » : fondé sur un quiproquo – notion en soi recevable puisqu'au sens propre, une substitution s'opère bien entre les deux conseillers –, ce dernier n'a pourtant rien de risible et Racine, qui n'est pas Molière, ne cherche pas ici à « amuser » son public. Ces erreurs tiennent à un manque flagrant de familiarité avec l'œuvre : les candidats ne se sont pas suffisamment appropriés leurs cours, ni ne l'ont assez prolongé par des lectures critiques. Faute de ce savoir précis et de cette connaissance de l'univers de l'auteur, ils proposent des lectures à rebours de leur sensibilité et des enjeux qui motivent la rédaction de l'œuvre. Or une explication réussie suppose d'abord, en amont, une immersion prolongée dans le corpus et une solide maîtrise des lignes problématiques qui le traversent.

• *La lecture insuffisante* : elle comprend la surface du texte, mais en reste au premier degré, sans voir ni mesurer les enjeux profonds qui travaillent l'extrait. Ainsi la description de la « fille de joie » rencontrée par Bouvier, dans laquelle plusieurs candidats mettent en lumière un art original du portrait, alors que le renversement auquel procède le texte, animé par la sublimation de l'ignoble en grandiose et du déchu en inaccessible, n'est pas perçu. Ce sont pourtant bien des enjeux d'écriture et de composition poétique qui animent de nombreuses pages de *L'Usage du monde* et les meilleures explications sont précisément celles qui ont su traverser les évidences pour s'intéresser aux décalages humoristiques ou au jeu des points de vue. Gagner en profondeur exige donc de formuler un questionnement problématique et non descriptif : les axes purement narratifs (« Nous montrerons comment, dans ce texte, le voyageur est triste et malade... », « Comment Chénier peint-il deux bergers en désaccord ? ») ne promettent aucun désordre fécond alors que l'explication repose sur des problèmes ou des écarts, jamais sur des évidences.

• *Les lacunes littéraires et techniques* : l'explication sur programme exige une parfaite connaissance de l'œuvre, de son micro-contexte et de ses effets. L'analyse suppose alors d'avoir lu les pages suivant et précédant immédiatement l'extrait, afin de pouvoir se déployer avec pertinence, mais aussi de disposer d'un solide bagage. Futur enseignant, le candidat aura à sa disposition un vocabulaire stylistique suffisamment précis et saura distinguer les registres des tons et des genres. Il ne s'agit donc pas de faire un catalogue artificiel de procédés ou de figures rarissimes, mais d'appuyer la lecture du passage sur un certain nombre d'outils. L'intertextualité, explicite ou sous-jacente, aidera aussi l'explication à adopter une position de surplomb d'autant plus stimulante qu'elle sera capable de mettre le texte en relation avec les traditions dans lesquelles il s'inscrit, ou les modèles dont il s'écarte. Cette culture littéraire générale suppose aussi de préciser, en amont, la catégorie du passage et le genre ou le modèle auquel il appartient : non pour l'étiqueter, mais pour analyser précisément comment cette forme (l'ode ou l'hymne chez Chénier) ou cet horizon d'attente (le programme d'éducation d'un prince chez Rabelais) dessine un fonds culturel dans lequel le texte s'inscrit, mais qu'il retravaille de manière originale. La tradition ou le registre fonctionnent donc moins comme une identité statique ou figée, que comme un « horizon d'attente » problématique dont le texte s'écarte ponctuellement ou dont il renouvelle plusieurs aspects. Une œuvre aussi hybride que *L'Usage du monde*, à la fois récit viatique, autobiographie et réflexion anthropologique, offrait à ce titre une prise stimulante dont peu d'explications se sont malheureusement emparées.

• *L'explication synthétique* : elle témoigne d'une lecture juste et fondée, mais qui ne s'accompagne pas d'un travail d'explication du texte à proprement parler. Comprendre les enjeux du passage ne suffit pourtant pas : il faut encore justifier la problématique choisie et l'appuyer sur une analyse très précise des passages les plus significatifs. Le jury déplore particulièrement, cette année, que la plupart des candidats aient oublié que les tragédies de Racine sont des pièces de théâtre, autrement dit des spectacles à la fois joués et représentés, et écrits en vers. Or la dramaturgie et les conditions particulières de composition d'*Esther* et d'*Athalie* expliquent plusieurs épisodes de l'intrigue et les très bonnes explications ont montré comment la syntaxe de certains vers, tout comme les didascalies singulièrement nombreuses, ouvrent une gamme complexe au travail des acteurs et des actrices. Tout aussi rares ont été, dans les sujets portant sur Chénier, les explications capables d'articuler leur problématique (« la déploration » ou « la conjuration de la mort ») sur des micro-lectures du vers et une analyse fouillée du travail musical et rythmique pourtant prépondérant dans ce corpus. Enfin les candidats interrogés sur Rabelais ont eu une fâcheuse tendance à se noyer dans les notes de l'édition au programme au point de les lire parfois longuement durant l'épreuve, oubliant que l'appareil érudit, s'il éclaire la profondeur référentielle du passage, ne l'explique en rien. *Gargantua*, si savant soit-il, n'en reste pas moins un roman fondé sur une intrigue, des personnages et une dynamique narrative qu'il fallait retrouver et valoriser, plutôt que de l'étouffer sous la seule hypothèse d'un « plus haut sens ».

• *La paraphrase et le cliché « plaqué »* : tels sont les deux derniers écueils de l'explication manquée. Les candidats, aveuglés par le stress ou l'angoisse de n'avoir rien à dire, déplient moins les enjeux de l'extrait qu'ils ne les aplatissent ou les estompent : soit qu'ils en restent à la description des faits – « Chénier raconte ici l'enlèvement d'Europe » dans *Pasiphaé*, « Flaubert, écrivant : " Elle entra chez lui ", montre un changement d'espace » –, soit qu'ils plaquent sur le texte une notion *a priori* rassurante parce qu'elle promet un vaste contenu – le comique chez Rabelais, l'argumentatif dans *Athalie*, le poète « porte-parole » dans les *Poésies* de Chénier ou le regard sur l'autre chez Bouvier –, alors qu'elle s'avère en réalité fatale puisqu'elle n'est pas maîtrisée et artificiellement importée dans le passage. L'explication, rappelons-le, met en lumière des écarts, des disjonctions – les ruptures de tonalités dans *L'Usage du monde*, le trouble de la raison et du langage dans *Athalie*, l'ambivalence de la parole narrative dans *Gargantua* – et une complexité que le candidat doit non seulement voir,

mais explorer. Seul cet œil critique, et capable de soupçonner l'épaisseur feuilletée du texte, promet une lecture fine, précise et véritablement éclairante de l'extrait.

Fort heureusement, d'excellentes explications ont su éviter ces défauts et plusieurs fois la note de 20/20 a récompensé les candidats porteurs d'une problématique particulièrement stimulante (« Comment Chénier invente-t-il ici une élégie paradoxale, qui réactualise le passé ? », « En quoi l'une des dernières scènes d'*Athalie* montre-t-elle, sous la forme d'un récit, la victoire de l'innocence sur l'*hybris* ? », « Comment la dégustation du mouton, chez Bouvier, rejoue-t-elle la tradition du banquet archaïque ? »). La plupart ont aussi fait preuve de réelles qualités rhétoriques et le jury est toujours très sensible aux candidats qui s'adressent effectivement à un auditoire, qu'il faut non seulement convaincre, mais dont il faut aussi capter l'attention. On attend également, sur ce registre, un niveau de langue soutenu et préservé des tics journalistiques à la mode (« le poème *fait signe vers* le bucolique... », « l'auteur utilise des images *impactantes* ») et un ethos juste, à la fois confiant, modeste et sincère. Les grandes phrases ou les mots abscons ne font guère illusion et l'explication de texte a aussi pour vertu de valoriser naturellement les candidats courageux et honnêtes, portés par leur passion des textes et le bonheur de les éclairer afin d'en transmettre la richesse.

ÉPREUVES ORALES : exposé de grammaire

Rapport présenté par Philippe Jousset, professeur à l'Université de Provence.

Les candidats voudront bien consulter les rapports des années précédentes, qui contiennent tout ce qu'il faut savoir de manière générale pour se préparer à l'épreuve (et en particulier les pages 154-159 du rapport 2017). Celle-ci ne varie pas tant et la grammaire ne se renouvelle pas si vite que les conseils contenus dans ces derniers rapports en seraient devenus caducs. On ne trouvera ici que de rapides remarques qui se veulent *pratiques*, destinées à attirer l'attention sur des points qui ont paru concentrer les difficultés, et sur lesquels il ne paraît pas difficile de faire porter l'effort afin de perfectionner la prestation grammaticale.

La **durée** de l'épreuve pose rarement problème aux candidats ; ceux-ci emploient environ une dizaine des 40 minutes dont ils disposent pour l'ensemble de l'interrogation, ce qui semble le bon format pour traiter une quinzaine d'occurrences en moyenne ; les cas de débordement ou de brièveté excessive sont rarissimes. Mais le candidat reste libre d'organiser à sa guise les 40 minutes globales de l'épreuve.

L'**introduction**, qui définit la notion à étudier, est trop souvent négligée, et alors indigente ou floue. Or, elle a pour objet de poser le cadre de l'étude, de circonscrire précisément son périmètre et éventuellement de justifier le choix de la perspective. Un libellé tel que « les modificateurs du nom », par exemple, ne suppose pas l'étude des actualisateurs du nom que sont les déterminants ; un sujet sur « les constructions du verbe » exclut des remarques sur les modes, etc. Inversement, si le candidat décide, pour des raisons dûment argumentées, que les attributs ne feront pas partie d'un exposé sur « les compléments essentiels du verbe », il ne lui en sera pas tenu rigueur.

Un effort particulier est à faire porter sur cette introduction, brève mais qui demande à être étayée sur des définitions précises et présente les grandes caractéristiques et propriétés de la catégorie ou de la fonction proposées. Trop d'introductions sont lacunaires, bricolées et manquent de fondations conceptuelles solides. Il convient que les éléments théoriques soient directement reliés à l'étude en contexte qui suit : non pas plaqués, comme s'ils n'étaient qu'une obligation abstraite dont il faut s'acquitter rapidement, et coupés du développement, mais au contraire préparant à celui-ci.

L'introduction détermine en outre le **plan**, la plupart du temps. On attend de celui-ci, dont il faut reconnaître qu'il n'est pas aisé de le concevoir de manière ingénieuse ou originale étant donné le cadre limité du corpus (mais on n'est pas obligé d'introduire systématiquement un sujet sur les pronoms par le rappel de son étymologie-latine-forcément-trompeuse), des qualités de simplicité et une logique de classement. On peut essayer d'éviter le plan recuit en trois parties et son appendice des cas « particuliers », « problématiques » ou « limites » (qui ne le sont guère le plus souvent). Une distribution ou une progression balisées peuvent en tenir avantageusement lieu. On veillera aussi à l'équilibre des parties et à pondérer le temps en rapport avec la difficulté des cas envisagés. Dans le cas des « remarques utiles et nécessaires » sur un court passage, s'ajoute un travail de sélection et de constitution d'un corpus, présenté et commenté de façon raisonnée (selon une méthode qui est celle de l'épreuve écrite). Cet exercice a pu donner lieu à plusieurs exposés très satisfaisants.

Lorsque les candidats choisissent de commencer par la question grammaticale, il est conseillé de présenter et de lire l'extrait avant d'entreprendre de commenter les occurrences.

Une **étude** n'est ni un simple rangement ni une description sèche ; la finesse est appréciée, bien sûr, et la capacité de réflexion fortement valorisée. Les occurrences contenues dans l'extrait de l'œuvre, choisi avant tout pour sa valeur littéraire, ne présentent pas toujours un intérêt égal pour l'étude grammaticale. Attention, par conséquent, à ne pas parier sur la représentativité intégrale du corpus grammatical : ainsi, un billet sur les subordonnées ne porte pas forcément sur un passage comportant des occurrences de « subordonnées sans mot subordonnant ». Certaines erreurs d'identification trouvent peut-être là leur cause. Il convient donc d'aborder l'étude des occurrences sans œillères ni préjugés.

Il va de soi que si c'est l'ensemble des cas qui doit être traité, ce sont les cas plus complexes ou plus délicats qui nécessitent d'être privilégiés, tandis qu'il est souvent possible de regrouper des occurrences qui appellent le même type de description et de les envisager synthétiquement. On pèsera donc l'importance *relative* des remarques : à côté de cas très simples, d'autres appellent des

analyses plus circonstanciées, éventuellement non conclusives ; on est cependant invité à trancher entre différentes solutions en expliquant sa préférence.

L'exposé comprend un relevé complet et juste des occurrences répondant au sujet (mais sans qu'on attende du candidat qu'il énumère d'abord les occurrences), une description organisée de leur diversité et un commentaire de leur fonction(nement) ; éventuellement, une discussion sur des cas ambigus, comme les textes littéraires, heureusement, en recèlent. Il ne peut s'agir d'un simple rangement assorti d'un étiquetage, mais bien plutôt de l'examen, rigoureux, modeste et en situation, d'un objet grammatical, et qui fasse avant tout la démonstration de connaissances saines de la langue française et d'une conscience fine de ses particularités. D'où l'importance notamment du recours aux tests (pronominalisation, passivation, etc.) qui permettent d'utiles raisonnements.

L'épreuve exige une certaine technicité, et par conséquent la connaissance d'une terminologie spécialisée ; on n'imagine pas qu'un candidat ignore ce que sont, par exemple, l'*aspect*, un *déictique*, un *clitique*, etc. et ne sache pas les définir. La plupart des candidats possèdent ce bagage. On n'attend pas qu'ils se montrent de savants grammairiens ou linguistes mais, chose plus importante, ils doivent employer les mots opportunément, et surtout être capables d'expliquer l'arrière-plan conceptuel de ces mots, le cas échéant. Le jury est ouvert à toutes les théories linguistiques en circulation pourvu qu'elles soient pertinentes pour la question, maîtrisées, et que le candidat en ait plus qu'une teinture. Les références à G. Guillaume, R. Martin, M. Wilmet, B. Combettes..., aussi prestigieuses soient-elles, se bornent souvent à une révérence à l'auteur assortie d'une allusion à l'une ou l'autre de ses découvertes ; elles ne sauraient tenir lieu de brevet de compétence. Certains de ces concepts, depuis longtemps assimilés par la grammaire enseignée à l'université, font de bons outils, nécessaires même, à condition de savoir les manier à bon escient.

En un mot, l'idéal est de se montrer méthodique sans devenir mécanique.

Le jargon ne sévit pas, et même moins qu'à d'autres époques, mais il existe toujours des termes en vogue, des mots fétiches, pour ne pas dire des mots *mana* : le *continuum* n'a plus tant cours, mais la *subduction* garde toujours une grande faveur ; la palme reviendrait cette année à *résomptif*. Toute malice mise à part, il faut reconnaître qu'il est difficile de se passer de certains termes, même après qu'ils sont passés en routine, et il n'y a d'ailleurs pas lieu de s'en priver ; toutefois, il faut prendre en compte que, pour le jury qui les entend à tout propos, ils puissent faire figure de scies, et qu'il importe donc que leur usage soit justifié par leur nécessité dans l'analyse, que le candidat soit convaincu de leur nécessité, et en convainque son auditoire. Ne pas se souvenir du mot *haplologie* n'encourt pas opprobre, mais ne pas apercevoir le phénomène qu'il désigne est plus blâmable. Tel évoque les « adjectifs du troisième type », ce qui est louable et tout à fait utile, mais est incapable de définir ce type d'adjectif ni de le reconnaître, non plus que les « adjectifs relationnels », pourtant entrés dans les mœurs grammaticales depuis beaucoup plus longtemps. À côté de cela, des notions, sans doute moins prestigieuses, ne sont que rarement sollicitées.

L'étude est bien de nature syntaxique. La morphologie et la lexicologie ne peuvent entrer qu'accessoirement dans le traitement de la question et ne sauraient empiéter, en tout état de cause, sur l'étude proprement syntaxique ; l'étude des déterminants ou des pronoms, notamment, donne lieu trop souvent à un relevé et à une description morphologique, au détriment d'une attention à la *valeur* de ces formes.

La clarté est une qualité primordiale. L'exercice demande, en effet, des qualités pédagogiques qui manifestent un souci d'expliquer les faits grammaticaux, de les éclairer, et de faire la preuve d'une intelligence du génie grammatical de la langue. La netteté exclut une expression dénuée de rigueur, souvent moins par ignorance que par négligence ; on entend ainsi, par exemple, que « le pronom relatif occupe la fonction de l'antécédent » ; *élision* est mis pour *ellipse* (lapsus ?), etc.

De même que l'explication de texte a tendance à être contaminée, parfois même cannibalisée, par la grammaire, la partie grammaticale de l'exercice donne lieu à des prolongements stylistiques, voire des considérations littéraires, qui *n'ont pas* ici leur place. Les deux parties de l'épreuve sont étanches et il convient d'en rester à une stricte approche grammaticale, sans essayer de prouver – d'affirmer, en général – combien le sujet proposé est significatif au regard des enjeux du passage, voire capital pour la compréhension de l'œuvre. Même les péroraisons sur « la richesse, la diversité et l'intérêt » de la question soumise à l'étude restent superflues.

Cet ensemble de conseils ne tend pas, même asymptotiquement, à proposer un idéal, dont le jury est bien conscient que les prestations ne peuvent, étant donné conditions et contingences, constituer, concrètement, que des réalisations approchées. Si ce compte rendu pointe surtout les manques, en espérant éviter aux candidats les erreurs les plus courantes, et faciles à corriger, il ne serait pas équilibré et ne reflèterait pas le sentiment des membres du jury, s'il n'insistait, pour finir, sur les qualités très méritoires dont font preuve de nombreux candidats, qui ont d'ores et déjà assimilé les conseils qu'on vient de lire.

Sujets de grammaire, session 2018 :

CLASSES DE MOTS

Les déterminants du nom
Déterminant et absence de déterminant
L'adjectif
Le nom et le groupe nominal
Les pronoms
Les pronoms personnels
Les pronoms à l'exception des pronoms personnels
Pronoms personnels et pronoms relatifs
Les indéfinis
Les parties du discours invariables
L'adverbe
Adverbe et conjonction de subordination
Adverbes et conjonctions
Adverbes et locutions adverbiales
Adverbes et prépositions
Prépositions et conjonctions de subordination

GROUPES de MOTS

Le nom et le groupe nominal
Les groupes prépositionnels
Les compléments du nom et de l'adjectif

CLASSES DE MOTS, GROUPES DE MOTS ET FONCTIONS

La syntaxe de l'adjectif

MOTS GRAMMATICaux POLYSEMIQUES ET POLYFONCTIONNELS

Le mot *que*
Le morphème *que*
Les mots en *qu-*
Que et *qui*
Le morphème *de*
En et *à*
Qui, *que*, *quel*

FONCTIONS

La fonction sujet
La fonction épithète

Les modificateurs du nom et du groupe nominal
Les compléments du nom et de l'adjectif
L'attribut
Attribut et complément d'objet direct
Attributs et apostrophes
Les compléments verbaux
Les compléments essentiels du verbe
Le complément d'objet
Le COD
Les compléments circonstanciels
Compléments circonstanciels et groupes détachés

SYNTAXE DE LA PHRASE

La phrase
La phrase complexe
Les propositions subordonnées
La subordination
Les types de phrases

TYPES ET FORMES DE PHRASE

L'interrogation
Interrogation et exclamation
Les types de phrases
La négation
Les marques de la négation

AUTOUR DU VERBE

Les constructions du verbe *être*
Les emplois de *être*
Être et constructions attributives
Être et *avoir*
Les modes non personnels du verbe
L'infinitif
Le participe
Le participe passé
Infinitif et participe
Les formes en *-ant*
Infinitif et formes en *-ant*
Participes et formes en *-ant*
Les constructions du verbe
Constructions transitives et constructions intransitives du verbe
Constructions transitives et constructions attributives
Les temps verbaux
Les temps et les modes verbaux
L'emploi des temps de l'indicatif

GRAMMAIRE DE TEXTE, GRAMMAIRE DE L'ENONCIATION

Le discours rapporté
Les expressions anaphoriques

ETUDES TRANSVERSALES

Les groupes détachés
Les constructions détachées
Le détachement
L'expression de la comparaison
Les variations en degré
Les compléments de lieu

REMARQUES UTILES ET NECESSAIRES

Quelques références bibliographiques

Arrivé M., Gadet F. et Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986
Denis D. et Sancier-Chateau A., *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994
Fournier N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998
Lardon S. & Thomine M.-C., *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009
Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993
Maingueneau D., *Précis de grammaire pour les concours*, Paris, Armand Colin, 2015 (5^e éd.)
Martin R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1993 (2^e éd.)
Moignet G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981
Monneret P., *Exercices de linguistique*, Paris, PUF, 1999
Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2016 (6^e éd.)
Soutet O., *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989
Tomassone R., *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996
Wilmet M., *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette-Duculot, 2010 (5^e éd.).

Quelques données chiffrées

La moyenne, pour l'ensemble des oraux de grammaire, s'établit à **8,91 sur 20** :

- N. Bouvier : 60 sujets – **9,56 de moyenne** (28 % de notes de 0 à 5 – 30 % de 6 à 10 – 28 % de 11 à 15 – 14 % de 16 à 20)
- A. Chénier : 58 sujets – **9,73 de moyenne** (30 % de notes de 0 à 5 – 36 % de 6 à 10 – 23 % de 11 à 15 – 11 % de 16 à 20)
- G. Flaubert : 60 sujets – **8,37 de moyenne** (35 % de notes de 0 à 5 – 28 % de 6 à 10 – 30 % de 11 à 15 – 7 % de 16 à 20)
- F. Rabelais : 57 sujets – **8,42 de moyenne** (19 % de notes de 0 à 5 – 53 % de 6 à 10 – 21 % de 11 à 15 – 7 % de 16 à 20)
- J. Racine : 61 sujets – **8,51 de moyenne** (30 % de notes de 0 à 5 – 43 % de 6 à 10 – 18 % de 11 à 15 – 9 % de 16 à 20)

ÉPREUVES ÉCRITES : explication de texte hors programme

Rapport présenté par Chrystelle Barbillon, professeur agrégé en classes préparatoires aux grandes écoles, Lycée Henri IV, Paris.

L'explication d'un texte de langue française extrait des œuvres au programme de l'enseignement du second degré confronte les candidats à un passage d'une œuvre littéraire qui est étrangère au programme de l'année en cours, mais aussi aux programmes des deux années précédentes⁸⁴. Affectée du coefficient 7, préparée par les candidats pendant deux heures, l'épreuve se déroule en quarante minutes ; nous en rappelons ici brièvement le déroulement.

Les trente premières minutes sont réservées à l'exposé du candidat, lequel produit une explication linéaire du texte proposé. Après avoir présenté succinctement l'auteur puis l'œuvre dont est tiré le texte et avoir situé le passage dans l'œuvre, le candidat effectue une lecture intégrale de l'extrait : ce premier temps doit permettre de commencer à déterminer des enjeux de l'extrait au sein de l'œuvre, tandis qu'une lecture correcte en donne le ton. Ensuite, le candidat, ayant élucidé la structure globale du texte en distinguant des mouvements, dont le nombre est variable selon le texte commenté et ne doit pas être toujours irrémédiablement fixé à trois, en caractérise plus précisément le ton et les enjeux : ce second temps doit permettre une synthèse des informations liminaires qui conduit à la proposition d'un projet de lecture, hypothèse d'interprétation des enjeux textuels, littéraires et poétiques de l'extrait. Cette problématique doit être unifiée, témoignant d'une perception globale du texte, et non se répartir en diverses questions centrifuges qui marqueraient un manque de maîtrise des enjeux.

L'explication, qui permet par une observation attentive au détail d'éclairer et de vérifier l'hypothèse d'interprétation, se déroule ensuite en suivant les mouvements du texte, dans une proportion qui doit être adaptée au temps alloué à l'exercice, pour aboutir, en conclusion, à une réponse donnée à la problématique qui proposait une lecture du texte. Cet exposé est suivi de dix minutes d'entretien avec le jury, qui permettent de corriger d'éventuelles erreurs, d'ouvrir de nouveaux chemins d'interprétation du texte, d'approfondir les propositions du candidat, voire d'élargir la perspective pour évaluer son champ de connaissances.

Les textes proposés à l'étude, de longueur très variable, oscillant entre des sonnets (parfois même en octosyllabes) jusqu'à une quarantaine de lignes de texte narratif, ne correspondent pas à un corpus fixé : textes majeurs, auteurs plus marginaux, écrivains tombés en oubli sont ainsi choisis par le jury, qui puise dans tous les genres littéraires, voire dans la littérature d'idées, et tient compte dans son évaluation des différences entre ces textes. Si le jury n'attend pas des candidats qu'ils aient une connaissance approfondie de l'ensemble de la littérature française, il s'étonne cependant de certains manques jugés, à ce niveau de concours, illégitimes, comme une méconnaissance de l'univers proustien, une ignorance totale d'une œuvre aussi canonique que *La Princesse de Clèves* ou du nom de l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*, ou un manque de familiarité avec le projet balzacien ou l'écriture stendhalienne.

Pour la session 2018, les textes proposés à l'étude ont été les suivants :

- 27 textes du XVI^e siècle :

Agrippa d'Aubigné, *Hécatombe à Diane* (1), *Le Printemps* (1), *Les Tragiques* (3) ; Bonaventure des Périers, *Nouvelles Récréations* (1) ; Jean de La Taille, *Saül le Furieux* (3) ; Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* (1), *L'Olive* (1), *Les Regrets* (3) ; Garnier, *Les Juives* (1) ; Louise Labé, *Sonnets* (2) ; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (3) ; Marbeuf, *Recueil des vers* (1) ; Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* (1), *Chansons* (1), *Épigrammes* (1) ; Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (2) ; Ronsard, *Hymnes* (1).

Moyenne sur les textes du XVI^e siècle : 9,55/20 ; meilleures notes : 20 sur Agrippa d'Aubigné, 17,5 sur Du Bellay, 17 sur Jean de La Taille et Marbeuf.

- 55 textes du XVII^e siècle :

⁸⁴ Pour l'année N-1, toutes les œuvres des auteurs qui étaient au programme sont exclues ; pour les auteurs de l'année N-2, seules les œuvres qui étaient au programme sont bannies, d'autres œuvres des auteurs pouvant être choisies par le jury.

Isaac de Bensérade, *Poésies* (1) ; Bossuet, *Oraisons funèbres* (4), *Sermons* (1) ; Pierre Corneille, *Cinna* (1), *Horace* (2), *Le Cid* (2), *L'illusion comique* (1), *Stances* (1), *Suréna* (1) ; Cyrano de Bergerac, *Les États et empires de la lune* (1), *Les États et empires du soleil* (1) ; Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (1) ; La Bruyère, *Les Caractères*, (6) ; Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (6), *La Princesse de Montpensier* (1) ; La Fontaine, *Contes* (1), *Fables* (7) ; La Rochefoucauld, *Maximes* (1) ; Malherbe, *Imitation du psaume « Lauda anima mea dominum »* (1) ; François Ménard, *Stances* (1) ; Perrault, *Contes* (2) ; Cardinal de Retz, *Mémoires* (2) ; Rotrou, *Le Vritable Saint Genest* (1) ; Scarron *Le Roman comique* (4) ; Saint-Amant, *Œuvres* (« *Plaintes sur la mort de Sylvie* ») (1) ; Mme de Sévigné, *Lettres* (3) ; Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé* (1).

Moyenne sur les textes du XVII^e siècle : 7,65/20 ; meilleures notes : 17 sur Bossuet, 16 sur Rotrou, 15 sur François Ménard, Mme de Sévigné, La Rochefoucauld.

- **40 textes du XVIII^e siècle :**

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (2) ; Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (2) ; Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (3) ; Lesage, *Gil Blas de Santillane* (1), *Turcaret* (1) ; Marivaux, *Arlequin poli par l'amour* (1), *La Colonie* (1), *La Dispute* (1), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1) ; Montesquieu, *Les Lettres persanes* (4) ; L'Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (4) ; Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1), *Les Confessions* (5), *La Nouvelle Héloïse* (2), *Les Rêveries du promeneur solitaire* (2), *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1) ; Saint-Simon, *Mémoires* (1) ; Voltaire, *Candide* (1), *Histoire des voyages de Scarmentado* (1), *Le Crocheteur borgne* (1), *L'Ingénu* (2), *Le Taureau blanc* (1), *Lettres philosophiques* (1).

Moyenne sur les textes du XVIII^e siècle : 8,95 / 20 ; meilleures notes : 20 sur Voltaire, 16 sur Voltaire, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre.

- **76 textes du XIX^e siècle :**

Balzac, *La Femme de trente ans* (2), *Le Lys dans la vallée* (2), *La Peau de chagrin* (2) ; Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1) ; Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (5), *Petits Poèmes en prose* (2) ; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (3) ; Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe* (5), *René* (2) ; Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* (2) ; Théophile Gautier, *La Morte amoureuse* (1) ; Huysmans, *À rebours* (5) ; Laforgue, *Complaintes* (2) ; Lamartine, *Méditations* (2), *La Vigne et la maison* (1) ; Mallarmé, *Poésies* (4) ; Maupassant, *La Parure* (1), *Suicides* (1) ; Michelet, *Jeanne d'Arc* (1), *Le Peuple* (2) ; Musset, *Il ne faut jurer de rien* (1), *Les Caprices de Marianne* (1), *Lorenzaccio* (3), *Nuit d'octobre* (1), *On ne badine pas avec l'amour* (1) ; Nerval, *Les Filles du feu* (1), *Sylvie* (2) ; Nodier, *La Fée aux miettes* (1) ; Rimbaud, *Poésies* (3) ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (2), *Lucien Leuwen* (1), *Le Rouge et le noir* (3) ; Verlaine, *Fêtes galantes* (2), *Romances sans paroles* (3) ; Verne, *Voyage au centre de la terre* (1) ; Vigny, *Œuvres complètes* (1) ; Zola, *L'Assommoir* (1), *La Curée* (2).

Moyenne sur les textes du XIX^e siècle : 7,98 / 20 ; meilleures notes : 18 sur Michelet, 17 sur Mallarmé, 16,5 sur Laforgue, 16 sur Balzac.

- **97 textes des XX^e et XXI^e siècles :**

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1) ; Apollinaire, *Alcools* (2), *Calligrammes* (2) ; Aragon, *Aurélien* (3), *Les Voyageurs de l'impériale* (1) ; Artaud, *Tutuguri, le rite du soleil noir* (1) ; Beckett, *En attendant Godot* (2), *Oh les beaux jours* (1) ; Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* (1), *Sous le soleil de Satan* (1) ; Breton, *Nadja* (1) ; Butor, *La Modification* (1) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (6) ; Cendrars, *La Prose du transsibérien* (2) ; Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1), *Ferremets* (1) ; Claudel, *La Muraille intérieure de Tokyo* (1), *Le Soulier de satin* (3), *Tête d'or* (1) ; Colette, *Douze dialogues de bêtes* (1), *Sido* (1) ; Desnos, *Corps et biens* (2) ; Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein* (2), *Un barrage contre le Pacifique* (2) ; Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe* (1) ; Georges Fourest, *La Nègresse blonde* (1) ; Anatole France, *Les Dieux ont soif* (1) ; Jean Genet, *Les Paravents* (1) ; André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1) ; Jean Giraudoux, *Électre* (1) ; Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (3), *Un balcon en forêt* (2) ; Ionesco, *Rhinocéros* (1) ; Jaccottet, *L'Effraie* (1), *L'Ignorant* (2) ; Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (1) ; Lagarce, *Dernier remords avant l'oubli* (1), *Juste la fin du monde* (1) ; Larbaud, *Les Poésies d'A. O. Barnabooth* (1) ; Leiris, *L'Âge d'homme* (1) ; Malraux, *La Condition humaine* (1), *L'Espoir* (2) ; Mauriac, *Le Nœud de vipères* (2), *Thérèse Desqueyroux* (2) ; Michaux, *Ailleurs* (1), *L'Espace du dedans* (1), *La Vie dans les plis* (1) ; Modiano, *Villa triste* (1) ; Montherlant, *La Reine morte* (1) ; Péguy, *Œuvres poétiques complètes* (1) ; Perec, *Les Choses* (1) ; Ponge, *Le Parti pris des choses* (2) ; Prévert, *Paroles* (1) ; Proust, *Du côté de chez Swann* (3) ; Queneau, *Les Fleurs bleues* (1) ; Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1) ; Saint-John Perse, *Éloges* (1), *Vents* (1) ; Sarraute, *Tropismes* (1) ; Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu* (1), *Les*

Mots (1) ; Segalen, *Équipée* (1) ; Senghor, *Chants d'ombres* (1) ; Soupault, *Westwego* (1) ; Supervielle, *Gravitations* (2) ; Valéry, *Charmes* (2), *Poésies* (1) ; Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (2).
Moyenne sur les textes du XX^e siècle : 7,97 / 20 ; meilleures notes : 16 sur Beckett, 15 sur Céline, Jaccottet, Modiano.

Fréquenter les textes, consolider ses connaissances en amont de l'épreuve

Pour aborder une telle diversité de textes, d'époques et de genres, les futurs candidats doivent prendre le temps de lire et relire les classiques, de pratiquer assidûment les anthologies de textes, y compris les anthologies poétiques classées par siècles, de fréquenter les théâtres. De même, bien en amont de l'épreuve, les candidats doivent se doter de tous les outils d'analyse stylistique fine (tropes, catégories narratologiques, analyse de la prosodie ou du fait théâtral) qui leur permettront de véritablement détailler l'explication de texte. Il importe aussi, tout au long de l'année de préparation, d'acquérir de solides connaissances en histoire littéraire (courants, écoles, influences, motifs), afin de situer les œuvres et les auteurs dans un contexte plus large, et des repères fermes en histoire, en sociologie, en culture religieuse, afin de prévenir les bévues, les erreurs d'interprétation, l'ignorance de l'intertexte. Cela eût permis d'éviter quelques grossières méprises historiques, comme celle qui faisait de Voltaire dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, un opposant à Louis XIV, ou encore des ignorances menant à des carences dans l'explication de texte, comme celle de la citation de l'Évangile selon saint Matthieu présente dans le *Nœud de vipères* de François Mauriac, « Je ne suis pas venu apporter la paix mais le glaive. ». Tout ce travail préparatoire ne vise pas à enfermer les textes qui sont soumis aux candidats dans un carcan d'idées préconçues, de poncifs, qui en brideraient l'interprétation ; ainsi, tout extrait de *La Peau de chagrin* ne relève pas du « fantastique », ni tout texte des *Regrets* d'une tonalité « mélancolique », ni toute attaque de Voltaire contre la religion du combat contre « l'Infâme », surtout s'il réécrit l'Ancien Testament, comme dans *Le Taureau blanc*. Bien au contraire, ces repères nécessaires doivent permettre aux candidats de saisir le texte proposé à leur sagacité dans toute sa singularité, sa texture, sa saveur – dans tous les aspects qui ont conduit un membre du jury à l'aimer et à le choisir.

Aborder le texte, en saisir la singularité et le sens pour construire un projet de lecture

Les jurys de l'explication de texte hors programme notent principalement deux grands défauts dans les études des candidats : d'une part une hypothèse de lecture défailante, partielle ou parfois à contre-sens, impropre à rendre compte du passage choisi, qui entraîne les notes les plus basses ; d'autre part une méthode incertaine dans l'explication de détail, qui conduit les candidats soit à négliger totalement l'écriture du texte, soit à l'observer au prisme d'un pointillisme myope et formaliste, incapable d'éclairer le sens du texte. Nous allons à présent détailler, en suivant le déroulé du travail préparatoire sur le texte et de l'épreuve, des conseils méthodologiques qui, nous l'espérons, pourront permettre d'éviter ces principaux écueils.

Nous rappelons qu'il est nécessaire de bien lire le sujet avant de commencer à lire le texte. Deux candidats ont ainsi traité des sujets différents de ce qui leur était demandé, soit en prenant un autre texte, soit en ajoutant un paragraphe, en dépit du billet de tirage qu'ils ont lu avec un membre du jury puis signé, et des crochets qui matérialisaient les délimitations de l'extrait dans l'ouvrage. Une fois le billet correctement lu, il s'agit non de réaliser un exercice de pure technicité, froid et mécanique, sur un texte, mais bien d'en éclairer le sens, la littérarité, la beauté. Les candidats doivent alors d'abord tenter de le *comprendre*, dans toutes les significations de ce mot : d'abord *l'envisager dans son ensemble*, l'embrasser du regard, pour le situer dans l'ensemble plus large de l'œuvre, de son genre et pour en saisir la cohérence interne ; ensuite, *en saisir la signification profonde*, en élucidant le sens de tous ses passages, sans esquiver les difficultés qui peuvent surgir sur certains textes anciens ou hermétiques. Ce n'est qu'à ce prix que le candidat pourra alors *expliquer* le texte, en déployer le sens et toutes les potentialités.

Les candidats bénéficient, pour le temps de préparation de l'épreuve, d'un certain nombre d'outils. La salle de préparation met à disposition des candidats nombre d'usuels : dictionnaires de la langue française à diverses époques, Littré, Grand et Petits Robert, dont celui des noms propres, dictionnaires spécialisés (portant sur la mythologie, la Bible). Sont également fournis des dictionnaires des auteurs, des œuvres et des personnages, des exemplaires de la Bible, pour permettre des

vérifications. Enfin, l'œuvre dont est tiré le passage à étudier est remise dans son intégralité au candidat, qui peut donc s'aider de la préface éventuelle, des notes sur l'extrait, voire de lexiques ou autres annexes qui permettent de situer le texte ou d'en comprendre la lettre.

Tels sont en effet les premiers enjeux du travail du candidat sur le texte. La situation du texte dans l'œuvre doit renseigner sur son appartenance générique (et donc sur son énonciation, sa structure éventuelle), mais aussi sur la fonction et les enjeux du passage dans le contexte de l'œuvre, menant à décrire enfin le ton de l'extrait, et à établir, au bout de ce travail, une hypothèse de lecture étayée.

La qualification générique du texte, si elle semble évidente dans la plupart des cas, peut mener cependant à une première caractérisation appropriée du passage à étudier : ainsi le jury a pu apprécier que des candidats avisés s'interrogent sur la dimension littéraire du récit de la *Jeanne d'Arc* de Michelet, sur la dimension d'exposition déceptive assumée par l'histoire des larrons au début d'*En attendant Godot* ; en revanche, il s'étonne parfois que certains termes pertinents, comme celui d'*ekphrasis* (pourtant connu du candidat) pour qualifier la description du portrait de Piero Aldobrandi dans *Le Rivage des Syrtes* de Gracq, ne soient pas prononcés dès l'introduction de l'exposé et ne servent pas d'appui à une problématisation. Il convient d'étudier le texte avant tout en le rapportant à sa nature propre, d'un point de vue générique (théâtre, poésie, roman) ou prototypique (description, récit, portrait, monologue, scène topique, sonnet pétrarquiste), avant de pouvoir distinguer la singularité de ce portrait dans le roman, de ce sonnet dans ce recueil spécifique.

La situation du passage vient alors compléter cette première caractérisation ; elle vaut aussi bien pour les textes narratifs et dramatiques que pour les poèmes en recueil, car le geste du poète qui les a rassemblés dans cet ordre doit être pris en compte. Ainsi, les deux premiers vers de la fable de La Fontaine intitulée « Les membres et l'estomac »,

« Je devais par la Royauté

Avoir commencé mon ouvrage »,

ne prennent sens que si l'on considère la position du texte dans le troisième livre : la dédicace au Roi, qui aurait dû ouvrir le livre, se trouve reléguée en deuxième position – ce qui méritait d'être relié au traitement ironique de la figure royale dans cette fable. Nombre de contre-sens sur l'enjeu global du texte proviennent d'une appréciation erronée de l'importance du passage dans l'œuvre, parfois de l'absence de curiosité du candidat quant au contexte de l'extrait. Les candidats qui ne maîtrisent pas l'œuvre dont est tiré le passage à expliquer doivent ainsi prendre le temps, avec les dictionnaires des œuvres, les préfaces et notices qui parfois contiennent des résumés ou des synopses, de se renseigner sur l'intrigue, les personnages, ou le raisonnement dans le cas de textes argumentatifs. Cela eût permis à certains candidats de mieux percevoir les enjeux de certaines scènes, comme la réécriture comique que donne le personnage de la lettre de consolation de Plutarque citée par Montaigne dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline qui, loin de « consoler » Bardamu, suggère de manière poignante et pudique le désarroi du personnage face au jeune Bébert qu'il ne peut sauver ; de même, l'observation de l'ensemble du conte de La Fontaine « Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries » eût conduit le candidat, constatant que la fée entraîne tour à tour sous différents aspects les deux époux dans l'adultère (avec le galant au petit chien magique pour la femme, avec un Maure hideux mais fort riche pour le mari), à se détacher radicalement de l'idée d'une littérature morale pour rendre justice au conte libertin. Cette étape s'avère ainsi fondamentale dans la construction d'une hypothèse de lecture pertinente – et à ce titre, il convient de rappeler que tous les renseignements contenus dans le paratexte de l'édition doivent être employés avec discernement par les candidats, de manière à ouvrir sur le passage à expliquer, non à en scléroser l'interprétation. Ainsi tel candidat, trouvant dans le paratexte d'*Équipée* de Segalen l'idée d'une confrontation entre le réel et l'imaginaire, eût gagné à élargir cet angle de lecture qui ne convenait que très partiellement à son extrait restituant une furtive rencontre véritablement vécue par le voyageur.

Après ces premières informations, un retour sur le texte doit permettre de le caractériser enfin avec précision : il s'agira en effet, dans la lecture et l'étude qui en seront données devant le jury, de rendre compte du ton du passage. Là encore, faute de précision dans le lexique employé, certains candidats n'orientent pas bien leur explication : le « tragique » retenu pour la scène de la mort de l'enfant dans *La Femme de trente ans* aurait gagné à être requalifié en « mélodramatique » ; de même, si tel candidat a bien perçu le ton grinçant et satirique de la fin du troisième chapitre de *Voyage au bout de la nuit*, il n'a pas saisi ni analysé le diptyque qu'il formait avec la description poétique et esthétisée des villages brûlant au loin, autre version poignante de la solitude du soldat lors d'une guerre qu'avait connue Céline. Il faut donc apporter une qualification précise à l'effet que produit le texte sur son lecteur, et mettre en perspective cet effet avec les renseignements déjà accumulés pour parfaire l'hypothèse de lecture qui conduira toute l'explication.

Le second travail liminaire des candidats doit ensuite consister en une observation attentive du passage dans son découpage et une élucidation exigeante de sa lettre. Le passage à étudier, s'il ne se découpe pas de lui-même comme peut le faire un poème choisi dans son entier (nous reviendrons par exemple sur la forme du sonnet), a été pensé dans ses délimitations précises ; il importe alors de regarder comment l'ensemble se structure et de s'interroger sur ce découpage. Il s'agit moins de délimiter des « mouvements » ou des « parties » pour l'introduction de commentaire que de saisir ce qui, dans l'architecture du texte, vient servir la visée préalablement établie à l'intérieur de l'œuvre et soutient son sens. Des effets de structuration dans les fables de La Fontaine, avec des redoublements de la moralité ou de la fable, ont ainsi mené certains candidats à saisir l'ironie du fabuliste, tandis qu'un bon commentaire du découpage de l'extrait, dans *L'Assommoir* de Zola, mettait en évidence le contre-point sombre que constituait, dans la joie du festin de Gervaise et de la dégustation de l'oie, la description des bouteilles vides s'accumulant dans un coin de la scène – jetant un voile sombre sur la scène d'orgie, annonçant dès cet instant le prochain revers de fortune pour Gervaise. La détermination des mouvements du texte, qui sera ensuite reprise dans l'exposé de l'explication, détaille la dynamique interne du passage, en marque les temps forts, en montre déjà une bonne intelligence.

Il s'agit en effet de comprendre le texte dans sa littéralité, en élucidant les phrases qui paraissent problématiques, en revenant sur le lexique délicat avec un dictionnaire, en tentant de comprendre chaque mot du texte dans son contexte, en éclairant, à l'aide des notes, qui sont parfois en fin d'ouvrage sans être nécessairement annoncées par des appels dans le corps du texte, ou à l'aide des dictionnaires plus spécialisés (des noms propres, de la Bible) les éventuelles références. Trop d'erreurs massives sur les textes viennent d'ignorances lexicales ou contextuelles, sur des mots parfois simples : telle candidate commet ainsi une lecture à contre-sens, dans le *Roman comique*, de la sérénade burlesque que Ragotin fait donner par un orgue et quelques voix de chapelle, faute d'avoir retenu dans le dictionnaire le sens galant du terme « sérénade » ; les mots *bonze*, dans *La Condition humaine*, ou *office*, au sens de petite pièce attenante à la cuisine, chez Saint-John Perse demeurent mystérieux alors que les candidats avaient des dictionnaires pour en vérifier le sens. C'est également dans ce moment d'élucidation que la culture générale peut venir éclairer certains passages du texte : ainsi, telle candidate interprète à rebours comme un geste inconvenant l'attitude de la Princesse de Montpensier qui accueille le Duc d'Anjou et le Duc de Guise dans son embarcation afin de leur faire franchir la rivière, oubliant que ces personnes étant de rang royal, la Princesse ne peut que leur accorder son aide ; de même, dans « La cave aux saucissons », poème de Michaux dans *La Vie dans les plis*, la candidate désespérée ne s'interroge jamais sur l'enjeu du « maréchal » mentionné comme victime de torture – faute de faire le lien entre le contexte historique d'après-guerre, le bâton de maréchal et l'image ludique et irrévérencieuse, potentiellement grivoise, du saucisson.

Les candidats doivent refuser de laisser des segments entiers du texte incompris ; tous les textes ont un sens, des sens qu'il convient de mettre au jour dans un travail minutieux qui sera apprécié du jury. Les textes poétiques ne font pas exception : si tel candidat parvient, même maladroitement, à faire jouer les différents sens du substantif qui sert de titre au poème « Salut » en tête des *Poésies* de Mallarmé, telle autre candidate occulte toute signification et se contente d'une approche purement formaliste du poème du même auteur « Apparition » sans jamais en éclairer le sens amoureux, pourtant transparent dès le titre pour qui a étudié pendant l'année *L'Éducation sentimentale* ; de même, une candidate, faute d'avoir pris le temps d'interroger la lettre du texte, confond les voix dans « Henriquez » d'Aloysius Bertrand, prenant pour un seul personnage le capitaine qui se retire de la troupe de brigands et Henriquez, son second, à qui il distribue des gratifications, occultant de ce fait tout le sens du poème. Face à des textes qui peuvent paraître à première lecture hermétiques, ou face à un état un peu ancien de la langue, la combattivité et la lucidité des candidats restent des qualités bien plus appréciées que leur art de l'esquive ou de l'impressionnisme interprétatif : il faut affronter la difficulté et tenter, au cours de la préparation, de venir à bout du sens premier du texte.

Ces étapes du travail permettent d'établir l'hypothèse de lecture qui guidera l'ensemble du commentaire et détermine dans un premier temps l'évaluation de votre explication, dans son orientation globale ; il reste alors au candidat à mener le travail de détail sur le texte.

Entrer dans la chair du texte, dans la texture de son écriture, sans oublier la perspective globale

L'étude de détail du texte, qui constitue la chair de l'exposé du candidat, est la seconde difficulté de l'explication, tant il s'agit de trouver le juste équilibre entre une attention soutenue aux détails et l'interprétation d'ensemble. Trop d'explications tombent soit dans un excès de généralités, qui ne conduit qu'à survoler le texte en proposant un relevé ponctuel de quelques phénomènes isolés, soit dans un excès de formalisme, relevant tous les phénomènes stylistiques avec un vocabulaire technique, qui masque mal l'incapacité de la démarche à donner du sens à ces remarques. En effet, cette étude de détail doit venir éclairer, par une entrée dans la chair même du texte et par l'observation de son écriture, l'interprétation globale du sens : ce n'est que dans ce va-et-vient entre la macrostructure dégagée dans un premier temps et l'étude des microstructures, des réseaux lexicaux, métaphoriques, des mouvements internes du style, que l'étude de détail prendra sens et pertinence, fournissant des explications fines et précises susceptibles de ravir les membres du jury, comme en témoignent les plus hautes notes attribuées.

Dans ce processus d'étude minutieuse, le vocabulaire doit être employé avec discernement et justesse : le vocabulaire technique grammatical (« structures pseudo-clivées », « P4 ») ou excessivement pédant (les « taxèmes de position forte » ou autres « ondulations dorsovélares ») ne cache pas toujours la paraphrase. En outre, les candidats doivent être capables de définir les notions employées, comme le badinage, l'ironie, le libertinage, le sublime, la mimésis, le lyrisme *etc.* Dans l'étude de détail, les candidats doivent être attentifs à employer les outils stylistiques qui conviennent à chaque genre. Trop de prestations sur des textes poétiques ignorent tout de la matérialité du texte et se contentent de repérer quelques effets sonores, pensant avoir réglé la question de la poéticité par la simple mention du mètre utilisé en introduction. Si l'on n'exige pas des candidats d'avoir de très fines compétences, ils doivent tout de même savoir identifier les mètres, en connaître la scansion interne, les accents, les coupes usuelles, faire les synérèses et diérèses à la lecture, commenter également les rimes. Cela vaut notamment pour les alexandrins, dont de nombreux candidats ignorent la structure interne (coupes, césure, accents), au point de méconnaître la notion de trimètre. De même, si le jury ne demande pas une fine connaissance de l'histoire du sonnet en France, il attend légitimement un commentaire de sa structure et une attention toute particulière aux neuvième et au dernier vers. Pareillement, les textes poétiques en prose, comme les extraits des *Calligrammes* ou des *Petits Poèmes en prose* ou de *La Prose du transsibérien* sont bien souvent commentés sans la moindre mention du rythme, de la structure des phrases, de la recherche sur les sonorités ou sur les images poétiques qui se tissent d'écho en écho. Le jury invite donc les candidats à revoir les bases de la métrique et de la versification, ainsi que toutes les notions nécessaires à l'étude de textes poétiques, car toute prestation qui n'analyse aucun de ces paramètres, même gouvernée par une juste interprétation du texte, ne saurait obtenir une note satisfaisante.

De même, les textes théâtraux sont trop souvent mal travaillés par des candidats qui ignorent ou négligent le fait théâtral : trop peu s'interrogent en effet sur les conditions de représentation, sur le lieu de l'action, sur la présence de personnages « muets » qui assistent à la scène, sur la double énonciation, sur le rapport entre le texte écrit que découvre le lecteur et la pièce actualisée sur scène que perçoit un spectateur, ce qui les conduit à négliger des enjeux fondamentaux du texte. Ainsi, telle candidate oublie presque, commentant les imprécations de Camille dans *Horace*, de mentionner la mort du personnage « derrière le théâtre », telle autre ne voit pas les jeux de miroirs, portraits, représentations multiples qui mettent en abyme la situation de représentation dans un dialogue de *La Dispute* de Marivaux qui se déroule sous les yeux d'Hermiane et du Prince ; telle autre enfin ne perçoit pas tout à fait les échos entre la démarche claudicante des personnages attendant Godot et le dialogue qui peine à s'instaurer, ne commente pas les didascalies qui en apprennent plus au lecteur que ce qu'un spectateur voit sur scène. Rappelons enfin que pour les textes théâtraux versifiés, les remarques esquissées plus haut sur l'étude de la prosodie demeurent valables.

Enfin, les études de textes narratifs doivent être servies par une étude fine nourrie des catégories de la narratologie, attentive aux différents niveaux de discours rapportés, aux jeux sur la posture du narrateur et sur la focalisation. Ainsi telle candidate, confondant narrateur et personnage, ne parvient pas à analyser le jeu sur le roman traditionnel qui se met en place dans une page de *La Modification* de Butor ; en revanche, telle étude des discours superposés dans la page de *L'Assommoir* déjà mentionnée a permis une bonne analyse du caractère original du passage et un rapprochement, dans l'entretien, avec « Les propos de bienivres » de *Gargantua*. Il est là encore crucial d'aborder les textes avec les outils appropriés à leur genre, pour proposer une explication de détail qui viendra renforcer et confirmer l'hypothèse de lecture, dans un ensemble cohérent.

Délivrer sa lecture du texte devant le jury, faire vivre l'explication

Pour finir, revenons sur la prestation orale qui suit ces divers temps de préparation ; l'oral est avant tout un moment de communication et de transmission de l'explication que le candidat a effectuée du texte.

Dès lors, il convient de soigner particulièrement le moment de lecture de l'extrait devant le jury : trop nombreuses sont encore les lectures heurtées, butant sur les mots, se reprenant presque à chaque vers pour prononcer les *e* ou marquer les diérèses, ne tenant pas compte du rythme propre à l'extrait, des enjambements en poésie ou du ton de la scène pour le roman ou le théâtre. Cet exercice n'est pas une perte de temps : les candidats sont évalués sur leur capacité à faire vivre un texte, à le transmettre et le faire aimer. S'il n'est pas attendu de leur part une prestation théâtrale, elle doit néanmoins *donner à entendre* l'interprétation de l'extrait, montrer une forme de sensibilité adaptée au texte commenté et une capacité à l'analyser – et à ce titre ce moment doit être préparé avec soin en amont de l'oral.

Dans la suite de l'exposé, le jury attend un débit fluide et agréable à suivre, ni saccadé, ni trop lent, ni trop rapide, qui n'hésite pas systématiquement sur la formulation des idées, qui ne ralentit pas démesurément la cadence pour atteindre à tout prix les trente minutes allouées. Les candidats sont appelés à se prêter au jeu de l'oral, sans commenter de manière métalinguistique leur propre exposé, ni arriver vaincus devant le jury, même s'ils ont peiné lors de la préparation de l'épreuve. La propriété du vocabulaire employé et la précision des termes qualifiant les phénomènes commentés font également partie de l'évaluation : on se gardera dès lors de toute forme d'anachronisme ou de relâchement (car la « stratégie du caméléon » ne décrit guère de manière pertinente l'attitude de Mme de Merteuil), ou de tout tic de langage (l'hybridité, la « mise en saillance » ou encore l'expression « faire signe vers » sont ainsi à employer avec parcimonie).

Nous rappelons enfin que la phase d'entretien avec le jury est un moment d'échange et non de confrontation : trop de candidats demeurent ainsi paralysés au lieu de tenter, grâce aux questions, de faire progresser leur analyse, et partant, leur résultat. Il importe donc de garder vivacité et dynamisme, de rester ouvert aux suggestions du jury, qui ne livre cependant pas un cours sur le texte et demeure seul à interroger ; enfin, il est attendu des candidats qu'ils soient réceptifs aux questions, sans pour autant déroger à la retenue nécessaire au maintien de leur *ethos*.

Nous espérons que ces quelques conseils permettront aux futurs candidats de mieux se préparer à cette épreuve qui fournit, aussi, de très belles explications, fines, éclairées, dynamiques et agréables, faisant redécouvrir au jury de nouveaux charmes dans le texte proposé et en dévoilant pleinement la saveur sans en déflorer les mystères. Car se lisent dans les meilleures prestations une authentique expérience de lecteur, un véritable goût de l'élucidation, une vraie délicatesse dans le déploiement du sens, et c'est cela qu'attend le jury : partager, autour d'un texte dont on dévoile les beautés, une émotion, celle d'une passion commune pour la littérature.

ÉPREUVES ORALES : **commentaire d'un texte de littérature extrait des œuvres au programme de la** **seconde composition française**

Rapport présenté par Yolaine Parisot, Professeure des Universités, Université Paris-Est Créteil, avec la précieuse collaboration des autres membres des commissions C : Christine Baron, Professeure des Universités, Université de Poitiers, Bertrand Guest, Maître de conférences, Université d'Angers, Pascal Vacher, Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne, Claire Placial, Maître de conférences, Université de Lorraine, Patrick Quillier, Professeur des Universités, Université de Nice Sophia-Antipolis.

Les résultats obtenus à l'épreuve orale de littérature générale et comparée pour la session 2018 sont, comme lors des sessions précédentes, à la fois fort contrastés et très échelonnés de 01 à 20, pour les deux commissions, avec quelques très belles réussites que le jury tient à saluer tout particulièrement. Les notes les plus basses se justifient soit par une parfaite impasse soit – et c'est le cas le plus fréquent – par une absence complète de méthode. On ne le répètera donc jamais assez, c'est bien en amont qu'il convient de préparer l'oral et de s'exercer à la pratique du commentaire composé, d'autant que cette lecture analytique et raisonnée des œuvres, conduisant nécessairement les agrégatifs à s'approprier véritablement le programme, ne peut, dès lors qu'elle aura fait l'objet d'entraînements nombreux et réguliers, qu'être bénéfique dès l'écrit. Pour l'oral, c'est le moyen le plus sûr d'exploiter à bon escient cours et lectures critiques, dont on attend qu'ils nourrissent une réflexion personnelle, mûrie au fil des mois, non qu'ils ressurgissent sous la forme de blocs indigestes, dans un commentaire par trop oublieux de la spécificité du texte étudié, ou qu'ils servent de béquilles à une troisième partie que le ou la candidat(e) n'aurait pas pris le temps de construire. Fort de cette préparation rigoureuse, donc, celui est en effet invité à confronter sa connaissance pointue des œuvres à un examen à nouveaux frais du passage que le sort aura offert à sa sagacité.

À toutes fins utiles, nous rappelons ici le déroulement de l'épreuve et en profitons pour préciser quelques éléments de méthode générale dont le défaut s'est fait cruellement sentir lors de cette session. À l'issue d'un temps de préparation de deux heures trente, le candidat dispose, pour présenter son commentaire, d'une durée de trente minutes, qu'il ne lui sera aucunement loisible d'excéder. Il ne convient cependant pas davantage que l'exposé tourne court, et la gestion du temps consiste encore plus essentiellement à s'assurer de l'équilibre des parties. Puisque le commentaire composé doit progresser, idéalement selon trois axes de lecture, du plus évident au plus raffiné et intéressant, il est en effet peu judicieux de consacrer quinze minutes à la première partie, par nécessité toujours quelque peu descriptive, ou de perdre un temps précieux à montrer, par exemple, que tel poème de Mahmoud Darwich porte sur l'exil, pour devoir expédier à toute vitesse une troisième partie ainsi sacrifiée, en lieu et place du point d'orgue interprétatif attendu.

Or, beaucoup trop de commentaires, en première partie notamment, se réfugient dans des caractérisations « fourre-tout » sur « le temps et l'espace », « la dramatisation » ou « l'aspect narratif du poème » – autant d'entrées qui, à moins d'être remotivées par les enjeux spécifiques du passage étudié, sont à proscrire – ou se contentent d'effectuer des relevés lexicaux censés, semble-t-il, constituer en eux-mêmes autant de pistes interprétatives, oubliant que décrire ou relever n'est pas encore commenter. Des litanies de « on a ... » se substituent à une description fine du texte, sur laquelle puissent germer l'analyse et la pensée ; les titres des sous-parties, n'annonçant rien d'autre que l'étude de tel lexique, confirment maladroitement une orientation trop proche du brouillon et débouchant sans surprise sur des démonstrations qui n'en sont pas. Dans le même ordre d'idées, des candidats relisent assez longuement trois ou quatre lignes du texte, non à un moment pertinent pour faire entendre plusieurs éléments signifiants de concert, mais pour rappeler simplement une évidence univoque. Outre son peu d'économie, une telle démarche suggère que le commentaire peine à se hisser au-dessus d'un laborieux décodage référentiel du texte qui semble devoir être « traduit ». Ce fut bien trop souvent le cas, cette année, pour *Fureur et mystère*. On ne saurait trop souligner l'écueil que représente la lecture trop descriptive et naïve des textes, qui se cantonne à la paraphrase ou à une compréhension psychologique ou « symbolique » du passage à étudier, somme toute souvent fondée sur un propos ou une intention *in fine* relativement simple. L'idée que le train représenterait, dans *L'Acacia*, le temps, que le désert, dans les poèmes de Darwich, serait un espace « négatif et mortifère », ne peut qu'aboutir à occulter la grande polysémie des extraits proposés – nous y reviendrons.

L'épreuve se termine par un entretien de dix minutes avec le jury ; les questions n'ont pour but que d'amener le candidat à expliciter un propos resté obscur ou à s'intéresser à des aspects qu'il

n'avait pas vus : cela ne signifie pas que le jury le lui reproche ni qu'il invalide les interprétations qui viennent de lui être exposées ; c'est le plus souvent l'occasion d'aller plus loin ou d'étayer davantage une assertion par trop péremptoire, parfois, il est vrai, de revenir sur des formulations intenable, ce qu'il s'agit alors de faire avec honnêteté, ouverture d'esprit et souplesse. Nul besoin, donc, de se sentir piégé : mais il s'agit bel et bien de rester alerte, car rien ne permet de croire que jouer le jeu pourrait être préjudiciable au candidat. Faut-il ajouter qu'un même passage peut légitimement donner lieu à des commentaires fort différents et que le jury, que l'on n'oserait soupçonner d'obscurantisme, est tout prêt à porter crédit à toute démonstration qui s'affronterait aux possibles du texte avec rigueur, mais aussi avec conviction ? Un commentaire débité d'un ton monocorde et une attitude résignée par avance ne peuvent que desservir une présentation orale.

Au titre des remarques générales, rappelons encore, puisque l'erreur fut commise, qu'il ne saurait être question de lire à haute voix pour le jury le passage soumis à l'étude, quelle qu'en soit la longueur. L'introduction peut en revanche utilement préciser, en quelques phrases efficaces, de quoi il retourne tout simplement – ce que trop de candidats oublient aussi. Entrons à présent dans le détail du commentaire. Tout en remplaçant l'extrait à étudier dans l'économie du recueil ou du roman – pour ne retenir que les genres concernés par les deux questions au programme cette année –, le candidat ne s'interdira pas de penser que le découpage suggéré par le jury peut avoir un sens : tirer au sort l'incipit ou l'explicit d'*Au cœur des ténèbres* engage à rendre compte des implications de cette position au-delà de la seule introduction ; chez Lorca, on n'analysera pas « Saint Raphaël » dans la même perspective selon que cette complainte est associée à celle qui la précède, « Saint Michel », ou à celle qui lui succède, « Saint Gabriel ». Les candidats passant sur la fin des *Feuillets d'Hypnos* devaient ainsi mettre en tension le début de l'extrait (Olivier Le Noir nettoyant son revolver souillé de sang) et la fin : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté ». La problématique surgit le plus souvent d'observations naturelles qui tiennent aux enjeux énonciatifs, narratifs, descriptifs, à la dynamique du passage ou à une structure remarquable, etc. Le jury déplore que, lorsqu'elle est évoquée, la composition de l'extrait soit trop rarement interprétée, livrée comme une donnée ou une figure de style imposée, mais peu ou pas ressaisie par la suite dans le commentaire lui-même. L'agencement des strophes en poésie, la modulation des paragraphes, du dialogue et du récit, la répartition de la parole le cas échéant, dans le roman, constituent pourtant des prises indispensables pour cet exercice. Aussi peut-on inviter les candidats à persévérer dans le repérage des mouvements d'un texte, en affirmant cette démarche en rapport avec la respiration propre de chaque écriture : réseaux qui se tissent entre les fragments poétiques apparemment épars, évolution du ton et des motifs de telle longue phrase romanesque – en particulier, chez Claude Simon – passant insensiblement d'un propos à un autre, etc.

La formulation de la problématique doit se distinguer clairement du plan qui s'offre, quant à lui, comme le cheminement que l'on se propose de suivre pour la résoudre. Il convient d'en donner d'emblée toutes les étapes sous forme de titres de parties (et de sous-parties annoncées à l'ouverture de chacun des moments du commentaire), que l'on énoncera avec une élégance satisfaisant aux exigences de la situation de communication – l'Agrégation recrute des enseignants et évalue aussi leurs capacités à transmettre et à communiquer avec autrui. Rappelons que les titres des parties et sous-parties sont le lieu par excellence où risquer des pistes interprétatives qui s'affranchissent du seul constat. C'est toute la différence d'une idée trop vague (par exemple : « l'omniprésence de la mort » ou « la poésie contre la menace du figement ») à une vraie proposition de commentaire. Ces nécessaires scansions du propos doivent rendre manifeste une démarche associant fond et forme, et synthétisant les significations explorées : un soin tout particulier doit y être apporté.

Toujours concernant la méthode, il est étonnant de constater qu'un certain nombre de candidats ne pensent pas à vérifier les mots qui leur échappent – noms communs comme propres –, alors même que des dictionnaires sont à leur disposition dans la salle de préparation. Plutôt que de cacher les détails qui résistent à une première lecture, on ne saurait trop conseiller au contraire d'élucider en tout premier lieu les notions les moins familières, afin de laisser le sens le plus complexe et subtil se manifester. Enfin, il convient de dire à nouveau que le commentaire composé comparatiste repose sur une appropriation rigoureuse des connaissances linguistiques et culturelles fondamentales propres aux œuvres étudiées. Il est difficile de comprendre « Le soldat qui rêvait de lys blancs » hors de toute référence à sa date de 1967 et à tout ce qu'elle porte, ou de lire la contemplation de la carte coloniale de l'Afrique par Marlow, dans *Au cœur des ténèbres*, sans aucune connaissance des États européens en présence ; dommageable, de ne savoir repérer ou commenter l'importance pour Char des figures d'Héraclite ou de Rimbaud, pourtant évoqués en toutes lettres dans le recueil ; gênant, de ne pas savoir expliciter la dédicace des *Feuillets d'Hypnos* à Camus. Certaines assertions sont choquantes : voir chez Char une figure de « bonimenteur » qui use de la rhétorique pour convaincre, ou dire que Char pendant la guerre discrédite la poésie, c'est commettre des contresens

qui, de plus, ne résistent pas un instant à l'épreuve des textes. On notera cependant qu'il n'échappe à personne que les textes de Char sont difficiles d'accès ; il ne s'agit pas d'expliquer Char comme on explique Chénier : l'hermétisme participe à n'en pas douter de sa poétique, et cela aussi doit être exposé sans faire semblant de ne pas voir l'obstacle. Si l'on ne peut exiger que l'intégralité des références soit identifiée et commentée – et les références étaient dans le programme très nombreuses particulièrement chez Mahmoud Darwich et chez Antonio Lobo Antunes –, on attend néanmoins des candidats que, dans le chapitre G du *Cul de Judas*, par exemple, ils puissent ne serait-ce que dire à haute et intelligible voix que les références sont nombreuses dans le passage, et de trois ordres au moins : culture pop des années 1960 ; patrimoine portugais valorisé par le régime salazariste ; figures marxistes. Dans le cas particulier de Mahmoud Darwich, on apprécie l'effort fait par la plupart des candidats pour identifier les intertextes bibliques, en constatant néanmoins des lacunes assez curieuses. Si le *Cantique des cantiques* est bien identifié dans *S'envolent les colombes*, il est parfois vu là où il n'est pas, pour peu qu'il y ait un vague oiseau ou une quelconque fleur : quand un poète arabophone compare une femme à une gazelle, ce n'est pas nécessairement l'intertexte biblique qui s'impose. En revanche, l'intertexte néotestamentaire et coranique ne fut pas toujours bien perçu. Et, plus généralement, c'est le feuilletage des textes sacrés des trois monothéismes, et leur usage polémique par Mahmoud Darwich, qui fut mal commenté : l'Exode par exemple, qui fonde la légitimité religieuse de l'État d'Israël, est aussi ce qui fait des Palestiniens de nouveaux Juifs errants. Ce feuilletage textuel implique un feuilletage temporel : ainsi la ville de Jéricho renvoie certes à l'épisode biblique de la prise de la ville du même nom par les Hébreux, mais aussi à la très réelle ville de Cisjordanie, dans les territoires occupés par Israël depuis 1967. Quant à l'intertexte biblique chez Char, remarquons que si le poète rejette l'institution catholique, cela ne saurait faire de lui un poète de l'immanence, et sa conception du Verbe doit se comprendre, entre autres, comme une figure de la transcendance sans Dieu ou du moins sans Père – le Verbe et l'Esprit fréquentant *Fureur et mystère* plutôt assidûment. Enfin, savoir mobiliser une culture littéraire en régime mondial – et en créditer les auteurs au programme – est primordial : toute occurrence de la lune chez Lorca ne renvoie pas nécessairement à la « gitanité » dont le recueil assurerait la promotion.

Un dernier exemple pris chez Claude Simon permettra de comprendre l'importance du détail et de la cohérence de la lecture pour la mise au jour des enjeux du texte. Page 189, apparaît sur le quai d'une gare un drapeau « mi-partie rouge et noir selon la diagonale du rectangle ». Pour identifier le drapeau, il pouvait être utile de chercher à observer la cohérence du texte. Certes, les candidats peuvent avoir entendu ou lu que Claude Simon « déconstruit la phrase », parce que son écriture cherche à faire accéder dans un même mouvement aux différentes strates du temps, et au travail de la mémoire en vue d'une écriture de l'histoire alternative, mais déconstruction ne signifie en aucun cas incohérence. Ayant lu la description, on peut s'étonner que plusieurs candidats interrogés sur ce drapeau y aient vu le drapeau nazi, ou, comprenant qu'il s'agissait de la guerre d'Espagne – page 188, il est question d'un trajet « entre la frontière et Barcelone » –, celui des franquistes ! Ce fameux drapeau noir et rouge ne flotte pas au vent mais prend l'eau. Quant aux personnages qui interviennent dans ces pages – un Italien nu sous sa salopette, soupçonné d'avoir commis un assassinat politique, un Américain avec un pistolet, un Autrichien lui aussi nu dans sa salopette, propriétaire de son béret et d'un fusil –, que faisaient-ils tous là en Catalogne, avec leurs armes dérisoires si on les compare à celles d'une armée régulière ... ou à celles de l'armée de Franco, soutenue par les aviations italienne et allemande qui avaient bombardé entre autres Guernica ? Une lecture cohérente et contextualisée aurait facilement conduit à la déduction qu'ils appartenaient aux brigades internationales venues soutenir les Républicains et que le drapeau était celui des brigades anarchistes, noir pour la CNT et rouge pour la FAI. À partir de cette lecture exacte, le travail sur le texte pouvait commencer. Pourquoi le brigadier évoque-t-il avec une certaine désillusion cette période de sa vie et de son engagement ? Pourquoi le narrateur repense-t-il d'abord à son voyage en URSS et ensuite à sa participation à la guerre d'Espagne ? Pourquoi le drapeau est-il couleur de deuil ? Pourquoi prend-il l'eau ? Un drapeau dans cet état est ici le signe – ou plutôt le rappel – de l'échec des Républicains espagnols (ce qui ne veut pas dire que Claude Simon les critique...). La République espagnole « prend l'eau »... Que le récit mnésique évoque l'URSS avant les anarchistes espagnols peut renvoyer le lecteur informé aux tensions au sein des brigades internationales entre communistes et anarchistes. On comprend donc que Claude Simon, non seulement rappelle le souvenir de la guerre d'Espagne fort peu traitée dans les manuels d'Histoire, mais renvoie par son écriture suggestive à l'épisode encore davantage passé sous silence de l'élimination des anarchistes par les cadres stalinien. On voit par cet exemple ce que nombre de candidats ont appelé à juste titre une « écriture alternative de l'histoire », expression justifiée si elle se fonde sur une étude du texte, mais qui reste une coquille vide si l'on n'identifie pas le contexte suggéré par les détails. On le comprend, c'est particulièrement la connaissance des

contextes historiques – représentés et aussi les contextes d'écriture – qui manque cruellement à un trop grand nombre de candidats.

Ceux-ci sont invités cependant à ne pas perdre de vue que c'est un texte littéraire qu'ils ont à commenter : le contexte historique inclut les courants littéraires, et bon nombre de commentaires sur *Au cœur des ténèbres*, fort préoccupés de faire un sort à l'idéologie et à la position de l'auteur à l'égard de l'impérialisme, auraient été bien inspirés de montrer aussi en quoi l'esthétique de la nouvelle procède d'une crise des valeurs et ce qu'elle annonce des modernismes, comme d'exploiter le dispositif de l'enchâssement narratif pour mettre en perspective la complexité de l'ironie à l'œuvre, qui repose sur un dialogisme en constante reconfiguration. Comme le montre aussi le chapitre G mentionné plus haut, la critique sociale et politique, dans *Le Cul de judas*, s'articule bien souvent à une dimension méta-romanesque qui mériterait d'être commentée au regard du jeu des temporalités. Plus généralement, pour Antonio Lobo Antunes (parfois aussi pour Claude Simon), on s'étonne de la timidité de certains commentaires orientés par la seule saisie de quelques prises, comme si l'aspect foisonnant de l'écriture autorisait la technique de prélèvements plus ou moins aléatoires, au détriment d'une recherche plus poussée des éléments présents dans les spirales du roman. Chez Lobo Antunes comme chez Conrad, dont les récits sont endossés par des narrateurs auto-diégétiques, il convient d'accorder une importance réelle à la construction des voix narratives, aux jeux de prolepses et d'analepses, et d'interpréter les observations d'ordre narratologique qui ne peuvent rester simplement descriptives. Faire l'économie, chez Char, d'un repérage fouillé des réseaux métaphoriques ne pardonne pas, tant il s'agit là d'un principe d'écriture et de composition fondamental. Plutôt que d'emprunter à une vulgate critique plus ou moins bien comprise ou de brandir à tort et à travers des notions chariennes mal maîtrisées (« contre-terreur »), les candidats auraient eu grand profit à se livrer à l'indispensable micro-lecture, notamment le repérage rigoureux des images, pour ne pas recouvrir la subtile « dentelle » des textes par des généralités aussi douteuses que leur formulation. Il fut ainsi étonnant d'entendre que Char « assène », « martèle » ou « prône » telle ou telle conception de l'action et/ou de la poésie. Concernant l'anthologie de Darwich, il était intéressant de prêter attention aux reprises formelles de la poésie arabe classique ou anté-islamique (la reconnaissance des marthiyya, mu'allaqât, muwashshah, s'avérant assez discriminante dans l'éclairage plus ou moins profond des poèmes) et, plus généralement, de Nazim Hikmet à Fayrouz, à toutes les voix dont se tissent les poèmes.

À cet égard, signalons qu'il serait judicieux qu'une notion tirée du texte, quand elle fournit une clé majeure de lecture – ce qui n'est pas à proscrire – soit examinée de façon circonspecte. S'appuyer sur un terme en particulier est toujours risqué, mais s'avère fort périlleux lorsqu'il est une traduction partielle du texte original. Tel commentaire qui insiste sur le « désenchantement », au sujet de Conrad, en s'autorisant de la traduction de « *wistfulness* », aurait été mieux avisé de considérer le texte original dans la mesure où celui-ci était disponible. D'une manière générale, on ne saurait trop exhorter les candidats à la plus grande vigilance terminologique – nombre d'occurrences de « transfiguration », de « déshumanisation » ou de « désincarnation » apparurent fort mal à propos – et à un usage des plus rigoureux des catégories littéraires. Ainsi « recueil » ne saurait désigner une « section » ni la métalepse se confondre avec la mise en abyme. L'écriture romanesque d'une expérience historique traumatisante ne dispense pas de s'assurer, par le moyen de définitions claires, voire par des références précises aux traditions littéraires, que parler de tonalité tragique, de renoncement au récit épique ou de retour au mythe est pertinent. Le jury déplore encore une commodité discutable dans le recours aux inévitables « isotopies » qui semblent dispenser certains candidats d'entrer dans le détail des principaux champs lexicaux et sémantiques qu'ils envisagent, quitte à frôler le contresens (comme tel commentaire citant le terme « autorité » au feuillet 10 des *Feuillets d'Hypnos* pour montrer que Char serait un chef, passant sur le fait qu'à cette autorité est en l'occurrence préférée « une parcelle de conviction au service de la vérité » ...), ou encore la multiplication inquiétante de notions volontairement floues – au premier rang desquelles le « débordement », le « brouillage » ou « l'éclatement » – promues ici en une esthétique, là en une poétique, dont on peut craindre qu'elles ne reflètent que la confusion du commentaire lui-même. Sous ces termes sont subsumées en réalité des caractéristiques bien différentes : simultanéité de souvenirs appartenant à des époques diverses (chez Lobo Antunes ou Claude Simon), coexistence d'univers culturels variés (la Bible et le Coran chez Darwich), polyphonie énonciative (chez Conrad et Lobo Antunes), polysémie (chez Char) ou encore adaptation de mythes (chez Garcia Lorca). Dans le même ordre d'idées, on relève, dans des commentaires portant sur Conrad ou Lobo Antunes, l'usage impressionniste de concepts qui pourraient être opérants : « inquiétante étrangeté », sans qu'il soit fait référence ni à Freud ni à l'interprétation « postcoloniale » qu'en propose Homi K. Bhabha – ce qui aurait pu avoir un intérêt pour chacun des deux auteurs concernés –, ou, plus simplement, « fantastique » et « fantasmatique ».

L'épreuve de littérature comparée invite souvent les candidats à se confronter au texte original, surtout quand celui-ci se trouve en regard. Ne pas analyser du tout les effets phoniques de poèmes destinés à être chantés est surprenant (chez Lorca). Les effets de traduction peuvent induire des variations d'interprétation non négligeables et certains choix méritaient d'être commentés, notamment pour le texte de Conrad dont le plurilinguisme pouvait être aussi pris en compte avec utilité. Il est encore plus étonnant de ne trouver aucune mention d'éléments stylistiques dans les commentaires des textes français du programme. On déplore l'insensibilité quasi générale des candidats au travail sonore, vocal de la langue : trop souvent appliqués à « traduire » la langue hermétique de Char en français courant, ils oublient que la logique sémantique n'est pas la seule logique à l'œuvre chez Char, lequel pénètre sa prose de rythmes issus de la tradition du vers (syntagmes de six, huit, douze syllabes...). La seule épanorthose résume fort souvent l'attention à la construction des phrases de *L'Acacia*.

En guise de conclusion engageante pour l'avenir, qu'il nous soit permis de donner l'exemple d'excellentes présentations, se signalant par une parfaite maîtrise du temps, l'élégance de la langue et une maîtrise sans faille de la technique du commentaire. Dans un extrait de *L'Acacia* (p. 165-170), la mobilisation du brigadier et l'enchâssement des analepses, dont le candidat propose dès l'introduction une analyse d'autant plus efficace qu'il la met aussi en perspective avec le fameux « Et maintenant tout cela était loin, fini, et il allait mourir », engagent à une problématique sur la vision cyclique et mélancolique de l'histoire. La notion de feuilletage temporel, jouant successivement du rapprochement avec le fonctionnement proustien, du « paradigme indiciaire » (Carlo Ginzburg) et de la philosophie benjaminienne de l'histoire, sert de fil conducteur à un propos qui passe aisément du « paradoxe temporel » (première partie), à l'articulation entre mémoire personnelle et conscience historique (deuxième partie), puis à la recomposition du souvenir, entre écho ironique et mélancolie de l'histoire (troisième partie). À partir des dernières pages du *Cul de judas*, une introduction sur la différence entre bilan, conclusion et épilogue légitime un plan envisageant trois impossibilités : celle du bilan historique – une analyse des réseaux d'images justifie un propos sur le fossé entre trauma et historicité, puis sur la négation de l'événement –, celle du héros épique et celle d'un regard final littéraire comme philosophique.

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1352

Nombre de candidats non éliminés : 614 Soit : 45.41 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 297 Soit : 48.37 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0311.70 (soit une moyenne de : 07.79 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0423.45 (soit une moyenne de : 10.59 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 119

Barre d'admissibilité : 0324.25 (soit un total de : 08.11 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles :	297		
Nombre de candidats non éliminés :	295	Soit : 99.33	% des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale :	119	Soit : 40.34	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	780.84	(soit une moyenne de : 09.76 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0950.75	(soit une moyenne de : 11.88 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	357.28	(soit une moyenne de : 08.93 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0468.08	(soit une moyenne de : 11.70 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	119	
Barre de la liste principale :	797.50	(soit un total de : 09.97 / 20)
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)

Agrégation externe		EAE0202A		
Épreuve	moyenne	écart-type	copies	coefficients
Composition française	7,55	3,7	645	12
Littérature comparée	7,21	3,96	628	10
AF	7,52	4,47	640	4
GM	7,41	3,73	636	4
latin	8,05	5,99	591	5
grec	9,18	5,55	38	5
allemand	11,25	4,77	56	5
anglais	7,97	4,1	428	5
arabe	11	2,83	4	5
espagnol	8,05	3,13	81	5
italien	10,17	5,6	39	5
russe	8,5	3,7	4	5
portugais	10,34	4,66	8	5
hébreu	16	0	1	5
chinois	14,5	4,95	2	5
polonais	14	1,41	2	5
tchèque	11,75	0	1	5
roumain	12,25	5,19	4	5
Moyenne coefficientée	8,05			
Barre	8,1			
Admissibles	297			

Statistiques détaillées par épreuve (oral)

Commission	Épreuve		Épreuve		
Comparée					
C1	9,04				
C2	8,95				
Ensemble	8,995		amplitude : 0,09		
Explication		Grammaire			
B1	9,03		8,63		
B2	8,79		8,95		
Ensemble	8,91	amplitude : 0,24	8,79	amplitude : 0,32	
Explication HP			Leçon		Ensemble
A1	8,52		9,37		8,945
A2	8,02		9,35		8,685
A3	8,33		9,48		8,905
A4	8,21		9,23		8,72
Ensemble	8,27	amplitude : 0,50	9,3575	amplitude : 0,25	8,81375 amplitude : 0,26